

Las ambivalencias de la civilización: un estudio comparado de *Momus* y *De re aedificatoria* de L. B. Alberti desde una perspectiva latinoamericana

Mariana Sverlij

Introducción

Comencemos por señalar que nuestro trabajo se centrará en el estudio comparado de dos *textos*: una narración, *Momus sive de Principe*,¹ y un tratado de arquitectura, *De re aedificatoria*,² de Leon Battista Alberti (Génova, 1404 – Roma, 1472). Naturalmente, esto no significa desconocer el hecho de que ambos *textos* adoptan lenguajes diversos, atravesados por distintos saberes y tradiciones. Sin embargo, en lo referido a la obra de Alberti, es importante considerar que no siempre es nítida la frontera entre la “cultura técnica” y la “cultura humanística”, a la que se adscriben cada una de nuestras obras. En este sentido se dirigen las palabras de MacLaughlin:

Como aprendiz de Cecil Grayson, me parece oportuno comenzar con algunas palabras del gran estudioso de Alberti: en su estudio fundamental sobre Alberti prosista latino y vulgar, Grayson dice: “Conviene también precisar que nuestra distinción entre obras literarias y obras técnicas no es para todo ni siempre válida en el sentido de que algunas obras ‘técnicas’ (pienso sobre todo en *De pictura* y *De re aedificatoria*) son también obras ‘literarias’ y manifiestan una calidad notable en la fusión entre ciencias exactas y ciencias humanísticas”. Hasta aquí Grayson en una nota a pie de página. Lo que sigue es en cierto sentido sólo una elaboración de aquella breve observación, pero muchas veces las notas contienen nociones de importancia considerable, y el hibridismo del tratado sobre arquitectura refleja un hecho fundamental, esto es, que para Alberti no existía ninguna división entre ‘las dos culturas’, aquella científica y aquella humanística.³

Reconocida la porosidad de la frontera entre estas “dos culturas” que tienen lugar en la obra albertiana, el diálogo que aquí proponemos entre *Momus* y *De re aedificatoria* se justifica, sin embargo, en la divergente naturaleza del pensamiento que alumbran. De acuerdo con Garin, es la obra albertiana en su totalidad la que se bifurca en



dos líneas paralelas, no susceptibles de enmarcarse dentro de una evolución cronológica, que impiden el trazado de un pensamiento orgánico. Así, mientras obras como *Momus* o las *Intercenales* desarrollan un “comentario irónico del drama absurdo de la vida”,⁴ sus tratados de arte y su libro sobre la familia (*Della Famiglia*) representan “el intento de alcanzar una solución positiva de las contradicciones de la realidad”.⁵ Garin parte de la premisa, que suscribimos, de que Leon Battista Alberti toma como punto de partida el carácter sombrío y trabajoso de la vida humana, elaborando dos respuestas antagónicas frente a esta realidad: el relatarla con ironía o el intentar suturar sus contradicciones, de alcanzar, por vía de la razón, una síntesis armónica.

La forzosa convivencia de lo absurdo y lo racional en la obra albertiana no implica, sin embargo, que cada “visión del mundo” no tenga su propia organicidad. Por el contrario, nacidas de una misma constatación elaboran dos esquemas diferentes, que alumbran producciones que devienen, en sí mismas, una totalidad: una particular y global visión del mundo y del hombre. Concretamente, la interacción que se produce entre ambas visiones y su estatuto confrontado nos guiará, en las siguientes páginas, en la comprensión de la constitución de un modelo urbano que, al mismo tiempo, es parodiado.

Momus sive de Principe

Sucintamente, esta es la trama de *Momo*: Júpiter crea al mundo. Su obra se revela prontamente como una segunda versión del cielo, pero mejorada: los dioses sienten envidia de la nueva creación y manifiestan sus quejas a Júpiter, quien decide enviar todo tipo de padecimientos al mundo humano. El insidioso Momo, crítico con la creación, con la conducta de los celestes y con la arbitrariedad de Júpiter, es expulsado del cielo, cayendo en territorio etrusco. Entre los hombres, Momo predica en contra de los dioses, quienes, temiendo que se propague la descreencia en el mundo humano, envían a la tierra a la diosa Virtud y aceptan nuevamente a Momo en el cielo. Momo ha visto que el ascenso y el descenso, la aceptación y el rechazo no dependen de una conducta virtuosa sino del desarrollo de una técnica: la simulación y la disimulación. Cuando regresa al cielo, se consagra como cortesano favorito de Júpiter, quien le solicita al dios, antes que sus acciones, sus palabras: Momo es invitado a relatar su experiencia en el medio humano. Este relato se concentra en las distintas “ocupaciones” de los hombres, regidas por la insensatez y la falta de justicia, llevando a Momo a proclamar que el único modelo de buen y feliz vivir es el del vagabundo. El mundo se ha dado la vuelta, o mejor, es visualizado desde otro lugar: ahora son los hombres los que se quejan por sus continuos



padecimientos. Júpiter, creyéndolos ingratos, considera la necesidad de destruir el mundo existente y reemplazarlo por un mundo nuevo. En su afán de conseguir y analizar distintas propuestas sobre un posible mundo futuro, los dioses hacen un recorrido por las distintas escuelas filosóficas, consultando la opinión de los filósofos más destacados. Como producto de una intriga palaciega de la que deviene víctima, Momo es nuevamente expulsado del cielo, castrado y amarrado a una roca en el océano. El mundo está por llegar a su fin, lo que suscita dos acciones complementarias: la llegada a la tierra desde los infiernos del filósofo Gelasto y del barquero Caronte, para contemplar el mundo terreno antes de su destrucción, y la realización de ofrendas humanas a los dioses para evitar este fin. Momo, desde el océano, envía una niebla que obliga a los dioses a descender a la tierra para presenciar los espectáculos humanos, ocupando el lugar de las estatuas que, representándolos, los hombres idearon. Una serie de sucesos provoca la ruina de las estatuas y de los dioses mismos que retornan al cielo. Una vez allí, Júpiter recuerda un opúsculo sobre el arte de gobernar, que, tiempo atrás, Momo le había entregado, en el cual se analiza el modo en que debe conducirse el príncipe y el funcionamiento de la fortuna.

Volvamos al comienzo. Cuando Júpiter creó “esta obra maravillosa que es el mundo”, con el fin de adornarla bellamente en toda su extensión, “ordenó a los dioses que cada uno, en la medida de sus posibilidades, contribuyese con algo elegante y digno”.⁶ Siguiendo este mandato, los dioses más encumbrados hacen sus contribuciones, entre las que resaltan el buey de Palas, la casa de Minerva y el hombre de Prometeo, que, en calidad de ornamentos, integran la creación. Una vez conocidos los aportes de los dioses, Momo revela su lugar en el cielo, poniendo en acción aquello que lo singulariza: su espíritu terco (*contumaci*), peligroso (*infestum*), mordaz (*acrem*) y molesto (*molestum*).⁷ Es por ello que Momo no contribuye a la creación, como los otros dioses, sino que revela las contradicciones de lo creado, dejando en evidencia las falencias de la casa, del buey y, sobre todo, del hombre. Estas críticas de Momo ubican al personaje albertiano dentro de una tradición específica (las críticas del dios a los dones divinos ya figuran en la fábula esópica de mediados del siglo IV a. C.) que llega hasta Alberti, sobre todo, a través de la obra de Luciano de Samosata. Sin embargo, en el contexto de la reflexión albertiana, las críticas de Momo adquieren un valor singular. De hecho, Momo, siguiendo la tradición referida, critica la casa en razón de su falta de movilidad: un argumento por el cual la casa, en cuanto espacio físico y hogar, vale decir, en cuanto lugar de cobijamiento de un grupo humano específico, es valorada en *De re aedificatoria* y en *Della famiglia*. Es, en efecto, esta estructura física y simbólica la que permite al hombre mantenerse a resguardo del

carácter “móvil” (lábil, transitorio) de todo lo demás. Por el contrario, en el caso del hombre, Momo señala que:

[Prometeo] había procedido neciamente al haberle escondido el pensamiento dentro del pecho, en medio de las entrañas, mientras que habría sido conveniente que se ubicase en lo alto de la frente, en el punto más visible del rostro.⁸

La crítica de Momo a la creación prometeica pone en escena uno de los motores centrales de la narración: las peripecias narrativas son ocasionadas, sobre todo, a partir de la apelación a una conducta simulada, dando lugar, por lo demás, a la nueva sabiduría que adquiere Momo, tras haber sido expulsado del cielo. Una vez concluido su exilio terrestre, el otrora dios franco y censor reflexiona para sí mismo: “De este amargo exilio hay una cosa que me ha venido bien: el haber experimentado y aprendido con perfección a simular y disimular, a ser sagaz y astuto en tergiversar las cosas, poniendo en mi rostro cuantas caras quiera”.⁹

Esta no es, sin embargo, la única enseñanza que nos deja Momo. Frente a esta actividad de perpetuo ocultamiento, traducida en la adopción de distintas máscaras, se erige el despojo vital del vagabundo. El *errone* revela sin pudor la “locura” del mundo, rompiendo y denunciando los lazos sociales que se condensan en las instituciones de la familia y de la ciudad. Momo, de vuelta al cielo, regala esta conciencia de la vida humana al resto de los dioses. A sus ojos, el servilismo y la ausencia de compasión son rasgos comunes al soldado y al filósofo, al rey y al mercader. Despojado de toda racionalidad, la vida mundana oscila entre el carácter destructivo del hombre y su sometimiento a los vaivenes de la Fortuna. Ante este desolador panorama, Momo advierte que la mejor forma de vida que encontró es la del vagabundo, adoptando los presupuestos filosóficos del cinismo y, sobre todo, su “vía corta” de acceso a la felicidad:

Otras profesiones requieren tiempo de instrucción, esforzado aprendizaje, ejercicio aplicado, una precisa programación, y además, necesitan equipamientos, instrumentos de toda clase y muchas otras cosas de las que este arte no tiene en absoluto necesidad. Éste por sí solo se sostiene sobre la base del descuido, y la completa indiferencia por todas aquellas cosas que se consideran indispensables en las otras artes, precisamente a causa de su carencia. No hay necesidad de vehículos, de una nave o de una tienda, y no se debe tener miedo de la perfidia de los aprovechados, del ultraje de los ladrones y de los tiempos desfavorables.¹⁰

El vagabundo es portador de una conciencia que lo inhibe de participar del mundo y por ello mismo, paradójicamente, encuentra un hogar. Al mismo tiempo que riñe y desenmascara los valores de la civilización, recorre y vivencia la ciudad como una inmensa casa. De acuerdo con Momo:

Otros no se atreverían a sentarse en la plaza o a reñir con la voz un poco alterada y, temiendo las miradas censoras de los mayores, se comportan en público siempre según las normas y buenas costumbres, sin osar hacer nada conforme a su voluntad y arbitrio. Tú, en cambio, vagabundo, te tiras en medio de la plaza, gritando libremente, y haces cuanto gustas complaciendo tus deseos.¹¹

Esta construcción de una libertad individual escenifica, al mismo tiempo, la edificación de un “amparo” que erige al vagabundo en una figura autárquica, preservándolo, por ello mismo, de los asaltos de la fortuna.

La simulación y el vagabundeo, sin embargo, perviven en la narración albertiana como “respuestas” provisionarias, quedando a mitad de camino entre la verdad y la necesidad. En este sentido, la narración revela y denuncia la “locura” del mundo, encontrando en la risa un último refugio de consuelo. Esta risa se nutre de la tradición “menipea”, que tiene un momento de auge en el período de producción de las obras de Alberti, merced a la traducción al latín de los diálogos de Luciano, las Epístolas pseudo-hipocráticas, y las Epístolas del Pseudo-Diógenes. En el marco de esta risa reveladora de la locura del mundo (como aquella que Hipócrates diagnostica al filósofo Demócrito en la *Epístola a Damageto*), la narración arriba a un saber positivo, construido sobre la base de la antinomia que se establece entre los filósofos y los arquitectos. Enojado ante la ingratitud de los mortales, Júpiter plantea la alternativa de reformar o destruir el mundo existente, y reemplazarlo por un mundo nuevo. Con el fin de explorar los modelos de mundo futuro consulta en la tierra la opinión de los filósofos, pero pronto comprueba el carácter meramente especulativo (y, por tanto, infructuoso para modificar la realidad) de sus razonamientos. Es por ello que, al bajar a la tierra, y observar las edificaciones humanas:

Lleno de admiración, no podía cesar de mirar y elogiarlas incluso demasiado, por lo que Júpiter maldecía su propia necesidad y lamentaba su falta de previsión por haber consultado a los filósofos, en vez de a los arquitectos de tan extraordinaria obra, para planificar el modelo de mundo futuro.¹²

De re aedificatoria

Emulando al *De architectura libri decem*, de Vitruvio, el tratado de arquitectura albertiano se compone de diez libros. El propio Alberti anuncia el contenido de cada uno de estos libros, en el párrafo final del proemio: en el primer libro se dedicará al “diseño” (*lineamenta*); en el segundo, a los “materiales” (*materia*); en el tercero, a la “obra” (*opus*); en el cuarto, a las “obras de uso común” (*universorum opus*); en el quinto, a las “obras de uso restringido” (*singulorum opus*); en el sexto, a la “ornamentación” (*ornamentum*); en el séptimo, a la “ornamentación de los edificios religiosos” (*sacrorum ornamentum*); en el octavo, a la “ornamentación de los edificios públicos civiles” (*publici profani ornamentum*); en el noveno, a la “ornamentación de las construcciones privadas” (*privatorum ornamentum*); y, en el décimo, al “mantenimiento de los edificios” (*operum instauratio*).¹³ También en el proemio de la obra Leon Battista define al arquitecto, al que diferencia del obrero (*fabrum*):

Yo, por mi parte, determinaré que el arquitecto será aquel que con un método (*via*) admirable y riguroso sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la reunión y encadenamiento de los cuerpos, se adapte bellamente (*bellissime*) a las necesidades (*usibus*) más propias del hombre. Para hacerlo posible, necesita del conocimiento de las más importantes disciplinas.¹⁴

El arquitecto, por tanto, además de abocarse a la dimensión práctica de la arquitectura, tiene un doble compromiso intelectual, en cuanto mentor de la obra y conecedor de las más importantes disciplinas. Establecido el carácter necesario de la arquitectura y el valor de la obra que está por emprender, Alberti agrega a la definición de arquitecto arriba citada la concerniente al edificio:

En efecto, como hemos advertido, un edificio (*aedificium*) es, ciertamente, un cuerpo (*corpus*), que, como los otros cuerpos, consta de diseño (*lineamentis*) y materia, de los cuales uno es producido por la inteligencia (*ingenio*), la otra es fruto de la naturaleza (*natura*); a éste hemos de proporcionar la mente y la razón (*mentem cogitationemque*), a esta otra la preparación y la selección. Sin embargo, ni una ni otra acción bastarán por sí solas, si no se añaden las experimentadas manos del artífice, capaces de dar forma a la materia mediante el diseño (*lineamentis materiam*).¹⁵

A partir de estas dos definiciones el humanista nacido en Génova desarrolla un concepto central para su teoría de la arquitectura, al que llama *lineamenta*, y del cual se

ocupará, específicamente, en el libro primero, sin dejar, sin embargo, de remitir a él a lo largo de todo su tratado.

De hecho, para comprender el valor dado por Alberti a la arquitectura es preciso detenerse en el diseño de la obra, expresado bajo el término *lineamenta*, y en la armonía que este diseño procura alcanzar, al que Alberti llama, con un término extraído de la retórica ciceroniana, *concinnitas*. Con ellos, Alberti expresa, ante todo, la posibilidad humana de arribar a ciertos principios de estabilidad, a modo de resistencia frente a las embestidas de la fortuna y el carácter destructor del hombre mismo. Esta resistencia se *construye* en la teoría arquitectónica albertiana en la asociación del diseño (*lineamenta*) y los materiales (*materia*). Si bien la complementación de ambos, a través de las manos del artífice, es la condición de posibilidad de toda construcción, Alberti puede separarlos en dos momentos distintos: “el arte de la construcción en su conjunto se compone del diseño y de la construcción”,¹⁶ pero “se podrán proyectar en mente y espíritu (*animo et mente*) las formas en su totalidad, prescindiendo completamente de los materiales”.¹⁷ Alberti expresa esta jerarquía mediante “la fractura voluntaria” de ambos momentos integrantes del quehacer constructivo, siendo el diseño aquel que, apelando a la razón (a la meditación y a la premeditación), otorga su fuerza e integridad a la obra: asegura no sólo su existencia sino también su supervivencia, en la medida en que la mente prevé no sólo el adecuado ensamblaje de las partes, sino también los obstáculos a los que se someterá la futura construcción: la lluvia, el viento, y el transcurrir del tiempo.

Imagen 1. Frontispicio de la edición veneciana de Pietro Lauro del *De re aedificatoria*.

El otro concepto que hemos destacado en la teoría arquitectónica albertiana es el de *concinnitas*. En efecto, si el concepto de *lineamenta* asegura la supervivencia de la obra, dotándola de resistencia, es la belleza, obtenida a través de la *concinnitas*, la que da un paso más allá, haciendo que esta materia elaborada mentalmente incida directamente en la conducta de los hombres. En este sentido, la *concinnitas* representa la ley de la armonía que gobierna en el cosmos, y que el arquitecto recupera asimilando los principios de la naturaleza y trasladándolos, una vez adaptados y transformados por el arte, a la sociedad humana y sus producciones culturales. La belleza, en tal sentido, es definida por Alberti como:

(...) un acuerdo y unión de las partes en el todo al cual están ligadas según un número determinado, una delimitación y una colocación, así como lo exige la *concinnitas*, esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza. El arte de la

construcción debe ceñirse lo máximo posible a la *concinnitas*; de ella obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee.¹⁸

La *concinnitas* agrupa las distintas partes en un todo, expresando en este ensamblaje armónico la contraparte del mundo disociado que Alberti delinea en sus obras absurdas. De allí que la *concinnitas* se constituya, antes que nada, como una conquista del hombre sobre sí mismo y su naturaleza dual. En tal sentido, la *concinnitas* asume en esta obra de Alberti una función polivalente, conteniendo en su interior un aspecto técnico, un aspecto moral y, englobando a ambos, una misión “civilizatoria”. En efecto, si el aspecto técnico reside en el plan del *artifex*, su resultado posibilita la emergencia de un orden virtuoso, que se traslada desde la conformación del edificio a su contemplación y su ocupación. Esta múltiple constitución de “edificio”, “mirada” y “habitar”, da una forma paralela al paisaje urbano y al ciudadano que en él habita.

Imagen 2 Frontispicio de la edición florentina de Cosimo Bartoli del *De re aedificatoria*.

En efecto, en *De re aedificatoria* el espacio, que el hombre modela y por el cual es modelado, adquiere un estatuto persuasivo. La trasposición de las categorías de la retórica clásica¹⁹ a las artes visuales y a la arquitectura, en este sentido, se encamina a trazar los fines propios del arte arquitectónico, cuya “racionalidad” debe ser transmitida al espectador-ciudadano. En esta última dirección, Alberti da ingreso a un concepto central de su tratado de arquitectura, el *ornamentum*, al que dedica cuatro de los diez libros que componen *De re aedificatoria* (VI, VII, VIII y IX). El *ornamentum* se presenta en la obra albertiana como un elemento auxiliar de la *pulchritudo*, de la belleza “innata”, siendo la función principal de ambos elementos *persuadir para inducir a una acción virtuosa*. Es en este sentido que Alberti supedita incluso la funcionalidad y la comodidad a la belleza del ornamento:

Se añade que este otro elemento de que estamos hablando contribuye en enorme medida al confort e incluso a una larga duración. En efecto, ¿quién negará sentirse más a gusto cuando habita entre paredes adornadas que cuando lo hace dentro de muros descuidados? O, ¿por qué otro medio más seguro el arte humano podrá proteger sus productos de las ofensas del propio hombre? Porque la belleza hará que la ira destructora del enemigo se calme y la obra de arte sea respetada.²⁰

En el libro IX, Alberti, en esta dirección, advierte sobre la importancia del *delectare*, un afecto que suscita la percepción de la armonía: “He aquí que cuando percibimos, por el medio visual, auditivo o de otro género, enseguida advertimos aquello

que responde a la armonía. De hecho, por instinto natural, aspiramos a lo mejor y, a lo mejor nos acercamos por placer (*voluptate*).²¹ El placer, sin embargo, como veíamos en el ejemplo del enemigo que cambia sus intenciones frente a la belleza y al ornamento del edificio, es el principio que desencadena una acción “buena”. En este sentido, no se trata sólo de delectar, sino también de inducir a una acción virtuosa, ligada, no sólo al cuidado de la construcción, sino también a su duración en el tiempo. En esta operación subyace la conciencia de la transitoriedad de las cosas (debida a los estragos naturales o a la violencia de la historia), expresada paradigmáticamente en las ruinas de la antigüedad. Son las ruinas que, en forma de teatros y monumentos, iban siendo derribadas día a día, junto al hecho de que las nuevas construcciones no siguieran “los criterios ya ampliamente probados en las obras más elogiadas (...)”, aquello que, como declara el humanista en el inicio del libro VI, genera en él un sentimiento de compasión hacia el patrimonio antiguo, impulsándolo a la escritura de su tratado:

Sobrevivían aún ejemplos de antiguas obras, como teatros y templos, de los que, como de insignes profesores, sería posible aprender mucho: veía, no sin lágrimas en los ojos, como iban siendo destruidos día a día; y que quienes, acaso, llevaban a cabo una construcción contemporáneamente, se inspiraban más en tonterías y extravagancias de moda, que en seguir los criterios ya ampliamente probados en las obras más elogiadas; por todo lo cual, nadie negaba que, en breve tiempo, esta, por así decir, parte de la vida y del conocimiento, habría, seguramente, desaparecido del todo. Siendo ésta la situación, no podía sino ponerme a meditar con gran frecuencia y durante largo tiempo, sobre la posibilidad de comentar estos temas.²²

Sin embargo, como ya advertimos, Alberti no sólo se dedica a las reglas de construcción de los edificios (que buscan emular las antiguas respuestas arquitectónicas), sino que también elabora un modelo urbano. En este caso, ya no se trata de explicar cómo se ensamblan las “partes” del edificio en un todo armónico y racional, que emula, empero, las leyes de la naturaleza, ni de cómo el edificio así constituido apela a la *ratio innata* del espectador- ciudadano.²³ Aquí, la “parte” es el individuo que debe integrarse, armoniosa y racionalmente en el “todo”, que es al mismo tiempo la ciudad y la comunidad que en ella habita, cuya expresión más pequeña, pero acaso más importante, es para Alberti la familia. La confrontación es clara: el Príncipe pasional, que en *Momus* encarna Júpiter, encuentra como contrafigura, en *De re aedificatoria*, al arquitecto, un ilustrado dios mundano, que es el artífice de la unidad social. Al igual que el Próspero de *La tempestad* de Shakespeare, para lograr esta armonía social, este se vale de leyes que unen y, al mismo tiempo, dividen.

De allí que el diseño de la casa y de la ciudad se desarrolle en función tanto de la convergencia como de la separación de los grupos que integran la familia y la sociedad. Siguiendo este modelo, en el libro IV del *De re aedificatoria*, Alberti reconoce que en la diversidad de los edificios se puede reconocer la diversidad de los seres humanos aglutinados en la ciudad. No se trata ya, por tanto, de ponderar la arquitectura como primera ocasión de convergencia de los hombres, como anuncia el humanista en el prefacio del tratado,²⁴ sino de reconocerla en el marco de una estrategia urbana, que planifica racionalmente su “separación”. Esta separación abarca un plano externo y un plano interno, en la medida en que la ciudad se organiza y toma forma sobre la base del trazado de fronteras exteriores e interiores.²⁵

Conclusiones: una visión dual de la civilización. Apertura hacia una perspectiva latinoamericana

“Quid tum?” (“¿Entonces qué?”). Inscripción en la medalla de Alberti, confeccionada por Matteo de’Pasti, 1454.

Imagen 3. Matteo de’Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, 1446-1450.

Del análisis comparado de *Momus* y *De re aedificatoria* se desprende que, en el marco de una obra de matriz interdisciplinaria, Leon Battista Alberti brinda la opción de considerar un pensamiento alentado por las promesas y sinsabores de la emergente modernidad. Lejos de asumir un estatuto retórico, este pensamiento aboga a favor de la conservación y la emulación del patrimonio de la antigüedad, estableciendo un diálogo (asistido por las técnicas filológicas y arqueológicas) que devuelve añejas respuestas de vida, consagradas y derruidas en el transcurso de la historia. En este diálogo con el legado de escritos y edificios antiguos, el humanista encuentra los fundamentos del acto constructivo, a partir del cual la razón humana impone un marco de contención frente al sinsentido de la vida. En contra de esta creencia, se erigen el soliloquio de Momo y el despojo vital del vagabundo. La forma que el hombre procura dar a su mundo se revela, en esta última opción, como una ilusión, sólo advertida por aquellos que descomponen la unidad armoniosa (recreada por el hombre) y reconocen en ella un sistema de valores arbitrarios, cuya artificialidad se revela en las máscaras que reposan en los rostros humanos y en el sistema de “ocupaciones” de la sociedad. En este sentido, en la heterogénea obra albertiana emerge una propuesta urbana que es contemporáneamente parodiada. Estas dos “visiones” que, en su oscilación, dan forma a la obra albertiana, en tal

sentido, expresan el carácter simultáneamente absurdo y racional de la civilización humana.

Consideramos, finalmente, que las conclusiones alcanzadas pueden constituirse en un productivo punto de partida para ahondar en el rol de los tratados de arquitectura del Renacimiento italiano en la constitución de las emergentes ciudades latinoamericanas. Para Françoise Choay, “la constitución y la autonomización de un discurso fundador del espacio es de origen reciente y occidental”.²⁶ Sin embargo, pese a que “sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX los discursos fundadores del espacio enunciaron sus pretensiones científicas y designaron su campo de aplicación bajo el término urbanismo”,²⁷ es preciso rastrear los orígenes de este discurso “en los albores del primer Renacimiento italiano”.²⁸ De hecho, de acuerdo con la teórica francesa, *De re aedificatoria* encuentra su singularidad en el método racional que elabora para concebir y realizar edificios y ciudades. Por su parte, para el historiador argentino José Luis Romero, la Edad Moderna es una etapa de expansión de Europa y también de la cultura occidental: Europa europeíza el mundo y lo hace, fundamentalmente, a través de la exportación del modelo urbano. En este sentido, Romero aduce que las fundaciones concretas de las ciudades latinoamericanas, por parte de España y Portugal, surgieron “de la ilusión (...) de hacer del mundo americano, al que consideraban vacío, un mundo de ciudades como ya era entonces, en los siglos XV y XVI, el europeo”.²⁹ En todo caso, para Angel Rama, la palabra clave del proyecto conquistador es la palabra *orden*.³⁰ Queda, por tanto, abierta la pregunta sobre los modos en que un pensamiento dual como el de Alberti permite repensar no sólo los formas de proyección del legado antiguo en los nuevos espacios americanos, sino también la formulación de este anhelo de orden a través del diseño y de la búsqueda de armonía.

¹ Alberti escribe *Momus* entre 1443 y 1450. El texto fue transmitido a través de cuatro manuscritos del siglo XV, dos ediciones impresas en Roma en 1520 y una vulgarización en Venecia de 1568.

² Los diez libros de *De re aedificatoria* datan de 1452. Se considera que los primeros cinco libros fueron redactados entre 1443 y 1445. Los últimos cinco libros, que retoman argumentos de los anteriores, fueron con probabilidad concluidos entre 1445 y 1452. La primera edición es póstuma y data de 1485, seguida de dos ediciones de 1512 y 1541. La primera traducción italiana es debida a P. Lauro (1546), la segunda a C. Bartoli (1550).

³ Mclaughin, (2007, p. 451).

⁴ Garin (1973, p. 266).

⁵ *Ibíd.*

⁶ Las citas en castellano son traducciones nuestras. Colocaremos en nota al pie, tanto en el caso de *Momus* como en el *De re aedificatoria*, la versión latina correspondiente. “Nam cum Iuppiter optimus maximus suum hoc mirificum opus, mundum, coaedificasset et eum quidem esse quam ornatissimum omni ex parte cuperet, diis edixerat ut sua pro virili quisque in eam ipsam rem aliquid elegans dignumque conferret” (ALBERTI, 2003, p. 14).

⁷ “Hunc enim ferunt ingenio esse praeditum praepostero et mirum in modum contumaci, naturaque esse obversatorem infestum, acrem, molestum (...)” *Ibíd.*, p. 12.

⁸ “In eoque opere illud tamen stulta videri commissum ratione, quod intra pectus mediisque in praecordiis homini mentem obdidisset, quam unam suprema ad supercilia propatulaque in sede vultus locasse oportuit”. *Ibíd.*, p. 16.

⁹ Atqui hoc mihi ex acerbo exilio obtigisse voluptati est, quod vafre et gnaviter versipellem atque tergiversatorem praebere me simulando ac dissimulando perdoctus peritissimusque evaserim”. *Ibíd.*, p. 60.

¹⁰ “Aliae artes et facultates habent edocendi tempora, ediscendi laborem, exercendi industriam, agendive quendam definitum descriptumque modum; item adminicula, instrumenta et pleraque istiusmodi exigunt atque desiderant, quae hac una in arte minime requiruntur. Una haec artium est incuria, negligentia inopiaque rerum omnium, quas aliis in rebus ducunt esse necessarias, satis fulta atque tuta. Hic non vehiculis, non navi tabernave opus est, hic non decoctoris perfidia, non raptoris iniuria, non temporum iniquitas metuenda est”. *Ibíd.*, p. 130-132.

¹¹ “Alii in foro ne considerare neve altercari quidem voce paulo elatiori audebunt, et censoria veriti patrum supercilia publico ita versantur ut nihil sine lege et more, nihil pro voluntate et arbitrio audeant. Tu, erro, transverso foro prostratus iacebis, libere conclamitabis, faciesque ex animi libidine quaecumque collibuerint”. *Ibíd.*, p. 132.

¹² “(...) admiratione et vidisse et laudasse plus satis non intermittebat. Atque secum ipse suas ineptias accusabat consilii que tarditatem deplorabat, qui hos tales tam mirifici operis architectos non adivisset potius quam philosophos, quibus uteretur ad operis futuri descriptionem componendam”. *Ibíd.*, p. 280.

¹³ Alberti menciona también un apéndice que versará sobre “la nave” (*navis*), “la financiación” (*aeraria*), “la aritmética y la geometría” (*historia numeri et linearum*), “sobre lo que pueda serle útil al arquitecto en su trabajo” (*quid conferat architecto in negotio*), y que no ha quedado registrado.

¹⁴ “Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque deffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecumque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur. Quae ut possit, comprehensione et cognitione opus est rerum optimarum et dignissimarum” (ALBERTI, 1966, p. 7).

¹⁵ “Nam aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis veluti alia corpora constaret et materia quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur: huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam; sed utrorumque per se neutrum satis ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit”. *Ibíd.*, p. 15.

¹⁶ “Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est”. *Ibíd.*, p. 19.

¹⁷ “Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia”. *Ibíd.*, p. 21.

¹⁸ “pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit. Hanc ipsam maiorem in modum res aedificatoria sectatur; hac sibi dignitatem gratiam auctoritatem vendicat atque in precio est”. *Ibíd.*, p. 817.

¹⁹ Véase Bulgarelli (2007, pp. 571- 603 y pp. 605- 617).

²⁰ “Quis enim non secum agi commodius affirmabit, ubi sese inter ornatos, quam si neglectos intra parietes receperit? Aut quid alioquin tam obfirmatum effici ||nulla hominum arte poterit, quod ab hominum iniuria satis munitum sit? At pulchritudo etiam ab infestis hostibus impetrabit, ut iras temperent atque inviolatam se esse patiantur (...)” (ALBERTI, 1966, p. 447).

²¹ “Hinc fit ut, cum seu visu sive auditu seu quavis ratione admoveantur ad animum, concinna confestim sentiantur. Natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adheremus”. *Ibid.*, p. 815.

²² “Restaban vetera rerum exempla templis theatrisque mandata, ex quibus tanquam ex optimis professoribus multa discerentur: eadem non sine lachrymis videbam in dies deleri; et qui forte per haec tempora aedificarent, novis ineptiarum ||deliramentis potius quam probatissimis laudatissimorum operum rationibus delectari; quibus ex rebus futurum negabat nemo, quin brevi haec pars, ut ita loquar, vitae et cognitionis penitus esset interitura. Idcirco haec cum ita essent, non poteram non facere, quin de commentandis his rebus et saepe et diu cogitarem”. *Ibid.*, p. 443.

²³ Ver a este respecto Lucke (2007, pp. 651- 665).

²⁴ “Hubo quienes decían que el agua o el fuego fueron las causas originarias que permitieron el agrupamiento en comunidades de los seres humanos. Pero nosotros, considerando la utilidad del techado y la pared y su carácter necesario, estamos convencidos de que estos últimos factores, sin duda alguna, tuvieron un mayor peso a la hora de reunir (*conciliandos*) y mantener juntos (*continendos*) a los seres humanos”. “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” (ALBERTI, 1966, p. 9).

²⁵ En el libro V del tratado, el humanista se centra en las divisiones internas que debe tener la ciudad: “hemos escrito en el libro anterior cómo fortificar la ciudad contra el enemigo exterior, pasaremos a considerar qué hay que hacer frente a los conciudadanos”. “In hostes urbem superiore libro munitam fecimus, in suos quid expediat consideremus”. *Ibid.*, p. 335.

²⁶ Choay (1996, p. 17).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Romero (2009, p. 54).

³⁰ Sostiene Rama: “La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera un futuro”. Y luego: “el orden debe quedar estatuido antes de la que la ciudad exista (...)” (RAMA, 1998, pp. 20- 21).

Bibliografía:

ALBERTI, L. B. *L'architettura (De re aedificatoria)*. Edición de G. ORLANDI. Milano: Il Polifilo, 1966.

_____. *Momus*. Edición de V. BROWN; S. KNIGHT. London: The I Tatti Renaissance Library, 2003.

BIERMANN, V. “L' introduzione al VI libro de *De re aedificatoria* e le *virtutes dicendi* retoriche.” In *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del “De re*



aedificatoria" (II). Città di Castello: Leo S. Olschki, 2007, pp. 605- 617.

BULGARELLI, M. "Bellezza- ornamento. Rappresentazione, natura e artificio nell' opera di Alberti", en *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"* (II). Città di Castello: Leo S. Olschki, 2007, pp. 571- 603.

CHOAY, F. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l' architecture et de l' urbanisme*. Paris: Edition du Seuil, 1980.

GARIN, E. La letteratura degli umanisti. In CECCHI, E.; SAPEGNO, N. *Storia della Letteratura Italiana (III)*. Milano: Garzanti, 1973, pp. 257-279.

GRAYSON, C. *Studi su Leon Battista Alberti*. Città di Castello: Olschki, 1998.

LUCKE, H. K. "Space and time in Leon Battista Alberti's concept of the perfect building. Observations in historical context." In: *Leon Battista Alberti, teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"* (II). Città di Castello: Leo S. Olschki, 2007, pp. 651- 665.

MCLAUGHLIN, M. "Tradizione letteraria e originalità del pensiero nel *De re aedificatoria*." In: *Leon Battista Alberti, teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"* (I). Città di Castello: Leo S. Olschki, 2007. pp. 451- 469.

RAMA, A. *La ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

ROMERO, J. L. *La ciudad occidental*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

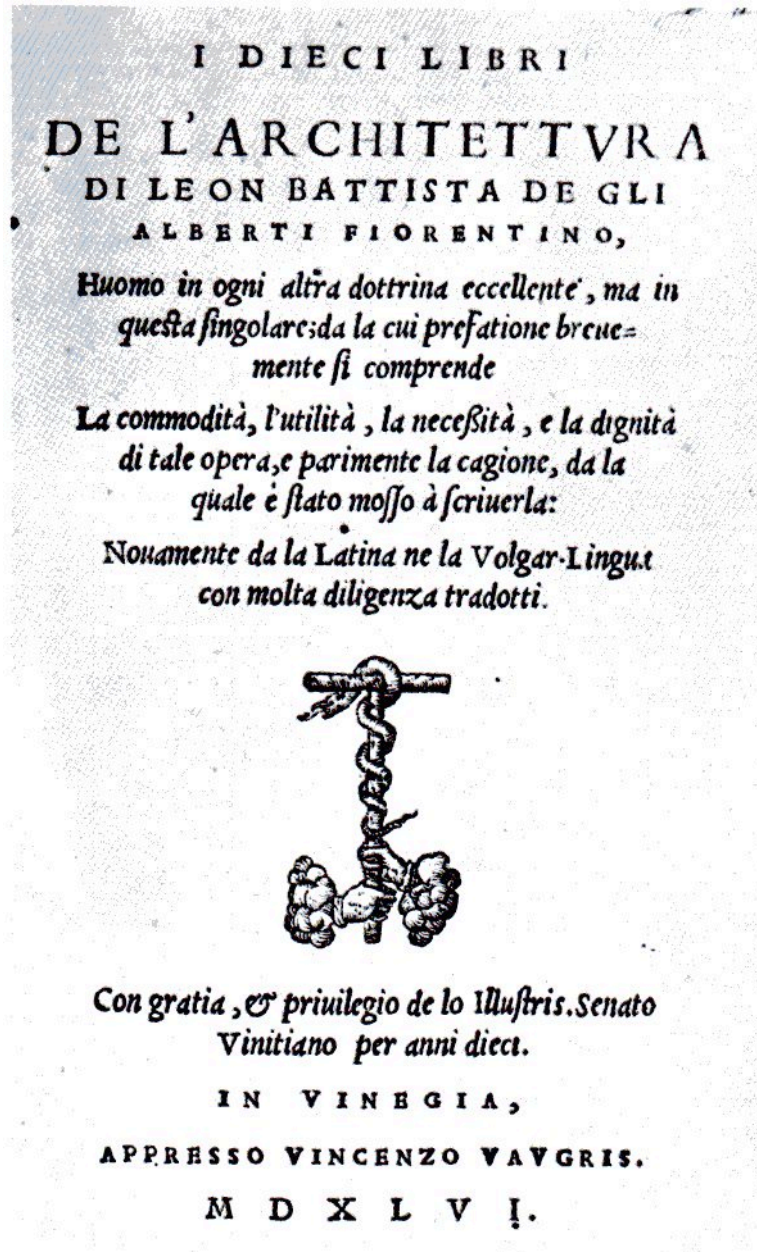


Imagen 1: Frontispicio de la edición veneciana de Pietro Lauro del *De re aedificatoria*, 1546, Library of Congress NA2515 .A34.



Imagen 2: Frontispicio de la edición florentina de Cosimo Bartoli del *De re aedificatoria*, 1550, *Kunsthistorisches Institut Max - Plank - Institut*, H758 (raro).



Imagen 3: Matteo de' Pasti, Medaglia di Leon Battista Alberti, 1446-1450, bronze, fusión; Ø 90, 9, m m, Museo Nazionale del Bargello, inv. N 5907.