

**RETÓRICA Y ARQUITECTURA: *DE RE AEDIFICATORIA* DE
LEON BATTISTA ALBERTI**

**RHETORIC AND ARCHITECTURE: *DE RE AEDIFICATORIA* BY
LEON BATTISTA ALBERTI**

Mariana Sverlij
Universidad de Buenos Aires
(Argentina)
svmariana@yahoo.com.ar

Resumen

El vínculo entre retórica y arquitectura cobra particular relevancia en los diez libros que integran *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti (1404-1472). Para Alberti, la arquitectura debe ser, ante todo, una orientadora de conductas. Más precisamente, la apelación a las fórmulas de la retórica clásica en la teoría de la edificación desplegada por Alberti se encamina a trazar los fines propios del arte arquitectónico, cuya “racionalidad” debe ser transmitida al espectador-ciudadano. En efecto, si el aspecto técnico de la edificación 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. Es por ello que, tal como analizamos en el presente artículo, Leon Battista Alberti reflexiona, en *De re aedificatoria*, no sólo sobre el vínculo entre arte y naturaleza, a partir de los conceptos de *imitatio*, *electio*, *pulchritudo* y *ornamentum*, sino que también manifiesta la necesaria relación que se establece entre los atributos estéticos y morales de la edificación.

Palabras clave: Retórica - arquitectura - arte - naturaleza - belleza.

Abstract

The link between rhetoric and architecture takes particular relevance in the ten books of *De re aedificatoria*, by Leon Battista Alberti (1404-1472). For Alberti, architecture should be, first of all, a guide for behaviours. More precisely, his appealing to classical rhetorical formulas in the theory of construction tends to redraw the purposes of architectural art, whose “rationality” must be transmitted to the spectator-citizen. Indeed, if the technical aspect of construction resides in the *artifex* plan, its result allows the emergence of a virtuous order, which moves from the conformation of the building to his contemplation and occupation. That’s the reason why, as we analyse in this paper, Leon Battista Alberti reflects in *De re aedificatoria*, not only on the link between art and nature, involving the concept of *imitatio*, *electio*, *pulchritudo* and *ornamentum*, but also manifests the necessary association between the aesthetic and moral attributes of the construction.

Keywords: Rhetoric - architecture - art - nature - beauty.

1. INTRODUCCIÓN

De re aedificatoria, el tratado de arquitectura de Leon Battista Alberti (1404-1472), emulando el *De architectura libri decem* de Vitruvio, se compone de diez libros. El propio Alberti especifica el contenido de cada uno de estos libros: en el primero 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*).¹

Esta organización del tratado ha recibido numerosas consideraciones por parte de los estudiosos de la obra albertiana. Como recuerda Betts (2007), ya en 1963 R. Krautheimer sostuvo que Alberti estructuró su tratado siguiendo la famosa tríada vitruviana, de acuerdo con la cual, la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas* se constituyen en las tres condiciones que debe reunir todo edificio. En efecto, ya en el libro primero de su tratado advierte Vitruvio:

Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quaque e materia, copiarum sine avaritia diligens electio; utilitatis autem, cum fuerit emendata et sine inpeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio; venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes (Vitr., 1.3)

“Estos edificios deben construirse con atención a la *firmeza*, *comodidad* y *hermosura*. Serán *firmes* cuando se profundizaren las zanjas hasta hallar terreno sólido: y cuando se eligieren con atención y sin escasez los materiales de toda especie. La *utilidad* se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso; y por la correspondiente colocación de cada una de ellas hacia el aspecto celeste que más le convenga. Y la *hermosura*, cuando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados a la simetría en sus dimensiones” (I, III, 14).²

¹ 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.

² Para las citas en castellano del texto de Vitruvio nos hemos basado en la traducción de José Ortiz y Sanz (1787), reproducida en la edición de Akal (2007).

De acuerdo con esta línea argumental, en que “la estructura intelectual” albertiana se deriva de las tres condiciones requeridas por Vitruvio, *De re aedificatoria* se ocuparía en los tres primeros libros (dedicados al diseño, los materiales, y la obra) de la *firmitas*; en los libros cuarto y quinto (dedicados a las obras de uso común y las obras de uso religioso), de la *utilitas*, y en los libros sexto, séptimo, octavo y noveno (sobre la ornamentación en general y la propia de cada tipo de edificio), de la *venustas*.³

En efecto, en el último párrafo del libro primero del *De re aedificatoria*, una vez descritas las partes que componen la *res aedificatoria* (el medio ambiente *-regio-*, el área *-area-*, la repartición *-partitio-*, el muro *-paries-*, la cobertura *-tectum-* y la apertura *-apertio-*), Alberti precisa que cada una de estas partes deberá atenerse a los criterios que exigen considerar su adaptación al uso (*ad usum commoda*) y la salubridad (*saluberrima*), su firmeza y duración (*ad firmitatem perpetuitatemque*) y su gracia y hermosura (*gratiam et amoenitatem*) (I, II, 25). En el inicio del libro VI, Alberti vuelve a remitirse a esta famosa tríada vitruviana para argumentar el recorrido emprendido en los primeros cinco libros y justificar el contenido de los que restan, imponiéndole una jerarquía a estos tres criterios a los que debe subordinarse la construcción: el conseguir la *gratia* y la *amoentitas* se revela, en este ocasión, sin embargo, una empresa aún más destacada en el arte de la construcción que la obtención de la *firmitas* y la *utilitas*. En efecto, señala Alberti:

Ex tribus partibus, quae ad universam aedificationem pertinebant, uti essent quidem quae adstrueremus ad usum apta, ad perpetuitatem firmissima, ad gratiam et amoenitatem paratissima, primis duabus partibus absolutis restat tertia omnium ||dignissima et perquam valde necessaria.

“De las tres partes que atañían a la técnica de la construcción en su totalidad (*universam aedificationem*) -que los edificios sean adecuados a los usos (*usum*) que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración (*perpetuitatem firmissima*), que posean gracia y hermosura (*gratiam et amoenitatem*)- hemos terminado de abordar las primeras dos. Resta por tanto la tercera, que de todas es la más noble, además de indispensable.” (Orlandi, 1966: VI, I, 445)⁴

³ El décimo libro está dedicado a la restauración de los edificios y a consideraciones referidas a la contención y manejo del agua. La presencia de este libro, y su ubicación en el tratado, ha suscitado numerosas observaciones, tendientes a considerarlo, con diferentes argumentos, como una parte orgánica del tratado, al nivel de su contenido o de su estructura (Grayson, 1998; Van Eck; 1998; Betts, 2007), o, por el contrario, como un libro adicionado posteriormente, en su totalidad o parcialmente, que no guarda una relación armónica con el contenido de los otros libros (Zubov: 1958; Krautheimer: 1963; Caye: 2004).

⁴ En adelante, nos remitiremos siempre a esta edición. Cuando no se aclara lo contrario, las traducciones al castellano nos pertenecen.

En el presente artículo analizaremos la dimensión retórica que Alberti asigna a la arquitectura, en tanto orientadora de conductas, a partir de esta jerarquía que impone a las tres condiciones que debe reunir el edificio. Para ello, abordaremos, en una primera instancia, las reflexiones de Alberti sobre el vínculo entre arte y naturaleza, a partir de los conceptos de *imitatio*, *electio*, *pulchritudo* y *ornamentum*. En una segunda instancia, pondremos en relación los atributos estéticos que Alberti exige a la arquitectura y sus atributos morales, particularmente aludidos en el marco de la búsqueda de medida en la construcción y constitución de los edificios.

2. *IMITATIO, ELECTIO, PULCHRITUDO Y ORNAMENTUM*

En sus tratados sobre arte, *De re aedificatoria* y *De pictura*, Alberti da cuenta de los límites que plantea la sola imitación de la naturaleza, presentando, en su lugar, el doble proceso que debe seguirse en toda creación artística: la *imitatio* y la *electio*. La *imitatio* de la naturaleza se presenta en tal sentido como una etapa fundamental de la conformación de la obra, en la medida en que el artista no extrae el modelo a representar de su interior, sino que debe buscarlo por medio de la observación y la experimentación de la naturaleza. En efecto, en *De re aedificatoria*, Alberti, parangonando el arte de la construcción con las “obras” de la naturaleza, define al edificio como un cuerpo, reclamando que sea construido emulando las formas creadas por la naturaleza. Siguiendo este criterio, la diversidad de los edificios encuentra un modelo privilegiado en la diversidad de los organismos o cuerpos naturales.⁵

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

“[Nuestros antepasados] Observando, pues, lo que la naturaleza acostumbra en relación al organismo en su conjunto y a cada una de sus partes, se dieron cuenta, desde el origen de los tiempos, de que los cuerpos no siempre constan de partes iguales –de donde sucede que sean producidos cuerpos delgados, gruesos, y

⁵ Recuerda Tafuri que el concepto albertiano de un organismo arquitectónico, semejante al animal, era conocido ya en la antigüedad. El elemento nuevo se relaciona con la elaboración “científica” de las teorías arquitectónicas renacentistas: “los contenidos no son nuevos, pero sí el proceso –matemático y verificable– que permite su formalización en una sistematización del mundo ‘puesta en imagen’” (1995: 35).

medianos—; y observando que un edificio difiere de otro en fines y funciones, juzgaron que debían existir, igualmente, diferencias en la construcción”.

También en *De pictura*, Alberti sostiene la necesidad de imitar a la naturaleza, modelo que el pintor debe emular para plasmar la “belleza artística”:

Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt. Nam is vultus qui superficies alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in vetularum vultibus videmus, erit quidem is aspectu turpis. In qua vero facie ita iunctae aderunt superficies ut amena lumina in umbras suaves defluant, nullaeque angulorum asperitates extent, hanc merito formosam et venustam faciem dicemus. Ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est. Quonam vero pacto id assequamur, nulla alia modo mihi visa est via certior quam ut naturam ipsam intueamur (...) (Grayson, 1973: II, 35, 63).⁶

“De la composición de las superficies nace aquella gracia en los cuerpos que llaman belleza. Pues un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquéllas prominentes y éstas muy retraídas y hundidas, como en los rostros de los ancianos, sería feo de contemplar (...). Por tanto, en esta composición de las superficies deben buscarse en grado sumo la belleza y la gracia de las cosas, y considero que quien desee obtenerlas, no encontrará vía más apta y cierta que el extraerlas de la naturaleza (...)”.

La naturaleza, no obstante, como el propio Alberti aduce a partir de la imagen del rostro de los ancianos, produce también cuerpos deformes o que se han maltrecho con el tiempo. En este sentido, el propio proceso de imitación debe atenerse a un criterio medido, sin caer en “el exceso de la imitación literal” (Wolf, 2007: 273), prohibida por los límites que impone el decoro. La mediación del artista resulta en tal sentido indispensable: éste muestra y esconde con su arte, creando una segunda naturaleza fruto del artificio, y ajustada, esta vez, a normas y proporciones “estables”. La *imitatio*, por tanto, se presenta como un procedimiento tan necesario como insuficiente. A la observación y experimentación de la naturaleza el artífice debe yuxtaponer la *electio*,⁷ que permite la superación de la naturaleza, mediante la selección de las partes que integrarán la obra en un todo perfecto. De este modo, en *De pictura*, Alberti sostiene que la belleza no sólo se consigue mediante la imitación de la naturaleza, pidiendo al pintor, por el contrario, que se muestre:

At ex partibus omnibus non modo similitudinem rerum, verum etiam in primis ipsam pulchritudinem diligat. Nam est pulchritudo in pictura res non minus grata quam expetita (...) Zeuxis, praestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor, facturus tabulam quam in tempio Lucinae apud Crotoniates publice dicaret,

⁶ En adelante, nos remitiremos siempre a esta edición.

⁷ Afirma Panofsky que “el concepto de ‘*electio*’ tiene tanto de herencia del mundo antiguo como el de ‘*imitatio*’” (1995: 48).

non suo confisus ingenio temere, ut fere omnes hac aetate pictores, ad pingendum accessit, sed quod putabat omnia quae ad venustatem quaereret, ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita uno posse in corpore reperiri, idcirco ex omni eius urbis iuventute delegit virgines quinque formae praestantiores, ut quod in quaque esset formae muliebris laudatissimum, id in pictura referret. (III, 55, 97 – 56, 99)

“Atento siempre no sólo a la similitud de todas las partes, sino también, en primer lugar, a su belleza. Pues la belleza en la pintura es tan agradable como deseable. (...) Zeuxis, el más distinguido, docto y perito de todos los pintores, cuando se consagró a pintar la tabla que había de exponer públicamente en el templo de Lucina en Crotona, no confió a ciegas en su propio ingenio, como hacen casi todos los pintores de ahora, sino que, como consideraba que todo lo que necesitaba para alcanzar la belleza no sólo no podía hallarlo en su propio ingenio, sino que si lo pedía a la naturaleza tampoco podía encontrarlo en un solo cuerpo, eligió cinco vírgenes de entre todas las jóvenes de la ciudad, de modo que pudo representar en su pintura las formas que eran más elogiadas en cada una de esas mujeres”.

La leyenda de Zeuxis, cuyas fuentes se remontan a *De inventione* de Cicerón (II, I, 1-3) y a la *Historia Naturalis* de Plinio (67), invita a la reflexión sobre un procedimiento que antes que dejar al descubierto las falencias propias de la naturaleza, la constituye como parte necesaria del proceso de creación del artífice: éste observa la naturaleza y su diversidad, y recoge de ella aquellas partes que, ensambladas, dan lugar al cuerpo perfecto. Siguiendo casi literalmente la leyenda sobre las muchachas de Crotona de Plinio, y en menor medida la versión ciceroniana, en donde aparece el nombre de la figura ideal (Helena), Alberti demuestra que su interés “no es tanto la figura misma cuanto el proceso en que se supera la paradoja de deber imitar a la naturaleza, articulada en cuerpos individuales no perfectos, para llegar a la belleza” (Wolf, 2007: 273).

Para Panofsky, este simultáneo pedido de emular y superar la naturaleza no constituye una paradoja en “la literatura teórica e histórica del arte del Renacimiento italiano”. Por el contrario:

Paralelamente a este *concepto* de la *imitación*, el cual, como postulado, contiene la exigencia de una absoluta fidelidad a lo real, tanto formal como objetiva, se desarrolló desde el principio en la literatura artística del Renacimiento, al igual que en la de la Antigüedad, el concepto de superación de la naturaleza, alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad. Junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza (...) encontramos la invitación, no menos enérgica, a elegir siempre lo más bello entre la multiplicidad de los objetos naturales, a evitar la deformidad, especialmente en lo que respecta a las proporciones, y, sobre todo (...) a ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza (Panofsky, 1995: 47-48).

Esta invitación a superar la naturaleza e, incluso, a plasmar en la obra de arte algo que no se encuentra en la realidad, se expresa en la obra albertiana en la doble nomenclatura que recibe el arquitecto como *artifex* e *inventor*,⁸ así como en la trasposición de las reglas del arte retórico clásico al ámbito propio de la arquitectura, un ejercicio al que Alberti había recurrido en *De pictura*.⁹ La concepción del arquitecto como *inventor*, en efecto, había sido ya retratada en el prólogo a la versión en vulgar del tratado *Della pittura* que Alberti dedica, precisamente, al arquitecto Filippo Brunelleschi. En la famosa dedicatoria, Alberti, al parangonar las obras de la antigüedad con las de su tiempo, se figura a una naturaleza “envejecida y cansada” (“fatta antica e stracca”) que ya no logra producir ingenios como los antiguos. Este melancólico comienzo es, sin embargo, inmediatamente superado, cuando el humanista recuerda su vuelta a Florencia luego del largo exilio al que fueron condenados los Alberti, ocasión en la que pudo contemplar la manifestación de un renovado espíritu debido a las obras de Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, y Masaccio. Pero Alberti da un paso más. La simultánea “vuelta a la antigüedad y a la naturaleza”, que ha vislumbrado Panofsky en el Renacimiento italiano, en este sentido, es acompañada por un deseo activo de superación de ambas.¹⁰ En efecto, Alberti señala a continuación que, si los maestros de la antigüedad lograron aquellos niveles de perfección en las artes teniendo en abundancia de “qué aprender e imitar”, tanto mayor es la virtud de los “modernos”, ya que “sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias nunca vistas ni oídas” (1973: 7).¹¹ Este *trovare arte e sciente non udite e mai vedute* vuelve a aparecer

⁸ Al referirse a los beneficios del arte arquitectónico, Alberti señala: “*Ut interdum non constaret, quaenam hominum conditio aut quae rei publicae pars aut quis civitatis status magis debeat architecto, immo omnium commoditatum inventori*” (15) [Por el momento no es posible constatar qué estamento, qué sector del Estado o qué clase social le debe más al arquitecto, inventor [*inventori*] de todo tipo de comodidades (...)].

⁹ En referencia al *De pictura* albertiano, refiere Panofsky: “También aplica Alberti a esta profesión, si bien tentativamente, las categorías de la retórica clásica: invención, disposición (convertida en *circonscriptione* y *compositione*, y remplazada unos cien años después por *disegno*), y elocución (convertida en *receptione de lume*, y remplazada unos cien años después por *colorito*). Y, lo que es más importante, introduce —o, mejor dicho, reintroduce— en la teoría de las artes figurativas lo que llegaría a constituirse en concepto central de la estética renacentista, el viejo principio de *convenienza* o *concinnitas*, cuya traducción más aproximada quizá sea el término ‘armonía’” (1988: 63).

¹⁰ En esta misma dirección sostiene Tafuri que la imitación de lo antiguo en el Renacimiento oscila entre dos extremos: “consciente de la irrecuperabilidad del ideal admirado, se repliega bajo artificios y ficciones, y, sin embargo, no renuncia a la superación del modelo” (1995: 28). Garin, por su parte, remontándose a Poliziano, advierte sobre el significado creativo e incluso “personal” de imitar a los antiguos. El proceso de la *imitatio*, en este sentido, determina el desarrollo de una doble conciencia “de sí y del otro” (1965: 65).

¹¹ “Confessoti sì a quegli antiqui, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quinci tanto più el

en la denominación del arquitecto como un *inventor*, que en su “trovare”, no sólo “supera”, sino que va *más allá* de los sitios establecidos por la naturaleza y la antigüedad. En este sentido Alberti traspone la categoría retórica de la *inventio*, aplicada al plano verbal y consistente en el “encuentro o hallazgo de ideas” al mundo físico y artístico. En esta trasposición queda en pie la naturaleza retórica de la *inventio*, encaminada no sólo a “extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res (excogitatio)*”, sino también a “extraer de la *res* aquello que favorece a la propia causa” (Lausberg, 1990: 235). En la retórica clásica, el paso siguiente a la *inventio* es la *dispositio*, que consiste en disponer “las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio*, [en un] orden tendente a la *utilitas* de la propia causa” (1990: 367-368), para luego pasar a la *elocutio*, que “traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio*” (Lausberg, 1984:9).

La trasposición de las categorías de la retórica clásica a las artes visuales y a la arquitectura no es una mera cuestión de nomenclaturas, sino que 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, IX). El *ornamentum* es un elemento auxiliar de la *pulchritudo*, de la belleza “innata”. Alberti en tal sentido recurre a una cita del *De natura Deorum* de Cicerón, que se encamina en la misma dirección que la leyenda de las vírgenes de Crotona:

Quotus –inquit ille apud Ciceronem– Athenis extat ephebus pulcher! Deesse aliquid spectator ille formarum, aut plus esse in his, quos non probaret, intelligebat, quod ipsum cum pulchritudinis rationibus non conveniret. Illis, ni fallor, adhibita ornamenta hoc contulissent, fucando operiendoque siqua extabant deformia, aut comendo expoliendoque venustiora, ut ingrata minus offenderet et amoena magis delectarent. Id si ita persuadetur, erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati. (VI, II, 449)

“¡Cuántos jóvenes hermosos –hace decir Cicerón a su personaje– quedan en Atenas! Dicho personaje, conocedor de las figuras, entendía que en aquellos que no recibían su aprobación faltaba o sobraba algo que no se correspondía con las leyes de la belleza. Si no me equivoco, aplicando ornamentos, empleando afeites y ocultando los aspectos que resultaran desagradables, o arreglando y haciendo

nostro nome più debba essere maggiore, se noi sanza precettori, senza essemplio alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute”.

resaltar los más hermosos, habrían conseguido que lo desagradable resultara menos ingrato y lo más hermoso más placentero. Si ello es así, el ornamento puede definirse como una especie de ayuda secundaria de la belleza, un elemento complementario. De lo expuesto aquí se evidencia, en mi opinión, que la belleza es una especie de característica propia e innata de todo cuerpo que se considere hermoso; el ornamento, en cambio, es por naturaleza algo accesorio, un aditamento más que un elemento natural”.

La belleza “innata” acude en tal sentido al *ornamentum* que, de hecho, “forma parte de un proceso de realización de la belleza, por medio del *ars*, de la técnica” (Bulgarelli, 2007: 576). La definición albertiana de *ornamentum*, sin embargo, se diferencia del principio de *electio* recomendado para los artífices y ejemplificado con la leyenda de Zeuxis. El énfasis aquí no concierne tanto a la elección de los cuerpos bellos que en su reunión ideal conforman la figura femenina perfecta, sino que se vuelca sobre la necesidad de corregir, de agregar, e incluso, de disimular.¹² En este sentido el ornamento expresa, como la *inventio*, su naturaleza retórica.¹³ En la retórica clásica el ornato “es la virtud más codiciada, por ser la más brillante y la más efectista, la cual rebalsa la corrección elocutiva (*Latinitas*) y la comprensibilidad intelectual de la expresión” (Lausberg, 1990: 50).¹⁴ El *ornatus*, en este sentido, resulta fundamental para

¹² Para Bulgarelli (2007), el ornamento es también “un elemento fundador de la vida civil”, “al punto que la supervivencia de la sociedad” depende en gran medida de él. “Se introduce aquí la imagen del ornamento como cosmético, capaz de corregir los defectos naturales” (2007: 574). De acuerdo con Bulgarelli, la propia obtención de la perfección depende de un procedimiento artificial, como por ejemplo, el *fucus*. El *fucus*, continúa el autor, como es bien conocido, “en la retórica antigua está asociado a artificiosidad, simulación, engaño (...). Entre los numerosos *exempla* antiguos se encuentra una epístola de Séneca: *Nosti comptulos iuvenes, barba et coma nitidos, de capsula totos: nihil ab illis speraveris forte, nihil solidum. Oratio cultus animi est: si circumtonsa est et fucata et manu facta, ostendi illum quoque non esse sincerum et habere aliquid fracti. Non est ornamentum virile concinnitas* (115, 2-3)” (2007: 575). El conocimiento por parte de Alberti del texto antiguo perfila, para Bulgarelli, la posibilidad de “releer (...) la hendiadís *pulchritudo-concinnitas* y *ornamentum*, también a la luz del *fucus* –una armonía que es fingimiento” (2007: 576).

¹³ Wolf, en tal sentido, remarca la problemática relación entre “el concepto filosófico de la belleza y el retórico del *ornatus*: entran en conflicto la ‘belleza innata’ y el ornamento ‘adfictum’” (2007: 269).

¹⁴ Alberti comienza el libro VI haciendo una crítica al lenguaje incomprensible utilizado por Vitruvio, a mitad de camino entre el griego y el latín y violatorio, por tanto, de la *latinitas*, que junto con la *perspicuitas*, el *ornatus* y el *decorum* integra las *virtutes dicendi*: “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” (V, I, 441). [“Me dolía de que tan abundantes e ilustres documentos de los escritores se hubiesen perdido por la adversidad de los tiempos y de los hombres; a punto tal que, en medio de tanta ruina, una sola obra se hubiera salvado llegando hasta nosotros, aquella de Vitruvio: escritor ciertamente muy competente, pero tan estropeado y lacerado por el paso del tiempo, que en muchos pasajes se advierten lagunas e imperfecciones. Se añadía el hecho de que hubiera transmitido en una lengua nada culta; de modo que los latinos dirían que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín. Pero el hecho basta por sí mismo para probar que no fue ni latino ni griego; lo que equivale a decir que quien escribió de un modo tal que no podemos

el *persuadere*. Aquí subyace, como veremos enseguida, no sólo el fundamento técnico sino también moral y social de la teoría arquitectónica albertiana. De acuerdo con Panofsky, “la renuncia a una explicación metafísica de lo bello”:

(...) [aflojé] por primera vez –aunque en un principio, más por una tácita eliminación que por un expreso rechazo– aquellos vínculos, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el “*Pulchrum*” y el “*Bonum*” (...) También introdujo, *de facto* si no *de jure*, la autonomía de la esfera estética, que más de tres siglos después había de ser fundamentada teóricamente (Panofsky, 1995: 53).

El *pulchrum*, en realidad, sí resulta asociado en el tratado de arquitectura albertiano con el *bonum*, en tanto busca trasladar su sistema de proporciones a la armonía social. La belleza, fruto de la armonía de las proporciones, tiene un efecto inmediato en la conducta de los hombres. Es en este sentido que Alberti supedita incluso la funcionalidad y la comodidad a la belleza del ornamento. Ésta no sólo agrada al que la contempla y habita en construcciones bellas y adornadas, sino que también persuade al “enemigo”, que se rinde y modifica sus intenciones iniciales frente a su sola contemplación:

Quis enim non secum agi commodius affirmabit, ubi sese inter ornatos, quam si neglectos intra parietes receperit? Aut quid alioquin tam obfirmatum effici | | ulla 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; ut hoc audeam dicere: nulla re tutum aeque ab hominum iniuria atque illesum futurum opus, quam formae dignitate ac venustate. Huc omnis cura, omnis diligentia, omnis impensae ratio conferenda est: ut quae feceris, cum utilia et commoda sint, tum et praecipue sint ornatissima ac perinde gratissima, quoad qui spectent, nulla in re alibi tantum erogatum esse impensae malint quam istic. (VI, II, 447)

“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

entenderle, no escribió para nosotros”]. De hecho, a lo largo de su tratado, Alberti se esmera en retratar el arte de la arquitectura con la mayor claridad expresiva posible, debiendo para ello, en ocasiones, emplear nuevos vocablos allí donde no alcanzan las palabras usuales. Así declara en el libro III, XIV: “Fingenda mihi erunt nomina, quo sim, quem esse me his libris maxime elaborandum institui, facilis et minime obscurus” (III, XIV, 241). [“Habré de acuñar denominaciones para ser lo más accesible y menos oscuro posible, como he procurado que debía ser en estos libros”]. En este mismo sentido se expresa en el último capítulo del libro VI. Por otra parte, de acuerdo con Eck (1998), del mismo modo que *De oratore* de Cicerón no representa una guía para la exitosa articulación del discurso público, sino una interrogación sobre la verdadera naturaleza de la elocuencia y su rol en la sociedad, *De re aedificatoria* no es una colección de instrucciones que debe seguir el constructor, sino un interrogarse sobre los principios de la arquitectura, considerada como un instrumento esencial para la sociedad “civilizada”. Es en este marco, también, que se comprende cómo en forma simultánea al tratamiento albertiano del arte de la construcción, se construye en su texto un vocabulario humanista en latín, “con ayuda del cual la arquitectura puede consagrarse en tema de un discurso civilizado, y así dar el primer paso determinante hacia la conceptualización y definición de la teoría y práctica de la arquitectura” (1998: 267). La misma autora (Eck, 1980; 1999) se ocupa demoradamente del rol de la retórica en la teoría arquitectónica albertiana.

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. Osaré decir, en suma, que por ningún otro medio quedará tan segura y tan a salvo del ataque de los hombres una construcción, que gracias al decoro y la hermosura (*venustas*) de las formas. Conviene, por tanto, dirigir todas las preocupaciones y todos los gastos posibles para lograr que la obra no sea sólo funcional (*utilitas*) y confortable (*commoda*) sino, principalmente, bien adornada y muy grata a la vista, hasta el punto que quien la contemple convenga que tal gasto no podría haber sido empleado en algo mejor”.

Este poder persuasivo del ornamento, como advertíamos, se explica a partir de su naturaleza retórica. Lausberg, remontándose a Quintiliano (12, 10, 59), enumera los tres grados en que puede dividirse el *persuadere*: el *docere*, dirigido al intelecto, el *delectare* y el *movere*, que se dirigen al corazón. El primero representa el camino intelectual de la *persuasio*, de especial aplicación en la *narratio* y la *argumentatio*. El *docere*, sin embargo, corre el peligro de generar el aburrimiento del público (el peligro *taedium*), debiendo acudir, por tanto, al *delectare*, que suscita la *voluptas* del oyente. De esta manera, tendiendo un puente afectivo hacia el auditorio, el orador logra generar simpatía hacia el objeto del discurso y hacia él mismo (Lausberg, 1990: 228-233).¹⁵ Alberti de hecho advierte sobre la importancia del *delectare*, un afecto que suscita la percepción de la armonía: “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” (IX, V, 815) [“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 nos acercamos con placer (*voluptate*)”]. El placer, sin embargo, como veíamos en el ejemplo del enemigo que cambia sus intenciones frente a la belleza y el 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 al cuidado de la construcción y a su duración en el tiempo. En esta operación subyace la conciencia de la transitoriedad de las cosas, donde la ruina (debida a los estragos naturales o la violencia de la historia) se presenta como el inevitable punto de referencia de la reflexión albertiana.

Esto último puede ilustrarse cuando se remite a los interesados tanto del arte retórico cuanto del arte arquitectónico. El orador, el objeto o asunto y el oyente, son, de acuerdo a la retórica aristotélica, los tres interesados de todo discurso. Pero las relaciones que se

¹⁵ Esto último se logra con la *variatio*, principio fundamental también del *ornamentum* albertiano.

establecen entre éstos pueden variar. El oyente puede asumir un rol más bien pasivo o constituirse “como árbitro de la decisión” (Lausberg, 1990: 106).¹⁶ En este último caso, se arribará al fin, pretendido por el orador, de lograr su actuación. Este último efecto, el *movere*, “origina una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos) en el sentido de que tome partido a favor de la causa defendida por el orador” (1990: 231). De un modo similar, los tres “interesados” en el arte de la construcción son: el arquitecto, el edificio-ciudad y el espectador-habitante-ciudadano. Es en este sentido que, a contrapelo de la afirmación de Panofsky, la belleza no constituye en la teoría albertiana un fin en sí misma, no siendo posible divorciarla de sus consecuencias morales y prácticas. En efecto, como señala Marassi, “la técnica y el arte de la arquitectura ponen de manifiesto el aspecto inmediato y exterior de la belleza, que empero procede de y luego termina en un contexto más amplio que el edificatorio” (Marassi, 2008: 14-15). De hecho, siguiendo con Marassi, aunque reteniendo la trasposición albertiana del arte retórico al arte arquitectónico:

La *concinnitas* se convierte en esta ley universal de la expresión y tiene la tarea de ordenar las partes (que en la naturaleza están separadas) de acuerdo con un plan perfecto para que correspondan perfectamente a una mirada bella y, en el ámbito moral, consientan y susciten el acuerdo entre las costumbres y la virtud (Marassi, 2008: 12).

Como señalábamos, la apelación al *movere* indica la búsqueda de que el oyente adopte en forma activa la causa del orador, vertida en su discurso. La arquitectura albertiana, según advertíamos, también busca inducir a la acción, promoviendo una conducta mesurada. Esta conducta, que permite paralizar la acción destructora de los hombres, responde a una determinada forma de considerar el proceso global de la edificación: desde el presupuesto destinado a la construcción del edificio hasta la sobriedad de su diseño y de su ejecución.

3. LA BÚSQUEDA DE MEDIDA

Así entendido, el concepto de armonía (*concinnitas*) guarda un estrecho vínculo con el concepto de *masserizia*, ideal de conducta expresado en el tratado *Della famiglia*. En términos filosóficos, la *masserizia* alienta una intervención prudente en y sobre la

¹⁶ Expresa Aristóteles en la *Retórica*: “Σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ τριῶν ὁ λόγος, ἕκ τε τοῦ λέγοντος καὶ περὶ οὗ λέγει καὶ πρὸς ὃν, καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν, λέγω δὲ τὸνάκροατή. Ανάγκη δὲ τὸν ἀκροατὴν ἢ θεωρὸν εἶναι ἢ κριτὴν”. (*Ret.* I 3, 1358a39-1358b4) [“Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquel a quien habla; pero el fin se refiere a este último, quiero decir, al oyente. Ahora bien, el oyente es, por fuerza, o un espectador o uno que juzga.”].

realidad, constituyendo un principio ordenador de la actividad individual, social y económica que permite el desarrollo de una comunidad virtuosa. De acuerdo con Heller, la *masserizia* es un

(...) método nacido de la combinación de los conceptos de medida del aristotelismo y el estoico-epicureísmo. *Masserizia* quiere decir conducción prudente de los asuntos propios. No se refiere sólo a la “virtud” en tanto comportamiento ético estrechamente concebido. También puede significar el sano gobierno de nuestro cuerpo, la dirección armónica y equilibrada de la vida familiar, los negocios, el tiempo, los intereses y el destino. El principio fundamental de Alberti es, pues, el de *vivir sin ilusiones*, aunque no de una manera que engendre la desesperación; antes bien nos protege de ésta. Es precisamente esa liberación de las ilusiones lo que nos capacita para percatarnos de las posibilidades reales existentes para el bien y la belleza; “viviendo según la naturaleza”, el hombre puede convertirse en dueño de la factividad de la naturaleza y convertirla en el fundamento de la “verdad” (Heller, 1994: 120)

La *masserizia* expresa ante todo una particular comprensión de las cosas centrada en la noción de medida, una medida que el hombre debe imponer en el mundo y, de este modo, volcarla sobre sí mismo.

En *De re aedificatoria*, Alberti dedica varios párrafos al presupuesto de la construcción, señalando la importancia de atenerse a un término medio entre los presupuestos excesivos (VIII, III, 681), y los insuficientes (IX, I, 783). El arquitecto y el comitente pueden y deben encontrar los fundamentos de esta elección no sólo en la naturaleza, sino también en la historia, donde se encuentra sedimentada –en forma de monumentos y ruinas– la racionalidad y la irracionalidad humana. Es la historia, en definitiva, la que enseña, por ejemplo, que en la república romana la moderación presupuestaria formaba parte de una sobriedad en las costumbres (IX, I, 781). Alberti, de este modo, da cuenta de una relación dialéctica entre la ciudad y el ciudadano, entre el edificio y el hombre:

Apud maiores nostros video prudentissimis et modestissimis quibusque viris vehementer placuisse cum in caeteris rebus et publicis et privatis tum hac una in re aedificatoria frugalitatem atque parsinomiam, omnemque luxuriam in civibus tollendam cohercendamque putasse; eosque huic rei et monitis et legibus omni studio atque industria providisse comperio. (IX, I, 779)

“Observo en nuestros antepasados que los más prudentes y comedidos recomendaban vivamente, así como en general en la vida pública y privada, también en el arte edificatorio (*re aedificatoria*), la moderación (*frugalitatem*) y el ahorro y que consideraron que cualquier forma de lujo debería ser eliminada y arrancada de raíz entre los ciudadanos; y hallo que se encaminaron a tal fin con todo su esfuerzo y dedicación, tanto mediante consejos como por medio de leyes.”

La búsqueda de modelos en la antigüedad, en lo referido al presupuesto y a las costumbres, tiene su coronación en el abordaje de la “historia” de la arquitectura

antigua, a la que Alberti remite para prescribir la sobriedad a la hora de mentar y ejecutar el edificio. De acuerdo con Alberti, el arte de la construcción, según enseñan los monumentos antiguos, siguió un desarrollo progresivo, que tuvo su juventud en Asia, su florecimiento en Grecia y alcanzó su maduración en Italia. El humanista genovés divide la primera etapa de la arquitectura asiática en dos momentos. A una primera instancia en donde la riqueza y el ocio de los reyes contribuyó a la construcción de aposentos amplios y edificios suntuosos, le siguió el afán de construcciones inmensas que derivó en “la locura de levantar pirámides” (VI, III, 451) [“(…) insaniam (...) pyramidum extollendarum”]. Esta primera etapa encuentra su contraparte en Grecia, tierra llena de hombres “de gran ingenio y sabiduría” (VI, III, 453) [“ingeniis bonis atque eruditis”], que se dedicaron, sobre todo, a la construcción del templo. Aquí el lugar de la riqueza lo ocupa la inteligencia (*ingenii*), que permitió establecer los principios propios del arte edificatorio, basados en la observación y experimentación de la naturaleza. Italia, finalmente, en virtud de su “innata frugalitate” (VI, III, 453) [“moderación innata”] siguió los modelos trazados por la propia naturaleza:

Italia tum primum pro innata frugalitate ||sic statuebat, in aedificio non secus atque in animante convenire. Nam, puta in equo, sentiebat illa quidem, ad quos usus eius figuram membrorum comprobe, raro fieri, quin eos ipsos ad usus id animans commodissimum sit; et gratiam formae proinde putabat ab expetita usus commoditate nusquam exclusam aut seiunctam inveniri. (VI, III, 455)

“En Italia, desde el principio, el innato sentido de moderación, sugirió estructurar el edificio del mismo modo que un organismo animal. En efecto, pensaban que, en el caso, por ejemplo, del caballo, aquellos miembros que son admirados por su forma, casi siempre se adaptan del modo más perfecto a sus propias funciones en el cuerpo del animal, así la gracia de las formas (*gratiam formae*) no está nunca separada ni reñida con la práctica que el uso requiere.”

En efecto, de acuerdo con este desarrollo progresivo, el imperio combinó la antigua sobriedad con la potencia presupuestaria, y se propuso embellecer la ciudad,¹⁷ en no menor medida que los griegos.¹⁸ Alberti refiere que en aquel momento crece en Roma el

¹⁷ De acuerdo con Biernamm, “la crítica albertiana al lenguaje de Vitruvio (...), sus definiciones de *pulchritudo* y de *ornamentum*, y su anécdota de cómo los romanos llegaron al *medium*, relatadas para poder introducir en el tratado la virtud del *aptum/ decorum* se plantean exactamente en el momento en que Alberti comienza en *De re aedificatoria* a hablar de la arquitectura como obra de arte. Desde aquí en adelante aborda las reglas que dan la posibilidad de componer, a partir de un cúmulo de piedras, una unidad armoniosa, a la que nada se puede quitar, a la que tampoco nada se puede agregar (2007: 616).

¹⁸ Señala Bruschi que esta breve “historia de la arquitectura” hecha por Alberti en el capítulo III del libro VI rechaza la fórmula típica de la tradición florentina de una “historia del arte” hecha a partir de recuerdos o “vidas” (como luego hará Vasari) de los artífices ilustres. Por el contrario, “los resultados (...) de la actividad constructiva en los distintos períodos son (...) una obra en cierto modo ‘colectiva’, fruto de una situación política, económica y cultural; y fueron alcanzados gracias a la contribución (...) de muchos arquitectos y potentes comitentes, activos en el tiempo, en contextos étnicos y geográficos

número de arquitectos y se perfecciona el arte edificatorio, un arte ya cultivado en Italia desde los antiguos etruscos. A partir, entonces, de estos ejemplos legados a la posteridad, se obtuvieron las reglas del arte de la construcción.

Señalábamos, sin embargo, que atenerse a los fundamentos de la razón encuentra no sólo un ejemplo en la historia sino también un modelo en la naturaleza. Alberti, en tal sentido, recomienda al arquitecto imitar la “*modestiam naturae*” [“moderación de la naturaleza”] a la hora de conformar los miembros del edificio:

Caeterum in membris conformandis modestiam naturae imitari oportet. Neque enim, uti in reliquis, sic et hac in re non magis sobrietatem laudamus, quam profusam aedificandi libidinem vituperamus. Modica esse oportet membra et ad rem, qua de acturus sis, necessaria. (I, IX, 67)

“También, en la conformación de los miembros, se debe imitar la modestia de la naturaleza. En este campo, no menos de cuanto es elogiada la sobriedad (*sobrietatem*), es reprobable el desmesurado deseo de construir (*libidine aedificandi*). Los miembros deben ser por tanto de proporciones moderadas (*modica*) y no quedar fuera de las precisas funciones que les han sido asignadas.”

En efecto, esta doble remisión a la antigüedad y a la naturaleza, en tanto modelos constructivos, enseña a evitar, ante todo, la *libidine aedificandi* o la *aedificando insania*. La teoría arquitectónica albertiana, en tal sentido, alega a favor de una belleza sobria, generadora de una *voluptas* (un placer de la razón y los sentidos), que incita, justamente, a la moderación.¹⁹ La filosofía de la armonía que subyace en el cuerpo edilicio, al adjudicarse la misión de *movere* los afectos del espectador-ciudadano, se opone al *luxus*,²⁰ que en sí mismo alberga la noción de desenfreno:

determinados. La actividad constructiva está estrechamente ligada a las necesidades y a las posibilidades económicas de la sociedad en cada situación histórica específica. Y los sucesivos refinamientos y las sucesivas conquistas cualitativas, en una progresión que desde los reinos asiáticos pasó a los Griegos y a los Itálicos, coinciden con los momentos de mayor florecimiento y poder económico y político.” (2007: 442).

¹⁹ De acuerdo con Onians (1971), la obra de Alberti se muestra como un intento de hacer posible una arquitectura, que, basada en las formas clásicas, sea aceptable para una sociedad cristiana. En este sentido, la elección del modelo romano por parte de Alberti revela: “La conciencia de que uno de los principales obstáculos para el desarrollo de la arquitectura en el siglo XV fue la creencia de que un gran interés en la construcción, en general, y en la imitación de la arquitectura antigua, en particular, era difícil de conciliar con una moral aceptable. [Alberti] se esforzó en remover este obstáculo, mostrando que lo más destacado de la arquitectura antigua, la de Roma, era de hecho sólo una extensión de uno de los más ampliamente aceptados sistemas morales.” (1971: 103). Por otra parte, para Onians, Alberti instala una pugna que busca demostrar la superioridad romana respecto de las conquistas morales y estéticas de la antigua Grecia. En este sentido, su deseo de escribir en un Latín puro o su admiración por la arquitectura romana (en la que encuentra también fórmulas arquitectónicas inéditas), distinguen las posiciones asumidas por Alberti y Vitruvio, aún consagrado a defender la arquitectura en su etapa de desarrollo griega.

²⁰ Pierre Grimal señala que el término *luxus* (o *luxuries*) “pertenece primeramente a la lengua campesina: designaba la vegetación espontánea e indeseable que, por “indisciplina”, compromete la cosecha”. Es todo aquello que “rompe la medida” (1965: 85).

Nam aedificandi omnis ratio, si recte prospexeris, a necessitate profecta est; eam aluit commoditas; usus honestavit; ultimum fuit, ut voluptati prospiceretur, tametsi nunquam ad immodicis omnibus ipsa voluptas non abhorruit. (I, IX, 82)

“En efecto, toda construcción, si lo observas con detenimiento, tuvo su origen en la necesidad (*necessitate*), se desarrolló en función de la comodidad (*commoditas*); fue distinguida por el uso (*usus*); en último término procuró el placer (*voluptari*); pero el mismo placer huye siempre de todo exceso (*immodicis*).”

La *voluptas* es, por tanto, fruto de un compromiso racional, tornándose posible merced a un ejercicio de meditación sobre la realidad. En este sentido, así como el orador debe experimentar los afectos que procura transmitir al oyente, para moverlo a la actuación, el arquitecto debe practicar un control sobre sí mismo y transmitirlo a su obra: “Mecenatem increpabat Oratius, quod aedificando insaniret. Mihi vero apud Cornelium Tacitum probatur is, qui Othoni sepulchrum posuit modicum, sed mansurum” (II, II, 103) [“Horacio desaprobaba a Mecenas por su locura de construir (*aedificando insaniret*). Creo en cambio que tuvo razón aquel que –según narra Tácito– erigió a Otón una tumba modesta pero duradera”]. En efecto, prosigue Alberti:

Quod etsi in privatis monumentis modestiam, in publicis magnificentiam exigunt, publica etiam interdum privatorum modestia collaudantur. Pompeii theatrum ob egregiam operis magnitudinem et dignitatem laudibus et admiratione prosequimur, dignum opus et Pompeio et victrice Roma. Sed Neronis aedificandi insaniam et vastissimorum operum absolvendorum furorem non omnes probant. (II, II, 103-104)

“Aunque, generalmente, se requiere modestia para los monumentos privados y esplendor para los públicos, a veces también estos últimos son alabados por ser tan modestos como aquellos. Alabaremos y admiraremos por lo tanto la magnificencia y la majestad del teatro de Pompeyo, obra insigne y en todo digna de Pompeyo y de las victorias de Roma; mientras que no todos admiran la locura de construir (*aedificandi insaniam*) de Nerón y su desmesurado deseo de llevar a término obras colosales.”

A la *hybris* propia del *libidine aedificandi* se contrapone en tal sentido el *cogitare* y el *praecogitare*, correspondientes al momento de concepción de la obra, vale decir, a la formulación del diseño, que Alberti expresa bajo el término *lineamenta*. Este ejercicio de evaluación de los más mínimos detalles de la obra permite que, una vez emprendida su ejecución, se eviten los obstáculos que ocasionalmente puedan surgir. Por otro lado, permite evaluar las condiciones tanto del medio ambiente, como de la propia naturaleza humana.

En este último sentido, la formulación del diseño de la obra se amplía respecto de su significación primera: no se trata sólo de meditar las formas y condiciones propias de la existencia futura del edificio, sino de hacerlo de acuerdo a las posibilidades y límites

del hombre. El razonar del arquitecto es, en última instancia, un razonar del hombre sobre sí mismo, sobre sus límites y sobre sus capacidades. En este sentido, la arquitectura se presenta como una “filosofía concreta, una actividad en la cual la mente no pierde nunca contacto con la realidad” (Portoghesi, 1966: XXIII). Es por ello también que, de acuerdo con Portoghesi, las críticas realizadas en *De re aedificatoria* a las obras magnificentes de Nerón, Calígula o las pirámides egipcias responden a una visión que concibe a la *mediocritas* no como “un rendirse frente a la potencia abrumadora de la realidad y de la fortuna, sino como un considerar serenamente las posibilidades de la propia fuerza” (1966: XVIII). De allí que el afecto que debe experimentar el arquitecto y trasladar a su obra se relacione con la prudencia y la paciencia, dos actitudes recomendadas por Alberti a lo largo de las obras que abarcan su extensa y heterogénea producción. En el “Proemio a Paolo Toscanelli” de las *Intercenales* Alberti señala:

(...) neque, tametsi virtus ipsa semper fortune fuerit obnoxia, a virtute tamen upsiam esse discedendum, verum ita vivendum, ut vite quidem cursum bonis artibus et simplici virtute reddi commodiorem putemus; at vero, si fata nostras mortalium vires superent, patientia et tolerantia, quoad ipsa necessitas postulet, esse nobis providendum (...) (Bacchelli e D' Ascia, 2003: 2-4).

“Es preciso no alejarse jamás de la virtud, reconociendo no obstante que la virtud está sujeta siempre a la variabilidad de la fortuna. Es necesario vivir, pese a ello, en la convicción de que el empeño en la cultura y la probidad moral facilitan el curso de la vida. Si, con todo, el hado supera nuestras fuerzas mortales, es necesario actuar soportando con paciencia cuando se impone la necesidad”.

La paciencia frente a los males inevitables forma parte de un precepto estoico presente en la idea de *moderación* albertiana, en tanto manifestación exterior de los edificios y resolución interior del hombre. Este conocimiento de uno mismo resulta indispensable para llevar a cabo un edificio y una ciudad de acuerdo a las medidas propias del hombre.

4. CONCLUSIONES

La dimensión retórica de la teoría arquitectónica albertiana no sólo se justifica en la concepción errática que Leon Battista sostiene de la naturaleza humana, a contrapelo de las versiones triunfales del humanismo *quattrocentesco*. También halla una explicación

en la centralidad que para Alberti alberga la *res aedificatoria*, en el marco de las actividades humanas. Aduce a este respecto Tafuri:

Es interesante la observación de Giovanni Orlandi (...), que reconoce en la expresión *res aedificatoria* una etimología no clásica, sino derivada de Alberto Magno. El autor precisa que *aedificatorius*, en el latín cristiano, significa edificante en sentido moral: a pesar de una aparición aislada en Boecio, el término, en el sentido atribuido por Alberti, no es anterior al siglo XIII. Quizás Leon Battista trataba de superponer los dos distintos significados, dando así a su concepción de la arquitectura una connotación ética implícita (1995: 65).

Alberti, en efecto, en lugar de adoptar el título de la obra de Vitruvio, *De architectura*, escoge llamar a su tratado *De re aedificatoria*. Esta elección, de acuerdo con Choay, cobra plena significación cuando se la sitúa en el campo del derecho canónico, que Alberti estudió en la universidad de Bolonia, “y en donde *res* toma la acepción de ‘cuestión’”. (2006: 97). Tomando en cuenta esta acepción, es posible comprender que “Alberti no disertará sobre una cosa. Se interrogará sobre la naturaleza de una actividad creadora, la edificación. Su cuestionamiento es único en la historia de los tratados” (2006: 97). Alberti, específicamente, indaga en la naturaleza del acto constructivo sobre la base de un cuestionamiento de la naturaleza humana. Edificar el edificio y la ciudad es también edificar al hombre, hacer de este un ciudadano.

Para conseguir este fin, la *res aedificatoria* no sólo se atiene a un método racional y preciso, sino que Alberti le atribuye también un destino: el de penetrar en el alma del hombre. De acuerdo a este destino, la arquitectura teorizada por Alberti desnuda las ambiciones propias de la retórica.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2007); *Retórica*, trad. de Q. Racionero. Madrid: Gredos.
- BACCHELLI, Franco y Luca D' ASCIA, eds. (2003); *Leon Battista Alberti. Intercenales*. Bologna: Pendragon.
- BETTS, Richard (2007); “On lineamentis: Alberti’s definitions as the intellectual structure of *De re aedificatoria*”, en A. Calzona et. al (eds.), *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del “De re aedificatoria” (I)*. Città di Castello: Leo S. Olschki, pp. 419-436.
- BIERMANN, Veronica (2007); “L’introduzione al VI libro *De re aedificatoria* e le *virtutes dicendi* retoriche”, en A. Calzona et. al (eds.), *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e*

- gli impegni civili del "De re aedificatoria" (I)*. Città di Castello: Leo S. Olschki, pp. 605-617.
- BRUSCHI, Arnaldo (2007); "Alberti 'storico' dell' architettura? Lo studio dell' architettura del passato nel *De re aedificatoria*", en A. Calzona et. al (eds.), *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria" (I)*. Città di Castello: Leo S. Olschki, pp. 437-450.
- BULGARELLI, Massimo (2007); "Bellezza-ornamento. Rappresentazione, natura e artificio nell' opera di Alberti", en A. Calzona et. al (eds.), *Leon Battista Alberti, teórico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria" (II)*. Città di Castello: Leo S. Olschki, pp. 571-603.
- CHOAY, Françoise (2006); "Le *De re aedificatoria* et l'institutionnalisation de la société", en F. Choay et. al (eds), *Alberti. Humaniste, architecte*. Paris: École national supérieure des Beaux-Arts, pp. 93-109.
- GARIN, Eugenio (1965); "La cultura fiorentina nell' età di Leonardo", en *Scienza e vita nel Rinascimento Italiano*. Bari: Laterza, pp. 57-85.
- GRAYSON, Cecil (1998); *Studi su Leon Battista Alberti*. Città di Castello: Olschki.
- GRAYSON, Cecil, ed. (1973); *Leon Battista Alberti. De Pictura, Opere volgari. Vol.3*. Bari: Laterza.
- GRIMAL, Pierre (1965); *La civilización romana*. Barcelona: Juventus.
- HELLER, Agnes (1994); *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península.
- KRAUTHEIMER, Richard (1963); "Alberti and Vitruvius", en *Acts of the XXth International Congress for the History of Art. Studies in western Art II*. Princeton: Princeton University Press, pp. 42-52.
- KROHN, Fritz, ed. (1912); *Pollio Vitruvius. De architectura libri decem*. Leipzig: Teubner,
Disponibile en: <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phil1056.phi001.perseus-lat1>
- LAUSBERG, Heinrich (1980); *Manual de retórica literaria (Tomo III)*. Madrid: Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich (1984); *Manual de retórica literaria (II)*. Madrid: Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich (1990); *Manual de retórica literaria (tomo I)*. Madrid: Gredos.
- MARASSI, Massimo (2008); *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*. Barcelona: Anthropos.
- ONIANS, John (1971); "Alberti and ΦΙΛΑΠΕΤΗ. A Study in Their Sources", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, pp. 96-114.
- ORLANDI, Giovanni, ed. (1966); *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria*. Milano: Il Polifilo.
- PANOFSKY, Erwin (1995); *Idea. Contribución a la historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- PANOFSKY, Erwin (1988); *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.

- PORTOGHESI, Paolo (1966); “Introduzione”, en G. Orlandi (ed.), *Leon Battista Alberti. L’ Architettura [De re aedificatoria]*. Milano: Il Polifilo.
- TAFURI, Manfredo (1995); *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.
- TOVAR, Antonio, ed. (1999); *Aristóteles. Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- VITRUVIO, Polión Marco (2007); *Los diez libros de arquitectura*, trad. de J. Ortíz y Sanz. Madrid: Akal.
- VAN ECK, Caroline (1998); “The structure of ‘De re aedificatoria’ Reconsidered”, en *Journal of the society of architectural historians*, 3, pp. 280-297.
- VAN ECK, Caroline (1999); “The Retrieval of Classical Architecture in the Quattrocento: the Role of Rhetoric in the Formulation of Alberti’s Theory of Architecture”, en A. Reinink y J. Stumpel (eds.), *Memory and Oblivion*. Dordrech: Kluwer, pp. 231-238.
- VAN ECK, Caroline (2007); *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University press.
- WOLF, Gerhard (2007); “Le fanciulle di crotone e i giovani di atene. Sull’ uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti”, en A. Calzona et al. (eds.), *Leon Battista Alberti, teorico delle arti e gli impegni civili del “De re aedificatoria” (I)*. Città di Castello: Leo S. Olschki, pp. 263-274.
- ZOUBOV, Vasilii (1958); “Leon Battista Alberti (1404- 1472) et les auteurs du Moyen Âge”, en *Medieval and Renaissance Studies*, 4, pp. 245-266.

RECIBIDO: 13/04/2014 - ACEPTADO: 04/11/2014