

654

# Tratado de pintura

Leon Battista Alberti



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo **azcapotzalco**

o l e c c i ó n e n s a y o s

León Battista Alberti (1402-1472), de quien Cristoforo Landino se preguntaba en qué categoría del conocimiento se podría ubicar, nació en Génova, Italia, durante el exilio que sufrió su familia. Fue hijo natural de Lorenzo Alberti, quien algunos años después, ya viviendo en Padua, lo inscribió en el gimnasio de Gasparino Barzizza, donde tuvo de compañeros a Panormita, Francesco Barbaro, Francesco Filelfo y Vittorino da Feltre, hasta 1421 cuando ingresó en la universidad de Bolonia donde permaneció siete años. La muerte de su padre y de su tío paterno los privaron a él y a su hermano Carlo de sus protectores y de su herencia, y durante este periodo, traumatado, empobrecido, y frecuentemente enfermo de tensión nerviosa y por exceso de trabajo se refugió en sus estudios legales e inició sus estudios literarios.

Escribió obras de teatro así como tratados sobre geometría, matemáticas, moral y sobre la familia, además de realizar la primera gramática de la lengua toscana, o sea, del italiano. También realizó estudios relacionados con la formación de imágenes por los rayos de luz por medio de una cámara oscura y sobre perspectiva, escultura, pintura y arquitectura, campo en el cual se desempeñó como genial arquitecto al diseñar la fachada de Santa María Novella y el palacio Rucellai en Florencia, el templo malatestiano en Rimini y la iglesia de San Andrés en Mantua.

León Battista Alberti es uno de los genios más destacados del Renacimiento italiano, reconocido incluso por sus contemporáneos.

Tratado de pintura  
Leon Battista Alberti

COLECCIÓN  
*ensayos*  
6

# 217950

C.B. 289 3763

*Tratado de pintura*

Leon Battista/Alberti

*Traducción al español a partir de la versión inglesa  
de John R. Spencer*

*por Carlos Pérez Infante*

 **AZCAPOTZALCO**  
COSEI BIBLIOTECA

2893763

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo   
Azcapotzalco

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

*Rector General*

Dr. José Luis Gázquez Mateos

*Secretario General*

Lic. Edmundo Jacobo Molina

UAM

ND 1130

A4.88

UNIDAD AZCAPOTZALCO

*Rectora*

Mtra. Mónica de la Garza Malo

*Secretario*

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

*Coordinador de Extensión Universitaria*

Lic. Enrique López Aguilar

*Jefa de la Sección de Producción y Distribución Editoriales*

Lic. Silvia Aboytes Perete

*Tratado de pintura* de Leon Battista Alberti

Primera edición en México: 1998

Traducción al español, a partir de la versión inglesa de John R. Spencer,  
por Carlos Pérez Infante

ISBN: 970-654-317-1

©Leon Battista Alberti

Editorial Routledge & Kegan Paul Ltd.

Broadway House, Carter Lane E. C. 4

Londres, Gran Bretaña

©Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa, Tamaulipas

02200. México, D.F.

Producción editorial: *Amalgama Arte Editorial*

Impreso en México/*Printed in Mexico*

# *Prólogo*

*A la memoria de mi amada esposa  
Yolanda Hébert Loera*

Cuando en la cátedra de Iniciación a la Teoría de la Arquitectura, el profesor José Villagrán García mencionaba a Vitruvio Polión como el primero que había incursionado en el campo de la filosofía del quehacer arquitectónico en el siglo I de nuestra era —en pleno auge del imperio romano—, con todas las posibilidades y las limitaciones técnicas de esa generación nos llamó poderosamente la atención que desde tiempos tan remotos la profesión en la que empezábamos a incursionar ya había sido objeto de estudio para fijar sus bases, los materiales y los procedimientos de construcción, así como las normas de diseño de cada uno de sus elementos constitutivos.

En este mismo curso introductorio se habló también de un segundo tratado sobre arquitectura, que con base en el anterior elaboró Leon Battista Alberti, en el siglo XV, con el título DE RE AEDIFICATORIA O LOS DIEZ LIBROS DE LA ARQUITECTURA. Se constituyó el primer tratado de arquitectura de la época moderna y su finalidad consistió en actualizar los conocimientos que se tenían sobre la materia.

Este nuevo tratado suscitó un enorme interés por el tema, pues en ese momento se gestaba uno de los movimientos culturales más importantes en la evolución del conocimiento humano, que abarcó los campos de la arquitectura, literatura, escultura, pintura, música, y ciencia: **El Renacimiento**.

Más adelante, en el tercer curso de historia de la arquitectura que

## LEON BATTISTA ALBERTI

dictó el profesor Juan de la Encina, conocí las magníficas obras arquitectónicas que realizó Leon Battista Alberti en varias ciudades italianas, como el palacio Rucellai y la fachada de la iglesia de Santa María Novella en Florencia, la iglesia de San Andrés en Mantua y el templo malatestiano en Rimini. No se habló empero de los otros campos del conocimiento humano en los que incursionó Alberti; no obstante, se destaca que dicho arquitecto había sido un representante muy importante de la corriente humanística.

Lo anterior no disminuyó mi interés por conocer más acerca de este inquietante personaje del Renacimiento italiano, hasta que muchos años después cayó en mis manos, de manera casual, la publicación de una tesis doctoral que sobre la vida y la obra de Leon Battista Alberti desarrolló la norteamericana Joan Gadol. Por esta obra me enteré de que Alberti no sólo había realizado el tratado de arquitectura antes mencionado sino que también se dedicó, entre otras cosas, al estudio de la pintura, y elaboró el primer tratado de pintura de la época moderna, y, con base en él, Leonardo da Vinci elaboró su propio tratado de pintura, el cual resultó mucho más conocido que su antecedente.

La doctora Gadol menciona en su tesis, de manera reiterativa, lo importante que ha sido la traducción al inglés realizada por John R. Spencer, sobre todo por lo que respecta a la introducción, en la que se realiza un análisis exhaustivo de la obra de Alberti, así como en las notas sobre algunos aspectos de los tres libros que integran el tratado, amplían los conceptos vertidos por Alberti y permiten comprender e interpretar los conceptos renacentistas sobre la pintura y las ideas que sobre esta materia se tenían en esa época.

Es preciso tomar en cuenta que el *Tratado de pintura* de Leon Battista Alberti fue escrito en el siglo XV, por lo que contiene algunos conceptos que han sido abordados y superados en nuestra época. Sin embargo, el valor que tiene el tratado es que constituye un antecedente sumamente valioso sobre el que se sustenta el desarrollo de la pintura en el mundo.

Un aspecto muy importante que destaca el profesor Spencer en la introducción de su traducción al inglés, es el referente a la investi-



gación sobre los diversos manuscritos, tanto en latín como en italiano, y las reiteradas traducciones que se hicieron por varias personas a diferentes idiomas, entre las que se incluye la de Don Diego Rejón de Silva realizada en Madrid en 1784 y en 1827.

No cabe duda que el azar en ciertas ocasiones juega un papel importante, y así fue en mi caso, pues mi esposa, quien en su juventud practicó la pintura, tuvo la suerte de que le obsequiaran un ejemplar del *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci, en la traducción de Don Diego Antonio Rejón de Silva, en su reedición de 1827. Ahí se incluía la reedición del *Tratado de pintura* de Leon Battista Alberti.

En esta reedición se incluye un resumen de la vida y la obra del autor, escrito por Rafael Du Fresne, también traducido al español por Rejón de Silva, que resulta muy interesante, pues hace un análisis muy puntual de los avatares que tuvo que sortear Alberti a lo largo de su vida, así como una relación detallada de sus obras literarias, por decirlo de alguna manera.

Algo que considero de importancia capital en relación con la formación de nuestras nuevas generaciones de jóvenes, universitarios o no, se refiere a que es imprescindible que realicen un estudio historiográfico del quehacer específico al que se dediquen. Es decir, que cada quien debe conocer las raíces, fundamentos, antecedentes, métodos, filosofía e historia de la actividad a que se enfoque, con el objetivo de conocer cómo ha sido la génesis de cada actividad y poder situarse en su propia época y lugar con bases firmes que permitan un desarrollo a futuro.

Sólo así será posible establecer bases sólidas para el avance de las ciencias y las artes en nuestro país. De otra manera, estaremos formando técnicos de nivel inferior cuyo único logro será sobrevivir y cuando mucho formar un patrimonio económico modesto, pero no sin dejar un rastro importante que pueda generar nuevos conocimientos en el futuro.

Por esta razón los mexicanos debemos promover las traducciones al español de las obras fundamentales para que las generaciones futuras puedan abreviar en ellas el saber que la especie humana ha acrecentado, y la nación mexicana se coloque en el lugar destacado

LEON BATTISTA ALBERTI

que merece, no sólo por seguir las experiencias tenidas en otros lugares por otras personas, sino que ellos mismos tengan los elementos necesarios para desarrollar nuevas teorías y conocimientos en todas las ramas del quehacer humano.

México, D. F., septiembre de 1998

CARLOS PÉREZ INFANTE

## *Prefacio*

Hace algunos años, un seminario de graduados en la Universidad de Yale se presentó con el problema de relacionar la teoría artística de Leon Battista Alberti con la práctica artística del siglo quince en Florencia. Los únicos textos de *Della pittura* de Alberti que podían consultar los estudiosos era la edición italiana de Janitscheck, una traducción al alemán de 1877 y la traducción al inglés que realizó Leoni en 1755. Al compararse las traducciones al alemán y al inglés con el texto italiano de Janitscheck, se vio la necesidad de contar con una nueva traducción crítica al inglés de *Della pittura*. Esta traducción tiene como objetivo primario lograr que dicho texto sea comprensible para el estudioso. Este es solamente el primer paso que conducirá a una edición definitiva del texto original y hacia un estudio más completo de la relación de la teoría de Alberti con la práctica de la pintura florentina del siglo quince.

El haber ganado una beca Fulbright me permitió poder permanecer los años de 1951 y 1952 en Italia, examinando y cotejando los conocidos manuscritos de *Della pittura*. Éste fue el medio a través del cual la intención original de Alberti comenzó a emerger a partir de los aportes de los críticos y de los traductores. Al mismo tiempo, las lecturas más cuidadosas y la cantidad y calidad de variantes entre las versiones latina e ita-

LEON BATTISTA ALBERTI

liana del texto pudieron determinarse con mayor facilidad. La siguiente traducción (al inglés), entonces, está basada primero en los manuscritos de que se dispone y después en un texto hipotético que pretende acercarse al texto original tanto como sea posible. Las notas se han limitado sólo a aquellas que sirvan para identificar o para aclarar un concepto. Como resultado, cada vez son menos frecuentes conforme se incrementa el conocimiento del texto por parte del lector y conforme Alberti trata problemas de menor complejidad.

Quisiera expresar mi especial gratitud a los integrantes de la Comisión Fulbright quienes hicieron posible que pudiera pasar un año en Italia que fue benéfico para este trabajo. A Bernard Berenson, quien ha recibido la gratitud de tantos historiadores del arte, yo añado mi propio agradecimiento. Al poner a mi entera disposición su biblioteca y su "fototeca", facilitó este estudio, y lo alentó con sus consejos, su crítica y su interés. A mi colega Mr. John Pancoast le expreso mi afecto por las discusiones sobre distintos problemas de la traducción y por su aporte material en forma de fotografías y de ideas. Al profesor Thomas G. Bergin de la Universidad de Yale le envío mi agradecimiento por su ayuda para desenmarañar algunos de los pasajes más difíciles y por revisar la exactitud de la traducción. Va mi reconocimiento por sus valiosas indicaciones al profesor Richard Krautheimer de la Universidad de Nueva York, y al profesor Clarence Kennedy del Smith College. Al profesor Charles Seymour, hijo, le doy las gracias por la supervisión de este trabajo, tanto en Yale como en el extranjero. Mi gratitud se debe también a varias licencias otorgadas, entre las que se incluyen las de fotografías, a las siguientes instituciones: Biblioteca Vaticana, Biblioteca Nazionale y Biblioteca Ric-

TRATADO DE PINTURA

cardi en Florencia, a la Bibliothèque Nationale de Paris y a la Biblioteca de la Universidad de Carolina del Norte.

Mary Helen Ward merece el crédito y mi agradecimiento por el índice.

JOHN R. SPENCER, UNIVERSIDAD DE YALE



## *Introducción*

El tratado *Della pittura* de Leon Battista Alberti es el primer tratado moderno sobre la teoría de la pintura. No obstante que se publicó en un momento —entre 1435 y 1436— cuando en Florencia aún coexistían una junto a la otra tanto la vieja tendencia como la nueva, esta obra rompió con la Edad Media y señaló el camino hacia la era moderna. Aunque la obra casi contemporánea de Cennino Cennini, el *Libro dell' arte*, resumía la práctica medieval anterior, *Della pittura* allanó el camino para el arte, el artista y los patrocinadores del Renacimiento. Como resultado, se le dio una nueva dirección al arte de la pintura, que hizo que fuera imposible retornar a la Edad Media. La práctica de la pintura tanto en Florencia como afuera de ella, rápidamente cayó bajo la influencia de los avanzados conceptos expresados en el tratado. La traducción al italiano que hizo el propio Alberti de su original escrito en latín probablemente llegó a las librerías como algo parecido a un “manual de inspiración”, y se hizo tan popular que se agotó rápidamente.

Para el siglo dieciséis aún era desconocida la versión italiana,<sup>1</sup> mientras que en la actualidad existen sólo dos únicos manuscritos en italiano en comparación con los seis que existen

<sup>1</sup> Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, Venecia, 1548, folio 2v.) solamente conoció la versión latina de *Della pittura*. De la necesidad de contar con una versión italiana dan fe las dos traducciones del siglo dieciséis. Véase núm. 5, pág. 14.

en latín. Aunque el arte al que se refiere Alberti se basa en la preparación que se adquiría por el sistema del maestro y el aprendiz, el tratado le proporciona al artista y a su quehacer los medios para romper con tal sistema para apoyar el individualismo que se vuelve familiar a partir del Alto Renacimiento.

A este respecto, *Della pittura* está ligado íntimamente con el momento en que se produjo, que fue un período de transición en el arte florentino, cuando las nuevas tendencias artísticas se abrían paso lentamente respecto a las anteriores. Las importantes declaraciones de Alberti y su crítica aguda de la práctica anterior reflejan las tensiones de su época, aunque él nunca perdió la seguridad de alcanzar la victoria final o su optimismo por el futuro.

Como teoría del arte, *Della pittura* llegó a ser una de las fuentes principales respecto a posteriores tratados sobre el arte de la pintura. En el siglo quince, Filarete, Piero della Francesca y Leonardo [da Vinci], tomaron de él muchos de los conceptos que aparecen en sus escritos. Desde la *editio princeps* publicada en Basilea [Suiza] en 1540 hasta el presente, la obra ha sido objeto de más traducciones y reediciones que *De re aedificatoria* de Alberti, y sólo ligeramente un poco menos que su obra titulada *Della famiglia*, de una popularidad más generalizada. A cada aparición de este texto, éste ha sido recogido por los teóricos del arte del momento y se ha incorporado a sus propios conceptos del arte de la pintura.

A la edición latina de Basilea le siguió la traducción italiana que realizó Lodovico Domenichi, la cual se publicó en Venecia en 1547. En los prefacios de sus *Vidas*, el énfasis de Vasari sobre la teoría revela este renovado interés por su tratado. La traducción de DuFresne al francés que realizó en 1651 en París,



se convirtió en la base de muchos de los *Entretiens* de Félibien, en los que se reconoce a Alberti como una “autoridad” respecto a la práctica académica francesa. *Della pittura* no estuvo disponible para todos en Inglaterra sino hasta que Leoni publicó cuatro traducciones al inglés entre 1726 y 1755; es muy evidente el efecto que tuvieron sobre Hogarth, Reynolds y la Royal Academy.

Probablemente las escuelas se vieron atraídas con mucha fuerza hacia el tratado de Alberti. Ciertamente su interpretación de él ha dañado su reputación habitual. Los pintores académicos desde finales del siglo dieciséis hasta el siglo dieciocho estuvieron buscando un medio racional que no diera lugar a la fantasía. En un arte como éste, las virtudes de diligencia y de dedicación que mencionaba Alberti adquieren mayor relevancia que la fuerza del genio. Las escuelas vieron en *Della pittura* el medio para satisfacer sus necesidades. Las sugerencias de Alberti se convirtieron en reglas rígidas en sus manos; sus conceptos de razonamiento, verosimilitud y dignidad se exageraron fuera de toda proporción. Desafortunadamente, muchos críticos aún ven a *Della pittura* como la fuente de la práctica académica de los siglos diecisiete y dieciocho. Las sugerencias de Alberti de dibujar a partir de las esculturas no se refieren necesariamente a reproducciones [de esculturas] antiguas en yeso, ni su concepto de *istoria* puede limitarse estrictamente a la pintura narrativa o histórica. *Della pittura* debe considerarse en primer término como un documento de y para el arte de la Florencia del siglo quince, evitando agregarle los adelantos de los siglos siguientes.

La sorpresa que Alberti expresa en su dedicatoria de la edición italiana al ver a la nueva Florencia cuando regresó “del

## LEON BATTISTA ALBERTI

largo exilio en el que nosotros los Alberti envejecimos hasta llegar a esta nuestra ciudad engalanada como ninguna otra”,<sup>2</sup> en parte es sólo literaria. No obstante que él había estado brevemente en Florencia a fines de 1428, cuando la prohibición de regresar contra los Alberti había sido levantada en parte, esta declaración es el primer indicio de su retomo a la ciudad de sus antepasados.

Al comenzar en 1387 con el exilio del abuelo de Leon Battista, Benedetto, quien era la cabeza de la familia Alberti, para 1412 la familia Albizzi había logrado expulsar de Florencia a todos los Alberti, menos a uno. Lorenzo, el padre de Leon Battista, fue expulsado de la ciudad el año de 1401. Al igual que otros miembros de la familia él trasladó sus actividades a donde estaba una importante sucursal de los bancos Alberti. En Génova, una noble viuda boloñesa le dio dos hijos: Carlo que nació en 1403 y Battista en 1404. El matrimonio de Lorenzo en 1408 con una mujer florentina, del cual no tuvo hijos, ha causado desconcierto en relación al lugar y la fecha del nacimiento de Alberti, hasta que recientemente se descubrió un documento que identifica a su madre y el año de su nacimiento.<sup>3</sup> Para 1410 Lorenzo Alberti se había establecido en Venecia y en Padua, y el joven Battista probablemente entró en la escuela del humanista Gasparino Barzizza en Padua. En el año de 1421 ya se había inscrito en derecho canónico y derecho civil en la universidad de Bolonia. Probablemente para 1424-5 nuevos intereses lo condujeron al estudio de la filosofía y de las ciencias naturales. No obstante que la década anterior a la designación de Alberti como *abbreviatore apostólico* en 1431, es probablemente el período de su vida del que se tiene menos in-

<sup>2</sup> Véase más adelante.

<sup>3</sup> C. Ceschi, “La Madre di Leon Battista Alberti”, *Bolletino D'arte*, 1948, 191-2.

formación, la naturaleza de estos años de formación puede deducirse de sus escritos.

La creciente frecuencia con la que se mencionaban los autores griegos y romanos, junto con ensayos y una obra de teatro basada en los modelos romanos, muestran su rápida asimilación de la literatura de la antigüedad recientemente descubierta. Es característico de Alberti que él no fue un mero receptáculo de conocimientos; conforme su mente se abría debido a la influencia de la literatura del pasado, sentía la necesidad de incorporar su propio pensamiento a las ideas de los antiguos en forma de ensayos y de cartas. Aparentemente a Alberti no lo estimularon tanto sus viajes como el estudio y sus escritos. Algunas referencias relativas a la cal que se empleaba en los morteros en Francia y en Brujas,<sup>4</sup> son los únicos indicios de que puede haber acompañado al cardenal Nicolás Alberghati en la misión de paz de 1431 que pretendía acabar con la Guerra de los Cien Años.

Para el año de 1434 los conocimientos literarios y científicos de Alberti probablemente eran casi del nivel de los de cualquier joven humanista. Su conocimiento del arte puede haberse limitado a una comprensión razonable del arte del norte de Italia, un ligero acercamiento al arte de Francia y de los Países Bajos, y a un interés vital por la antigüedad romana, provocado por sus responsabilidades en la Curia Romana desde el año de 1431. Con tales antecedentes, Alberti no podía menos que asombrarse al arribar a Florencia con la comitiva del papa Eugenio IV el año de 1434. Brunelleschi se encontraba precisamente cerrando la cúpula de la catedral, mientras que ya se había terminado la *sagrestia vecchia* de S.Lorenzo y la nave de la iglesia probablemente estaba en plena etapa de construc-

<sup>4</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, II, IX y XL.

ción. Donatello había terminado gran parte de sus esculturas para la fachada de la catedral y los nichos de Or San Michele y había empezado a trabajar en su Cantoria. Las primeras puertas de Ghiberti para el bautisterio ya estaban en su lugar y las segundas estaban en proceso. Tanto Masaccio como Nanni di Banco habían muerto ya, pero sus obras aún estaban frescas y nuevas en Florencia. Alberti se estaba dirigiendo hacia una revolución artística. Su impacto poderoso e instantáneo se siente a través de *Della pittura* y se demora en la bastante posterior *De re aedificatoria*.<sup>5</sup>

El entusiasmo de Alberti y su optimismo por la culminación de la nueva era no cesó a lo largo de toda su vida. Su energía rara vez se enfocó a descubrir un conocimiento novedoso para un número restringido de compañeros humanistas, sino más bien a lograr que el conocimiento adquirido por los humanistas fuera accesible a una audiencia más amplia. En el sentido más lato de la palabra, él fue un divulgador. *Della pittura* participa de esta tendencia en la obra de Alberti. Su objetivo en este tratado es el de lograr que el nuevo arte humanista de Florencia fuera comprensible y deseado por un grupo mayor de artistas y de patrocinadores. Como muchas de sus otras obras, *Della pittura* no se basa solamente en citas sacadas de los textos antiguos. Los autores griegos y romanos se utilizan para dar variedad al asunto y para establecer precedentes a las sugerencias avanzadas. La base real de todos los escritos de Alberti radica en la práctica. *Della pittura* está estructurada sobre los medios, los objetivos y los resultados del arte de Brunelleschi, Donatello y Masaccio. Al mismo tiempo Alberti no estaba totalmente ignorante de los problemas reales que

<sup>5</sup> Para una discusión más completa de la vida de Alberti, véase *Vita di Leon Battista Alberti* de Girolamo Mancini (2a. ed., Florencia, 1911).

confronta el artista. Aunque en la actualidad nosotros quizás lo llamaríamos un diletante, existe evidencia de que pintó, realizó dibujos, esculturas y probablemente grabados.<sup>6</sup> Su conocidísimo tratado sobre arquitectura, *De re aedificatoria*, en parte está basado en el de Vitruvio [Polión] y en otros textos antiguos y en parte en su propia experiencia en la construcción. No es necesario discutir aquí la arquitectura de Alberti, aunque su enfoque hacia la teoría y la práctica es tan natural en su tratado sobre arquitectura, como lo es en cualquiera otra de sus obras sobre las artes. El mismo enfoque caracteriza sus escritos en otros campos [del conocimiento]. A pesar de que murió célibe, se sintió capaz, por su conocimiento de las fuentes escritas y por su participación en la estrecha colaboración con *gens*, de escribir un tratado sobre la dirección de la familia. Este interés en una amplia variedad de materias —desde la pintura hasta las obligaciones de un pontífice— y su habilidad para desarrollarlas, apoya la caracterización que Burckhardt hizo de Alberti como el primer genio universal.<sup>7</sup>

Aunque Alberti no fue ciertamente el único hombre en Florencia que fuera capaz de escribir un tratado sobre el nuevo arte de la pintura, él probablemente estaba mejor preparado para esta tarea que cualquiera otro humanista de la época. Él tenía interés en el arte, del cual carecían muchas de sus amistades literarias, así como ejercía un dominio de los conceptos que ningún otro artista de ese momento podía igualar. El cúmulo de

<sup>6</sup> Véase más adelante, nota 7 y varios párrafos del Libro Primero. Ver también “Della tranquillità dell’animo” en, Bonucci ed. (Florencia, 1843-9), I, 26.

Véase también la “Vita anonima” en *Rerum italicarum scriptores*, de Lodovico Muratori, ed. (Milán, 1751, XXV, cols. 295 A y 299 C.

<sup>7</sup> Véase también *Vite*, de Giorgio Vasari, Milanese ed., (Florencia, 1878), II, 546-7.

<sup>7</sup> Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Londres y Nueva York, 1951), págs. 85-7.

conocimientos literarios y filosóficos que aportó a su tarea fue esencial para darle calidad expresiva a los principios que rigen este nuevo arte y para convencer tanto al patrocinador como al pintor de que este arte era digno de adoptarlo como propio.

La preparación académica de Alberti no fue particularmente inusual entre los humanistas. En la escuela de Barzizza se le incorporó a un equipo de aprendizaje que se fundamentaba en la corriente medieval y en los manuscritos antiguos recientemente descubiertos. En la universidad de Bolonia incrementó sus facultades de crítica y de síntesis. En *Della pittura* está bien preparado para discutir el caso del nuevo arte con una decisiva lógica ciceroniana, ilustrada con citas de los autores antiguos y demostrada con comprobaciones matemáticas. No obstante que éstos son los únicos medios empleados en la composición de este primer tratado moderno sobre la teoría de la pintura, las bases filosóficas sobre las que descansa la tesis de Alberti no son menos importantes.

Sería exagerado darle a Alberti el título de filósofo; pues ciertamente no tenía un sistema [filosófico]. Aunque él probablemente se desvió hacia el pensamiento sistematizado de la academia neoplatónica florentina, su relación con este grupo ha sido grandemente exagerado por Cristóforo Landino. En la época de la elaboración de *Della pittura* es difícil adscribir el pensamiento de Alberti a alguna corriente filosófica en particular. La influencia del ambiente anti-aristotélico que reinaba en la universidad de Padua sin duda se extendió hasta la escuela de Barzizza, donde el joven Alberti hubiera adquirido una visión negativa respecto a Aristóteles y la corriente aristotélica cristiana de Santo Tomás [de Aquino]. La corriente nominalista de William de Ockham se había adquirido en Italia y estaba

tan bien establecida que Nicolás de Cusa, quien se había educado en las casas de Ockham del valle del Rin, pudo encontrar una atmósfera favorable en la universidad de Padua. *Della pittura* de hecho refleja el acercamiento nominalista al conocimiento y su aceptación. Al mismo tiempo la influencia de Cicerón se extiende más allá de la retórica y de la organización del tratado. Parece bastante probable que el pensamiento de Alberti en la época de la elaboración de *Della pittura* —así como la de sus contemporáneos *Della famiglia* y *Della tranquillità dell' animo*— pudo haberse caracterizado como un estoicismo ciceroniano cristianizado. De Cicerón él obtuvo un método de análisis y de síntesis, en cuyo centro se encontraba el hombre y su proceso racional. La lógica de la retórica ciceroniana se aplica a la naturaleza y al arte con resultados que llevan a Alberti a un boyante optimismo que se refleja en casi todas las páginas de *Della pittura*. El pensamiento de Alberti en este tratado y en sus otros escritos del mismo período puede resumirse en pocas palabras. El conocimiento proviene primero de las percepciones sensoriales. Estas percepciones se comparan entre ellas mismas y se relacionan con el hombre a efecto de derivar conclusiones generales. Se prueban las conclusiones y se hacen aplicables por métodos matemáticos. Alberti está completamente seguro y confiado en su método. En su propio exámen del conocimiento, el hombre se convierte en el punto de partida y el centro de la investigación. Debido a que el conocimiento del hombre se basa en información sensorial, Alberti se involucra con las apariencias visuales. De aquí su preocupación por los límites extremos de las cosas, por el concepto de *orlo* o el trazo, y por la superficie o plano definido como la “cierta parte exterior de un cuerpo que es conocido

no por su grosor sino solamente por su largo y su ancho y por sus cualidades”.<sup>8</sup> De los cuerpos sólidos con frecuencia se dice que tienen una piel.<sup>9</sup> Es por esta razón que a Alberti le interesa el juego de luces y sombras sobre la superficie de un objeto, por las cuales se puede conocer el objeto.

Una vez que se realizan las observaciones a través de los sentidos, se deben obtener las conclusiones correspondientes. En la epistemología de Alberti esto debía hacerse sobre bases de comparación pues “la comparación contiene en sí misma una fuerza que de inmediato demuestra en los objetos cuál de ellos es mayor, menor o igual”.<sup>10</sup> *De statua* incluye un canon de proporciones al que se llega a través de estos mismos medios. De modo similar todos los descubrimientos de Alberti se relacionan finalmente con el hombre, quien es la medida de todo lo que conocemos. “Probablemente Protagoras, al decir que el hombre es el modo y la medida de todas las cosas, quiso decir que todas las características de las cosas se pueden conocer por comparación con las características del hombre”.<sup>11</sup> Este no es un sistema basado en absoluto *a priori*; es más bien un conocimiento flexible que depende del punto desde el que se vea.

Aunque a primera vista el tratado pueda parecer que descansa sobre bases un tanto inestables, Alberti vuelve a asegurar al lector y a sus apoyos su teoría con la lógica de las matemáticas. Para Alberti y para muchos de sus contemporáneos, la naturaleza, definida como todo lo que está afuera del individuo y de la que él también forma parte, es homogénea y amorfa. Si la naturaleza es homogénea, el todo se conoce por

<sup>8</sup> Véase más adelante, pág. 24.

<sup>9</sup> Véase más adelante, pág. 24.

<sup>10</sup> Véase más adelante, pág. 32.

<sup>11</sup> Véase más adelante, pág. 32.



medio de sus partes visibles. Dado que el hombre, la naturaleza y las matemáticas son parte del mismo todo, el hombre sólo tiene que utilizar las matemáticas para comprender y controlar la naturaleza. En ninguna otra parte se puede ver más claro lo anterior, que en la construcción de la perspectiva de Alberti. Aquí las matemáticas, aunque se basan antes que nada en el hombre relativo y desconocido, se emplean para construir y para controlar el espacio que el hombre habrá de habitar tanto como actor y como observador.

La esencia de la estética de Alberti, así como sus relaciones con su pensamiento, probablemente pueda entenderse mejor a través de una investigación sobre tres temas básicos que aparecen en el tratado; su acercamiento a la realidad visible, *la più grassa Minerva*; el empleo que hace de las ciencias matemáticas como un medio de control de esta realidad, *la mathematica*; y el medio y el punto de vista de la pintura humanista, *la istoria*.

### *La più grassa Minerva*

La aplicación de la epistemología de Alberti a la realidad observable [cotidiana] y a la pintura, se convierte en una expresión que impacta: *la più grassa Minerva*. Como expresión, abarca dos niveles de significado. El primero, que viene desde Cicerón, se refiere a una clase de conocimiento más popular o a la naturaleza propagandística del tratado.<sup>12</sup> Considerada fuera de contexto, la expresión prácticamente carece de significado, excepto al nivel que le dio Cicerón, pero la frase completa, tomada con lo que ya sabemos del pensamiento de Alberti, aclara

<sup>12</sup> Véase más adelante, pág. 45, nota núm. 7 del texto, Libro primero.

su totalmente nuevo enfoque del arte de la pintura. Declara que los matemáticos examinan las formas de las cosas sin que importen los materiales de que están hechas, pero “dado que queremos que el objeto pueda ser visto, deberemos emplear un juicio más sensato”.<sup>13</sup> De este modo, su interés se centra en la forma no separada de su materia y en la forma tal como se ve. Esto implica la materia que a su vez debe localizarse en el espacio y en la luz para que sea visible. En última instancia todo esto regresará a sus bases que radican en el hombre, por medio del cual se sabe de estas cosas.

No puede haber duda de que Alberti está profundamente interesado acerca de la visión y la visibilidad a todo lo largo de *Della pittura*. Con toda claridad manifiesta el objetivo de su investigación: “Nadie podría negar que el pintor no tiene nada que hacer con las cosas que no son visibles. El pintor solamente se interesa por representar lo que puede verse”.<sup>14</sup> Él define el punto como un figura que no puede dividirse en partes; una figura es todo lo que se localiza sobre una superficie de tal manera que el ojo la pueda ver.<sup>15</sup> Esta definición pone el énfasis en la visión en tanto que niega la definición estrictamente matemática que él mismo sostiene posteriormente en los *Elementi di pittura*. “Ellos afirman que un punto es aquello que no puede dividirse en partes”.<sup>16</sup> De la misma manera, la superficie se considera en primer lugar como una cantidad visible, sin ninguna referencia a su material que yace dentro de ella. La construcción total en perspectiva se basa en una visión monocular y puede entenderse por medio de un análisis de la visión

<sup>13</sup> Véase más adelante, pág. 45.

<sup>14</sup> Véase más adelante, pág. 45.

<sup>15</sup> Véase más adelante, pág. 46.

<sup>16</sup> L. B. Alberti, “Elementi di pittura”, en *Opera inedita et pauca separatim impressa*, G. Mancini, ed. (Florencia, 1890), pág. 48.

en el cual Alberti examina la manera como los cuerpos parecen ser capaces de cambiar su apariencia. Aunque en sí misma no es visible, la luz es esencial para todo este problema, pues “los filósofos dicen que nada puede verse si no está iluminado y coloreado”.<sup>17</sup>

A través de todo el texto de *Della pittura* se puede apreciar un interés por esta materia que la luz natural hace visible, en vez de las abstracciones y la geometría, de las que se ha dicho que son factores que rigen la estética de Alberti. Él tiene una opinión acerca de los materiales que emplea el artista —la preparación de la tela para pintar, los pigmentos o colores para pintar, el dorado y los adornos del marco— que sólo pudieron venir de una persona con un gran interés por los problemas provocados por los materiales que él ha investigado personalmente. El valor del material es independiente del valor artístico del objeto; “si las figuras están hechas por las manos de Fidias o de Praxiteles y son de plomo —que es el peor de los metales— tendrían un valor mayor que si estuvieran hechos en plata”.<sup>18</sup> El pintor debe interesarse por la calidad del mundo observable que existe en el espacio y en la luz, mucho más que por los materiales de su pintura. Debe encontrar un medio de controlar la materia del macrocosmos si ha de representarlo en su microcosmos.

Una parte sustancial de este tratado, y en especial los libros I y II, está dedicada a la investigación de este problema. Al inicio del libro primero Alberti muestra brevemente al pintor el método que habrá de emplear para su análisis personal de los fenómenos que se pueden observar acerca de la luz: “Vemos verdes frondas que poco a poco pierden su verdor hasta que por fin se vuelven descoloridas. De manera parecida, no es raro ver

<sup>17</sup> Véase más adelante, pág. 55.

<sup>18</sup> Véase más adelante, pág. 77-78.

## LEON BATTISTA ALBERTI

un vapor blancuzco en el aire cerca del horizonte, el cual se desvanece poco a poco (conforme uno sube la vista hacia el cenit). Vemos algunas rosas que son bastante rojas, otras como las mejillas de las jóvenes, otras como el marfil.”<sup>19</sup> Éste es el primer acercamiento empírico a la materia que está en el espacio y en la luz, pero el pintor debe representar lo que ve, con un material distinto y con una iluminación más simulada que real.

En el libro II, Alberti “deja el arte en las manos del artista”, y le enseña cómo representar la luz y las sombras en la base de la tela. Cuando el color correspondiente al objeto se aplica sobre la base de la tela, parecerá que se ve iluminado con colores más oscuros en las sombras, que gradualmente se aclaran conforme se acercan a las zonas iluminadas. Sin embargo, ésto sucede en el espacio, y por esta razón Alberti presenta al pintor su trazado en perspectiva que tiene una base matemática, para controlar y ubicar las cosas en el espacio. Al utilizar una red reticulada, el pintor puede ubicar los objetos en el espacio y descubrir su relación entre ellos en términos de planos. Estas observaciones transferidas a la construcción en perspectiva relocalizarán los objetos en un espacio aparente.

### *Matemática*

En la teoría de Alberti las matemáticas son un medio y no un fin. En *Della pittura*, la geometría y las “máximas de los matemáticos” se incorporan a efecto de llegar más rápida y directamente a los problemas básicos de la pintura. La importancia de las matemáticas en la teoría de Alberti es más aparente que

<sup>19</sup> Véase más adelante, pág. 57.

real. Los fundamentos del arte de la pintura que tienen como base a la geometría, se concentran casi por completo en el libro primero, en el que ocupan un poco menos de la mitad del espacio total dedicado a los rudimentos del arte. En realidad, el libro primero sólo es ligeramente más grande que los otros. La dificultad del material y el gran número de conceptos introducidos en esta sección parece que ponen el énfasis en las matemáticas. Alberti declara abiertamente en su prefacio que dedica a Brunelleschi, que su Libro primero es “todo matemáticas, en relación a las raíces de la naturaleza que son el origen de este (...) arte”.<sup>20</sup> Así, la matemática en la pintura no es un fin en sí mismo, sino más bien es el primero de los medios por los que el pintor puede alcanzar los objetivos que se definen más adelante en el resto de la obra.

La contribución más clara de Alberti al arte de la pintura —a un nivel matemático— es su exposición del sistema perspectivo de un punto, que por primera vez aparece en teoría, en esta obra. Basada en información racional y sensorial controlada por las matemáticas, la construcción [de la perspectiva] le da al artista los medios para crear el espacio aparente en su pintura. En la visión monocular que propone Alberti, los rayos visuales que van del ojo al objeto visto, toman la forma de una pirámide, equidistante del plano observado y a una distancia determinada o fija respecto al ojo. Dada dicha cercanía a la visión y a la obra de arte, la geometría aporta la única cosa cierta para el conocimiento. Por medio de la geometría plana que se basa en la práctica de la agrimensura,<sup>21</sup> Alberti analiza el proceso de la visión, y a partir de este análisis elabora su sinte-

<sup>20</sup> Véase más adelante, pág. 43.

<sup>21</sup> Véase más adelante la nota 48, del Libro primero, pág. 70.

sis. De acuerdo con el concepto de visión de Alberti, los rayos visuales actúan como compases para dimensionar la altura, el ancho y el espesor de los objetos observados. Aunque no lo declara, el ojo aparentemente registra estas cantidades proporcionales de manera automática sin que el observador se percate de ello. Si queremos comprender racionalmente la información recibida por la visión, debemos utilizar la geometría. Por medio de los triángulos semejantes, él corta a través de los triángulos isósceles de la visión y determina el alto y el ancho, y el triángulo escaleno que mide el grosor, para llegar a cantidades medibles, proporcionales a las cantidades observadas, pero que varían con la altura y la distancia del ojo del observador. Si la dimensión aparente de un objeto varía de acuerdo con la altura del ojo del observador sobre el plano de tierra y en relación a la distancia del ojo hasta el objeto, sólo se necesita aplicar a la pintura el corolario de este teorema a efecto de relacionar el espacio y la escala del observador al espacio y a la escala de la pintura. Al determinar arbitrariamente la posición que debe adoptar el observador para ver la pintura y al relacionar todas las partes de la construcción perspectiva a esta posición, el artista crea un microcosmos. El espacio de este microcosmos parece una continuación del espacio del observador, y sus figuras se relacionan con él y con el espacio en el que se encuentran. De hecho, la matemática está en la base de la construcción perspectiva, pero solamente como un medio para lograr los fines expresados en el concepto de *istoria* de Alberti.

Al mismo tiempo, el artista debiera utilizar las matemáticas sólo como un control del espacio en la construcción de la perspectiva. Ya casi al final del libro primero, está implícito en la construcción del sistema perspectivo un modelo de las propor-

ciones humanas, en el que un tercio de la altura de un hombre —un *braccio*— está considerado como el módulo. La discusión y la crítica del modelo vitruviano en el libro segundo, acentúa la necesidad de contar con una unidad humana de medición — la cabeza— y de un modelo de la proporción humana desarrollado más completamente. No obstante que *Della pittura* no presenta al artista un modelo de tal naturaleza, el tratado de Alberti denominado *De statua* contiene un sistema completo de proporciones que se basa en el pie, y que proviene de la medición de un gran número de individuos. Al mismo tiempo, Alberti profundiza en la investigación de la ciencia hermana de la estática para proporcionar al artista un nuevo medio para observar los movimientos y determinar los límites de la acción de la figura humana. Esto lo fundamenta él parcialmente en sus observaciones de la figura humana y en su anterior obra sobre física, como una parte de su desarrollo filosófico. Como resultado, Alberti es el primero en considerar al cuerpo humano como un sistema de pesos y palancas, de balances y contra-balances.<sup>22</sup> Este aporte, que con mucha frecuencia se atribuye a Leonardo da Vinci, ha venido a convertirse en una parte importante del dominio público que es casi innecesario repetir aquí. Así, en cuanto a Alberti concierne, las matemáticas en este tratado pueden emplearse por el artista para controlar la información visual exterior que habrá de utilizarse en la pintura y para controlar la pintura misma. Sin embargo, la matemática es solamente un medio que lleva a un fin. Las metas más altas de la pintura están expresadas en su concepto de la *istoria*.

<sup>22</sup> Véase más adelante, pág. 104.

LEON BATTISTA ALBERTI

*La istoria*

El término *istoria*, para el cual en la actualidad no existe un equivalente verbal, lo introduce Alberti hacia la parte media del libro segundo; el concepto de *istoria* domina todo el tratado y se desarrolla en extenso en la última mitad de la obra. Cualquiera reinterpretación de la palabra debe derivarse del tratado mismo, sin tener ninguna relación con las *histoires*, *storie* o “historias” de los siglos diecisiete y dieciocho. Para Alberti el término *istoria* fue de la mayor importancia —pues lo coloca en el pináculo del desarrollo artístico. La pintura no habría de impresionar por sus dimensiones, sino más bien por su monumentalidad y por su contenido dramático. “La mayor obra del pintor no es un coloso, sino una *istoria*. La *istoria* le da un renombre mayor al intelecto que cualquier coloso.”<sup>23</sup> Los temas que él solicita con insistencia provienen en primer lugar de la literatura antigua, aunque no habría de ser sólo con fines de instrucción. Las figuras habrán de estar en un orden tal, que su emoción se proyectará hacia el espectador. En la pintura deberá haber variedad y riqueza, aunque el pintor debe practicar la automoderación para evitar los excesos. En el nuevo arte al que se refiere Alberti, el pintor debe ser capaz de utilizar los medios de construcción en perspectiva para generar la unidad visual, temporal y espacial que ello implica. Debe ser capaz de pintar con luces y sombras para lograr los volúmenes, y debe entender el empleo efectivo del color y los gestos. Para controlar estos factores muy distintos, el artista deberá ser un hombre instruido, de tal forma que si maneja adecuadamente (dichos factores), su arte le recompensará por su trabajo, “placer, buena voluntad y fama”.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Véase más adelante, pág. 92. Ver también la nota al texto núm. 36, Libro segundo.



Cuando todos los requerimientos de la estética de Alberti se conjuntan en una obra de arte, el alma del observador quedará cautivada y por su experiencia alcanzará planos superiores. Por consiguiente, la *istoria* a que se refiere el tratado está dirigida hacia la expresión de un nuevo arte humanista que será capaz de incorporar los descubrimientos de los humanistas, de la literatura y de la teología, mientras que al mismo tiempo podrá satisfacer las demandas del humanista del arte.

A un nivel más concreto, el contenido de la *istoria* está bastante bien indicado por Alberti en el curso de su tratado. Se habrá de estructurar alrededor de temas antiguos con gestos o actitudes humanos para retratar o proyectar las emociones de los actores. No hay duda de que los conocimientos de Alberti y su deseo de impresionar al posible patrocinador, cuentan en gran medida por su énfasis sobre la antigüedad. Por otra parte, los temas cristianos y su iconografía se habían desarrollado y estabilizado por el arte medieval. Alberti no tuvo necesidad de reafirmar dicho conocimiento general sobre su tratado. En la pintura los temas de la antigüedad eran nuevos y casi no se había oído hablar de ellos en los primeros años del siglo quince. Alberti estaba introduciendo a sus contemporáneos en un conjunto de conocimientos que fue tan novedoso y tan interesante para ellos como lo fue para él. El hecho de que la mitología greco-romana no fuera aceptada de inmediato por los artistas, no es porque Alberti la hubiera descuidado, sino más bien porque el conocimiento de algo distinto a las materias cristianas no había penetrado en la sociedad y creado una demanda de un “conocimiento de la antigüedad”, sino hasta después. De la enorme cantidad de hechos antiguos que ciertamente debe ha-

<sup>24</sup> Véase más adelante, pág. 115.

ber tenido noticia y que pudo haber seleccionado, Alberti dejó de lado todos los que fueran tristes o eróticos. Se interesó solamente por las emociones verdaderamente varoniles. Él seleccionó ejemplos que tuvieran una firmeza estoica inherente —como la muerte de Meleagro, el sacrificio de Ifigenia y la calumnia de Apelles.

Las emociones elementales de tales composiciones sólo pueden proyectarse por medio de actitudes igualmente simples. Alberti se detiene brevemente aquí para describir la apariencia de una persona triste o enojada. Por su selección de vocabulario dificulta que el lector pueda dominar el efecto psicológico de las manifestaciones externas observables de las emociones del observador. Este primer análisis de la expresión de las “pasiones” no se incluye solamente para la diversión del patrocinador o la edificación del pintor. Giotto, el único pintor no antiguo que se menciona en todo el tratado, está tomado en cuenta porque en su *Navicella* en Roma “once discípulos (que están retratados), tuvieron miedo al ver a uno de ellos que caminaba sobre el agua. Cada uno expresa por sus gestos y su cara un indicio claro de una alma atribulada, de tal manera que cada uno de ellos realiza diferentes movimientos y adopta distintas posturas.”<sup>25</sup> Es por esta razón que Alberti alienta al pintor a utilizar un estudio de los gestos y las emociones que retrata, pues sólo así —por lo que externan— podemos comprender las angustias del alma. Al igual que el relator de Cicerón, el pintor habrá de evocar la emoción que desea se produzca en el espectador por la utilización consciente de un gesto. En un pasaje que recuerda a Horacio,<sup>26</sup> Alberti fija su posición: “La *istoria* moverá el alma del observador cuando ca-

<sup>25</sup> Véase más adelante, pág. 102.

<sup>26</sup> Quintus Flaccus Horatius, *De arte poetica*, líneas 101-3.

da persona representada allí muestre claramente los motivos de su propia alma. Sucede en la naturaleza que sólo ella es capaz de ciertas cosas como ella misma; derramamos lágrimas cuando lloramos, reímos con la risa y nos afligimos con las penas” .<sup>27</sup> Este bien elaborado concepto se presenta por primera vez al mundo europeo de las artes y las letras: las emociones del alma pueden expresarse a través del cuerpo. Dada la importancia que este paso puede tener en la historia del arte, Alberti lo da sólo como un respaldo de su objetivo principal, que es la definición de la pintura humanista afectiva o *istoria*.

Como trata acerca de las simples emociones elementales, Alberti insiste en que las figuras en la pintura deben manifestar, ante todo, “dignità et verecundia”. No obstante que esto puede estar en contra de la verdad absoluta, a un pintor se le permite ocultar de manera artística la falta de un ojo en un rey, a quien de otra forma se le restaría dignidad.<sup>28</sup> “La verdad o verosimilitud deben darse con dignidad pues cada clase de personas tiene su propia clase de dignidad, que se vería destruida si hiciéramos el retrato de Venus o Minerva con la tosca capa de un soldado; sería como vestir a Marte o a Júpiter con ropas de mujer”.<sup>29</sup> Sin embargo, si el pintor siente que la dignidad limita (en cierta forma) las emociones que transmiten las figuras, Alberti sugiere el empleo de unas “notas de comentarios”. “En una *istoria* me gusta observar a alguien que nos advierte y destaca lo que allí está sucediendo; o señala con su mano para ver; o amenaza con cara enojada y con ojos fulminantes, para que nadie se acerque; o muestra algún peligro o algo maravilloso allá; o nos mueve a reír o a llorar junto con ellos. Así, lo que

<sup>27</sup> Véase más adelante, pág. 100.

<sup>28</sup> Véase más adelante, pág. 100.

<sup>29</sup> Véase más adelante, pág. 96.

hagan las personas representadas entre ellas o con el espectador, todo está dirigido para adornar o para describir la *istoria*".<sup>30</sup> Aquí de nuevo se acentúan las emociones básicas de la cólera, el temor, la aflicción, pero con un concepto esencial e importante adicionado. La construcción perspectiva sola no formará una liga espacial entre la pintura y el observador sino que el comentarista establecerá el vínculo emocional. La imagen del hombre en el microcosmos está en contacto con el hombre que se encuentra en la realidad del macrocosmos.

Sin embargo, si el artista no practica con asiduidad, es posible que caiga en la monotonía o en la repetición. Por esta razón Alberti aboga por la "variedad" y la "abundancia".<sup>31</sup> Él exige riqueza y variedad en las combinaciones de colores que el pintor habrá de utilizar,<sup>32</sup> y espera la misma variedad de posturas y movimientos de las figuras.<sup>33</sup> Él dice que una buena pintura deberá abarcar todas las edades del hombre y ambos sexos, así como animales de todas clases.<sup>34</sup> Podría parecer que aquí Alberti apoya el *horror vacui* (temor al vacío) de algunas de las últimas pinturas medievales. Rápidamente corrige cualquier mala interpretación que se pudiera hacer en base a sus observaciones. Para que cualquier pintor no se fuera a los extremos en este aspecto particular, Alberti previene: "Yo acuso a aquellos pintores que en los espacios con abundantes figuras, no dejan ningún espacio libre. Esto no es composición sino una confusión disoluta que ellos diseminan. Allí la *istoria* no aparece para intentar hacer algo que valga la pena sino más bien que sea abigarrado".<sup>35</sup> Como un an-

<sup>30</sup> Véase más adelante, pág. 102.

<sup>31</sup> Véase más adelante, pág. 97 y sig.

<sup>32</sup> Véase más adelante, pág. 98.

<sup>33</sup> Véase más adelante, págs. 98

<sup>34</sup> Véase más adelante, pág. 98.

<sup>35</sup> Véase más adelante, pág. 99.

tídoto a esta “confusión disoluta” sugiere que para algunos los “lugares vacíos en una pintura” pueden ser agradables. El enunciado que hace Varro respecto al texto latino de que a un banquete no debe invitarse a más de nueve personas, se aplica a la pintura, donde de nueve a diez personas son suficientes para transmitir la *istoria*. En el texto en italiano se omitió este pasaje, pues en realidad no se puede dar un número fijo de personajes de una *istoria*. Así, al pintor no se le dan las reglas precisas de las academias y él debe elegir por sí mismo el número adecuado de personajes que son necesarios para decidir su punto de vista sin ofender por sobrecargar o por una vaciedad total.

Alberti no le ha presentado al pintor un rígido conjunto de fórmulas que pueda seguir ciegamente, sino más bien ha dejado la responsabilidad del resultado final de la obra de arte en quien debe estar —en las manos del artista. Éste, bien podría preguntar por qué tendría que complicarse tanto al tomar decisiones y por tratar de mantenerse en un medio inestable. La respuesta de Alberti probablemente habría sido que el resultado final compensará con creces las dificultades del artista. En palabras dirigidas tanto al patrocinador como al artista, él responde: “La *istoria* que merece tantos elogios como admiración será tan agradablemente atractiva que captará la atención de todas las personas cultas o incultas que la observen y conmoverá su espíritu”.<sup>36</sup> Este arte no sólo agrada al observador sino que también lo conmoverá. Habrá de producir los resultados deseados al convertirse en un eslabón entre él mismo y el observador. Al mismo tiempo habrá de influir tanto en las personas instruidas como en las que no lo son. A diferencia de muchos teóricos desde el siglo dieciséis y hasta nuestros días,

<sup>36</sup> Véase más adelante, pág. 100.

Alberti no cree que el arte está dirigido en primer lugar a una élite; habrá de llegar a todos los niveles de la sociedad por medio de la universalidad de su interés. Necesariamente un arte como éste no habrá de estar reservado para estar en la recámara de un príncipe comerciante o de un tirano insignificante, sino que deberá estar en un sitio público donde todos puedan verlo. Al igual que la ciudad republicana que él define como la propiedad común de todos los ciudadanos,<sup>37</sup> este arte deberá ser patrimonio de todos los hombres. Logrará que los contemporáneos del pintor “lo consideren como un dios y le darán una fama perenne”; “dará vida a lo muerto”; “resaltará las creencias” y por su ejemplo elevará la naturaleza de todos los hombres. Al mismo tiempo, es un arte profundamente humanista que es capaz de expresar y de satisfacer los objetivos intelectuales y las ambiciones tanto del patrocinador como del artista.

Probablemente fue la naturaleza humanista del arte al que Alberti se refería, lo que lo llevó en 1435 a escribir un tratado que dedicó al patrocinador humanista Gianfrancesco Gonzaga de Mantua. Él realizó una versión latina casi de inmediato en 1436, con una traducción al italiano que dedicó a los artistas. Aunque la versión italiana no contiene una dedicatoria formal en sí, se dirige a Brunelleschi y lo menciona antes que a sus colegas Donatello, Luca della Robbia, Ghiberti y Masaccio. La doble dedicatoria de *Della pittura* se ha pasado por alto con demasiada frecuencia. De hecho es bastante difícil comprender la peculiar predisposición del texto y su historia subsecuente sin una advertencia de esta dedicatoria para el patrocinador y para el pintor. El nivel de cultura y los intereses del patrocinador y del pintor incomprensiblemente eran distintos. Sabe-

<sup>37</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IV, II.

dor de este hecho, Alberti modificó su texto en base a esto. El patrocinador podía apreciar el sesgo ciceroniano y el viraje contemporáneo del pensamiento de Alberti. Él debió haberse interesado mucho más que los pintores en las alusiones literarias y filosóficas que faltaban en el texto italiano, pero que se encontraron en traducciones subsecuentes que estaban basadas en la versión latina. Por otra parte, el artista podía esperar que adquiriría métodos nuevos de componer una pintura y podría interesarse en los precedentes anteriores de este arte. Como portavoz del “nuevo arte”, Alberti tuvo que convencer a ambos grupos. Esto lo logró siguiendo una lógica que va de lo más sencillo a lo más complicado, de lo general a lo específico. Se detiene para resumir lo que ya se ha visto y antepone “divertimenti” para despertar el interés del lector. Acepta la dificultad de su material pero lo exhorta a uno a continuar, pues la recompensa será grande. Aunque está lejos de ser nuevo, este enfoque aún era efectivo. Lo novedoso de sus teorías se minimiza al relacionarlas con la práctica antigua y con los artistas contemporáneos reconocidos. En términos sencillos explica los aspectos difíciles de su teoría. Las consecuencias de su primera premisa se desarrollan de manera lógica; y finalmente el arte que resulta de esta teoría se vuelve deseable.

En las dedicatorias se hace manifiesto el objetivo de Alberti al escribir *Della pittura*. Al dirigirse al patrocinador ya está sugiriendo la muerte del sistema de los gremios. Este “nuevo arte” al que se refiere no seguirá dependiendo para su pago de un sistema medieval. Su existencia requiere que haya un patrocinador seglar rico y educado. Por otra parte habría de elevar al pintor por encima del nivel de un artesano y lo convertiría en un artista independiente. Incluso ahora se hace patente en la

2893763

LEON BATTISTA ALBERTI

pintura la superioridad de la mente sobre la mano. El artista de Alberti se caracteriza por su pensamiento, no obstante que su arte es de tal naturaleza que se realiza en la materia. La dicotomía entre la teoría y la práctica que encontró en el siglo dieciséis las teorías de Dolce, de Vasari y de Pino, no tiene lugar en *Della pittura*. El tratado de Alberti es ante todo una obra del siglo quince, tanto en sus objetivos como en sus medios. Sin embargo supera a su propia época al expresar conceptos que inician la era moderna y dan una dirección al desarrollo futuro de la pintura.

La aparición de *Della pittura* debe haber causado una gran conmoción en los círculos artísticos de Florencia en 1436. Fundamentado como lo está en la obra de los artistas de vanguardia de ese momento y en la creciente reputación de Alberti como un pensador humanista, el tratado debe haber cobrado un peso considerable. Aunque no se conocen documentos que comprueben que los pintores del siglo quince hayan aceptado la teoría de Alberti, la investigación de la información interna de la pintura florentina de este periodo muestra una relación clara respecto al cuerpo del tratado.

Dado que Masaccio ya había fallecido cuando *Della pittura* fue escrita, y dado que una parte del arte al que se refiere el tratado está basada en su obra, sólo necesitamos interesarnos por el efecto que tuvo el documento sobre los pintores, después de 1436. La influencia de la teoría en Florencia y su difusión a través de toda Italia son un asunto mucho más complejo para poderse tratar aquí.

Los objetivos y los medios de *Della pittura* se adoptaron casi de inmediato en Florencia. Dos obras de arte, ambas de 1439, documentan con claridad el impacto del tratado en lo



que se podría denominar “el tiempo de aceptación”. Aunque de los frescos de Domenico Veneziano para Sant’ Egidio no se conserva sino un ortogonal y una parte de una pierna, por la descripción de Vasari y por el fragmento existente, es claro que en este caso la influencia de Alberti fue particularmente fuerte. De una importancia mayor es el llamado “retablo de 1439” de Fra Angelico y su predella (que le encargó Cosimo de’ Medici para el altar mayor de San Marcos, el primero de los cuales se encuentra actualmente en el Museo S. Marco en Florencia y la predella en Múnich, París, Dublín y Florencia). Uno sólo tiene que comparar este retablo con el políptico de Cortona (“la Virgen y el Niño entronizados entre los santos Juan el Evangelista, Juan el Bautista, Marcos y María Magdalena” el cual se encuentra en S. Domenico, en Cortona), para ver el efecto que tuvo el tratado sobre el monje benedictino. Lejos de ser un artista místico y *retardataire* [retardatario], Fra Angelico adopta los conceptos de Alberti del espacio y de la *istoria* en su retablo de S. Marcos. Se utilizó un sólo punto de fuga; las figuras se interrelacionan por su postura y sus actitudes, mientras que un “comentarista” establece la liga emotiva con el observador. En lugar de voltear hacia el pasado; Fra Angelico señala aquí el camino hacia el futuro y hacia la *Sacra conversazione*.

No obstante que corresponden al mismo momento histórico, Paolo Uccello y Fra Filippo Lippi quedan fuera de esta discusión a causa de que el impacto de *Della pittura* en su quehacer artístico es un asunto más complicado. El análisis minucioso de la obra existente de Uccello indica que él no utilizó un punto de fuga preciso sino hasta la predella de la “Profanación de la Hostia” que se encuentra en Urbino. La aceptación esporádica de la estética, que realiza fra Filippo, como en el re-

## LEON BATTISTA ALBERTI

gistro inferior en Prato, seguida de su rechazo, como en sus madonas, merece un tratamiento más cuidadoso.

La aceptación más amplia del arte al que se refiere Alberti parece surgir en la década siguiente a la publicación de *Della pittura*. Durante este período sus teorías se abrieron paso de una forma o de otra prácticamente hacia toda la pintura que se producía en Florencia.

Hacia mediados del siglo comienza a darse un “momento de modificación”. En esta época un grupo de pintores más jóvenes, que encabezaba Piero della Francesca, modificó la “pintura albertiana” a efecto de lograr una monumentalidad y una libertad mayores al ubicar sus figuras humanas en el espacio. Castagno y Domenico Veneziano se apartaron de *Della pittura* hacia soluciones de carácter más personal. Sin embargo, este grupo de pintores nunca rompió por completo con Alberti, pues los frescos de Piero [della Francesca] en Arezzo probablemente son la muestra más clara de las gamas de colores de Alberti. El periodo de 1460 a 1480 pudo caracterizarse como un “momento de rechazo”. Tanto Pollaiuolo como Botticelli se separan de Masaccio y del estilo de pintura construido alrededor de su arte, hacia un interés mayor por las normas de la superficie y la movilidad de las líneas, más que por el espacio y la monumentalidad. Sin embargo, cerca de 1480 ellos alcanzaron un nuevo deseo de lograr un medio que llevara a una ordenación de la composición de una pintura. La “Adoración de los Magos” (1481) de Leonardo, con sus dibujos correspondientes, ilustra con claridad este regreso casi académico a los conceptos del arte de un periodo anterior. Finalmente, este despertar conduce a una síntesis —manifiesta en la “Escuela de Atenas” de Rafael— del control espacial que viene del “momento de

aceptación” y la libertad de la disposición de la figura que viene del “momento del rechazo”.

*Della pittura* de ninguna manera es la respuesta (absoluta) a las preguntas con frecuencia complejas y confusas que planteó la pintura florentina del *Quattrocento*. No obstante, las antiguas categorías de “romántico” y de “realista” no fueron de un gran valor en la pretensión de comprender este trascendente periodo del arte. Yo podría hacer hincapié en la noción de que la teoría que está contenida en *Della pittura* está mejor estudiada como un “control” —igual que en un experimento científico— para un análisis más claro de un periodo de desarrollo de la mayor complejidad. La teoría tiene sus raíces en la práctica del *Quattrocento*. Como teoría, le da contenido y legalidad a los conceptos de esta práctica no expresados y a los que se sienten poco claros. Los objetivos sugeridos y los problemas que plantea el tratado le dan una nueva dirección a la pintura. Como un control [el tratado] es capaz de abarcar tanto al “romántico” Fra Angelico como al “realista” Piero della Francesca. Tomado como un documento del siglo quince, aparte de la teoría y las prácticas académicas que florecieron fuera de él, *Della pittura* es capaz de acercarnos a la vitalidad de la pintura del *Quattrocento* como la concebían los patrocinadores y los pintores de esa época.

*Fuentes*

Esta traducción [al inglés] está realizada únicamente con base en los manuscritos originales. De éstos, el manuscrito italiano, MI, es el más importante. Todos los demás manuscritos conocidos en italiano y en latín han sido cotejados con el MI a efecto de lograr que los conceptos, las variaciones y las correcciones sean más claros para este texto. Los manuscritos existentes que se conocen pueden describirse brevemente de acuerdo a su orden de importancia.

**Manuscritos en italiano**

MI Florencia, Biblioteca Nazionale, Magl. II, IV, 38. Siglo quince, rústica (21.5 x 29.5 cm), Folios 12Or.-136v.

P París, Bibliothéque Nationale, Fonds italien 1692, Siglo quince, rústica (14 x 20 cm), Folios 1r.-31r. Corrupt.

**Manuscritos en latín**

O Vaticano, Codex Ottoboniani Latini 1424, Siglo quince, rústica (27 x 39 cm.), Folios 1r.-25v.-

OF Vaticano, Codex Ottoboniani Latini 2234, Siglo quince, rústica (14.5 x 20.5 cm), Folios 1r.-42v. Fragmentado.

RL Vaticano, Codex Reginensis, Latini 1459, Siglo quince, pergamino (13.5 x 20 cm), Folios 1r.-32v.

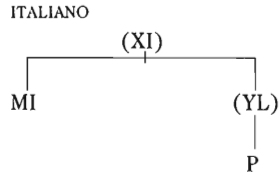
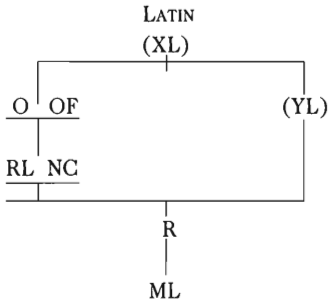
NC Universidad de Carolina del Norte, Sin catalogar, Siglo quince, rústica (20 x 30 cm), Folios 1r.-23v.

R Florencia, Biblioteca Riccardiana, 767, Siglo quince, rústica (21 x 28 cm), Folios 65r.-103v.

ML Florencia, Biblioteca Nazionale, Magl. II, VIII, 8, Siglo quince, rústica (21 x 28 cm), Folios 1r.-26v.

Una comparación del material correspondiente al manuscrito original con los manuscritos existentes prueba que ninguna de las versiones conocidas del texto está escrita de la propia mano de Alberti. Por esta razón debemos declarar perdidas las versiones originales latina e italiana, XL y XI respectivamente, como las fuentes de los textos que se presentan. Su genealogía se puede ilustrar gráficamente con la adición de un manuscrito latino perdido (YL) para explicar las variantes de R y de ML, y una versión italiana perdida YI como una fuente de P.

TRATADO DE PINTURA



Hasta el siglo diecinueve los traductores y los editores de *Della pittura* no mencionaban las fuentes de su manuscrito. En 1847 Bonucci publicó por primera vez lo que él pensó era la versión italiana original, MI. Janitscheck basó su versión italiano-alemana en O, R y MI, no obstante que conoció las ediciones OF y RL. Papini utiliza solamente MI. Mallé ha utilizado únicamente MI, O, y la primera edición impresa del texto. Editores anteriores han consultado los manuscritos OF y RL hasta cierto punto; nunca antes se han utilizado las versiones ML, NC y P. Las ediciones impresas de *Della pittura* son las siguientes: <sup>38</sup>

- |                      |  |
|----------------------|--|
| 1. 1540 Basilea      | Thomas Venatorium. Texto latino.   |
| 2. 1547 Venecia      | Lodovico Domenichi. Traducción italiana del latín.                             |
| 3. 1565 Monte Regale | Bartoli. Edición de la número 2.   |
| 4. 1568 Florencia    | Reedición de la número 2.  |
| 5. 1568 Venecia      | Traducción italiana de Bartoli, <i>Opere Morali de Leon Battista Alberti</i> . |
| 6. 1649 Amsterdam    | (Impresa en Leyden) Elzevir. Texto latino.                                     |
| 7. 1651 París        | Traducción de DuFresne a partir de Bartoli (5).                                |
| 8. 1726 Londres      | Traducción de Leoni con base en la edición de Bartoli.                         |
| 9. 1733 Nápoles      | Reedición de Rispoli a partir de la edición de DuFresne.                       |

<sup>38</sup> P. -H. Michel, *La Pensée de L. B. Alberti*, (Paris, 1930), con adiciones.

## LEON BATTISTA ALBERTI

- |                      |           |  |
|----------------------|-----------|--|
| 10. 1739             | Londres   | Reedición de la número 8.  |
| 11. 1751             | Londres   | Traducción de Leoni con base en la de Elzevir (6).   |
| 12. 1755             | Londres   | Traducción de Leoni con base en la traducción de DuFresne (7).   |
| 13. 1782             | Bolonia   | Reedición de la traducción italiana de Bartoli.  |
| 14. 1782             | Bolonia   | Reedición de la traducción de DuFresne.  |
| 15. 1784             | Madrid    | Traducción de D. Diego Antonio Rejón de Silva.   |
| 16. 1786             | Bolonia   | Reedición de la versión de DuFresne.   |
| 17. 1803             | Milán     | Reedición de la reedición de Bartoli (13).   |
| 18. 1804             | Perugia   | Reedición de la reedición de Bartoli (13).   |
| 19. 1804             | Milán     | Reedición de la reedición de Bartoli (13).   |
| 20. 1827             | Madrid    | Reedición de la traducción de D. Diego A. Rejón de Silva (15).   |
| 21. 1843-44-45-47-49 | Florenca, | <i>Opere volgare</i> de Bonucci en cinco volúmenes.  |
| 22. 1868             | París     | Traducción de Popelin.   |
| 23. 1877             | Viena     | Traducción de Janitscheck con texto italiano. Es una parte de la serie <i>Quellenschriften für Kunstgeschichte</i> . |
| 24. 1913             | Lanciano  | Reedición y corrección de Papini de la edición de Viena (23).  |
| 25. 1950             | Florenca  | Edición de Mallé.  |

Idealmente la traducción que sigue [se refiere a la versión inglesa de la que se deriva la presente traducción al español], debiera leerse al mismo tiempo que los textos latino e italiano de Alberti. Dado que no se consideró práctico en la actualidad presentar una edición definitiva del texto [latino y/o italiano] junto con la traducción, se recomienda al estudioso serio que recurra a la edición de Luigi Mallé (Sansoni, Florenca, 1950), que por mucho es la versión italiana mejor impresa del texto. Las principales variaciones latinas se insertan en itálicas en esta traducción en el lugar donde normalmente se ubican en el texto.

# *Prólogo*<sup>1</sup>

(Del manuscrito original)

Yo solía maravillarme y al mismo tiempo apenarme de que tantas excelentes y superiores artes y ciencias que vienen desde nuestro más vigoroso pasado pareciera que en la actualidad están faltando y que se han perdido casi por completo. Por las obras que aún se conservan y por las referencias que conocemos de ellas, sabemos que estaban por todas partes. En la actualidad es muy difícil encontrar pintores, escultores, arquitectos, músicos, geómetras, oradores, videntes y otros intelectuales igualmente distinguidos y sorprendentes, y sólo unos cuantos de ellos son dignos de elogio. Así, como muchos han dicho, yo creo que la naturaleza, que es el origen de todas las cosas, ha envejecido y está cansada. Ya no ha producido ni genios ni gigantes que en su época de mayor juventud y de mayor gloria los había producido tan maravillosa y abundantemente.

Hace poco que he sido traído de regreso aquí —después de un prolongado exilio<sup>2</sup> en el que los Alberti hemos envejecido— a nuestra ciudad, que cuenta con una belleza mayor que todas las demás. He llegado a comprender que en muchos hombres,

<sup>1</sup> La dedicatoria a Gianfrancesco Gonzaga de la versión latina del tratado, que fue publicada por Janitscheck, proviene del manuscrito O. La dedicatoria también se puede ver en los manuscritos OF, RL, y NC.

<sup>2</sup> Véase la introducción, pág. 12 Véase también la *Vita di Leon Battista Alberti* de Girolamo Mancini, 2a. edición (Florencia, 1911), págs. 4–16.

LEON BATTISTA ALBERTI

pero especialmente en ti, Filippo, y en nuestro querido amigo Donato, el escultor, y en otros como Nencio, Luca y Masaccio,<sup>3</sup> existe una capacidad para realizar cualquier cosa digna de alabanza. Por tal motivo no deben ser menospreciados en favor de cualquier otro famoso o que se haya dedicado durante mucho tiempo a estas artes. Por lo tanto, yo creo que el poder adquirir un amplio reconocimiento en cualquier arte o ciencia<sup>4</sup> reside en nuestra dedicación y diligencia, más que en la época o en los dones de la naturaleza. Debe reconocerse que para los antiguos era menos difícil —debido a que tenían modelos que imitar y de los cuales podían aprender— llegar al conocimiento de esas artes supremas, que ahora son más difíciles para nosotros. Nuestra fama debería ser mucho mayor, entonces, si descubrimos unas artes y ciencias de las que no se ha oído hablar y que nunca antes se han visto, sin contar con profesores o sin ningún modelo a seguir. ¿Quién podría ser siempre lo suficientemente necio y envidioso para no elogiar a Pippo el arquitecto al ver aquí una estructura tan grande que llega hasta el cielo y que es capaz de cubrir con su sombra a todo el pueblo toscano, y haberse construido sin la ayuda de cimbra o de una gran cantidad de madera?<sup>5</sup> Dado que en nuestros días parece impo-

<sup>3</sup> Filippo: [se refiere a] Filippo Brunelleschi (1377–1446).

Donato: [se refiere a] Donatello (c. 1386–1466).

Nencio: [se refiere a] Lorenzo (del cual Nencio es el diminutivo) Ghiberti (1378–1455).

Luca: [se refiere a] Luca della Robbia (? 1400–82).

Masaccio: [se refiere a] Tommaso di Giovanni di Simone Guidi (? 1400–28). La identificación que hace Janitscheck de este personaje con el escultor menor Maso di Bartolomeo, llamado Masaccio, ahora ya no se considera en serio.

<sup>4</sup> *ogni laude di qual si sia virtù*. Tanto [las palabras] *laude* como *virtù* están tomadas en el sentido latino que empleaba Cicerón, a quien con frecuencia se refiere Alberti en busca de estilo y terminología.

<sup>5</sup> La obra en cuestión es la cúpula de Santa Maria del Fiore, comenzada en 1420 y no terminada sino hasta 1436. La linternilla se agregó entre 1446 y 1461. El problema de Brunelleschi era el de techar un tambor de 45 a 52 metros de diámetro (o sea un



sible realizar una obra como ésta, si no me equivoco esto probablemente era desconocido e impensable entre los antiguos. Pero habrá otras ocasiones, Filippo, para hablar de tu fama, de las virtudes de nuestro Donato y de los otros a quienes más aprecio por sus logros.

Como tú trabajas todos los días, continuas descubriendo cosas por medio de las cuales tu extraordinario genio adquiere un reconocimiento perenne. Si tienes un tiempo libre, me agradecería que volvieras a ver nuevamente mi pequeño trabajo sobre la pintura<sup>6</sup> el cual he traducido al toscano, para tu mayor facilidad. Verás tres libros; el Primero, dedicado a las matemáticas, se refiere a las raíces naturales que son el origen de este arte delicioso y de la mayor nobleza. El Libro Segundo pone el arte en las manos del artista, lo separa en sus partes y las demuestra todas ellas. El Tercero introduce al artista a los medios y al fin, a la habilidad y al deseo de lograr una destreza y un conocimiento perfectos de la pintura.

Por lo tanto, gozarás al leerme con avidez. Si encuentras algo aquí que sea necesario enmendar, corrígeme. No ha habido nunca un escritor que sea tan capaz que no haya recurrido a sus amigos más preparados. Yo en particular deseo que tú me corrijas a efecto de que mis detractores no me critiquen.

metro más ancho que la cúpula de San Pedro) con el menor gasto posible. Su solución fue unir sus arcos en el contorno, así serían capaces de soportarse a sí mismos sin necesidad de cimbra, hasta llegar a un punto superior. El encofrado [cimbra] necesario para cerrar la bóveda se colgaba con facilidad de las mismas costillas. El interés que manifiesta Alberti por la estructura es justificado. La cúpula de Brunelleschi aún domina el paisaje florentino.

<sup>6</sup> Mallé (pág. 57) lee este pasaje como *questa mia operetta di pictura*. El manuscrito en realidad dice de *pictura* (MI, 120 r). Dado que *De pictura* es el título que se le dio al tratado de Alberti en todas sus versiones latinas y ya que él está hablando de una traducción, yo prefiero leerlo como de *pictura* y su posible referencia a la versión latina original.



## *Libro primero*

A efecto de aclarar mi exposición al escribir este breve Comentario sobre la pintura, primero tomaré de los matemáticos aquellas cosas que se relacionan con mi materia. Una vez que hayan sido comprendidas, profundizaré en relación al arte de la pintura, desde los principios básicos de su naturaleza, hasta donde yo sea capaz.

En toda esta discusión te ruego que me consideres no como un matemático, sino como un pintor que escribe acerca de estas cosas. Los matemáticos miden sólo con su mente las formas de las cosas, separadas de toda materia. Dado que deseamos que el objeto se vea, utilizaremos un juicio más sensato.<sup>7</sup> Consideraremos haber cumplido con nuestro objetivo si el lector comprende de cualquier manera esta materia de una dificultad reconocida —y hasta donde yo sé, una materia de la que nunca antes se ha discutido. Por lo tanto niego que mis palabras se interpreten únicamente como las de un pintor.

Ante todo, yo digo que debemos saber que un punto es una figura que no puede dividirse en partes. Aquí yo llamo figura a

<sup>7</sup> *p(er) questo useremo quanto dicono piu grassa minerva* (MI, 120 v.). Todos los manuscritos latinos contenían la misma frase: *pinquiore idcirco uti aiunt minerva scribendo utemur* (O, 1r). Todas las demás referencias a los manuscritos latinos, lo serán al O, que es el que está considerado como el de lectura más accesible. Compárese con *De amicita*, de Cicerón, v. 19. “*Agamus igitur pingui, ut aiunt, Minerva*”. La copia que hizo Alberti de esta obra aún se conserva en la Bibliotheca San Marco, Venecia. Véase también la introducción, págs. 19–22.

cualquier cosa ubicada sobre un plano, de tal forma que el ojo pueda verla. Nadie podría negar que el pintor no tiene nada que ver con lo que no es visible.<sup>8</sup> Al pintor únicamente le interesa representar aquéllo que puede verse. Estos puntos, si se unen unos con otros en una dirección, formarán una línea. Para nosotros una línea es una figura cuya longitud puede dividirse pero cuyo grosor es tan fino que no puede partirse. Algunas líneas se llaman rectas y otras curvas. Una línea recta se traza directamente desde un punto hasta otro como un punto alargado. La línea curva no va directamente desde un punto a otro, sino más bien se ve como un arco dibujado.<sup>9</sup> Otras líneas, como hilos tejidos para formar una tela, hacen un plano.<sup>10</sup> El plano es aquella determinada parte externa de un cuerpo que se conoce no por su grosor sino sólo por su largo y su ancho y por su calidad (o sean los materiales de que está hecho). Algunas cualidades residen permanentemente en el plano, de tal manera que no pueden cambiarse o modificarse sin altender el plano mismo. Otras cualidades son tales que a causa de efectos visuales, parecen cambiar para el observador, no obstante que el plano sigue siendo el mismo.

Las cualidades permanentes son de dos clases. A una se le conoce como el límite más extremo [exterior]<sup>11</sup> que engloba

<sup>8</sup> *solo studia il pignore fingiere quello si vede* (MI, 120 v.). El latín modifica ligeramente la declaración para darle un giro más filosófico: *Nam ea solum imitare studet pictor quae sub luce videantur* (O, 1v.). Pues el pintor sólo puede reproducir lo que se puede ver en la luz [las itálicas son de John R. Spencer].

<sup>9</sup> La lectura que hace Mallé de *al seno*, (pág. 56) se debe aparentemente a una equivocación de lectura de la nota al margen en este punto. El texto dice *segnio*. Un carat indica el al (iter) marginal, seno. Mi interpretación está confirmada por todos los otros manuscritos: P, IV, *facto segno*; O, IV., *facto sinu*.

<sup>10</sup> *superficie*. De aquí en adelante se traduce como plano.

<sup>11</sup> *orlo*: canto, borde, contorno, límite. En adelante se traduce como contorno. Alberti ya está utilizando su concepto de la *più grassa Minerva*. Él se interesa en primer lugar por la forma de la materia. Al mismo tiempo se interesa en los aspectos visibles y exteriores de lo que se ve. El otro significado de la *più grassa Minerva*

al plano y puede terminar por una o más líneas. Unas son circulares, otras son de una línea curva y otra recta, o de varias líneas rectas juntas. La circular es la que incluye un círculo. Un círculo es aquella forma de un plano cuya línea completa se enrosca como una guirnalda o corona. Si se localiza un punto al

también es operativo en su popularización del conocimiento humanista, el cual lo está haciendo asequible a los artistas sin involucrarlos en términos técnicos.

En el contenido, Alberti sigue muy de cerca sus fuentes, aunque invierte la lógica para comenzar con la parte menor y la más sencilla, llegando poco a poco a lo más complejo. Su posición es idéntica a la de los estoicos, como dejó claro Diógenes Laertius.

“En su Física, Apollodoro define [el concepto de] cuerpo como aquéllo que se extiende en tres dimensiones, largo, ancho y grueso [espesor]. A esto se le conoce como cuerpo sólido. Pero superficie es la parte extrema de un cuerpo sólido, o sea aquello que tiene largo y ancho solamente, sin espesor [...] La superficie existe no sólo en nuestro pensamiento sino también en la realidad [...] Una línea es el extremo de una superficie o largo sin ancho o aquéllo que sólo tiene largo. Un punto es el extremo o límite de una línea, es la marca más pequeña posible” (Diógenes Laertius, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VII, 135. De aquí en adelante está citado como Diógenes Laertius).

Al aceptar la definición estoica de la creación de los cuerpos sólidos, Alberti rechaza la refutación aristotélica de tal doctrina que fue aceptada en general a principios del siglo quince. (Veáse *De caelo et mundo*, III, I, 299 a2, de Aristóteles, donde el credo estoico está criticado y el seudo aristotélico *De lineis inscocabilibus* (aceptado como aristotélico hasta la época moderna), donde se prueba que dado que un punto no tiene dimensiones, una serie de puntos no puede formar una línea). Alberti evita las definiciones y los términos aceptados y utilizados por sus contemporáneos matemáticos. En el ligeramente posterior *Elementi di pittura* demuestra con claridad que conoce estos términos, pero en este asunto prefiere emplear palabras más comunes o términos de su propia invención. Esto no provoca una dificultad indebida hasta que llega al concepto de *orlo*. Como geómetra, él sabe que una línea sólo puede tener la dimensión del largo, aunque ésta aún sea capaz de separar una área de otra. Como pintor, él sabe que tal línea está hecha de materia y que como tal tiene las tres dimensiones. Más adelante en esta obra declara (pág. 28) que la línea del pintor debe ser casi invisible. A causa de esta dificultad que él encuentra al pretender hallar un término para expresar este concepto, el concepto mismo se vuelve más claro para nosotros. En el original latino de *Della pittura* él llama a esta línea *ambitus* (circunferencia), *ora* (límite o frontera), y *simbria* (palabra a la que no le he encontrado un significado adecuado). En los *Elementi di pittura* él está satisfecho con *lembo* (límite o frontera) y el latín *discrimen* (una separación). Esta búsqueda de un adecuado matiz de su significado no indica solamente el deseo de un literato por la perfección. Los conceptos de punto, línea, plano y contorno, con su implicación de dibujo, vienen a ser las bases de la práctica artística de la que trata el Libro segundo (Págs.108–110), son fundamentales para obtener el relieve en la pintura.

centro, todas las líneas que van de este punto hasta el perímetro serán iguales. Este punto ubicado en la parte media se llama centro. Una línea recta que pasa por el centro y corta el círculo en dos partes, entre los matemáticos se llama diámetro, pero yo prefiero llamarle línea central (o de centro). Pongámonos de acuerdo con los matemáticos quienes dicen que ninguna línea corta en ángulos iguales a la circunferencia, si no es una línea recta que pasa por el centro.

Pero regresemos al plano. Queda claro que conforme cambian<sup>12</sup> los límites del plano, éste cambia tanto de nombre como de apariencia de tal modo que ahora puede llamarse triángulo, ahora rectángulo o después polígono. Se dice que el perímetro cambia si las líneas son más o menos alargadas o acortadas, o mejor, si los ángulos se hacen más agudos o más abiertos [obtusos]. Sería bueno que en este punto se hablara de los ángulos.

Denomino ángulos a los límites determinados de un plano conformado por dos líneas que se cortan entre sí. Existen tres clases de ángulos: rectos, obtusos y agudos. Un ángulo recto es uno de los cuatro que se forman por dos líneas rectas que se cortan entre sí de tal modo que cada uno de los ángulos es igual a los otros. De aquí se dice que todos los ángulos rectos son iguales. El ángulo obtuso es aquél que es mayor que el [ángulo] recto, y el que es menor [que el ángulo recto], se llama [ángulo] agudo.

Regresemos nuevamente al plano. Aceptemos que en tanto las líneas y los ángulos del contorno no cambien, el plano seguirá siendo el mismo. Así hemos demostrado una cualidad que nunca puede disociarse del plano.

<sup>12</sup> *l'andare*. El uso del nombre verbal implica movimiento.

Ahora debemos referirnos a otras cualidades que son como una piel<sup>13</sup> que cubre toda la superficie del plano. Éstas son de tres clases. Unos planos son lisos, otros son ahuecados y otros son abultados y como esferas. Podemos agregar una cuarta clase, la cual está compuesta de dos cualesquiera de los anteriores. El plano liso es aquél en el cual una regla recta estará en contacto en toda su longitud al moverse sobre aquél. La superficie del agua es muy parecida a ésto. El plano esférico es parecido al exterior de una esfera. Decimos que la esfera es un cuerpo redondo y continuo en todas sus partes; cualquier parte en un extremo de tal cuerpo es equidistante de su centro. El plano ahuecado queda dentro y abajo de los extremos más alejados del plano esférico, como en el interior de un cascarón de huevo. El plano compuesto en una parte es liso y en otra parte es ahuecado o esférico, como los del interior de los carrizos o en el exterior de las columnas.<sup>14</sup>

Así, el contorno y la superficie<sup>15</sup> dan sus nombres al plano, pero existen dos cualidades por las cuales el plano no se altera [modifica], (aunque parece que lo hace). Los planos adquieren sus variantes por el cambio de lugar y de iluminación. Hablemos primero del lugar y después de la luz e investiguemos de qué manera parecen cambiar las cualidades del plano.

Esto tiene que ver con la potencia de la visión, pues tan pronto como el observador cambia de posición, estos planos parecen más grandes, de una forma diferente o de una coloración distinta. Todas [estas cualidades] se miden con la vista. Investiguemos las razones de esto, comenzando por los filóso-

<sup>13</sup> *buccia*: piel, corteza, concha.

<sup>14</sup> Alberti claramente se refiere a las columnas acanaladas que en la antigüedad eran comunes pero en la Edad Media eran raras.

<sup>15</sup> *dosso*: espalda, dorso.



fos más grandes, quienes afirman que el plano se dimensiona por los rayos que proporciona la visión —y que ellos denominan rayos visuales— los cuales conducen la forma de la cosa vista hasta el propio sentido [de la visión].<sup>16</sup> Pues estos rayos que se extienden entre el ojo y el plano observado necesariamente vienen en conjunto por su propia fuerza y por una maravillosa sutileza. De esta manera, los cuerpos traspasan el delgado y transparente aire hasta que chocan contra algo denso y opaco. Entre los antiguos no eran pocas las discusiones sobre si estos rayos partían del ojo o del plano. Este debate se dejó de lado fácilmente y para nosotros carece de utilidad. Podemos imaginar esos rayos como los cabellos más delgados de la cabeza, o como los del papel de lino, fuertemente restirados [tensados] dentro del ojo, donde reside el sentido de la visión. Los rayos, unidos entre sí dentro del ojo, forman una especie de tallo; el ojo es como un brote [de una planta] que extiende sus renuevos rápidamente y en línea recta hacia el plano opuesto.<sup>17</sup>

Entre estos rayos existen diferencias en cuanto a fuerza y función, las cuales deben reconocerse. Algunos de estos rayos tocan los extremos del plano y determinan sus dimensiones. Dado que tocan las últimas y extremas partes del plano, podemos denominarles externos, o si se prefiere, extrínsecos. Otros rayos que arrancan desde la superficie del plano hacia el ojo,

<sup>16</sup> Esta variante latina está faltando en todos los manuscritos italianos. *Nam ipsi tandem radij inter oculum atque visam superficiem intenti suapte vi ac mira quadam subtilitate perniciosissime congruunt aera corporaque huiusmodi rara et lucida penetrantes quoad aliquod densum et opacum offendant quo in loco cuspidate ferientes et vestigio hereant. Verum non minima fuit apud priscos disceptatio a superficie ad ab oculo ipsi radij erumpant quae disceptatio sane difficilis atque apud nos admodum inutilis pretereatur* (O, fol. 2v.).

<sup>17</sup> Traducción libre. *E noi qui immaginiamo i razzi quasi ess(er)e fili sottilissimi, da uno capo quasi come un mappa molto strettissimi legati dentro all'occhio ove siede il senso che vede et quivi, quasi come troncho di tutti razzi, quel nodo extenda drittissimi et sottilissimi suoi virgulti per sino alla opposita sup(er)ficie* (MI, 121 r.).



llenar la pirámide —de la cual trataremos más adelante— con los colores y las luces fulgurantes con las que el plano brilla; a éstos se les llama rayos medios [intermedios]. De entre estos rayos visuales hay uno sólo al que se denomina rayo central. Donde éste toca al plano, genera ángulos iguales en todo su derredor. Se le llama central por la misma razón que la línea central antes mencionada.<sup>18</sup>

Hemos encontrado tres diferentes clases de rayos: extremos, medios y el central. Ahora investigaremos cómo cada rayo afecta a la visión. Primero hablaremos de los rayos extremos, luego de los rayos medios y finalmente del rayo central.

Con los rayos extremos se miden las cantidades. Todo el espacio sobre el plano que queda entre dos puntos cualesquiera sobre el contorno, se llama una cantidad [dimensión]. El ojo mide estas dimensiones con los rayos visuales como con un par de

<sup>18</sup> Alberti nunca aclara su posición personal acerca de la naturaleza de la visión. Sus declaraciones en este texto con frecuencia son contradictorias. Su referencia a los cuerpos que se separan del objeto hacia el ojo parecería que lo vuelve un atomista, sin embargo en el párrafo anterior claramente dice que el ojo extiende sus rayos hasta el plano observado. De mucho de esto podemos estar seguros: Alberti está enterado de las propiedades más obvias de la luz. Sabe que ésta viaja en línea recta, que el ángulo es igual al ángulo de refracción y que la luz lleva el color desde los objetos que toca. Dado que el ojo emite o recibe los rayos, es el órgano de la percepción. Su innovación más provechosa en la teoría de la visión está incorporada en este punto. Hasta la época de Alberti se decía que la visión tenía la forma de un cono. La declaración estoica de esta doctrina, derivada de Euclides, presenta algunas similitudes con Alberti.

“Ellos (los estoicos) sostienen que nosotros vemos cuando la luz que hay entre el órgano visual y el objeto toma la forma de un cono...El vértice del cono que está en el aire se ubica en el ojo y la base en el objeto observado. Así la cosa observada se nos aparece a través del aire que se alarga hacia ésta como por medio de una barra” (Diógenes Laertius, VII, 157). La teoría de la visión cónica en la práctica condujo a la perspectiva axial de los romanos y a la de Giotto. Al sustituir la pirámide por un cono, Alberti hizo que fuera posible la perspectiva de un solo punto, pues en la visión piramidal la dimensión del objeto observado varía de acuerdo a la altura del ojo del observador y la distancia hacia el objeto. Aunque fisiológicamente él estaba en un error, Alberti hizo posible que se representaran objetos en la superficie de un plano, con una exactitud mucho más aparente.

compases. En todo plano existen tantas dimensiones como espacios hay entre un punto y otro. La altura desde arriba hasta abajo, el ancho desde la izquierda hasta la derecha, el espesor o grosor desde lo cercano hasta lo alejado y cualquiera otra medida o dimensión que se realice por medio de la vista, utiliza los rayos extremos. Por esta razón se dice que la vista conforma un triángulo. La base de este triángulo es la dimensión observada y los lados son los rayos que van desde la dimensión hasta el ojo. Por lo tanto, es muy cierto que ninguna dimensión puede verse si no es con un triángulo. Los ángulos de este triángulo visual, en primer término, los dos puntos observados en el objeto, y el tercero, aquél que es opuesto a la base y que se encuentra dentro del ojo.<sup>19</sup> No es éste el lugar para discutir si las imágenes se hallan en la unión del nervio interno, como se cree, o si están grabadas sobre la superficie del ojo como en un espejo vivo. Tampoco se ha hecho referencia aquí al trabajo o intervención del alma o del ojo en la visión. En este breve comentario será suficiente con demostrar solamente las cosas que son esenciales.

He aquí una regla: conforme el ángulo dentro del ojo se vuelve más agudo, así la dimensión observada parece ser menor. Por ésto es claro por qué una dimensión alejada parece no ser mayor que un punto. Incluso aunque ésto es verdad, es posible encontrar algunas dimensiones y planos de los cuales sólo se puede observar una parte pequeña cuando están más cerca y una parte mayor cuando están más alejados. La prueba de esto se encuentra en los cuerpos esféricos. Por lo tanto, las dimensiones, debido a la distancia, se ven o más grandes o más

<sup>19</sup> El latín continúa aquí: *neque oc loco disputandum est utrum in ipsa iunctura interioris nervi visus ut aiunt quiescat an in superficie oculi quasi in speculo animato imagines figurentur. Sed ne anima quidem oculos ad visendum hoc loco munera referenda sunt. Satis enim erit his commentariis succincte quae ad rem pernecessaria sint demonstrasse* (0, 3v.).

chicas. Cualquiera que entienda lo que ya se ha dicho, creo que comprenderá que cuando el intervalo cambia, los rayos extrínsecos se convierten en medios, y de la misma manera los rayos medios de vuelven extrínsecos. También se comprenderá que donde los rayos medios se vuelven extrínsecos, la dimensión que se verá será más reducida, y por el contrario, cuando los rayos extremos se dirigen hacia el interior del contorno, como éste se encuentra más alejado, la dimensión que se verá será más grande. Aquí yo generalmente doy a mis amigos una regla parecida: Conforme se utilicen más rayos en una visión, la cosa se ve más grande; y si los rayos son menos, se verá más chica.

Los rayos extrínsecos, que son los que envuelven al plano — uno en contacto con el siguiente— abarcan todo el plano como los cordones entretejidos de una jaula, y como ya se dijo, conforman esta pirámide visual. En este momento debo describir lo que es esta pirámide y cómo está construida por estos rayos. La describiré a mi manera.<sup>20</sup> La pirámide es una figura de un cuerpo desde cuya base se levantan líneas rectas que confluyen en un solo punto. La base de esta pirámide es un plano que se está viendo. Falta por tratar acerca de los rayos medios, que abundan en la pirámide [en la que están ubicados] dentro de los rayos extrínsecos. Por decirlo de alguna manera, aquéllos se comportan igual que el camaleón, que es un animal que adopta los colores de las cosas que lo rodean. Dado que estos rayos contienen tanto los colores como las luces sobre el plano desde el punto de toque hasta el ojo, debieran encontrarse iluminados y coloreados de una manera definitiva en cualquier parte donde se rompan. La prueba de esto es que a través de una gran

<sup>20</sup> En latín, Alberti está más consciente que en italiano respecto al uso de su “más opulenta Minerva”. El latín *eam nos n(ost)ra minerva describamus* (O, 3v.), en italiano está cambiado por *noi la descriviamo a nostro modo* (MI., 12 lv.).

distancia, se vuelven más débiles. Creo que la razón puede ser que cargados con la luz y el color, ellos pasan a través del aire, el cual al tener humedad y cierto peso cansa a los rayos cargados. De esta situación podemos deducir una regla: conforme la distancia se agranda, el plano parece más brumoso.

Falta por tratar el rayo central. Este rayo es el único que mide directamente la dimensión y respecto al cual todos los ángulos son iguales. Este rayo, que es el más activo y el más poderoso de todos los rayos, actúa de tal manera que ninguna dimensión aparece nunca mayor que cuando es tocada por él. Podríamos decir muchas cosas acerca de este rayo, pero éste estará rodeado con suficiente fuerza por los otros rayos, y será el último que abandone la cosa vista, de la cual recibe su nombre, el príncipe de los rayos.

Creo que he demostrado con claridad que en tanto cambia la distancia y la posición del rayo central, el plano se ve alterado. Por lo tanto, la distancia y la posición del rayo central son de la mayor importancia para la certeza de la visión. Aún existe una tercera cosa que provoca que el plano parezca cambiar. Esto tiene su origen en la recepción de la luz. Se ve que los planos esféricos y cóncavos tienen una parte oscura y otra brillante cuando reciben la luz. Aun cuando la distancia y la posición de la línea central sean las mismas, cuando la luz se mueve, aquellas partes que primero estaban brillantes, ahora se vuelven oscuras, y las oscuras se vuelven brillantes. Donde hay más luces, en base a su número y a su intensidad, se ven más áreas de luz y sombra.

Esto me recuerda que debo hablar tanto del color como de la luz. Me parece obvio que los colores toman sus variantes de la luz, debido a que todos los colores colocados en la sombra se ven distintos que cuando están en las zonas iluminadas. La som-

bra hace que el color se oscurezca; la luz, cuando lo toca, hace que el color se aclare. Los filósofos dicen que nada puede verse si no está iluminado y coloreado. Por lo tanto, afirman que existe una estrecha relación entre la luz y el color para que uno y otra sean visibles. La importancia de esto se puede demostrar con facilidad pues<sup>21</sup> cuando no hay luz no hay color y cuando vuelve la luz, los colores vuelven. Por consiguiente, me parece que primero debería referirme a los colores; más adelante investigaré cómo es que varían bajo [diversas condiciones de] la luz.<sup>22</sup> Omito el debate de los filósofos en el que se investiga el origen de los colores, porque para el pintor es interesante saber en qué proporción se presenta u obtiene un color cuando la mezcla es escasa o abundante, de colores calientes o secos, o fríos o húmedos. No obstante, no desprecio a aquellos filósofos que discuten acerca de los colores y que establecen en siete las clases de colores. El blanco y el negro (son) los dos extremos de los colores. Otro (está determinado) entre ellos. Entre estos extremos y la parte media están otros dos. Dado que uno de ellos está más cerca del extremo que el otro, ellos los conside-

<sup>21</sup> *et quando sia grande vedilo che...*

<sup>22</sup> La [versión] latina contiene una discusión filosófica del color, que se omite en el texto italiano. *Missam faciamus illam philosophorum disceptationem qua primi ortus colorum investigantur. Nam quid iuvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi aut ex calidi et sicci frigidi humidique permixtione color extet. Neque tanem eos philosophantes asprenor qui de coloribus ita disputant ut speciescolorum esse numero septem statuunt album atque nigrum duo colorum extrema. Unum quidem inter medium. Tun inter quodque extremum atque ipsum medium binos quod alter plus altero de extremo sapiat quasi de limite ambigentes collocant. Pictorem sane novisse sat est qui sint colores et quibus in pictura modis hisdem uten dum sit. Nolim a peritioribus redargui qui dum philosophos sectantur duos tantum esse in rerum natura integros colores asserunt album et nigrum caeteros autem omnes ex duorum permixtione istos oriri. Ego quidem ut pictor de coloribus ita sentio. Permixtionibus colorum alios oriri. Ego quidem ut pictor de coloribus ita sentio. Per mixtionibus colorum allos oriri colores pene infinitos (O, 4v, y 5r.).*  
Cf. Aristóteles, *De coloribus*, 791a, como una posible fuente relativa al concepto de que todos los colores vienen de una mezcla de blanco y negro.

ran como si no conocieran sus límites. Esto es todo lo que el pintor necesita saber acerca de los colores y cómo puede emplearlos en la pintura. Yo no deseo contradecir a los expertos, quienes, ya que siguen a los filósofos, aseguran que en la naturaleza sólo hay dos colores, el blanco y el negro. No obstante, otros se han creado al mezclar estos dos. Como pintor pienso así acerca de los colores. De una mezcla de colores se crean un número casi infinito de otros colores. Lo digo aquí como pintor.

Por medio de la mezcla de colores se han creado muchísimos más, pero solamente existen cuatro colores verdaderos — así como son cuatro los elementos— a partir de los cuales se pueden crear muchas otras clases de colores. El rojo es el color del fuego, el azul del aire, el verde el del agua, y de la tierra el gris y el cenizo.<sup>23</sup> Otros colores como el del jaspé y el del

<sup>23</sup> El origen de este tratamiento poco usual del color yo no lo conozco hasta este momento. Plinio (*Historia naturalis*, xxxv, xxxii, 50, de aquí en adelante sólo citado como Plinio), se refiere al blanco, al amarillo, al rojo y al negro como los cuatro colores utilizados por Apelles y por otros pintores de la antigüedad. La identificación de estos cuatro colores con los elementos es sorpresivamente medieval, aunque Alberti sólo puede hacer su apostólica reverencia a la tradición.

Esta omisión del amarillo respecto a los colores básicos de la paleta del pintor es de lo más impactante, dado que Alberti claramente se refiere al amarillo como una parte de sus gamas de colores (págs. 111–114). Filarete, quien sigue de cerca a Alberti en sus capítulos sobre el dibujo, corrige la omisión del amarillo. La importancia que adquiere este color en la pintura tanto del Trecento como del Quattrocento es tan evidente que uno se sorprende de cómo Alberti pudo haberlo ignorado. La clave probablemente puede estar en su vocabulario. Cuando él se refiere a las gamas de colores, el amarillo se traduce como *croceo* en vez del más común *giallo*. Esto sugiere el azafrán como la fuente de su amarillo en vez de las inestables y algunas veces venenosas fuentes minerales que describe Cennino. (Cennino Cennini, *Il libro del'arte*, D.V. Thompson, traductor y editor, New Haven, 1932–3, págs. 27–30. Véase asimismo de D.V. Thompson, *Materials of Medieval Painting*, New Haven, 1936, págs. 174–89). Como con frecuencia los pintores experimentados tenían dificultades con el amarillo, Alberti puede haber considerado adecuado no incluirlo en su paleta.

Muy probablemente Alberti no se interesó demasiado en estos colores como tales, pues de inmediato vuelve su atención a los resultados [que se obtienen] de sus mezclas y a la observación del color en la naturaleza. Posteriormente (págs. 111–114) éstos se combinan como parte de las gamas de colores.

pórfido, son mezclas de aquéllos. Por lo tanto, existen cuatro géneros de colores y éstos producen sus especies [derivados]<sup>24</sup> en base al agregado de sombra o luz, negro o blanco. De esta manera [los colores] son casi innumerables [infinitos]. Vemos las frondas verdes que pierden su verdor poco a poco hasta que por fin se vuelven pálidas. De modo parecido, no es raro ver un vapor blanquecino en el aire cerca del horizonte, el cual se desvanece poco a poco (conforme se alza la vista hacia el cenit). Podemos ver algunas rosas que son bastante rojas, otras que son como las mejillas de las jóvenes<sup>25</sup> y otras marmóreas. De la misma manera la tierra (en color); de acuerdo a la cantidad de blanco y de negro, produce sus propias clases de colores.

Por lo tanto, la mezcla de blanco no cambia el género de los colores, pero forma los derivados. El negro contiene en sus mezclas una fuerza parecida para producir un número casi infinito de colores derivados. En la sombra los colores se alteran. Conforme la sombra se hace más profunda, los colores desaparecen conforme la luz aumenta los colores se vuelven más fuertes y claros. Por esta razón debe persuadirse al pintor de que el blanco y el negro no son colores verdaderos sino alteraciones de otros colores. El pintor no encontrará nada con qué representar los visos más brillantes de la luz, sino con el blanco, y de la misma forma, sólo el negro podrá indicar las sombras. Yo quisiera agregar que uno nunca podrá encontrar el negro y el blanco a menos que estén mezclados con uno de estos cuatro colores.

Aquí continúan comentarios acerca de la luz. Ciertas luces

<sup>24</sup> *gènere y spetic*. Los géneros y las especies aquí deben considerarse en su sentido biológico.

<sup>25</sup> En la traducción de Leoni este pasaje está considerado como las mejillas de la virgen. Sólo se puede referir a mujeres jóvenes; en italiano se lee *fanciulle* y en latín se lee *virgineas*.

vienen de las estrellas, como también del sol, de la luna y de ese otro hermoso astro [llamado] Venus.<sup>26</sup> Otras luces provienen de los fuegos, pero entre éstos existen grandes diferencias. La luz proveniente de los astros hace que la sombra sea igual al cuerpo, pero el luego lo hace parecer de una estatura mayor de la que tiene.

Falta todavía por hablar de la sombra, que es donde se interrumpen los rayos luminosos. Los rayos interrumpidos [cortados] regresan ya sea al lugar de donde vinieron [donde se generaron] o hacia otras partes. Se dirigen a otros lugares cuando al tocar la superficie del agua, reflejan las vigas de una casa. Se puede hablar más de esta reflexión que tiene que ver con estos milagros de la pintura, los cuales muchos de mis amigos me han visto hacer recientemente en Roma.<sup>27</sup> Es suficien-

<sup>26</sup> *quell'altra bella stella Venere*. No aparece en [la edición] P. El latín considera este pasaje como *lucifera stella*, o sea la estrella de la mañana (0, 5v.).

<sup>27</sup> Los milagros de la pintura (miracoli della pittura) se relacionan aquí con la reflexión, mientras que en la pág. 67-68 de este texto, Alberti se refiere a ellos nuevamente en relación a colocar el cuadro a una distancia definida respecto al ojo, para que el espacio construido funcione de manera adecuada. Sir Kenneth Clark en [su obra] *Leon Battista Alberti on Painting*, Londres, 1944, págs. 2-3, ha tomado esto para significar que Alberti utilizó una *camera obscura* todo un siglo antes de ser inventada por Della Porta. Esto apenas parece posible cuando las declaraciones de Alberti están en relación con los experimentos de Brunelleschi respecto a la perspectiva, que son reportados por Manetti, y a los experimentos de Alberti que están relatados en una biografía de autor anónimo. De acuerdo con Manetti, Brunelleschi pintó un pequeño tablero de alrededor de doce pulgadas por lado (la mitad de un braccio) del bautisterio de Florencia. El observador miraba a través de una perforación, desde la parte trasera del tablero, localizado en lo que actualmente llamamos punto ciego, hasta un espejo sostenido a un brazo de distancia. De esta manera, se determinaba tanto el punto de vista como la distancia. Puede ser que Alberti se haya referido a este tipo de "milagro". También es igualmente posible que de la referencia que se hace en su biografía de autor anónimo (*Rerum it. scrip.*, Muratori, ed., xxv, cols. 299c a 300a), que Alberti ya hubiera construido una especie de visor de "vistas sicalípticas" en Roma antes de que llegara a Florencia. Esta biografía latina registra que "él produjo obras inauditas [de las que no se había llegado a saber u oír] relativas a este arte de la pintura y que los que las vieron las calificaron de increíbles. Estas obras las realizó dentro de una pequeña caja cerrada, a través de una pequeña perforación. Allí se podían ver altas montañas, amplios campos, el



te [decir] aquí que estos rayos reflejados llevan consigo el color que encuentran sobre el plano. Puedes haber observado que cualquiera que camina por un prado a la luz del sol, aparece con la cara verdosa.

Hasta este momento hemos hablado de los planos y de los rayos [de luz]; hemos dicho cómo se construye una pirámide en la visión; hemos probado la importancia de la distancia y la dirección del rayo central, junto con la recepción de la luz. Ahora, ya que a simple vista se ven no solamente uno sino varios planos, investigaremos de qué manera se ven varios planos unidos entre sí. Cada uno de los planos contiene en sí mismo su pirámide de colores y de luces. Dado que los cuerpos están recubiertos con planos, todos los planos de un cuerpo, vistos de un solo golpe de vista, provocarán una pirámide compuesta<sup>28</sup> por muchas pirámides menores como planos haya.

Algunos dirán aquí: ¿de qué le sirve al pintor una investigación como ésta? Yo creo que todo pintor, si desea ser un gran maestro, debe comprender con claridad los parecidos y las diferencias<sup>29</sup> de los planos, cosa que muy pocos conocen. Si les preguntamos a algunos qué están haciendo cuando cubren un plano con colores, te contestarán todo menos lo relacionado con lo que preguntaste. Por lo tanto, yo ruego a los pintores es-

ancho mar movable, y al mismo tiempo una gran vista de regiones distantes que el sentido del observador no podía registrar." Las demostraciones sólo se pueden realizar con dificultad para que signifiquen *camera obscura*, pues el biógrafo anónimo continúa "tanto los cultos como los incultos juraban que éstas eran cosas de la naturaleza, no pintadas". Apparently the "demostración" de Alberti era parecida al pequeño tablero de Brunelleschi, colocado en una caja de tal forma que el observador tuviera que verlos desde el único punto que proporcionaba la construcción. No es sorprendente que el "sentido del observador fallara" cuando esta pequeña caja de repente se agrandaba para incluir "vistas lejanas".

<sup>28</sup> *gravida*: embarazada, preñada.

<sup>29</sup> *proportioni et agiugnimenti della superficie* (MI, 122v.). Cf latin: *ubi optime superficies discrimina et proportiones notarit* (0, 5v. y 6r).

tudiosos que no se avergüencen por lo que digo aquí. Nunca está de más aprender de otro algo útil. Debieran saber que delimitan al plano con sus líneas. Cuando se rellenan los espacios circunscritos con colores, ellos [los pintores] sólo deberían buscar presentar las formas de las cosas vistas sobre este plano, como si fuera de vidrio transparente. Así, la pirámide visual podría atravesarlo, colocada a una distancia definida, con luces definidas y una posición definida de centro en el espacio y en un lugar definido respecto al observador. Cada pintor, dotado de su instinto natural,<sup>30</sup> demuestra esto cuando, al pintar este plano, se coloca él mismo a una distancia como si buscara el punto y el ángulo de la pirámide desde cuyo vértice él comprende que la cosa pintada se ve mejor.

Donde exista un sólo plano, ya sea un muro o un tablero sobre el cual el pintor pretende representar varios planos comprendidos en la pirámide visual, sería útil cortar a través de esta pirámide en algún lugar determinado, para que el pintor fuera capaz de expresar en una pintura formas y colores similares con estas líneas. Aquél que mira una pintura realizada como he descrito [antes], verá una cierta sección transversal de una pirámide visual, representada artificialmente con líneas y colores sobre un plano determinado de acuerdo a una distancia, un centro y una iluminación dados. Ahora, ya que hemos dicho que una pintura es una sección transversal de la pirámide, debemos investigar la trascendencia que esta sección transversal tiene para nosotros. Ya que tenemos estos conocimientos, ahora tenemos nuevos principios con los cuales reflexionar acerca del plano a partir del cual hemos dicho que surge la pirámide.

Yo creo que algunos planos se devuelven a la tierra y que-

<sup>30</sup> *dalla natura*. Cf. latín: *natura duce*.

dan como pavimentos o pisos de las construcciones; otros son equidistantes a éstos. Algunos otros se alzan apoyados sobre sus lados como muros. Los planos son equidistantes cuando la distancia entre uno y otro es igual en todas las partes. Planos colineales son aquellos en los cuales una línea toca de igual manera en todas partes, como en las caras de las pilastras cuadradas colocadas en línea en un pórtico.<sup>31</sup> Estos conceptos deberán agregarse a nuestras consideraciones del plano, de los rayos intrínsecos y extrínsecos y los centrales, y de la pirámide. Agreguemos el axioma matemático en el que se prueba que si una línea recta corta dos lados de un triángulo, y si esta línea que forma un triángulo es paralela a un lado del primero y mayor triángulo, en verdad este triángulo menor será proporcional al mayor. Tal es lo que dicen los matemáticos.

Hablaré de manera más amplia para que mis razonamientos sean más claros. Es útil saber lo que significa el término proporcional. Se dice que son triángulos proporcionales aquellos cuyos lados y sus ángulos mantienen una misma relación entre ellos. Si un lado de un triángulo es el doble de largo que su base y el otro lado es tres veces más largo, cualquier otro triángulo —sea mayor o menor pero que mantenga esta misma relación respecto a su base— será proporcional al primero, de-

<sup>31</sup> Alberti va de la geometría plana a la de los sólidos y regresa nuevamente con una calma y facilidad que pueden ser desconcertantes para el lector moderno. Aquí está definiendo sus términos. Los planos o las líneas equidistantes son aquellos cuyos ejes están en ángulo recto respecto a la línea de visión del observador y por lo tanto son paralelos al plano de la pintura. En esta traducción, *equidistante* se reservará para la geometría de sólidos y la más familiar *paralela* está empleada en la geometría plana. Los planos y las líneas colineales son aquellos paralelos a la línea de visión pero que son perpendiculares al plano de la pintura. Tales líneas y planos en la actualidad comúnmente se llaman ortogonales, esto es, que están en ángulo recto respecto al plano de la pintura. No obstante que son paralelos, parecen acercarse como sucede con las vías del ferrocarril en los libros de dibujo elemental.

Véase también la nota 34 del Primer libro.

bido a que la relación que rige cada parte del triángulo menor, es la misma que en el mayor. Por lo tanto, todos los triángulos trazados o contruidos de esta manera, serán proporcionales entre sí.<sup>32</sup> Para entender mejor esto, emplearemos un ejemplo. Un hombre pequeño es proporcional a uno de mayor estatura, si las proporciones entre el palmo y el pie, y entre el pie y las otras partes del cuerpo son las mismas que en Evander o en Hércules, a quienes Aulus Gellius consideraba que eran los hombres más grandes.<sup>33</sup> No existía ninguna diferencia en las proporciones de los cuerpos de Hércules y el de Antacus el gigante, pues en ambos se conservaban las mismas relaciones y disposición de la mano hasta el antebrazo, de éste hasta la cabeza y así a través de todos los miembros. De la misma manera se puede encontrar una dimensión por la cual un triángulo menor es igual a otro mayor —excepto por el tamaño. Aquí debo insistir junto con los matemáticos, en cuanto esto nos atañe, en que la intersección de cualquier triángulo (con una recta), si ésta es paralela a la base, genera un nuevo triángulo proporcional al original, o sea el más grande. Las cosas que son proporcionales entre sí, corresponden en todas sus partes, pero en donde son diferentes y sus partes no corresponden, ellas ciertamente no son proporcionales entre sí.

Como ya lo he mencionado, los elementos del triángulo visual son rayos. Éstos serán iguales tanto en cantidad como en relaciones proporcionales, y diferentes en las que no son proporcionales, porque una de las dimensiones no proporcionales

<sup>32</sup> En la actualidad una alusión de la prueba de la semejanza de los triángulos podría llegar a los mismos resultados que los penosos intentos de Alberti por lograr que fuera comprensible este concepto, para sus lectores del siglo quince.

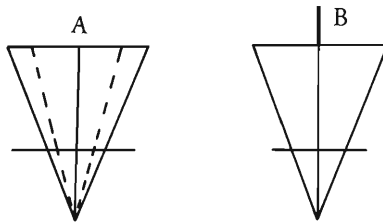
<sup>33</sup> *El Noctium atticarum*, I, i, 1-3 de Aulus Gellius, quien a su vez se refiere a la obra de Plutarco sobre Hércules donde Pitágoras es citado como la fuente para [determinar] la estatura de Hércules. De aquí en adelante sólo se citará como Aulus Gellius.

ocupará más o menos rayos. Así, tú ves cómo un triángulo menor puede ser proporcional a uno mayor, y ya has aprendido que la pirámide visual está compuesta por triángulos.

Ahora traslademos estos conceptos a la pirámide, deberemos estar seguros de que ninguna dimensión que sea equidistante respecto a la sección transversal [de la pirámide] pueda provocar alguna alteración en la representación, debido a que son similares a sus otras proporcionales en cualquiera intersección equidistante. De lo anterior se deduce que cuando la dimensión con la que se construye una forma no cambia, no habrá ninguna alteración de la misma forma en su representación. Ahora es claro que toda sección transversal de la pirámide visual que sea equidistante respecto al plano de la cosa vista, será proporcional a dicho plano observado.<sup>34</sup> Hemos tratado acerca del plano proporcional a la sección transversal, esto es, equidistante respecto al plano pintado; pero dado que se

<sup>34</sup> La mayor parte de las dificultades de este pasaje se deben al lenguaje. Los términos equidistante y colineal de antemano han sido determinados en el vocabulario albertiano.

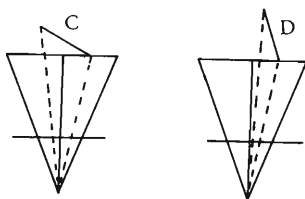
Las cantidades equidistantes no se han alterado sino que se han representado propiamente en la sección transversal. [Véase (A) más adelante]. Las cantidades colineales son paralelas a la línea de visión. Así sólo aparece en la intersección su plano frontal, si es que tiene espesor (B) El término equidistante como se utiliza al referirse a dimensiones no equidistantes, se refiere a cantidades que ni son paralelas ni están en ángulo recto respecto a la línea de visión, sino que se encuentran en medio. (C) Como su eje está muy cercano a la paralela a la línea de visión, se ve la menor parte.



pueden encontrar muchos planos que no sean equidistantes, deberemos realizar una rápida investigación de éstos, a efecto de que nuestro razonamiento en relación a la sección transversal quede claro. En cuanto a estas secciones transversales de triángulos y pirámides sería largo, difícil y poco claro regir todo por las reglas matemáticas, así que seguiremos hablando como pintores. Trataré más brevemente acerca de las dimensiones no equidistantes. Cuando las conozcamos, fácilmente entenderemos los planos no equidistantes.

Algunas dimensiones no equidistantes<sup>35</sup> son colineales a los rayos visuales y otras son equidistantes a los rayos visuales. Las dimensiones colineales a los rayos visuales no se localizan en la sección transversal, debido a que no forman un triángulo ni ocupan un número de rayos. En las dimensiones equidistantes a los rayos visuales, como el ángulo que es el mayor en el triángulo, es más obtuso [abierto] en la base, dicha dimensión requerirá de menos rayos y por esta razón ocupará un espacio menor en la sección transversal. Respecto a esto hemos dicho que el plano está lleno de dimensiones, pero con frecuencia sucede que hay varias dimensiones en un plano equidistante a la sección transversal. Las dimensiones conformadas de esta manera ciertamente no provocarán ninguna alteración en la re-

(D) Lo contrario también es verdad. (C) Alberti preparó al lector para esta demostración al principio del Libro primero (véase la nota 18).



<sup>35</sup> *quatità*. Lapsus por *quantità*. Cf. del latín *quantitatibus* (0, 7r.).

presentación. En tales dimensiones que en verdad no son equidistantes, mientras mayor sea el ángulo que se encuentra en la base, mayor será la alteración que genere.

Sería conveniente agregar a los postulados anteriores, la opinión de los filósofos que afirman que si el cielo, los astros, el mar, las montañas y todos los cuerpos pudieran reducirse a la mitad —quisiera Dios que así fuera—<sup>36</sup> para nosotros nada parecería haberse reducido en ninguna de sus partes. Todas las nociones de grande y pequeño; de largo y corto; de alto y bajo; de ancho y angosto; de claro y oscuro; de iluminado y sombreado y cualesquiera otros atributos [o cualidades] similares, se adquieren por comparación. Como estos conceptos pueden asociarse —aunque no necesariamente— con objetos, los filósofos acostumbran llamarlos accidentes. Virgilio dice que Eneas sobresalía sobre la cabeza y los hombros de otros hombres, pero si se le colocaba cerca de Polifemo, se veía como un enano. Nisus y Euryalus eran los más bien parecidos, pero comparados con Ganimedes a quien los dioses habían raptado, aquéllos probablemente deben haber parecido los más feos.<sup>37</sup> Entre los españoles muchas jóvenes son blancas pero entre los alemanes parecerían morenas y hasta negras.<sup>38</sup> El marfil y la plata son blancos; pero colocados junto al cisne o la nieve podrían parecer pálidos. Por esta razón en una pintura las cosas parecen las

<sup>36</sup> Con excepción del *Laus Deo*, esta es la única ocasión en la que se menciona a Dios. Aun así, [esta expresión] se emplea aquí en un sentido coloquial —*cosi volendolddio*—, mientras que en la versión latina, incluso está más alejada de la deidad —*superis ita volentibus* (0, 7v.).

<sup>37</sup> *Aeneid* (La Eneida) III, 655–8; IX, 177–448.

<sup>38</sup> *Appresso de l' Ispani molte fanciulle paiano biancose et brune* (MI, 124r.). MI indica el lapsus después de *biancose* con una pequeña cruz. *P* contiene la interpretación correcta: *E appresso agli ispani multi fanciulli paiono bianchissime da appresso a germani sarebbono fusce e brune* (P, 8v.). Esto se confirma en la versión latina: *Apud hispanos plereq(ue) virgines candide putantur que apud germanos fusce et atris coloris haberentur* (0, 7v.).

más espléndidas, pues en el cuadro hay una buena proporción de blancos y negros, similar a la de los objetos —desde lo iluminado hasta lo sombreado.

Así, todas las cosas se conocen por comparación, pues la comparación contiene dentro de sí misma una fuerza que de inmediato demuestra en los objetos lo que es más, menos o igual. Por lo expresado hasta ahora, se dice que algo es más grande cuando es mayor que algo pequeño y lo más grande cuando es mayor que algo grande; que es claro cuando destaca más que la sombra; que es brillante cuando es más radiante que algo claro. Esto se cumple mejor con las cosas que nos son más conocidas.

Dado que el hombre es la cosa mejor conocida por el hombre, Protágoras, al decir que el hombre es el modelo y la medida de todas las cosas, probablemente quiso decir que todos los accidentes [o características] de las cosas se conocen por medio de la comparación respecto a los accidentes [o características] del hombre.<sup>39</sup> En lo que afirmo aquí, trato de hacer que se comprenda que no importa qué tan bien estén representados los cuerpos en el cuadro, parecerán más grandes o más pequeños por comparación con cualquiera otra figura humana representada en él. Me parece que el pintor de la antigüedad, Timantes, comprendió esta importancia de la comparación, pues cuando pintó un pequeño cuadro de un gigantesco cíclope dormido, colocó allí varios sátiros que estaban midiendo la tumba del gigante; comparado con ellos el durmiente parecía inmenso.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Mallé corrige la transcripción equivocada que hace Janitscheck de Pitágoras. Protágoras se encuentra en todos los textos.

Alberti probablemente derivó esta declaración de Diógenes Laertius, ix, 51. También aparece en el *Theataeorus* de Platón, 152 A.

<sup>40</sup> Plinio xxxv, xxxvi, 74.



Hasta este momento hemos hablado acerca de lo que corresponde al poder de la visión y a la sección transversal. Dado que para el pintor no es suficiente saber lo que es la sección transversal, pero dado que él también debería saber cómo construirla, nos abocaremos a ello. Aparte de todo lo demás, aquí solamente relataré lo que yo hago cuando me pongo a pintar.

Antes que nada [trataré acerca del lugar] donde voy a dibujar. [Primero] inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar<sup>41</sup> Aquí decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura. Divido la altura de este hombre en tres partes. Para mí estas partes son proporcionales a aquellas medidas que se conocen como un *braccio*, pues al dimensionar al hombre promedio se ve que es de cerca de tres *braccia*.<sup>42</sup> Con estas *braccia*, divido la línea base del rectángulo en tantas partes como sea posible. Para mí esta línea base del rectángulo es proporcional a la dimensión trasversal y equidistante que se observa en el pavimento.<sup>43</sup> Luego, dentro de este rectángulo,

<sup>41</sup> Del latín:...*que para mí es una ventana abierta desde la cual se puede observar la istoria* (0, 8v).

<sup>42</sup> El *braccio* florentino era ligeramente menor a 23 pulgadas. En el texto latino se enfatiza acerca del *braccio* como una unidad de medida derivada del hombre. La medida no es abstracta sino que se relaciona al hombre en la realidad y en la pintura. Alberti disiente de Vitruvio (*De architectura*, III, i, 2) quien dice que el hombre tiene una altura de cuatro codos.

<sup>43</sup> *et em(m)i questa linea medesima p(ro) p(or)tionale aquella ultima quantita quale p(ri)ma mi si trav(er)so inanzi* (MI, 124v.): y para mí esta línea es proporcional a esa última dimensión que corta primero a través antes de mí. Este pasaje difícil se vuelve más claro y más significativo en el latín: *ac mihi quidem hec ipsa iacens quadranguli linea est proximiori transverse et aeq(ui) distanti in pavimento vise quantitati proportionalis* (0, 8v.): para mí esta misma línea del cuadrángulo es proporcional a la dimensión transversal y equidistante más cercana (o la que se mencionó más recientemente), que se ve sobre el pavimento.

Así, la línea base del cuadrángulo, o de la pintura, es directamente proporcional a la transversal más cercana del área observada. Véase la nota 48 por la importancia de este pasaje.

en el lugar que yo quiera, trazo un punto que ocupa el lugar donde incide el rayo central. Por ello es que se llama el punto central. Este punto está colocado adecuadamente cuando no está más arriba de la línea base del rectángulo que la altura del hombre que voy a pintar allí. Así, tanto el observador como las cosas pintadas que él ve, parecerán estar en el mismo plano.<sup>44</sup> Habiendo colocado el punto central como ya expliqué, trazo unas líneas rectas desde él hasta cada una de las divisiones que se encuentran sobre la línea base del cuadrángulo. Esta línea inscrita me indica de qué manera se altera visualmente cada dimensión transversal, como si estuviera viendo al infinito.<sup>45</sup>

Aquí alguien podría trazar una línea transversal paralela a la línea base del cuadrángulo. La distancia que ahora queda entre las dos líneas la podrían dividir en tres partes y, al apartar una distancia igual a dos de ellas, se agrega otra línea. A ésta podrían agregar otra y otra más, siempre dimensionando en la misma dirección, de tal forma que el espacio dividido en tercios que estaba entre la primera y la segunda, siempre avance en el espacio una cantidad determinada. Continuando de esta forma, los espacios siempre deberían ser —como dicen los matemáticos— *superbi partienti*<sup>46</sup> para los espacios siguientes. A

<sup>44</sup> Este concepto de observador y observado que parecen estar en el mismo plano, es de lo más importante para la estética de Alberti. Por esto se quiere decir que el espacio real y el espacio representado en apariencia son uno, y la identificación del observador de sí mismo con la pintura se destaca, creándose la *istoria* de Alberti. Piero della Francesca, Domenico Veneziano, Castagno, así como Mantegna discreparon con Alberti acerca de este punto. Al bajar su línea de horizonte aumentan de modo monumental sus figuras, aunque ellas sobrepasan al observador desde un lugar aislado.

<sup>45</sup> *Quali segniate linee amme dimostrino in che m(od)o quasi p(er) in infinito ciascuna transversa quantita segua alterandosi* (MI, 124v.). *Segua* es probablemente un lapsus por *sub aspectu*. He aceptado la segunda versión dado que así aparece en todos los textos latinos (O, 8v.).

<sup>46</sup> Aunque sin lugar a dudas éste es un término matemático, no he encontrado una traducción satisfactoria para él. Probablemente tampoco fue claro para los escribanos

aquellos que lo hagan así les puedo decir que, aun cuando sigan el camino adecuado de la pintura, en otras cosas podrían equivocarse. Porque si la primera línea se coloca al azar, no obstante que las siguientes se coloquen de manera adecuada, uno nunca puede saber con certeza en dónde se encuentra el vértice de la pirámide visual. No pocos errores se derivan de ésto. Agregado a lo anterior, cuán equivocados están (dichos pintores) cuando colocan el punto central más arriba o más abajo que la altura del hombre representado [en el cuadro].

Sabed que una cosa representada [en una pintura] nunca puede parecer verdadera donde no existe una distancia determinada para verla. Daré la razón de esto aunque cuando he escrito acerca de mis demostraciones, mis amigos las han considerado como milágras y se han asombrado ante ellas. Gran parte de ello es relevante para lo que he expuesto hasta este momento.

Regresemos a nuestra materia. Encuentro que este camino es el mejor. Procedan en todo como lo he expresado, colocando el punto central y trazando las líneas desde él hasta las divisiones de la línea base del cuadrángulo. En las dimensiones transversales, donde una se aleja de la otra, yo procedo de la siguiente manera. Tomo un espacio pequeño en el cual trazo una línea recta y divido en partes similares a aquéllas en que he dividido la línea base del cuadrángulo. Entonces ubico un punto a una altura igual a la altura del punto central desde la línea base y trazo líneas desde este punto hacia cada división definida en la línea base. Entonces determino como lo desee, la distancia desde el ojo hasta el cuadro. Aquí trazo, como dicen

el copiado de las diversas versiones latinas del Tratado. Tanto en los manuscritos *O* y *OF* se dejó un espacio en blanco, mientras que en el de *NC* se traduce como *superbi partiens*, que fue modificado por otra mano para que quedara como *sub sesquatens*.

los matemáticos, un corte perpendicular sin importar las líneas que encuentre. Una línea perpendicular es una línea recta que al cortar otra recta, hace que a todo su alrededor los ángulos sean iguales. La intersección de esta línea perpendicular con las otras me da la sucesión de las dimensiones transversales. De esta forma quedan descritas todas las paralelas, esto es, el cuadrado (d) *braccia* del pavimento de la pintura. Si una línea recta contiene la diagonal<sup>47</sup> de varios cuadrángulos descritos en la pintura, para mí es una indicación de si están correctamente dibujados o no lo están. (Esta línea) divide el cuadrángulo en dos partes, de tal manera que se logran sólo dos triángulos a partir de un rectángulo.<sup>48</sup>

Hecho esto, en el cuadrángulo de la pintura trazo una línea recta, paralela a la línea base, la cual pasa por el punto central

<sup>47</sup> *Diámetro*.

<sup>48</sup> La construcción en perspectiva de Alberti puede restablecerse brevemente en términos actuales. Un punto, P, se determina sobre un tablero. (Diagrama 1). La distancia que existe desde la base del tablero hasta dicho punto se toma como proporcional a la estatura de un hombre. La altura de un hombre que será representado se divide en tercios para formar el módulo para las particiones de la línea base, A,B,C, etc.

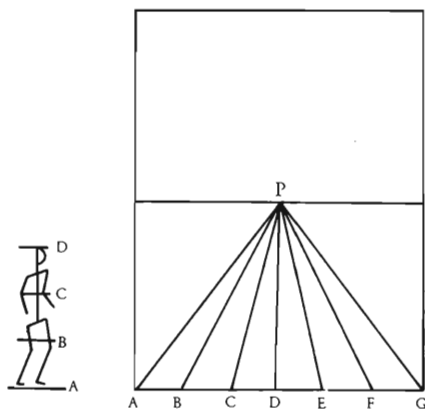


DIAGRAMA 1

Se trazan rectas desde el punto P hasta esas divisiones, lo cual determina las ortogonales PA, PB, PC. En otra superficie (diagrama 2) se traza una recta A', B', C' con las mismas dimensiones que se marcaron sobre la línea base del cuadrángulo.

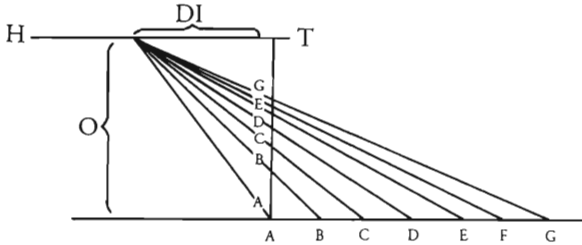


DIAGRAMA 2

Otra línea, HT, se traza paralela a la anterior y a una distancia O sobre ella, que es igual a la distancia del punto central a la línea base. Sobre esta línea, la recta de la altura, se determina la distancia proporcional desde el ojo del observador hasta el tablero, Di. Se trazan rectas desde este punto hasta las divisiones A', B', C'. Estas líneas de altura-distancia, se cortan por una línea perpendicular a la línea de altura. La intersección de estas líneas con la perpendicular determina una serie de valores A'', B'', C'', que se trazan en el tablero y que contienen las ortogonales (diagrama 3) para determinar la recesión de las transversales.

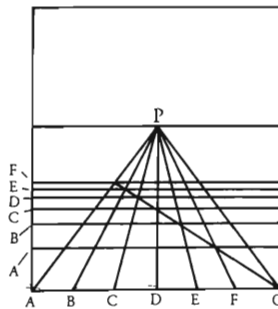


DIAGRAMA 3

Éstas se comprueban con una diagonal, GZ, la cual determina la exactitud del dibujo. Debe observarse que esta construcción consta de dos pasos, uno para las ortogonales y el otro para las transversales. Además Alberti no explica cómo determina la distancia que va del ojo al plano observado, ni tampoco da una regla para localizar la perpendicular que corta las líneas de la altura-distancia.

No obstante que existen numerosos estudios de la construcción perspectiva de Alberti, el origen de este sistema no ha sido explicado satisfactoriamente. Panofsky (en el *Codex Huygens*, Londres, 1940, págs. 93 y sigs., y en *Die Perspektive als Symbolische Form*, *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924-5), págs. 259-61)

## LEON BATTISTA ALBERTI

explica la construcción de las ortogonales para ganar la práctica que ya era conocida desde la época de *La Presentación al Templo* de Ambrogio Lorenzetti. La construcción de las transversales él se la explica a Brunelleschi. Esto no debe ser del todo aceptable. Ivins (*On the Rationalization of Sight*, Nueva York, 1938, págs. 14–27) tiene una noción más clara de la construcción de Alberti y adelanta una hipótesis más creíble. Según él, el sistema estaba construido empíricamente por medio de una pequeña caja con una mirilla e hilos que iban del agujero hasta un tablero casi plano. Aunque la hipótesis de Ivins es ingeniosa, tal enfoque empírico es más típico de Brunelleschi que de Alberti.

Si Alberti y Brunelleschi se influyeron mutuamente en sus construcciones perspectivas o si ellos las desarrollaron cada quien por su lado, no tiene mayor importancia. Fundamentalmente los resultados son los mismos aunque los medios son radicalmente distintos. *La Vida de Brunelleschi* de Manetti (Elena Tosca, ed., Florencia, 1927, págs. 9–13) suministra la fuente de la reputación de Brunelleschi como perspectivista. El enfoque como allí se describe es empírico básicamente. Al trazar su pintura del Bautisterio, Brunelleschi se colocó a tres *braccia* hacia adentro de la puerta de Santa Maria del Fiore. Pudo haber sido posible que esta puerta sirviera de marco a su pintura de manera parecida a la “ventana” de Alberti. Sobre el marco de la puerta él pudo lograr vistas de los diversos puntos y ángulos del edificio que él quería dibujar. El resultado pudo ser un edificio trazado en una perspectiva de un punto [de fuga], pero su método habría de diferir esencialmente del de Alberti en que él termina con un punto en vez de comenzar con uno de ellos. La geometría no entra en la construcción de Brunelleschi, pues él sólo se apoya en la visión.

Probablemente la pista para la construcción de Alberti se puede encontrar en sus propias palabras. Ya para terminar el Libro primero, afirma que “Yo generalmente explico estas cosas a mis amigos con algunas demostraciones prolijamente geométricas...” (pág. 76)

Esta frase, tomada con la insistencia de Alberti sobre la matemática de la visión, implica que en su construcción domina la geometría sobre la experimentación. Dos conceptos que se destacan en el Libro primero pueden indicar los medios por los que él llegó a su solución. La semejanza de los triángulos es básica en su construcción; su insistencia sobre la importancia de un punto de vista adecuado (págs. 53, 59–60, 68) sugiere la aplicación del primer teorema.

Entre 1431 y 1434 Alberti trabajó en Roma en la elaboración de una obra titulada *Descriptio urbis Romae* [Descripción de la ciudad de Roma]. Es digno de mención que este es el periodo cuando Donatello y quizás Brunelleschi estaban en la ciudad y Alberti estaba realizando sus “milagros de la pintura”. En este delgado volumen, Alberti expone un método de levantamiento y una tabla de observaciones obtenidas al aplicar este método a los monumentos de Roma. Estas operaciones tienen como conclusión lo que él llama una “descripción” o pintura de Roma. El instrumento que inventó para tal fin se describe como un disco de bronce montado paralelo a la superficie de la tierra y dividida su circunferencia en 48 grados. Al centro estaba empivotada una regla de metal o de madera dividida en 50 grados. Esta puede utilizarse paralela a la línea de visión para obtener la orientación del monumento, y a los ángulos rectos a la visión para obtener el ancho proporcional. Cuando la regla está colocada en ángulo recto a la línea de visión, es posible determinar

la distancia del objeto —como su grosor o su ancho real— dada la distancia por medio de la igualdad de los triángulos. Con un intento como el descrito, las dimensiones proporcionales varían de acuerdo a la distancia del objeto, afirmación que con frecuencia se hace en *Della pittura*. Si uno fuera a levantar [medir] una plaza o algún otro objeto plano rectangular con este instrumento (diagrama 4), la proporción del lado más cercano A' B' parecería ser mayor que la proporción del lado más alejado D' C'. Si el cuadrado se fuera a subdividir aún más, resultaría un número mayor de lecturas en un diagrama muy parecido al utilizado en el Libro segundo (pág. 89) para poner un círculo en perspectiva. Sin el diagrama, uno se queda solamente con una serie de dimensiones que son proporcionales a un objeto de la naturaleza. La proporción del lado más cercano debe ser ciertamente la base de cualquier operación futura. Alberti probablemente se refiere a esto cuando afirma “Para mí esta línea base del cuadrángulo es proporcional a la dimensión transversal y equidistante más cercana que se ve en el pavimento” (pág. 67). Desde el punto de vista de un agrimensor sería necesario inventar un medio para determinar la distancia proporcional entre dos dimensiones cualesquiera.

No puede haber ninguna duda de que Alberti comprendió tal método. En sus *Ludi mathematici* [juegos matemáticos] que realizó para Borso D'Este alrededor del año 1450, demuestra la bien conocida operación de determinar el ancho de una corriente de agua por medio de un bastón y de la semejanza de los triángulos. Si esta misma fuera la plaza misma (diagrama 5), el ancho de la plaza PQ debiera ser proporcional sobre el bastón como P'Q'.

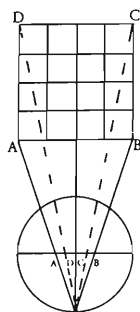


DIAGRAMA 4

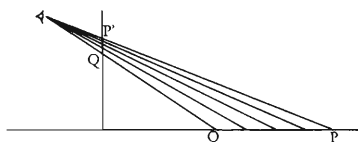


DIAGRAMA 5

Esta última cantidad varía según lo haga la distancia desde el objeto y la altura del ojo del observador o la línea de visión. El retroceso aparente de las otras dimensiones transversales puede leerse sobre el bastón y aplicarse al diagrama anterior. La teoría expuesta aquí como un origen de la construcción de Alberti no utiliza la trigonometría, que en esa época aún no se había inventado. Dado que él utiliza la geometría simple de levantamiento, se requieren dos pasos para llegar a su solución. El rayo central adquiere una doble importancia. Primero, como dice Alberti, “la distancia y la posición del rayo central son de la mayor importancia para la certeza de la visión” (pág. 54). En la práctica éste es el punto de referencia; los rayos

desde un extremo hasta el otro y parte el rectángulo. Como esta línea pasa por el punto central, la denomino línea central.<sup>49</sup> Para mí esta línea es un límite arriba del cual no se permite ninguna distancia, a menos que sea más alta que el ojo del observador. A causa de ésto, los hombres representados que están colocados en la última *braccia* cuadrada de la pintura son

extrínsecos miden las dimensiones sobre el plano observado en relación con la ubicación del rayo central o la línea de visión. Al mismo tiempo señala el punto ciego en la construcción perspectiva. Si la construcción de Alberti se deriva de la agrimensura, la ubicación aparentemente arbitraria de la perpendicular que corta las líneas de las distancias en altura, se vuelve más clara. Para Alberti podría haber sido suficiente con un bastón colocado a una distancia del largo del brazo o la superficie del tablero— en cualquier caso, la misma intersección predeterminada de la pirámide visual en ambos pasos. Su silencio acerca de la distancia del ojo al objeto se aclara al provenir de la agrimensura; él sabía que la distancia debía ser la misma en ambas partes de su construcción. De aquí su insistencia en relación a la ubicación del vértice de la pirámide. No es de sorprender un sistema como éste, basado en la estatura del hombre, la longitud de su brazo y que la distancia del ojo al brazo se haya expresado en términos de *braccia* y de la estatura del hombre.

Alberti presenta aquí con claridad una descripción abreviada de su método. Tanto los artistas de su época y sus sucesores en los estudios de la perspectiva sin duda que recibieron instrucciones orales más completas. Algo de esta tradición oral reaparece en Piero della Francesca, en Leonardo y en Vasari de manera tal que más adelante resalta la innovación de Alberti. Después de explicar un método de perspectiva que en esencia es el mismo de Alberti, Piero [della Francesca] introduce un segundo [método] que nos asegura que es igual al primero (*De prospectiva pingendi*, Giusta Nicco Fasola ed., Florencia, 1942, págs. 129 y sigs.). Este sistema está basado en dibujos en planta y en alzado ligados por rectas desde un punto de vista y cortados por una perpendicular. En esencia es el método de levantamiento de Alberti llevado hacia adentro hasta el tablero de dibujo. Muy probablemente Vasari estaba más familiarizado con el segundo método de Piero [della Francesca]. Como arquitecto fácilmente atribuyó lo que para él era un procedimiento arquitectónico al arquitecto Brunelleschi (*Vite*, II, 332). La falta de claridad de Alberti sobre la ubicación del ojo en esta construcción es aclarada por Leonardo. Él dice que “El ojo f y el ojo t son una y la misma cosa; pero el ojo f define la distancia, es decir, qué tan retirado está usted del objeto y el ojo t indica la dirección de él” (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, de J. P. e I. A. Richter (eds.), 2a. ed., Londres, 1939, II 55., en lo sucesivo citados como R.). El diagrama adjunto a esta nota deja pocas dudas de que Leonardo combinaba esquemáticamente los dos pasos de la construcción de Alberti en uno solo. En estas construcciones [o sistemas] que se apoyan en la práctica del levantamiento, la altura y la distancia del ojo hasta el objeto y la localización de la intersección permanecen constantes.

<sup>49</sup> Esta oración y la siguiente han sido cambiadas del orden que tenían en el texto de Alberti, por razones de claridad. El significado no se ha alterado.



más chicos que los otros. La naturaleza misma nos demuestra que esto es así. En las iglesias parece que las cabezas de los hombres están todas en el mismo nivel, pero los pies de los más alejados están al nivel de las rodillas de los más cercanos. No obstante, esta regla para dividir el pavimento corresponde a lo que posteriormente llamaremos composición.

(Todo aquello que he escrito) como que dudo si algo habrá comprendido el lector, ya sea porque el material es novedoso o porque el comentario haya sido reducido. El grado de dificultad de éste puede verse en las obras de los escultores y pintores de épocas anteriores; probablemente a causa de que no era claro, o estaba oculto y era desconocido para ellos. Uno apenas puede ver una sola (*i*) *storia* compuesta con habilidad.<sup>50</sup>

Hasta este momento he expresado cosas útiles pero breves; creo (que ellas) no son completamente desconocidas. Dejemos establecido que no he tenido la intención de obtener el premio de la elocuencia por esto. Aquél que no entienda esto de una sola ojeada, difícilmente lo podrá aprender, no importa cuánto se esfuerce en ello.<sup>51</sup> Para la astucia de los ingeniosos y para aquéllos acostumbrados a pintar, nuestros conceptos serán los más fáciles y hermosos, no importa lo que les hayan comentado. Para quien carece de instrucción y que por naturaleza está poco dotado para estas nobles artes, estas cosas —aun cuando estén escritas con la mayor elocuencia— les desagradarán. Así, este libro debe leerse con cuidado, porque está escrito sin elegancia. Solicito que me perdonen si, donde sobre todo deseo que me comprendan, he puesto mayor cuidado para lograr que

<sup>50</sup> El latín continúa: *Pues usted difícilmente se encuentra con una historia antigua adecuadamente compuesta, ya sea pintada, fundida o labrada* (O, 9v.).

<sup>51</sup> Cicerón, *De oratore*, III, XXIII, 80. El texto de Cicerón es muy parecido al latino de Alberti.

LEON BATTISTA ALBERTI

mis palabras sean claras en vez de elegantes. Creo que lo que sigue será menos aburrido para el lector.

Hemos hablado tanto como ha sido necesario acerca de triángulos, de pirámides, de la sección transversal. Usualmente yo explico estas cuestiones a mis amigos con algunas demostraciones geométricas amplias, que en este comentario es preferible omitir, en favor de la brevedad. Aquí solamente he expuesto las instrucciones básicas del arte, y por instrucciones quiero significar los primeros fundamentos de cómo pintar bien que se le darán al pintor que no ha tenido práctica. Estas instrucciones son de tal naturaleza que (cualquier pintor) que realmente las entienda bien, tanto por su intelecto como por su comprensión de la definición de la pintura, se dará cuenta de lo útiles que son. Nunca permita que se pueda suponer que cualquiera puede ser un buen pintor si no comprende con claridad aquello que pretende realizar. Quien no tiene flechas que lanzar tira del arco en vano.<sup>52</sup>

Espero que el lector esté de acuerdo en que el mejor artista sólo puede ser aquél que ha aprendido a comprender cómo delinear el plano y todas sus propiedades. Por el contrario, aquél que no se ha apresurado a entender lo que hemos expuesto hasta este momento, nunca será un buen artista. Por lo tanto estas intersecciones y planos son cosas necesarias. Aún falta por enseñar al pintor cómo realizar con su mano lo que ha aprendido con su intelecto.

Fin del Libro primero

<sup>52</sup> *Indarno si tira larco no(n) ai da dirizzarse la saepta (MI, 125v.). Frustra enim arcu contenditur nisi quo sagittam dirigas destinatum habeas (O, 10r.).* Este aforismo posiblemente proviene de Cicerón, *De oratore*, I, xxx, 135; *De finibus*, III, VI, 22.

## *Libro segundo*

Como este (proceso de) aprendizaje quizás pudiera parecer un asunto cansado para los jóvenes, debo probar aquí que la pintura no es indigna de ocupar todo nuestro tiempo y atención.

La pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad,<sup>1</sup> pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor. Plutarco dice que a Casandro, uno de los capitanes de Alejandro, se le estremeció todo el cuerpo cuando vio un retrato de su rey.<sup>2</sup> Agesilaos el lacedemonio, nunca permitió que nadie lo pintara o representara en una escultura; le desagradaba tanto su propia figura, que evitaba que lo conocieran aquéllos que vendrían después de él.<sup>3</sup> Así, la cara de un hombre que ya está muerto en verdad vive una larga vida por medio de la pintura. Hay quienes piensan que la pintura dio forma a los dioses que eran adorados por los pueblos. Éste ciertamente fue su mayor regalo que hicieron a los mortales, pues la pintura es más útil a esa devoción<sup>4</sup> que nos acerca a los dioses y conserva nuestras

<sup>1</sup> Cicerón, *De amicitia*, VII 23. La copia de Alberti de esta obra aún se conserva en la Biblioteca San Marco, Venecia.

<sup>2</sup> Plutarco, *Vida de Alejandro*, LXXIV, 4.

<sup>3</sup> Plutarco, *Vida de Agesilaos*, II, 2.

<sup>4</sup> Cambio italiano de *pietra* por *pieta* (MI, 126 r.). Cf O, 10 v.: *Nam ad pietatem*.

almas llenas de misticismo. Se dice de Fidias que en Aulis hizo una imagen del dios Júpiter que era tan hermosa, que reforzó considerablemente la religión de esa época.<sup>5</sup>

La amplitud con que la pintura contribuye a los deleites más elevados del alma y a la belleza dignificada de las cosas, puede verse con claridad no sólo por otras cosas sino en especial por ésta: Puede usted estar seguro de que pocas cosas son tan hermosas, que no están hechas con mayor riqueza y con mayor hermosura sino cuando se asocian con la pintura. El marfil, las piedras preciosas y las demás cosas de un valor parecido se vuelven más preciosas cuando se trabajan por la mano del pintor. El oro que es trabajado por el arte de la pintura supera en valor a una cantidad igual de oro no trabajado. Si Fidias o Praxiteles hubieran elaborado figuras con plomo —que es el más deleznable de los metales— se hubieran tasado más alto que si fueran de plata. Zeuxis el pintor comenzó a regalar sus cosas porque como él mismo decía, nadie las podría comprar.<sup>6</sup> No creyó que fuera posible llegar a un precio justo que hubiera sido satisfactorio para el pintor, pues al pintar animales, él mismo se colocó casi como un dios.

Por lo tanto, la pintura contiene dentro de sí misma esta virtud que ningún maestro de la pintura que ve que sus obras son apreciadas, se considera a sí mismo como otro dios. ¿Quién puede dudar de que la pintura es el arte más elevado o cuando menos no es un pequeño adorno de las cosas? El arquitecto, si no me equivoco, toma del pintor los arquitrabes, las bases, los capiteles, las columnas, las fachadas y otras cosas parecidas. Todos los herreros, los escultores, los oficios y los gre-

<sup>5</sup> Incorrectamente citado como Plinio, xxxv 62 por Mallé. La fuente verdadera la desconozco.

<sup>6</sup> Plinio, xxv, xxvi, 62.

mios se rigen por las reglas y el arte del pintor. Es poco probable que se pueda encontrar otro arte superior [a este de la pintura] que no tenga que ver con la pintura,<sup>7</sup> de tal manera que todo lo hermoso que se descubra, se puede decir que ha surgido de la pintura.<sup>8</sup> Pero también esto, una pintura digna se tiene en gran estima por muchos, de la misma manera que entre todos los artistas sólo algunos herreros son conocidos, aunque esta no es la regla entre los herreros. Por esta razón, yo comento entre mis amistades que Narciso, quien según los poetas se convirtió en una flor, fue el inventor de la pintura. Dado que la pintura es ya el florecimiento de todo arte, la historia de Narciso viene mucho al caso. ¿A qué otra cosa puede usted llamar pintura sino a un compromiso similar con el arte de lo que se presenta sobre la superficie del agua de una fuente?

Quintiliano dijo que los pintores antiguos acostumbraban remarcar las sombras proyectadas por el sol y a partir de esto nuestro arte se ha desarrollado.<sup>9</sup> Hay quienes dicen que un cierto Filocles, egipcio, y un tal Cleantes, se contaban entre primeros inventores de este arte. Los egipcios afirman que la pintura ya era común entre ellos desde hace 6000 años, antes de que fuera llevada a Grecia.<sup>10</sup> Dicen que la pintura llegó a nosotros desde Grecia después de la victoria de Marcelo sobre Sici-

<sup>7</sup> *Ne forse troverai arte alcuna non vilissima la quale non raguardi la pittura...* (MI, 1264).

<sup>8</sup> La declaración latina probablemente se suprimió del texto en italiano a efecto de no ofender a los escultores amigos de Alberti: Donatello y Ghiberti: *Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut cum caeteri ferme omnes artifices fabri nuncuparentur solus in fabros numero non esset habitus* (O, 10 v.).

<sup>9</sup> Quintiliano, *De institutione oratoriae*, X, II, 7. En adelante se cita como Quintiliano. Mallé irrazonablemente rechaza a Quintiliano como una fuente en favor de Plinio, xxxv, v, 15, donde se encuentra una declaración parecida. Ésta es la única ocasión en la que se menciona a Quintiliano por su nombre, aunque Alberti recurre mucho a él.

<sup>10</sup> Plinio, xxxv, v, 15-16.

lia.<sup>11</sup> Pero a nosotros no nos interesa saber quién fue el inventor de este arte o quién fue el primer pintor, ya que no estamos contando historias como Plinio. Sin embargo, nosotros estamos construyendo de nuevo un arte de la pintura acerca del cual, desde mi punto de vista, nada se ha escrito en esta época. Dicen que Eufranor de Istmos escribió algo en relación a las medidas y los colores, que Antígonos y Xenócrates intercambiaron<sup>12</sup> en sus cartas algunos [conceptos] acerca de la pintura, y que Apelles escribió a Pelleo sobre la pintura. Diógenes Laertius relata que Demetrio hizo [algunos] comentarios sobre pintura.<sup>13</sup> En vista de que todas las otras artes eran recomendadas en las cartas de nuestras gentes más destacadas, y dado que la pintura no la habían olvidado nuestros escritores latinos, yo creo que nuestros [ancestros] toscanos ya eran los maestros más expertos en pintura.

Trismegistus, un escritor de la antigüedad, pensaba que la pintura y la escultura nacieron al mismo tiempo que la religión,<sup>14</sup> pues así le responde a Aesclepius: *la humanidad representa a los dioses según su propia imagen a partir de sus recuerdos de la naturaleza y sus propios orígenes*. ¿Quién será capaz de negar que en los asuntos tanto públicos como pri-

<sup>11</sup> Plutarco, *Vida de Marcelo*, XXI. También de Cicerón, *Verrine Orations*, II, I, 21; II, IV, 54.

<sup>12</sup> Lapsus italiano. *Antigono et Xenocrate misono...* (MI, 126 v.). Cf. latín: *Antigonus et Xenocrate... mandasse...* (O, 11 r.).

<sup>13</sup> Eufhranor: Plinio, XXXV, XI, 128, y Vitruvio, VII, pref 14. *Antígonos y Xenócrates*: Plinio, XXXV, XXXVI, 68. Apelles, Plinio, XXXV, XXXVI, III. Alberti leyó erróneamente Pelleo por Perseo. *Demetrius*: citado equivocadamente como Diógenes Laertius, V, II, por Mallé. Probablemente Diógenes Laertius, V, 83, donde un pintor es la cuarta persona listada entre aquéllos llamados Demetrius.

<sup>14</sup> No obstante que Alberti cita a Hermes Trismegistus en el texto latino, lo más probable es que su fuente fuera la de mayor facilidad de obtención, Caecilius Firmianus Lactantius, en *De divinis institutionibus*, 2, 10, 3–15. De hecho, la fuente de Lactantius en la *Hermetica* (Corp. V, 6–8) no menciona a Aesclepius o habla acerca de un hombre que imita a los dioses.

vados, profanos o religiosos, la pintura les ha proporcionado a todos ellos las partes más apreciadas de ella misma, de tal manera que nada ha sido tan estimado por los mortales?

Se cuenta con registros acerca de los increíbles precios que han ido adquiriendo los cuadros pintados. Aristides el Tebano vendió una sola pintura por cien talentos. Se dice que Rodas no fue incendiada por el rey Demetrio, por temor a que se pudiera perder una pintura de Protógenes.<sup>15</sup> Se podría decir que la ciudad de Rodas fue salvada del enemigo por una sola pintura. Plinio<sup>16</sup> coleccionó muchas otras cosas en las cuales se puede ver que los buenos pintores siempre han sido muy reconocidos por todos. Los más distinguidos ciudadanos, filósofos y muchos reyes no sólo han disfrutado las cosas pintadas, sino también ellos las decoraron con sus propias manos. Lucius Manilius, un ciudadano romano, y Fabius, un hombre de la alta nobleza, fueron pintores. Turpilius, un caballero romano, pintó en Verona. Sitedius, pretor y procónsul, fue reconocido como pintor. Pacuvius, poeta trágico y sobrino del poeta Ennius, pintó a Hércules en el Foro Romano. Sócrates, Platón, Metrodorus y Pyrrro fueron expertos en pintura. Los emperadores Nerón, Valentiniano y Alejandro Severo fueron los más dedicados a la pintura. Sin embargo, sería muy largo mencionar aquí a cuántos príncipes y reyes les agradaban las pinturas. Tampoco me parece necesario contar la gran cantidad de pintores antiguos [que hubo]. Su número se puede ver en el hecho de que trescientas sesenta estatuas, unas de ellas a caballo y otras en carros romanos, se terminaron en cuatrocientos días por encargo

<sup>15</sup> *Aristides*: Plinio, xxxv, xxxvi, 100, y vii, xxxviii, 126. *Protógenes*: Plinio, xxxv, xxxvi, 105. También *Aulus Gellius*, xv, xxxi, 1-5.

<sup>16</sup> El patrocinador culto ciertamente podría haber conocido el origen de muchas de estas referencias hechas respecto a Plinio. Por esta razón el texto latino se refiere a *scriptoribus* y el italiano a Plinio.

de Demetrius Phalerius, quien era hijo de Phanostratus.<sup>17</sup> En una tierra donde había un gran número de escultores, ¿puede creerse que no había pintores? Estoy seguro de que estas dos artes, la pintura y la escultura, están relacionadas y nutridas por el mismo genio. Pero yo siempre le concedo un sitio más elevado al genio del pintor porque él trabaja con cosas de mayor dificultad.

Sin embargo, retornemos a nuestro trabajo. Ciertamente el número de escultores y pintores fue grande en esas épocas, cuando los príncipes y los plebeyos, los ilustrados y los incultos disfrutaban la pintura, y cuando los tableros pintados y los retratos, que eran el botín más apreciado de las provincias, se colocaban en los teatros. Finalmente, L. Paulus Aemilius<sup>18</sup> y otros muchos ciudadanos romanos enseñaron a sus hijos a pintar, junto con las bellas artes y con el arte de vivir piadosamente y bien. Esta excelente costumbre se observa con frecuencia entre los griegos, quienes querían que sus hijos fueran bien educados, y les enseñaban la pintura junto con la geometría y la música. Entre las mujeres también era un honor saber pintar. Marcia, hija de Varro, es reconocida por los escritores porque sabía pintar. La pintura era tan reconocida y tan honrada entre los griegos, que se aprobaron leyes y edictos que prohibían que los esclavos

<sup>17</sup> *Lucius Manilius*: Plinio, xxxv, vii, 23. Probablemente se trata de un error. L. Hostilius Mancinus se menciona pero no como pintor en las obras de Plinio. *Fabius*: Plinio, xxxv, vii, 19. *Turpilius*: Plinio, xxxv, vii, 20, donde se menciona a un Titedius Labeo. *Pacuvius*: Plinio, xxxv, vii, 20. *Socrates*: Plinio, xxxv, xl, 137; xxxvi, 32. También Diógenes Laertius, ii, 19. *Platón*: Diógenes Laertius, iii, 4–5.

*Metrodorus*: Plinio, xxxv, xl, 135. *Pyrrho*: Diógenes Laertius, ix, 61. *Nerón*: Suetonius, en su Vida de Nerón, lii, y *Tacitus*, en sus Anales, xiii, 3. *Valentinian*; Ammianus Marcellinus, en *Rerum gestarum*, xxx, 9, 4. *Alexander Severus*: no lo conozco. *Demetrius de Phalerum*: Diógenes Laertius, v, 75. Plinio, xxxiv, xii, 27, es menos posible, dado que la cuenta es menor que la de Diógenes Laertius.

<sup>18</sup> Para la pintura [que se conseguía] como botín véanse las obras citadas en la nota 11 del Libro Segundo. L. *Paulus Aemilius*: Plinio, xxxv, xl, 135.



aprendieran a pintar. Esto fue realmente bueno que lo hicieran, pues el arte de la pintura siempre ha sido un mérito de las mentes libres y de las almas nobles.<sup>19</sup>

En cuanto a mí, en verdad considero que una buena apreciación por la pintura es el mejor indicador de una mente de la mayor perfección, aunque sucede que este arte agrada tanto a los instruidos como a los no instruidos. En cualquiera otro arte sucede que lo que agrada a los experimentados, también conmueve a los inexpertos. De la misma manera se podrá encontrar que muchos desean con vehemencia ser buenos conocedores de la pintura. La naturaleza misma parece deleitarse en la pintura, pues en las caras cortadas del mármol con frecuencia pinta centauros y caras de reyes barbados y con el pelo rizado. Se dice además que en una piedra preciosa de Piro se han de encontrar pintadas claramente por la naturaleza, todas las nueve musas, cada una con su símbolo.<sup>20</sup> Agréguese a esto que en ningún otro arte sucede que tanto los expertos como los inexpertos de cualquier edad se dedican con tan buena voluntad al aprendizaje y al ejercicio de dicho arte. Ahora permítaseme que me refiera a mí mismo. Siempre que regreso a la pintura para divertirme, lo cual hago con frecuencia cuando estoy cansado de los asuntos más estresantes, me dedico a ello con tanto gusto, que me sorprende de que de pronto hayan pasado tres o cuatro horas.<sup>21</sup> Así es como este arte proporciona

<sup>19</sup> *Martia*: Plinio, XXXV, XL, 147. Probablemente se trata de un error de lectura de "Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa.." Mallé (pág. 80 nota 2) correctamente señala la tradición de un Martia como pintor durante la Edad Media. *Edictis*: Plinio, XXXV, XXVI, 77.

<sup>20</sup> Plinio, XXXVII, i, 3.

<sup>21</sup> Como se ha señalado en la introducción (pág. 15), Alberti probablemente fue más un diletante que un pintor practicante. Sin embargo, lo que sí sabemos de fuentes textuales /L. B. Alberti, "*Della tranquillità del' animo*" en *Opera volgare*, Bonucci, ed., I, 26) es que practicó la escultura en cera y en arcilla y que probablemente vació estas figuras en bronce. La *Vida* [de autor anónimo] (cols. 295 A-299 C) se

## LEON BATTISTA ALBERTI

placer y reconocimiento a cualquiera que esté versado en él; y riquezas y fama perpetua a quien sea maestro en él. Ya que las cosas son de esta manera, y dado que la pintura es el mejor y el más antiguo adorno de las cosas, digno de hombres libres, que agrada a los instruidos y a los que no lo son, con gusto invito a nuestra juventud estudiosa a esforzarse tanto como sea posible por pintar.

Por lo tanto recomiendo que quien se dedique a la pintura, debe aprender este arte. La primera gran preocupación de quien desea ocupar un sitio destacado en la pintura, es la de lograr la fama y el renombre de los antiguos. Es útil recordar que la avaricia siempre es el enemigo de la virtud. Rara vez llega a ser reconocido quien tiene como objetivo principal hacerse rico. He visto a muchos que están en las primeras etapas del aprendizaje, hundirse de repente por hacer dinero. Como consecuencia no adquieren ni riquezas ni reconocimiento. No obstante, si hubieran incrementado su talento con el estudio,

refiere a sus “demostraciones”, a los retratos pintados y a las esculturas hechas en Venecia, de amigos florentinos ausentes, y a los autorretratos.

Una medalla de bronce que se encuentra en la National Gallery of Art en Washington, D.C. (de la colección Kress y que perteneció a la colección Dreyfus, en París), en general se considera como un autorretrato, probablemente realizado por la época de *Della pittura*. Por Vasari (II, 546–7) sabemos que Alberti hizo numerosos dibujos, algunos de los cuales Vasari afirma que estuvieron en su famoso *Libro*. También habla de un autorretrato y de una figura, que fueron pintados en la casa de Palla Rucellai, de una perspectiva de Venecia y de “tres storiette y algunas otras perspectivas” en una base del altar de la capilla de Nuestra Señora sobre el puente Carraia en Florencia, el cual “él lo describió mejor con la pluma que con el pincel”. Esta crítica puede desecharse en parte porque en general Vasari tenía una opinión poco favorable respecto a la obra artística de Alberti y porque parece haber sido dominado por el deseo de equivocarse acerca de *penna* (pluma) y *pennello* (pincel). Recientemente se ha descubierto un dibujo a pluma que posiblemente es un autorretrato (C. Grayson, “Un retrato de Leon Battista Alberti”, en *Burlington Magazine*, xcvi (1954), 177–8). Las facciones se parecen a las de la medalla que Matteo de’Pasti hizo de Alberti (Victoria and Albert Museum, Londres), en la cual se consigna la fecha de alrededor de 1540. El dibujo no es de una gran calidad.

fácilmente hubieran alcanzado un gran renombre. Entonces hubieran llegado a tener riquezas y placer.

Hasta aquí se ha dicho suficiente acerca de esto. Regresemos a nuestra materia. La pintura se divide en tres partes; estas divisiones las hemos obtenido de la naturaleza.

Como la pintura se esfuerza por representar las cosas observadas, fijemos nuestra atención en la manera como se ven las cosas. Primero, al ver un objeto decimos que éste ocupa un espacio. Aquí el pintor, al describir este espacio, dirá que la delimitación de un trazo con una línea, es una circunscripción.

Luego, al volver a verlo, comprendemos que están unidos entre sí más planos del cuerpo observado, y aquí el pintor, al colocarlos en sus lugares, dirá que está realizando una composición.

Finalmente, podemos definir con mayor claridad los colores y las clases de los planos. En vista de que todas las diferencias que existen entre ellos provienen de la luz, podemos llamar correctamente su representación como la recepción de la luz.<sup>22</sup>

Por lo tanto, la pintura comprende la circunscripción [o sea la delimitación de los objetos], la composición y la recepción de la luz. En adelante trataremos acerca de estos conceptos de una manera más resumida.

Primero hablaremos de la circunscripción [o delimitación de los objetos]. Esta describe el aspecto del contorno<sup>23</sup> en la pintura. Se dice que Parrhasius, el pintor que conversó con Sócrates en Jenofonte, era el más diestro en esto y había examinado con todo cuidado estas líneas. Yo creo que en esta delimitación uno debe aceptar grandes esfuerzos para hacer

<sup>22</sup> *ricevere de lumi.*

<sup>23</sup> *L'attornlare del orlo.*

estas líneas tan delgadas que apenas se distingán. El pintor Apelles solía practicar ésto y competir con Protógenes.<sup>24</sup> Como la delimitación no es nada más que el dibujo del contorno, cuando se realiza con un trazo muy claro no indica un límite de un plano sino una división clara.<sup>25</sup> Yo desearía que sólo se delimitara el movimiento del contorno. Para ello, debo insistir, uno debe dedicarse a practicar mucho. Ninguna composición ni ninguna absorción de la luz puede aceptarse donde no haya también una buena delimitación. Sin embargo, no es raro ver solamente una buena delimitación —esto es, un buen trazo— que es más agradable por sí misma.

He aquí un buen auxiliar para quien desee utilizarlo. Así, pienso que nada se puede encontrar que sea más útil que ese velo al que entre mis amigos yo llamo una intersección.<sup>26</sup> Es un velo delgado, de un tejido fino, teñido de cualquier color que te agrade y que tenga hilos largos en los paralelos como tú prefieras. Este velo yo lo ubico entre el ojo y el objeto observado, de tal manera que la pirámide visual penetre a través de lo delgado del velo. Este velo te puede ser de una gran utilidad. En primer lugar, siempre te presenta el mismo plano sin cambios. Donde tú hayas colocado ciertos límites, rápidamente encontrarás el vértice verdadero de la pirámide. Esto ciertamente sería difícil sin esta intersección. Tú sabes que es casi imposible copiar un objeto que no continúa presentando la misma apariencia, pues es más fácil copiar una pintura que una escultura. Tú sabes que conforme cambia la distancia y la posición

<sup>24</sup> *Parrhasius*: Quintiliano XII, x, 5. Plinio, XXXV, XXXVI, 67-8, citado por Mallé, no menciona a Parrhasius en esta referencia. La fuente de Jenofonte es *Memorabilia*, III, x, en la que se comenta poco acerca de la línea. Apelles y Protógenes: Plinio, XXXV, XXXVI, 81-3.

<sup>25</sup> *fessura*. Cf. En latín: *rimule*.

<sup>26</sup> He omitido el italiano *quello sta cosi* y el equivalente latino más interesante, cuyo empleo yo fui el primero en inventar.

del centro, el objeto que tú ves parece que sufre grandes cambios. Por lo tanto, como lo he expresado, el velo te será de una gran utilidad, ya que siempre es la misma cosa en el proceso de observación. En segundo lugar, fácilmente podrás determinar los límites del perímetro y de los planos.<sup>27</sup> Aquí en esta paralela verás la frente; en aquélla la nariz; en otra las mejillas; en ésta de más abajo, el mentón, y así todas las características relevantes [cada una] en su lugar. Por último, el velo te ayudará muchísimo para aprender a pintar, cuando tú observas en él objetos redondos y objetos con relieves. Con esto tú podrás comprobar con la experiencia y el criterio qué tan útil puede ser nuestro velo para tí.

Haré caso omiso de lo que algunos dicen, que el pintor no debería hacer uso de estas cosas, porque aun cuando son grandes auxiliares para pintar bien, [ellas] pueden quizás estar tan hechas que el pintor no podrá hacer nada si no cuenta con ellas.<sup>28</sup> Yo no creo que al pintor se le deban exigir grandes cantidades de trabajo, pero si se debe esperar que las pinturas tengan un relieve [o volumen] adecuado y un parecido aceptable del sujeto [representado]. Yo considero que jamás puede lograrse sin utilizar el velo. Por lo tanto, aprovechemos esta in-

<sup>27</sup> El texto latino termina con una frase que pone los datos recolectados por el empleo del velo en la práctica de la pintura. *Otro uso es que ellos puedan pintar un tablero para definir con mayor precisión la localización del perfil y los límites de los planos* (O, 12 r.)

<sup>28</sup> Este velo o red reticulada, parece que fue adoptada por los pintores a pesar de la crítica que se hacía de ella y que reconocía Alberti. Leonardo (R. II 523) recomienda su empleo con tanta vehemencia como Alberti. Alberto Durero y Holbein el Joven realizaron variaciones menores en la red para su utilización en el dibujo. De hecho la creación de Alberti aún aparece en los libros de dibujo elemental de tipo popular.

En el siglo quince la red probablemente se utilizaba junto con un papel cuadriculado para conseguir la exactitud en el dibujo y luego más tarde transferir al tablero o al fresco por medio de los mismos cuadros. Este último paso se dejó para más adelante, en la pág. 126 y en la nota 17 del Libro tercero.

tersección que es el velo, como lo hemos comentado. Entonces, cuando un pintor desea probar sus habilidades sin utilizar el velo, primero debería fijarse en los límites de los objetos que quedan dentro de las paralelas del velo. O podría estudiarlos de otra manera, imaginando una línea que está intersectada por su perpendicular dondequiera que se encuentren los límites [o vértices]. Pero dado que la delimitación de los planos con frecuencia la desconoce el pintor sin mucha experiencia —al ser dudosa e incierta como en las caras de los hombres en las que él no aprecia la distancia que hay entre la frente y las sienes— sería bueno enseñarle cómo podría apreciarla.

Esto está demostrado claramente por la naturaleza. En los planos rectos observamos que cada quien marca sus luces y sus sombras con sus propias líneas. Los planos esféricos cóncavos se dividen en muchos planos, como si estuvieran marcados con rayos de luz y sombra. Por lo tanto, cada parte con sus brillos, partida por aquéllos que son oscuros, podría verse entonces, como muchos planos. Sin embargo, si un plano continuo que comienza sombreado se vuelve luminoso poco a poco, entonces se ve con una línea muy tenue a la mitad, de tal manera que el método para colorearlo será menos dudoso.

Falta por tratar acerca de la circunscripción,<sup>29</sup> que en gran medida pertenece a la composición. Por ello es bueno saber qué es la composición en la pintura. Yo digo que la composición es aquella regla de la pintura por medio de la cual las partes encajan [corresponden] entre sí<sup>30</sup> en la obra pintada. El trabajo más importante del pintor es la *istoria*. Los cuerpos son parte de la *istoria*, los miembros son parte de los cuerpos y los

<sup>29</sup> *Intersegatione*. Lapsus por circunscripción, que se encuentra en todos los manuscritos latinos.

<sup>30</sup> *si compongano*.

planos son parte de los miembros. La circunscripción [o delimitación] no es sino una determinada regla para dibujar<sup>31</sup> el perfil [o límite] de los planos, dado que algunos de ellos son pequeños como en los animales, otros son grandes como los de las edificaciones y de los colosos.

Los conceptos vertidos hasta ahora en relación a los planos pequeños deberán ser los suficientes conceptos que demostramos cuando aprendimos el modo de empleo del velo. Quizás debiéramos encontrar nuevas reglas para los planos más grandes. Debemos recordar lo que se ha expresado antes en la instrucción acerca de los planos, los rayos [visuales], la intersección, así como sobre las paralelas del pavimento y el punto y la línea central. Sobre el pavimento, el cual se ha dibujado con sus líneas y sus paralelas, se levantarán planos similares y muros, a los que hemos denominado [planos] apoyados. De la manera más breve posible, aquí describiré lo que yo hago. Primero comienzo con la cimentación. Determino el ancho y el largo del muro en sus paralelas. En este trazado<sup>32</sup> yo sigo a la naturaleza. Observo que en cualquier cuerpo cuadrado que tiene ángulos rectos, solamente se pueden ver a la vez dos lados contiguos. Observo esto cuando represento los cimientos de los muros. Yo siempre comienzo antes que nada con el plano más cercano, que es el mayor de aquéllos que son equidistantes respecto a la sección transversal. Éstos los coloco antes que los otros, conservando su anchura y su altura sobre aquellas paralelas del pavimento, de tal forma que abarquen tantas paralelas cuantas *braccia* yo decida. Para encontrar la mitad de cada paralela, [primero] localizo [el punto] donde los diámetros se intersectan mutuamente. Y así, como es mi deseo,

<sup>31</sup> *Segniare.*

<sup>32</sup> *Descriptione.*

dibujo los cimientos. Después sigue la altura por medio de reglas no muy difíciles. Sé que la altura del muro contiene esta proporción en sí misma, que conforme sube desde el sitio donde comienza a partir del pavimento hasta la línea central, sigue subiendo más arriba. Cuando se desea que esta dimensión del pavimento hasta la línea central sea la altura de un hombre, tendrá por lo tanto estas tres *braccia*. Como tú quieres que tu muro tenga doce *braccia*, tomarás tres veces la distancia de la línea central hasta este lugar sobre el pavimento.<sup>33</sup> Con estas reglas podremos dibujar todos los planos que tienen ángulos.

Falta por tratar acerca de la manera como se trazan los círculos. Los círculos se trazan a partir de los ángulos. Yo lo hago de esta forma. En un espacio [en blanco] trazo un cuadrángulo con ángulos rectos y divido los lados de este cuadrángulo en partes similares a las partes de la línea base del primer cuadrángulo en la pintura. Desde cada punto trazo líneas hasta sus puntos opuestos y de esta manera el espacio se divide en muchos cuadrángulos pequeños. Aquí yo trazo un círculo tan grande como lo desee, de tal manera que los cuadrángulos pequeños y las líneas del círculo se corten entre sí. Observo todos los puntos de estas intersecciones; estos puntos los marco sobre las paralelas del pavimento en mi pintura. Sería un trabajo muy pesado y casi de nunca acabar el dividir el círculo en muchos espacios con nuevas paralelas más pequeñas y con una

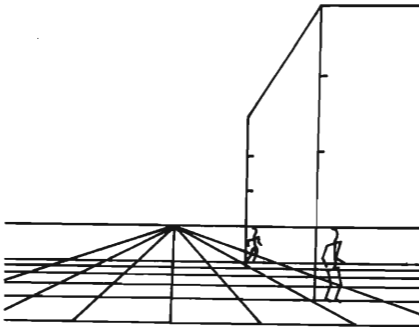
<sup>33</sup> Aunque el texto parece como contradictorio y poco claro, está basado en la construcción perspectiva de Alberti desde el final del Libro Primero. Dado que la línea central se encuentra a la altura de la cabeza de un hombre en el plano frontal, también se encuentra al nivel de la cabeza de un hombre sobre cualquiera transversal de la pintura. Así la distancia desde cualquiera transversal hasta la línea central representa la estatura de un hombre, o sea tres *braccia* proporcionales. Si bien esta pared habrá de tener doce *braccia*, o sea cuatro estaturas de un hombre alto, se levantará tres estaturas o nueve *braccia* arriba de la línea central. La distancia desde la transversal sobre la que descansa el muro hasta la línea central dará una dimensión proporcional a tres *braccia*.



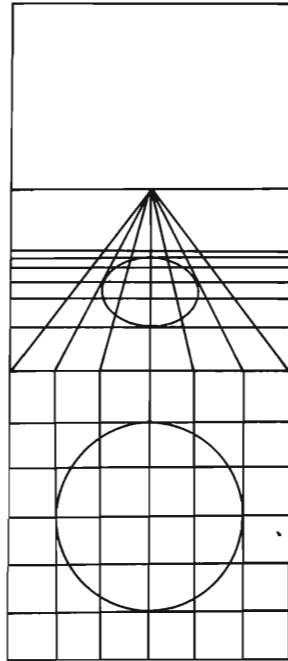
enorme cantidad de puntos para completar el círculo. Por esta razón, cuando he observado ocho o más intersecciones, contínuo el círculo de la pintura en mi mente, llevando las líneas de punto en punto.<sup>34</sup> ¿Podría esto quizás ser más breve para volverse hacia las sombras? En verdad, si el cuerpo que provocó la sombra estaba a la mitad por regla se localizaba en su lugar.

Hemos considerado de qué manera se trazan los grandes planos angulares y redondos, con el auxilio de las paralelas. Dado que como ya hemos terminado con la circunscripción, que es la manera de dibujar,<sup>35</sup> falta por desarrollar [lo relativo a] la composición.

34



35 *disegnare.*



91

Sería conveniente repetir lo que es la composición. La composición es aquella regla de la pintura por medio de la cual los objetos observados encajan entre sí en la pintura. La obra más importante del pintor no es un coloso [o una pintura colosal], sino una *istoria* [el tema]. La *istoria* le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquiera pintura colosal.<sup>36</sup> Los cuerpos forman parte de la *istoria*, los miembros forman parte de los cuerpos, y los planos son parte de los miembros. Por lo tanto, las partes principales de la pintura son los planos. Esa gracia de los cuerpos a la que llamamos belleza, nace de la composición de los planos. Una cara que tiene sus planos largos aquí y pequeños allá, levantados aquí y deprimidos allá —que se parece a las caras de las ancianas— sería la apariencia más desagradable. Esas caras que tienen los planos unidos de tal forma que toman las luces y sombras agradable y placenteramente y que no tienen las asperezas de los ángulos en relieve, debiéramos decir con certeza que son caras bellas y delicadas.

Por lo tanto, en esta composición de planos debiera buscarse con tenacidad la gracia y la belleza de las cosas. Me parece que no hay forma más cierta y más apropiada, para alguien que desee perseguir esto, que tomarlas de la naturaleza, teniendo en cuenta de qué manera ésta, que es la maravillosa artífice de las cosas, ha compuesto los planos en los cuerpos hermosos. Al copiar estos [cuerpos] es bueno tener un gran cuidado y pensar profundamente en ellos y utilizar nuestro velo que mencio-

<sup>36</sup> Todas las traducciones y las ediciones que tienen como base el manuscrito *MI* se han equivocado en este punto, debido a un lapsus que se presenta solamente en este texto. *MI* dice: *Grandissimo op(er)a del pittore co(n) uno colosso ma istoria maggiore loda d'ingegno rende l'istoria qualsia colosso* (*MI*, 129 r.). El manuscrito *P* cambia *con* por *non*; el latín lo hace más claro aún. *Amplissimum pictoris opus non colossus sed historie. Maior enim est ingenij laus in hystoria q(uam) in colosso* (*O*, 13 v.).

namos antes. Cuando queremos poner en práctica lo que hemos aprendido de la naturaleza, primero siempre establecemos los límites dentro de los que trazaremos nuestras líneas.

Hasta este momento hemos hablado de la composición de los planos; siguen [ahora] los miembros. Ante todo hay que tener cuidado de que todos los miembros son los adecuados.<sup>37</sup> Lo son cuando sus dimensiones, su función,<sup>38</sup> su clase,<sup>39</sup> su color y otras cosas similares corresponden a un patrón de belleza. Si en una pintura la cabeza debiera ser muy grande y el pecho pequeño, la mano amplia y el pie abultado; y el cuerpo hinchado, esta composición en verdad sería de una apariencia desagradable. Por lo tanto, debemos tener una regla segura para [determinar] las dimensiones de los miembros. En esta medición sería útil aislar<sup>40</sup> cada hueso del animal, a éste agregarle sus músculos y después revestirlo todo con su carne.<sup>41</sup> En este punto alguien objetará que antes he dicho que el pintor sólo tiene relación con las cosas que son visibles. Él tiene buena memoria. Antes de vestir a un hombre, primero lo dibujamos desnudo y luego lo cubrimos con sus ropas. Así cuando pintamos el desnudo, primero ubicamos sus huesos y sus músculos que luego cubriremos con la carne, de tal manera que no es difícil entender dónde se oculta cada músculo. Ya que la naturaleza ha convertido las dimensiones en un medio,<sup>42</sup> no es de poca utilidad reconocerlas. Los pintores serios tomarán de la natura-

<sup>37</sup> *convenire*.

<sup>38</sup> *offitio*.

<sup>39</sup> *spetic*.

<sup>40</sup> *allegare*. Se emplea aquí en sentido filosófico, para pasar de nuevo los argumentos uno a uno.

<sup>41</sup> Al ser el primero que recomienda la práctica de construir la figura humana desde los huesos hasta la piel, Alberti ya prefigura las investigaciones anatómicas que realizarían los pintores florentinos en la última mitad del siglo quince.

<sup>42</sup> *Et paia que la natura a porto in mezzo* (MI, 129 r.). El latín es parecido: *At enim cum has omnes mensura natura ipsa explicatas in medium exhibeat* (O, 14 v.).

leza esta tarea para ellos mismos. Le pondrán tanto trabajo y estudio para recordar lo que toman de la naturaleza como lo han hecho para descubrirlo. Algo habrá que recordar: para dimensionar un cuerpo animado tome uno de sus miembros por medio del cual los otros puedan dimensionarse. Vitruvio, el arquitecto, midió la altura del hombre por medio del pie. A mí me parece algo mejor que los otros miembros tengan como referencia a la cabeza, pues he observado como algo común en todos los hombres que el pie mide lo mismo que la distancia del mentón a la corona de la cabeza. Así se selecciona un miembro que corresponde a todos los demás miembros, de tal manera que ninguno de ellos deja de estar en proporción<sup>43</sup> respecto a los demás en cuanto a largo y ancho.

Además asegura que cada miembro es capaz de cumplir con su función para la que está destinado. De un corredor se espera que mueva sus manos y sus pies, pero yo prefiero a un filósofo [pensador], mientras dialoga, que muestra mayor modestia que habilidad para la esgrima.<sup>44</sup> El pintor Demon representó soldados en un ambiente tal que se podría decir que uno estaba sudando en tanto que otro bajaba los brazos y se le veía claramente que estaba jadeando. A Ulises se le ha pintado de tal manera que se pueda reconocer que su locura sólo era fingida y no real. En Roma se elogia una *istoria* en la que Meleagro, un muerto, pesa demasiado a aquéllos que lo llevan

<sup>43</sup> *non conveniente.*

<sup>44</sup> *ma voglio un filosofo mentre che la favella dimostri molto piu modestia che arte di schermire (MI, 129 v.).* El italiano omite la referencia literaria del latín. *At philosophum orantem malo in omni membro sui modestiam quam palestram ostendet. Demon pictor hoplicitem in certamine expressit ut illum sudare tum quidem diceret alterumque arma deponentem ut plane anclare videretur. Fuit e qui ulixem pingeret ut in eo non veram sed fictam et simulatam insaniam agnoscas (O, 14 v.).* Plinio, XXXV, XXXVI, 71, descubre una pintura hecha por Parrhasius de los hoplitas y en XXXV, XL, 129, descubre una pintura realizada por Euphranor de Ulises.

cargando. En cada uno de sus miembros aparece completamente muerto —todo le cuelga, las manos, los dedos y la cabeza; todo cae pesadamente.<sup>45</sup> Quienquiera que trate de representar un cuerpo muerto —lo cual en verdad es lo más difícil— será un buen pintor, si sabe cómo lograr que cada miembro de un cuerpo se vea flácido.<sup>46</sup> Así, en todas las pinturas se debe cuidar que cada miembro realice su función, de tal manera que ninguno se vea flácido por la más ligera articulación. Los miembros del muerto deben parecer muertos hasta las mismas uñas; en las personas vivas todos los miembros deben parecer como vivos hasta en la parte más pequeña. Se dice que el cuerpo está vivo cuando los miembros son capaces de continuar con sus funciones de vida, es decir, con el movimiento y la sensibilidad. Por lo tanto el pintor, al desear expresar la vida en las cosas, deberá poner todas las partes en movimiento —pero en el movimiento él conservará la belleza y la gracia. Los movimientos que tienen mayor gracia y los de mayor vida son aquéllos que se realizan hacia arriba en el aire.

De nuevo afirmamos que en la composición los miembros deben tener ciertas cosas en común. Sería absurdo si las manos de Helena o de Ifigenia fueran viejas y torcidas,<sup>47</sup> o si el

<sup>45</sup> *languido*, es como flácido, más adelante.

<sup>46</sup> En este contexto; bien podría mencionarse *El Descendimiento del Tabernáculo* de San Pedro, que se atribuye a Donatello y que está fechado c. 1433. El Cristo que está en el relieve corresponde bastante bien a la descripción de Alberti de la muerte de Meleagro. La pretensión de encontrar el origen de la descripción de Alberti, que probablemente proviene de un sarcófago romano, no ha prosperado.

<sup>47</sup> *si le mani di Helena o de Efigenia fussero vecchisse et gotiche* (MI, 129 v.). Cf del latín: *aut si Helena aut Efigenie manus senilos et rusticane* (O, 15 r.).

Creo que las pretensiones de Roberto Longhi en relación a que Alberti fue el primero que empleó la palabra “gótico” son algo exageradas (ver de Roberto Longhi, II “Maestro di Pratovecchio”. *Paragone*, (1952), pág. 15 y nota correspondiente). Yo prefiero interpretar el italiano *gotiche* como goteado [derivado de gota] y el latín *rusticane* como rústico, tosco o perteneciente al folclore rural. De acuerdo con una buena autoridad médica, tengo entendido que la gota, cuando toca las

torso de Néstor estuviera lleno de vida y su cuello fuera terso; o si la frente de Ganirnedes estuviera arrugada y sus muslos fueran los de un atleta; o si Milo, que era un hombre muy fuerte, hubiera tenido costados suaves y delgados; o si una figura cuya cara es fresca y rozagante, debiera tener brazos musculosos y manos delicadas. Cualquiera que pintara a Aquemenides, quien fue encontrado por Eneas en una isla, con la cara que describe Virgilio<sup>48</sup> y los demás miembros no ajustados a tal grado de deterioro, sería un pintor del que se reirían [las gentes]. Por esta razón, todos los miembros (del cuerpo) deben corresponder a ciertas características apropiadas. También sería deseable que los miembros correspondieran al color de cada quien, puesto que sería inadecuado para aquél que teniendo una cara blanca, sonrosada y agradable, tuviera el torso y los demás miembros, feos y sucios. Por lo tanto, en la composición de los miembros debemos respetar lo que ya he dicho en relación al tamaño, la función, la clase y el color. Así todo tendrá su dignidad. No sería adecuado vestir a Venus o a Minerva con el tosco capote de lana de un soldado;<sup>49</sup> sería lo mismo que vestir a Marte o a Júpiter con ropajes de mujer. Los pintores de la antigüedad tuvieron cuidado al pintar a Cástor y a Póllux para que parecieran hermanos, pero a uno se le dio un carácter combativo y al otro agilidad. Ellos también se esmeraron

manos, las deja ásperas e hinchadas. Si es posible equiparar rústico con gótico, la lectura de Longhi puede resultar aceptable.

<sup>48</sup> *La Eneida*, III, 588–615.

<sup>49</sup> *capperone de sacomanno*. En el siglo quince [la palabra] *sacomanno* la utiliza Vespasiano da Bisticci en sus *Vidas* cuando habla de los encargados de los alimentos y de los saqueadores de un ejército. El latín logra que se aclare aún más el sentido de Alberti: *Nam venerem aut minerva saga inductam esse* (*O*, 15 r.). El *sagum* era un capote de lana burda que era símbolo de guerra, como la toga era [símbolo] de la paz. La expresión *sagus esse* era un indicador de que se estaba bajo las armas. Aunque a Minerva no se le representó pocas veces con armadura, el tosco capote de un soldado habría estado en cierto modo fuera de carácter.

por mostrar que bajo el ropaje de Vulcano fuera evidente su coger<sup>50</sup> —pues tan grande era su deseo de expresar la función, la clase y la dignidad de cualquier cosa que pintaran.

La fama del pintor y de su arte se halla en lo siguiente: la composición de los cuerpos. Algunas cosas que se dijeron respecto a la composición de los miembros también se aplican aquí. Los cuerpos deben armonizar entre sí en la *istoria*, tanto en dimensiones como en función.<sup>51</sup> Sería absurdo para alguien que pinta al Centauro luchando después del banquete, dejar un vaso de vino que permanece intacto en tal tumulto. (Le llamaríamos) una debilidad si estando a la misma distancia una persona apareciera más grande que la otra, o si los perros fueran del tamaño de los caballos, o mejor, como con frecuencia observo, si un hombre está colocado en un edificio como si estuviera en un ataúd cerrado, donde ciertamente no hay espacio para sentarse. Por estas razones, todos los cuerpos deben corresponder en tamaño y en función a lo que está sucediendo en la *istoria*.<sup>52</sup>

La *istoria* que merece tanto elogios como admiración será tan agradable y placenteramente atractiva, que captará el interés de cualquier persona que siendo culta o no, la está observando, y motivará su alma. Lo primero que proporciona placer en la *istoria* proviene de la cantidad y variedad de cosas [que están representadas]. En la comida y en la música agrada lo

<sup>50</sup> Cicerón, *De natura deorum*, I, xxx.

<sup>51</sup> *adoperarsi*. En latín: *officio*.

<sup>52</sup> Los centauros aparecen bastante tarde en la pintura florentina del siglo quince, como por ejemplo en las pinturas de Pollaiuolo, "El Rapto de Dejanira", de la colección Jarves, que se encuentra en la Universidad de Yale; en "Pallas y el Centauro" de Botticelli, en los Uffizi; en "La Batalla de los Centauros y los Lapitas" de Piero di Cosimo que está en la National Gallery en Londres.

El "hombre en la caja" es más típico de la crítica dirigida a la pintura del Trecento italiano, aunque se podría aplicar también a las pinturas de Francia y de Los Países Bajos en la época del viaje de Alberti al norte.

novedoso y la abundancia, por cuanto son diferentes de lo viejo y lo usual. Así el alma se deleita por toda la abundancia y la variedad. Por esta razón, la abundancia y la variedad agradan en la pintura.<sup>53</sup> Yo digo que la *istoria* es más abundante en lo que en sus sitios se mezclan viejos, jóvenes, doncellas, mujeres, juventud, muchachos, gallinas, perritos, pájaros, caballos, borregos, construcciones, paisajes, y todas otras cosas como éstas. Elogiaré cualquier abundancia que corresponda a tal *istoria*. Con frecuencia la abundancia del pintor produce mucho placer cuando el observador se detiene a mirar todas estas cosas que están allí. Sin embargo, yo prefiero que esta abundancia se embellezca con una cierta variedad, aunque moderada y grave con dignidad y verdad. Culpo a aquellos pintores que, donde desean parecer abundantes, no dejan un sólo espacio vacío. Lo que difunden no es composición sino una confusión desordenada. Allí la *istoria* no aparece para alentar a hacer algo que valga la pena sino *más bien* perderse en el tumulto.

Probablemente la soledad sea del agrado de quien desea grandemente que su *istoria* tenga dignidad. La majestad de un príncipe se dice que radica en la cadencia de las palabras con las que desea que se conozcan sus deseos. Así en la *istoria*, un cierto número adecuado de figuras le da una dignidad no menor. En las *istorie* [historias o temas] me desagrada la soledad; pero tampoco puedo elogiar el exceso de figuras, la cual carece de dignidad.<sup>54</sup> En las *istorie*, me desagrada la soledad, aunque

<sup>53</sup> Ver la introducción, págs. 29–31.

<sup>54</sup> La versión italiana omite esta variante que se encuentra en todos los manuscritos latinos. *Odi solitudinem in historia tamen copiam minime laudo que a dignitate abhorreat. Atque in historia id vehementer approbo quod a poetis tragicis atque comicis observatum video ut quam possint paucis personatis fabulam doceant. Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referata historia quam ix aut x homines non possint indigne agere ut illud Varronis huc pertinere*



valoro esa cantidad de figuras que surge de la dignidad. Yo apruebo decididamente en una *istoria* aquello que veo que respetaban los poetas trágicos y cómicos. Como consecuencia de su preparación ellos producen sueños con pocos caracteres. Sin embargo, mi criterio no será válido hasta que la historia (llegue a estar) tan completa por la variedad de cosas, que nueve o diez hombres no pueden actuar con dignidad. A este respecto considero adecuado el criterio de Varro, quien no admitía más de nueve huéspedes a un banquete, a fin de evitar la confusión.

En toda *istoria* la variedad siempre es agradable. Una pintura en la que hay cuerpos [humanos] en posturas muy variadas siempre es especialmente agradable. Allí unos están erectos, apoyados en un pie, y muestran la cara completa con la mano en alto y los dedos juguetones. En otros la cara está volteada, los brazos doblados y los pies juntos. Y de esta manera a cada uno se le da su acción propia y la flexión de sus miembros. Algunos están sentados, otros [apoyados] sobre una rodilla, otros tendidos. Si se me permite, en la pintura debería haber algún desnudo y otras partes desnudas y otras con ropas; pero que siempre se haga uso de la vergüenza y la modestia. Las partes del cuerpo que sean desagradables a la vista y de la misma manera otras que proporcionan cierto placer, deberían cubrirse con ropajes, con algunas plantas o con la mano.<sup>55</sup> Los

*arbitror qui in convivio tumultum evitans non plusquam novem accubantes admittebat* (O, 16 r.). La declaración de Varro proviene de Aulus Gellius, XIII, XI, 1-3.

<sup>55</sup> En este pasaje, como en muchos otros, Alberti debe entenderse en el contexto de su momento histórico. Aunque los movimientos que él invoca pueden parecer violentos y demasiado variados para nuestro gusto, él estaba casi obligado a exagerar su posición a efecto de persuadir tanto al pintor como al patrocinador para que rechazaran las congeladas figuras hieráticas de la pintura del Trecento. A efecto de obtener un poco de vitalidad y movimiento él tuvo que insistir demasiado.

Botticelli es probablemente a quien se recuerda con mayor frecuencia en este pasaje, aunque los movimientos de los cuadros de "La Muerte de Adán" de Piero della

antiguos<sup>56</sup> pintaron el retrato de Antígona sólo desde la parte de la cara en que apenas se veía el ojo.<sup>57</sup> Se dice que la cabeza de Pericles era grande y fea, por lo cual —a diferencia de otros— fue retratado por pintores y por escultores llevando un casco.<sup>58</sup> Plutarco dice que cuando los pintores antiguos pintaban a los reyes, si tenían algún defecto que éstos no deseaban que se quedara sin consignar, [los pintores] lo “corregían” cuanto podían pero sin perder el parecido.

Así, como lo he dicho, deseo que en toda *istoria* se emplee la modestia y la verdad. Por esta razón se debe ser cuidadoso de no repetir el mismo gesto o postura. La *istoria* sacudirá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente la agitación de su propia alma. En la naturaleza sucede que no hay nada aparte de ella que sea capaz de actuar como ella misma;<sup>59</sup> Lloramos con lágrimas, reímos cuando estamos contentos y nos afligimos cuando tenemos una pena. Estas emociones del alma se traducen en expresiones del cuerpo. La ansiedad y las ideas son tan pesadas que una persona triste las soporta con sus fuerzas y sus sentimientos, como si estuviera embotado, sosteniéndose débil y cansadamente sobre sus piernas exangües y que apenas lo sostienen. Con la me-

Francesca o de “Jacob y Esau” y “José” de Ghiberti se acercan más en espíritu al arte de este Tratado.

El manuscrito NC (14 v.) agrega una nota marginal que por otra parte cita las acciones de Ulises, quien cubrió su desnudez con ramas antes de dirigirse a Nausicaa.

<sup>56</sup> *li antiqui*. En latín: *Apelles*.

<sup>57</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 90, y Quintiliano, II, XIII, 12.

Esta mención de un soldado con un solo ojo cuya carencia de uno de ellos era hábilmente ocultada por los pintores, sugiere a Federigo da Montefeltro. Muy probablemente el método de los artistas para retratar a Montefeltro, quien perdió un ojo en 1450 estaba sugerido por este texto.

<sup>58</sup> Plutarco, *Vida de Pericles*, III, 2. Plinio, xxxv, 137, se ve poco probable como una frente.

<sup>59</sup> Cicerón, *De amicitia*, XIV, 50. El latín de Alberti se parece mucho al de Cicerón. Véase también *De arte poética* de Horacio, 101–3.

lancolia la frente se arruga, la cabeza se inclina, todos los miembros cuelgan como si estuvieran cansados o abandonados. Con la cólera, como la ira incita el alma, los ojos se hinchan [inflaman] con la ira y la cara y todos los miembros adquieren un color encendido y la furia aumenta allí fuertemente la temeridad.<sup>60</sup> En los hombres alegres y felices los movimientos son sueltos y con ciertas inflexiones agradables.<sup>61</sup> Ellos elogian a Eufranor que fue quien realizó la cara y la expresión de Alejandro Paris a quien se podría reconocer fácilmente como el juez de la bondad, al amante de Helena y al asesino de Aquiles. E incluso si el demonio también intentó igualarlo, en su representación se puede ver claramente (que Paris está) enojado, es injusto, inconstante; y a la vez dispuesto a perdonar, dado a la clemencia y a la piedad, orgulloso, humilde y fiero. Dicen que Aristides el Tebano, al igual que Apelles, comprendió muy bien estos movimientos.<sup>62</sup> En verdad nosotros los entenderemos cuando llegemos a conocerlos por medio del estudio y la dedicación.

Así, todos los movimientos del cuerpo debieran ser cuidadosamente observados por el pintor. Los puede aprender bien a partir de la naturaleza, aun cuando es difícil imitar los muchos estados del alma. ¿Quién podría jamás creer a quien no ha probado cuán difícil es tratar de pintar una cara sonriente sólo para que se le escape y la haga usted más llorosa que fe-

<sup>60</sup> Séneca, *De ira*, I, i, 3-6.

<sup>61</sup> La variante latina proviene de la descripción que hace Plinio (XXXIV, xix, 77) de la estatua de Paris, obra de Euphranor: *Laudatur Euphranor qui in Alexandro Paride vultus et faciem effecerit in qua illum et iudicem deorum et amatorem Helene et una Achillis intersectorem possis agnoscere. Esti et Demonis quoque pictoris mirifica laus qui in eius pictura adesse iracundum iniustum inconstantem unaque et exorabilem et clementem misericordem gloriosum humilemferocem que facile intelligas* (O, 16 v.). Desconozco cuál es la fuente de la descripción de la pintura de Demon.

<sup>62</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 96-100.

liz? ¿Quién sin el estudio más acucioso alguna vez podría plasmar caras en las que la boca, el mentón, los ojos, las mejillas, la frente y las cejas estuvieran en armonía con la risa o con las lágrimas? Por esta razón lo mejor es aprenderlo de la naturaleza y siempre hacer estas cosas muy rápidamente, dejando que el observador piense que ve más de lo que en realidad ve.

Pero permítame decir algo acerca de estos movimientos. Parte de esto lo saco de mi propia imaginación, parte lo he aprendido de la naturaleza. Ante todo, pienso que todos los cuerpos deben moverse de acuerdo a lo que está ordenado en la *istoria*. En una *istoria* yo quiero ver a alguien que nos enseña y destaca para nosotros lo que está sucediendo allí; o hace señas con su mano para ver; o amenaza con cara de disgusto y con ojos centelleantes, de tal manera que nadie se podría acercar; o señala algún peligro o algo maravilloso por allá; o nos invita a llorar o a reír junto con ellos. Así, cualquier cosa que las personas representadas [en una pintura] hagan entre ellas o con el observador, todo está enfocado a adornar o a enseñar la *istoria*. A Timantes de Chipre se le elogia por su tablero, *La Inmolación de Ifigenia*, con el que conquistó a Kolotes. A Calchas lo representó triste, a Ulises más triste aún, y luego en Menelaos habría de agotar su arte al mostrarlo afligido por una gran desgracia. Al no contar con una forma por medio de la cual pudiera mostrar el pesar del padre, tendió una cortina sobre su cabeza, y dejó a la imaginación [del observador] su más amarga aflicción, aun cuando no se podía ver.<sup>63</sup> Ellos elogian

<sup>63</sup> Se menciona a Kolotes en la versión italiana como Colocentrio y en la versión latina como Colloteicum. Alberti probablemente formó una sola palabra a partir de Colotem Teium que es como aparece en Quintiliano. Plinio menciona que la historia fue elogiada por los oradores; estos oradores, Cicerón y Quintiliano son con mayor seguridad la fuente de Alberti en vez de la breve descripción que hace Plinio de la pintura. Quintiliano, II, XIII, 13. Cicerón, *Orator*, XXII, 74. Plinio, XXXV, XXXVI, 73-4.

la barca pintada en Roma por nuestro pintor toscano Giotto.<sup>64</sup> Once discípulos (están representados), todos temerosos al ver a uno de sus compañeros que camina sobre las aguas. Cada uno [de ellos] expresa en su cara y en sus gestos un claro indicio de un alma perturbada, de tal manera que cada uno presenta diferentes movimientos y posiciones.

Permitaseme comentar muy brevemente acerca de los movimientos [o emociones]. Algunas emociones del alma se llaman afectos, como la pena, la alegría y el temor, el deseo y otros parecidos. Los siguientes son movimientos del cuerpo. Los cuerpos se mueven por sí mismos de diversas maneras, al levantarse, al descender, cuando se enferman, cuando sanan y cuando se desplazan de un lugar a otro. Nosotros los pintores que queremos mostrar las emociones del alma por medio de movimientos del cuerpo estamos interesados solamente por el movimiento de cambio de lugar. Cualquier cosa que cambia de lugar lo puede hacer de siete maneras: hacia arriba la primera; hacia abajo la segunda; hacia la derecha la tercera; hacia la izquierda la cuarta; acercándose desde atrás y luego retirándose; y la séptima girando.<sup>65</sup> Yo deseo todos estos movimientos en la pintura. Algunos cuerpos se colocan cerca de nosotros, otros más alejados, y en un cuerpo algunas partes son visibles para el observador, otras se ocultan, unos son altos y otros son de baja estatura.

Como hay quienes rebasan cualquier relación en estos movimientos, me gustaría volver a narrar aquí algunos conceptos en relación a la postura y al movimiento, que he recogido de la

<sup>64</sup> El mosaico de Giotto "La Navicelia", sobre la entrada del antiguo San Pedro, donde Alberti la conoció. Desde entonces el mosaico se ha cambiado de lugar varias veces y ha sufrido fuertes restauraciones. Véase la introducción, pág. 28.

<sup>65</sup> Quintiliano, XI, III, 105, discute siete movimientos significativos semejantes a éste.

naturaleza. Desde ahora entenderemos con claridad que deben emplearse con moderación. Recuerde cómo el hombre en todas sus posturas utiliza todo el cuerpo para soportar la cabeza, que es el miembro más pesado de todos. Cuando [el hombre] se apoya sobre un solo pie, éste siempre se coloca perpendicularmente bajo la cabeza, como la base de una columna, y casi siempre en alguien que se presenta de pie, la cabeza está volteada en la misma dirección de los pies. He observado que los movimientos de la cabeza casi siempre son de tal manera que ciertas partes del cuerpo tienen que sostenerla como con palancas, pues su peso es grande. Más aún, un miembro que corresponde al peso de la cabeza, se dirige a un lugar opuesto como un brazo de una balanza. Observamos que cuando un peso se carga en un brazo extendido, con los pies juntos como el fiel de una balanza, todas las otras partes del cuerpo se desplazarán para contrabalancear la carga o peso. He observado que al levantar la cabeza, nadie voltea su cara tan arriba que cuando mira hacia el cenit; en horizontal nadie puede girar la cara más allá de un punto donde el mentón toca el hombro; la cintura <sup>66</sup> nunca se tuerce demasiado, para que la punta del hombro sea perpendicular y pase por el ombligo. Los movimientos de las piernas y de los brazos son bastante libres de tal modo que no estorben a otras “honestas” partes del cuerpo.<sup>67</sup> Observo en la naturaleza que las manos casi nunca se alzan sobre la cabeza, ni el codo por arriba del hombro, ni el pie por arriba de la rodilla y que entre un pie y el otro hay un espacio mayor a un pie. Hay que recordar que cuando una mano se extiende hacia arri-

<sup>66</sup> Cenit: *quando veggia in mezza il cielo*. Horizontalmente: *in lato*. cintura: *ove ti cigni*.

<sup>67</sup> Traducción libre derivada tanto del italiano como del latín. *I movimenti delle gambe et delle bracie sono molto liberi ma non vorrai io coprisero alcuna degnia et honesta parte del corpo* (MI, 131 v.). *Tibiarum et brachi [orum] motus liberiores sunt. Modo caeteras corporis honestas partes non impediunt* (O, 19 r.).

ba, ese mismo lado del cuerpo, incluso hasta el pie, la sigue, de tal manera que hasta el mismo talón se despega del piso.

El artista acucioso notará por sí mismo muchas cosas parecidas. Probablemente lo que he expresado es tan evidente que puede parecer superfluo. Pero como he visto no pocos errores en estos asuntos, me pareció mejor no quedarme callado respecto a ellos. Usted verá que al expresar los movimientos muy violentos y que al hacer que se vea el pecho y una pequeña parte de la espalda al mismo tiempo en la misma figura —cosa que no es posible ni decente— algunos piensan que serán reconocidos porque celebran que las figuras con mayor vitalidad deben estirar todos sus miembros. Por esta razón sus figuras parecen cocheros y actores<sup>68</sup> sin ninguna dignidad en la pintura. A causa de esto aparecen no sólo sin gracia y dulzura sino además muestran la imaginación más feroz y turbulenta del artista.

La pintura debe tener movimientos agradables y gráciles, adecuados a lo que está sucediendo en ella. Los movimientos y posturas de las vírgenes son aiosos, llenos de sencillez con la dulzura de la quietud, más que de la fuerza; incluso hasta Homero, a quien siguió Zeuxis, gustaban de las formas robustas, también en las mujeres.<sup>69</sup> Los movimientos de los jóvenes son suaves, alegres, con una cierta demostración de un alma grande y de una gran fortaleza. En los hombres los movimientos están más adornados con firmeza, con poses hermosas y artísticas. En los ancianos, los movimientos y las posturas son de cansancio; los pies ya no soportan más al cuerpo e inclusive los sostienen con sus manos.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> *schermidori et istrioni*.

<sup>69</sup> Quintiliano, XII, x, 5. No se encuentra en Plinio, XXXV, 64, como lo cita Mallé.

<sup>70</sup> Esta difícil oración en italiano está traducida [al inglés] con la ayuda del latín: *todos los movimientos en los viejos son lentos y ellos adoptan una postura como si el cuerpo no estuviera sostenido por ambos pies, sino que incluso se detienen con sus manos* (O, 19 r.).

Así cada uno tiene sus propios movimientos con dignidad para expresar cualesquiera otros movimientos del alma que desee. Para la mayor inquietud del alma existen grandes movimientos parecidos de los miembros. Esta regla de los movimientos comunes se observa en todos los seres vivos. No sería justo dar a un buey de yunta los mismos movimientos que se le darían a Bucéfalo, ese fogoso caballo de Alejandro [Magno]. En la pintura probablemente sería adecuado poner a Ío,<sup>71</sup> quien fue convertida en vaca, corriendo con su cola vuelta directamente hacia atrás, con su cuello erecto y sus patas levantadas.

Hemos hablado suficiente en relación a los movimientos de los seres vivos; entonces ahora, ya que las cosas inanimadas se mueven de todas esas formas de las que ya hemos hablado antes, tratemos acerca de ellas. Yo me deleito al ver ciertos movimientos del pelo, los bucles de cabello, las ramas [de los árboles], hojas [de plantas] y ropajes. Los siete movimientos son especialmente agradables en el pelo, donde una parte se vuelve espirales como si quisiera hacerse nudo, ondea en el aire como flamas, se enrosca en sí como una serpiente, mientras parte se alza aquí, parte allá, ahora hacia acá, las partes retorciéndose como ropajes. Los pliegues se comportan de la misma manera, emergiendo como las ramas desde el tronco de un árbol. En esto se rigen por los siete movimientos, de tal forma que ninguna parte del ropaje carece de movimiento. Por lo que he observado, los movimientos deben ser moderados y suaves. Deben parecer graciosos al observador, más que una maravilla de estudio. Sin embargo, donde nos gustaría encontrar movi-

<sup>71</sup> Originalmente [el manuscrito] MI dice Niobe, palabra que ha sido borrada, e lo la substituyó. El texto latino presume un conocimiento de lo clásico mucho mayor por parte del lector, pues se refiere a Ío solamente como *celebrem illam Inachi filiam* (O, 19 v.).



miento en los ropajes, la tela es pesada por naturaleza y cae hacia el suelo. Por esta razón sería bueno colocar en la pintura la cara del viento Céfiro [del poniente] o de Austro [viento del sur] quienes soplan desde las nubes, provocando que las vestiduras se muevan con el viento. Así se verá con cuánta gracia, donde están tocadas por el viento, muestran [ciertas partes] desnudas bajo las ropas, en parte adecuadas. En las otras partes las ropas movidas por el viento vuelan con gracia por los aires. En este ondear por el viento el pintor debe tener cuidado de no desplegar ningún ropaje contra el viento.<sup>72</sup> Todo lo que he expresado en relación a los movimientos de los objetos animados e inanimados yo los he observado. Una vez más se ha seguido fielmente lo que he dicho acerca de la composición de los planos, los miembros y los cuerpos.

Falta por discutir [lo relativo a] la recepción de la luz. En las lecciones anteriores he demostrado en extenso, cómo la luz tiene el poder de cambiar los colores. He enseñado cómo el mismo color cambiará su apariencia en base a la luz y a la sombra que recibe. He dicho que el blanco y el negro expresan para el pintor la sombra y la luz; para él todos los demás colores

<sup>72</sup> Esta discusión del movimiento inanimado se desarrolla lógicamente aparte del pasaje del movimiento animado; uno no puede existir sin el otro. Sir Kenneth Clark (en su obra *Sobre la Pintura de Alberti*, pág. 18) y John Pope-Hennessy (en su obra *Paolo Uccello*, Londres y Nueva York, 1950, pág. 17), ya han indicado *El Diluvio de Uccello* como uno de los mejores ejemplos del movimiento inanimado de Alberti. En este fresco, el pelo, las ramas y los ropajes se mueven con el viento como consecuencia del dios de los vientos que se encuentra en el ángulo superior derecho del cuadro. Aquí se pueden ver muchas de las posturas, gestos y la presencia de desnudos y medios desnudos defendidos por Alberti. Al mismo tiempo, la falla de Uccello para utilizar correctamente la parte más sencilla de la teoría de Alberti, o sea la construcción perspectiva, echa por tierra ciertas dudas sobre la influencia del tratado respecto a este pintor. El Nacimiento de Venus de Botticelli probablemente es la pintura del Quattrocento más conocida de todas en las que se incluyen los dioses del viento para agitar los ropajes. Muchos de estos movimientos inanimados, ya sea en lo individual o en grupos, aparecen con frecuencia en la pintura florentina del siglo quince.

son materiales a los que se agrega o se le quita sombra o luz. Por lo tanto, dejemos de lado las otras cuestiones. Aquí vamos a considerar únicamente cómo el pintor debe de utilizar el blanco y el negro.

Se dice que los pintores antiguos Polígnotos y Timantes utilizaron sólo cuatro colores. Aglaophon estaba maravillado de esto pues él había querido pintar con un sólo color.<sup>73</sup> Algunos de estos grandes pintores tuvieron que escoger este reducido número de colores, pues pensaron tanto en un gran número, que lograron una gran cantidad de colores más adecuada a un artista productivo. Ciertamente estoy de acuerdo en que la gran cantidad y la variedad de colores se agrega fuertemente al disfrute y a la fama de una pintura. Pero me gustaría que en la industria y en el arte se conservara (el más alto nivel de logros) como la base aprendida sobre la cual se pueda conocer cómo utilizar el negro y el blanco. Vale la pena todo nuestro estudio y dedicación para saber cómo utilizar bien estos dos [colores] pues la luz y la sombra hacen que las cosas parezcan estar en relieve. Así, el blanco y el negro hacen que las cosas representadas parezcan estar en relieve y logren el reconocimiento que se le otorgó a Nicias, el pintor ateniense. Se dice que Zeuxis,<sup>74</sup> el pintor más conocido de la antigüedad, era casi el paladín de los otros en el conocimiento de la fuerza que tiene la luz y la sombra; a los demás se les concedió poco crédito.<sup>75</sup> Yo casi siempre considero mediocre al pintor que no comprende bien la fuerza de cada rayo de luz

<sup>73</sup> Cicerón, *De Brute*, XVIII, 70, cita a Zeuxis, a Polygnotus y a Timantes como pintores que utilizaron cuatro colores. Quintiliano, XII, X, 3, elogia a Polygnotus y a Aglaophon por su colorido sencillo. Plinio, XXXV, XXXII, 50, menciona a Apelles, a Aetion, a Melanthius y a Nicomachus como pintores que utilizan cuatro colores.

<sup>74</sup> *Nicias*: Plinio, XXXV, XL, 131. Zeuxis: Quintiliano, XII, X, 4.

<sup>75</sup> Probablemente de Quintiliano, XII, X, 3.

y sombra en cada plano. A los conocedores y a los que no lo son, les digo que aprecien esas caras que, como si estuvieran labradas, parecen desprenderse del fondo y ellos critican esas caras en las que no se ve ningún otro valor que posiblemente el del dibujo.

Yo prefiero un buen dibujo con una buena composición y que está bien coloreado. Por lo tanto vamos a estudiar antes que nada, la luz y la sombra, y recordemos por qué un plano es más brillante que otro donde los rayos de luz chocan, y cómo donde está faltando la fuerza de la luz, ese mismo color se vuelve más oscuro. También debe observarse que la sombra siempre corresponderá a la luz en otra parte, de tal manera que ninguna parte de un cuerpo se ilumina sin tener otra parte [de él mismo] en oscuridad.

En cuanto a imitar el brillo con color blanco y la sombra con el negro, debo advertir que se debe tener un gran cuidado para conocer cómo los distintos planos están cubiertos por la luz o por la sombra. Esto lo entenderá usted suficientemente bien por la naturaleza. Cuando usted lo conoce bien, con gran disposición comenzará a colocar el color blanco donde lo necesita, y al mismo tiempo lo opone con el negro. Con este balance de blanco y negro se puede reconocer con claridad la cantidad de relieve que tienen los objetos. Así con moderación continúe poco a poco aumentando más blanco y más negro conforme lo vaya necesitando.

Un buen juez que usted debe conocer es el espejo. No me explico por qué las cosas pintadas adquieren tanta gracia en el espejo. Es maravilloso cómo toda la debilidad en una pintura es tan manifiestamente deformada en el espejo. Por consiguiente, las cosas sacadas de la naturaleza se corrigen con un espejo.

Aquí he vuelto a comentar con verdad las cosas que he aprendido de la naturaleza.

Recuerde que sobre un plano liso el color se mantiene uniforme en toda su extensión; en los planos cóncavos y esféricos el color presenta variaciones, porque lo que aquí está iluminado, allá está sombreado y en otras partes tiene una coloración media. Esta alteración de los colores decepciona a los pintores poco inteligentes, quienes como ya lo he dicho, piensan que la ubicación de las luces es fácil una vez que han diseñado adecuadamente los límites de los planos. Ellos debieran trabajar de esta forma. Primero deben cubrir el lienzo fuera de los límites del plano por si le pudiera caer un fino rocío ya fuera del blanco o del negro que necesiten. Luego, sobre éstos, darle una y otra pasada, y así deben proceder poco a poco. Donde hay más luz deben utilizar más blanco; donde la luz disminuye, el blanco se pierde como en un humo. Con el negro deben proceder de la misma forma pero al contrario.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Esta discusión se fundamenta en las primeras páginas del tratado en las que Alberti discurre acerca de la construcción de los planos a partir de las líneas. Esta construcción casi geométrica de puntos, líneas y planos, se acepta en la práctica de la pintura de manera que distingue con mucha claridad la base de la pintura del Renacimiento de la Edad Media. Aunque Cennino elogia el empleo de lavados en los dibujos y hasta cierto grado en la base de la pintura, la práctica del Trecento parece haber preferido el sombreado para lograr la expresión del espesor. En vez del sombreado complicado con colores, ahora el pintor usará gradaciones sutiles desde el blanco hasta el negro en la base de la pintura para lograr un sentido mayor del relieve. En efecto, este método introduce el dibujo a pluma y tinta sobre la base preparada hasta la película de la pintura.

Ya hemos visto la importancia del plano [considerado] como la unidad básica de todas las formas en la estética de Alberti. El efecto de la luz sobre el color y para lograr que las cosas se puedan ver, es de una importancia igual. La lógica exige que estos dos se combinen; la luz en cuanto toca al plano lo hace visible y también afecta al color sobre el plano. Ya se han establecido el negro y el blanco como los medios que tiene el pintor para representar grados de luz mayores o menores; por lo tanto, estos lavados de negro y de blanco representan los efectos de la luz, dando así relieve al plano y al cuerpo del cual forma parte el plano.

Este concepto probablemente provino de la práctica de Masaccio. Tal modelaje puede verse con claridad en el Cristo niño de su *Madonna* que se encuentra en la National Gallery de Londres.

Pero recuerden, nunca hagan un plano tan blanco que ya no pueda ser más blanco. Si se debe vestir una figura humana con las ropas más blancas, lo mejor es detenerse mucho más abajo de la máxima blancura.<sup>77</sup> El pintor no cuenta más que con el blanco para mostrar el máximo brillo de la espada más pulida, y sólo con el negro para mostrar la sombra más profunda de la noche. Usted verá la fuerza de ésto al colocar el blanco junto al negro para que por este medio los vasos parezcan ser de plata, de oro o de cristal, y parezcan brillar en la pintura. Por esta razón yo critico severamente a todos los pintores que utilizan el blanco y el negro sin mucha discreción.<sup>78</sup>

Me agradecería que el color blanco se vendiera a los pintores a un precio más alto que el de las joyas más valiosas. En verdad sería bueno que el blanco y el negro se fabricaran a partir de aquellas perlas muy grandes que Cleopatra derritió en vinagre, para que los pintores fueran, como deben serlo, buenos y avarientos administradores,<sup>79</sup> y sus obras fueran veraces, dulces y agradables.<sup>80</sup> No puedo recalcar excesivamente sobre la ventaja de esta moderación con los pintores. Si ellos probablemente pecaran en cuanto a la distribución del negro y del blanco, se aplicaría un castigo menor contra aquél que emplee mucho negro, que contra quien desparrama mal el blanco. Día a día sigan a la naturaleza para que lleguen a odiar las cosas

<sup>77</sup> En este caso el latín es más claro que el italiano que surge de aquél. *Así para pintar ropajes blancos es útil usar uno de los cuatro géneros de colores, de tal manera que sean abiertos y claros. Y por el contrario, al pintar un ropaje negro, comenzamos por el otro extremo, que no está lejos de la sombra, por ejemplo el color del mar profundo y oscuro* (O, 20 r.).

<sup>78</sup> *senza molto modo*. Cf. Latín: *indiligenter*.

<sup>79</sup> *massai*: administrador de una casa de campo y/o de implementos agrícolas. Por extensión [se entiende] cualquier clase de administrador *Masseritta*, que se traduce aquí como frugalidad, se deriva de *massai*.

<sup>80</sup> El latín prosigue: *Aquí Zeuxis el pintor, por lo general criticaba a aquéllos que no sabían lo que era extremo* (O, 20 v.).

feas y oscuras; y en cuanto vayan aprendiendo al hacer, que su mano se vuelva más delicada en gracia y belleza. Por la naturaleza ciertamente nosotros amamos las cosas abiertas y claras; por lo tanto, hay que cerrar con mayor firmeza el camino en el cual es más fácil pecar.

Hemos discutido acerca del blanco y del negro. Ahora hablaremos de los otros colores, no de dónde se encuentran todos los colores adecuados y de los que habla Vitruvio el arquitecto, sino de qué manera se utilizan los colores “en tierras de la pintura”. Dicen que Euphranor,<sup>81</sup> un pintor de la antigüedad, escribió algo acerca de los colores; hasta ahora no se ha encontrado [el documento]. Ciertamente, si alguna vez alguien lo ha escrito, este arte lo hubiéramos sacado del fondo de la tierra. Si nunca se escribió, lo hemos bajado del cielo. Continuaremos utilizando nuestra mente como lo hemos hecho hasta ahora. Yo hubiera preferido que todos los tipos y todas las clases<sup>82</sup> de colores se pudieran ver en la pintura para el mayor placer y deleite del observador. Se logrará la aceptación, cuando un color es muy distinto de los otros que están cerca. Cuando usted pinta a Diana dirigiendo a sus huestes, la túnica de una ninfa debiera ser verde; la de otra, blanca; la de otra, rosa; la de otra, amarilla, y así dar colores distintos a cada una, ya que los colores claros siempre están cerca de otros colores oscuros diferentes. Este contraste será bonito donde los colores son claros y brillantes. Existe una cierta afinidad de los colores, de tal manera que uno junto a otro da dignidad y gracia. El rosa junto al verde y el azul cielo dan dignidad y vida. El blanco no sólo cerca del cenizo y del amarillo azafrán sino colocado cerca de casi cualquiera otro, da alegría. Los colores os-

<sup>81</sup> Vitruvio, VII, VII-XIV. Euphranor: Plinio, XXXV, XL, 129.

<sup>82</sup> *genera et specie.*

curos se sitúan entre los claros con dignidad y los colores claros se transforman estando entre los oscuros. Así, como ya lo he dicho, el pintor dará sus colores.<sup>83</sup>

Hay quienes utilizan mucho dorado en sus *istorie*. Piensan que les da majestuosidad. Yo no lo apruebo. Aun cuando alguien debiera pintar a la Dido de Virgilio cuyo carcaj era de oro, su pelo rubio anudado con oro y su túnica púrpura ceñida con oro puro, las riendas del caballo y lo demás de oro, yo no querría que se utilizara el dorado, pues causa más admiración y gusto por el pintor que imita los rayos del oro con [otros] colores. De nuevo vemos en un tablero plano con un suelo dorado<sup>84</sup> que algunos planos brillan donde debiera estar oscuro y está oscuro donde debiera estar brillante. Yo digo que no reprobaría los otros adornos curvos unidos a la pintura, tales como las columnas, las bases curvas, los capiteles y los frontispicios, incluso si fueran del oro más puro y masivo. Más aún, una *istoria* bien tramada merece adornos de las joyas más preciosas.

<sup>83</sup> En esta sección Alberti ya no considera al color [de una manera] abstracta o empíricamente como lo hizo en el Libro primero (págs. 54–57). Ni tampoco se interesa por las fuentes minerales de los colores del artista y su preparación. Ahora su interés se ha volcado hacia el valor afectivo de los colores que se combinan. En esto él es el primero que trata acerca de los efectos psicológicos del color tanto para despertar emociones en el espectador como para crear un sentido de vivacidad y movimiento. El color ahora va de acuerdo con el gesto, el comentador y la construcción perspectiva para crear un sentido de identificación entre el observador y la pintura.

Las gamas de color mismas parecen bastante inusuales. No cuentan con un precedente en la pintura del Trecento, y los frescos de Carmine realizados por Masaccio tienen tanto hollín encima, que es imposible saber cuál puede haber sido su paleta [de colores]. No obstante, es claro que tanto Domenico Veneziano en su “Retablo de Santa Lucia”, como Piero della Francesca en sus frescos de Arezzo son fuertes defensores del sistema de colores albertiano.

<sup>84</sup> Janitscheck registra: *una piana tavola ove sia loro*; Mallé lo corrige a: *ove sia l'oro*. La corrección del texto latino es: *in plana tabula auro* (0, 21 r.).

No nos debería sorprender la fuerte oposición de Alberti respecto a las áreas doradas en la pintura. El arte caracterizado por *Della pittura* utiliza racionalmente la luz para modelar la forma. Un arte como éste no puede permitir el bruñido y el *fileteado* con oro para negar el modelado por medio de sus luces y sombras propias.

LEON BATTISTA ALBERTI

Hasta aquí hemos tratado de la manera más sucinta de las tres partes de la pintura. Hemos hablado de la circunscripción [delimitación], de los planos más grandes y de los más chicos, hemos hablado de los colores según creemos que corresponden al uso del pintor. Por lo tanto, aquí nos referimos a toda la pintura cuando decimos que está conformada por estas tres cosas: circunscripción, composición y recepción de la luz.

FIN DEL LIBRO SEGUNDO



## *Libro tercero*

Dado que hay otras cosas útiles que harán que un pintor sea capaz de poder alcanzar la fama más grande, no debemos omitirlas en este comentario. Las trataremos de la manera más breve posible.

Creo que la función del pintor es la siguiente: describir con líneas y matizar con colores sobre cualquier tablero o muro que se le proporcione, los planos similares observados de cualquier cuerpo, de tal manera que a cierta distancia y en una determinada posición respecto al centro, adquieran relieve y parezcan tener masa [ser sólidos]. El objetivo de la pintura es el de dar placer, buena disposición y renombre al pintor, más que riquezas. Si los pintores persiguieran esto, sus pinturas captarían las miradas y el alma del observador. Hemos declarado antes la manera como lo pueden lograr, en los pasajes sobre la composición y sobre la recepción de la luz. Sin embargo, estaría satisfecho si el pintor a fin de recordar todo esto, debiera ser un hombre bueno y docto en las artes liberales. Todo mundo sabe cuánto más vale la bondad de un hombre que toda su dedicación al trabajo o al arte para lograr la benevolencia de los ciudadanos. Nadie duda de que la buena voluntad de muchos es de gran ayuda para el artista para que logre tanto la fama como la riqueza. Con frecuencia sucede que el rico, movido más por

LEON BATTISTA ALBERTI

su amabilidad que por el amor a las artes, favorece en primera instancia al que es modesto y bueno, y deja para después a un pintor que quizás sea mejor en su quehacer aunque no sea tan bueno en sus costumbres. Por lo tanto el pintor debe adquirir buenos hábitos —de manera principal la humanidad y la afabilidad. Así tendrá un auxiliar firme contra la pobreza de buena gana, que es la mejor ayuda para aprender bien su arte.

Me agrada que el pintor fuera tan hábil como fuera posible en todas las artes liberales, pero ante todo yo deseo que sepa de geometría. Me agradan las máximas de Pamphilos,<sup>1</sup> el antiguo y virtuoso pintor de quien los jóvenes de la nobleza comenzaron a aprender a pintar. Él enseñaba que ningún pintor podía pintar bien si no sabía mucho de geometría. Nuestra instrucción en la que todo el arte de la pintura absolutamente perfecto se explica, será fácilmente comprendido por un geómetra, pero quien es un ignorante de la geometría no entenderá éstas o cualesquiera otras reglas de la pintura. Por lo tanto, aseguro que es necesario que el pintor aprenda geometría.

Por su propio placer los artistas debieran reunirse con poetas y oradores, quienes tienen muchas cualidades en común con los pintores y tienen un conocimiento amplio sobre muchas cosas. Esto podría ser muy útil para una bella composición de la *istoria*, cuyas mayores virtudes consisten en la inventiva [creatividad]. Como se verá, una inventiva hermosa tiene una fuerza tal que incluso sin llegar a la pintura, es agradable por ella misma. La creatividad se reconoce cuando uno lee la descripción de la Calumnia que Luciano narra que fue pintada por Apelles.<sup>2</sup> No creo que alguien [que lea esto] sea ajeno a nuestra

<sup>1</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 77.

<sup>2</sup> Luciano, *De calumnia*, 5. Este famoso episodio fue conocido durante toda la antigüedad. Aunque Alberti puede haber sabido griego, este diálogo ya existía en

materia. Con objeto de destacarlo ante los pintores, describiré aquí en qué deben estar muy alertas y cuidadosos en sus creaciones. En esta pintura estaba un hombre con orejas muy grandes. Cerca de él, pero del otro lado, estaban dos mujeres, una llamada Ignorancia y la otra Suspiciacia. Más lejos, del otro lado, venía Calumnia, que era una mujer que semejaba ser la más hermosa, pero que parecía tener una cara muy astuta. En su mano derecha llevaba una antorcha y con la otra mano jalaba del pelo a un joven que mantenía sus brazos estirados hacia el cielo. También había un hombre pálido, feo, sucio y de aspecto de malhechor, que podía compararse a alguien que ha adelgazado y padecido fiebres por las grandes fatigas [sufridas] en los campos de batalla; él era el guía de Calumnia y se llamaba Odio. Y había otras dos mujeres que eran las sirvientas de Calumnia y que le arreglaban sus adornos y sus ropas. Se llamaban Envidia y Fraude. Detrás de ellas estaba Penitencia, mujer vestida de luto y que aparecía como si estuviera sumamente abatida. Detrás de ella estaba una jovencita, vergonzosa y modesta, llamada Verdad. Si esta historia agradaba como la he contado, piense cuánto mayor agrado y gozo deben haber producido al verla pintada por la mano de Apelles.

Yo hubiera querido conocer a esas tres hermanas a las que Hesiodo dio los nombres de Aglaia, Eufrosina y Thalía, a quienes pintó riendo y hablando entre sí cogidas de la mano, con

por lo menos tres traducciones anteriores a 1435, por Guarino Guarini de Verona, fechadas probablemente entre 1406 y 1408; por Filelfo, que fue compañero de escuela de Alberti en Padua, antes de 1428; y por Lapo di Castiglionchio, alrededor de 1435. Para una discusión más amplia, véase "*La Calumnia de Apelles en la Literatura del Quattrocento*" de Rudolph Attrocchi, PMLA, 36 (1921), págs. 454-91. Véase también *Studies in Iconology* de Erwin Panofsky (Nueva York, 1939), pág. 158, nota 100, para una discusión interesante acerca de la transformación de este texto de Alberti y sus efectos sobre el arte posterior.

sus vestidos ceñidos y muy limpios.<sup>3</sup> Simbolizan la liberalidad, ya que una de estas tres hermanas da y la otra recibe, la tercera regala placer; estos grados deben estar en la más perfecta liberalidad. Debe estar claro cuánta fama le dan al artista creaciones similares [a las descritas]. Por lo tanto yo aconsejo que cada pintor trate de familiarizarse con poetas, oradores y otros igualmente bien versados en las letras. Ellos le darán creaciones nuevas o cuando menos [alguna] ayuda para arreglar bellamente la *istoria* por medio de lo que el pintor con seguridad adquirirá mayor reconocimiento y renombre por sus pinturas. Más que los otros famosos pintores, Fidias aceptó que había aprendido de Homero el poeta, sobre cómo pintar a Júpiter con gran majestad divina.<sup>4</sup> Así, los que estamos más ansiosos por aprender que por adquirir riquezas, aprenderemos de nuestros poetas más y más cosas útiles para pintar.

Sin embargo, con frecuencia sucede que el estudioso y el que desea aprender se cansan porque no saben cómo aprender. Debido a esto aumenta el cansancio. Por esta razón hablaremos de cómo uno se puede volver un experto en este arte.

<sup>3</sup> Aunque esta es una de las primeras referencias relativas al concepto de limpieza, que en el Renacimiento era un concepto nuevo, tanto el texto latino como la fuente de esta descripción caracterizan las túnicas de las Gracias, por razones de simbología, como transparentes más que por limpias. Séneca, la fuente de Alberti, en *De beneficiis*, I, III, 2-7, explica la alegoría de esta característica. "Alguien podría interpretar que hay una [Gracia] para conceder un beneficio, otra para recibirlo y una tercera para devolverlo; otros sostienen que existen tres clases de benefactores —aquellos que obtienen beneficios, los que los devuelven y los que los reciben y los devuelven al mismo tiempo. Las hermanas bailan en un ruedo debido a que un beneficio que pasa de mano en mano, sin duda regresa al donador; la belleza del conjunto se destruye si el curso se rompe en cualquier punto".

Véase también *Geografía* de Strabo, IX, II,40, para una discusión parecida.

<sup>4</sup> Strabo, *Geografía*, VIII, III, 30 (c. 354). Se cita a Homero. Aunque en todo este pasaje Alberti defiende un intercambio de ideas entre los poetas y los pintores, parece poco probable, a la luz de la teoría de la pintura que él ha estado desarrollando hasta aquí, que él quiera un arte de ilustración. *Ut poesis pictura* no parece que se pueda aplicar tal arte presentado en *Della pittura*.

Nunca se debe dudar de que el centro y el principio de este arte, y por lo tanto cada uno de sus grados para convenirse en un maestro, deben extraerse de la naturaleza. La perfección en este arte se encontrará con disposición, dedicación y estudio.

Me gustaría que los jóvenes que por primera vez vienen a pintar, hagan lo mismo que quienes quieren que se les enseñe a escribir. A estos últimos les enseñamos a que primero separen todas las formas de las letras, a las que los antiguos llamaban elementos. Luego les enseñamos las sílabas, después les decimos la manera de conjuntar todas las palabras. Nuestros discípulos deben seguir estas reglas en la pintura. Ante todo deben aprender cómo dibujar bien los extremos de los planos. Aquí deberían ejercitarse en los elementos de la pintura.<sup>5</sup> Deben aprender cómo

<sup>5</sup> Quintiliano, I, I, 35, se refiere a los elementos con esta característica. La mira de Alberti en este pasaje es bastante clara. El pintor debe avanzar de lo sencillo a lo complejo del mismo modo como lo hace cuando aprende a escribir. En términos generales Alberti esboza el curso de estudio para el pintor, tanto si apenas empieza como si desea mejorar en su arte. Esta sugerencia de que el artista debe aprender las partes antes de pretender describir el todo, en las academias llegó a significar que uno debe pasar años dibujando las partes del cuerpo humano a partir de los vaciados [en yeso, etc.] antes de enfrentarse con el modelo [natural].

Las implicaciones de este pasaje, sin embargo, van mucho más allá de las reglas académicas. Al referirse a los “elementos de la pintura”, Alberti parece sugerir que hay mucho más que pintar que estudios cuidadosos de las partes del cuerpo humano.

Algunos años después de [que apareció] *Della pittura* él escribió un libro que podría llamarse “matemáticas para los pintores”. En este libro redefine las bases de la geometría a *Della pittura* y luego proporciona al pintor una serie de ejercicios para componer formas geométricas. Esta obra la tituló *Elementos de la Pintura (Elementi di pittura)*. Así, la implicación es que la geometría yace en la base de toda composición; no solamente en los planos que conforman las figuras, sino también de todo el tablero. Tal cosa prueba ser el caso en varias pinturas muy conocidas. La Trinidad de Masaccio está basada en un cuadrado en el cual el Cristo crucificado recuerda al hombre [que se encuentra] en el cuadrado de Vitruvio y en el de Leonardo. Este cuadrado se convierte en el módulo de las relaciones 1:1, 1:2, 2:3, 3:4 que rigen la composición del fresco. Por lo menos dos pintores, después de 1436, hacen uso de una organización geométrica de la superficie de una pintura. Domenico Veneziano parece que trabaja en variantes de sección áurea de rectángulos y triángulos en el retablo de Sta. Lucía [que se encuentra] en los Uffizi; Piero della Francesca utiliza un rectángulo basado en uno por la raíz cuadrada de dos en su *Flagelación* en Urbino y en los frescos de *La Reina de Saba* y en *La Prueba de la Cruz* en Arezzo. Lógicamente una

mo unir los planos entre sí. Luego deben aprender cada forma distintiva de cada miembro y confiar a la memoria cualesquiera diferencias que puedan haber en cada miembro. Las diferencias de los miembros son muchas y poco definidas. Usted verá a alguno cuya nariz es muy sobresaliente y curvada; otros tendrán las alas de la nariz abocinadas como de simio; otros tendrán los labios colgados, y otros más que tienen el adorno de unos labios pequeños y delgados. Así, el pintor debe observar cada parte de cada miembro, dado que las caras [de las personas] son más o menos distintas. Nuevamente debemos observar que nuestros miembros jóvenes, como puede verse, son redondos y delicados, como si fueran torneados; en una edad más avanzada son ásperos y angulosos. El pintor estudioso aprenderá todas estas cosas de la naturaleza y considera con el mayor detenimiento cómo se ve cada uno de ellos. Continuamente deberá estar sobre aviso con sus ojos y su mente puestos en esta investigación y trabajo. Deberá recordar [cómo es] el regazo de una persona sentada; recordará cómo se ven graciosas sus piernas que cuelgan cuando está sentada; en las personas paradas observará que no hay una parte del cuerpo de la que no deba saber cuál es su función y su tamaño. Le agradecerá no sólo hacer que todas las partes de su modelo parezcan verdaderas, sino también las hará hermosas; porque en la pintura la vitalidad no es menos agradable que la riqueza. Demetrius, un pintor de la antigüedad, fracasó en la obtención de un último reconocimiento, debido a que él ponía mucho mayor cuidado en hacer las cosas más parecidas al natural que por hacerlas agradables.<sup>6</sup>

organización tal surge de la confianza del proto-Renacimiento en las matemáticas para controlar los datos del mundo visible. No es un paso difícil el que existe de la geometría del espacio y la figura humana a la geometría de la composición de una superficie.

<sup>6</sup> Quintiliano, XII, x, 9.

Por esta razón es útil tomar de todos los cuerpos hermosos cada una de las mejores partes y siempre esforzarse por ser dedicados y estudiosos para comprender y expresar la mayor belleza. Esto es muy difícil, porque nunca es posible encontrar la belleza absoluta en una sola persona, pero se encuentra dispersa en muchos cuerpos. Por lo tanto debemos poner todo el cuidado para descubrir y plasmar la belleza. Es proverbial que quien se dedica al aprendizaje y a pensar en las cosas difíciles, con facilidad abarcará las más sencillas.<sup>7</sup> Nunca nada es tan difícil que el estudio y la dedicación no puedan superar.

A efecto de no desperdiciar su estudio e interés, el pintor debe evitar la costumbre de ciertas simplezas. Orgullosos de su propio intelecto y sin ningún ejemplo de la naturaleza a seguir con sus ojos o sus mentes, estudian por sí mismos para adquirir fama en la pintura. No aprenden a cómo pintar bien, pero se llegan a acostumar a sus propios errores. Esta idea de belleza,<sup>8</sup>

<sup>7</sup> El latín está más claramente expuesto: *Nam qui graviora apprehendere et versare didicerit is facile minora poterit ex sententia* (O, 23 r.), y se aproxima más a la fuente de Alberti, que es *De oratore* de Cicerón, II, XVI, 69–70.

<sup>8</sup> Esta es la única ocasión en la que aparece la palabra *idea* en el tratado. Anteriormente (pág. 92) Alberti se refería a “un tipo de belleza”, pero sólo aquí [se refiere] a una idea de belleza. La presencia de la palabra puede tomarse para indicar que Alberti ya era entonces un neo-platónico. Si tal es el caso, entonces el modelo y la fuente de Alberti para muchos de sus conceptos también es un neo-platónico, pues Cicerón (en *Orator*, II, 8.10) desarrolla una discusión más amplia del *eidos* platónico y su relación con la belleza.

El concepto de belleza de Alberti nunca es claro. Su definición más conocida de la belleza (*De re aedificatoria*, VI, II,) como un todo totalmente armónico al que no se le puede agregar nada, quitar nada o cambiarlo sin destruirlo, no lo formuló sino mucho tiempo después. Esta definición suficientemente interesante que aparece en el tratado de arquitectura está seguida casi de inmediato por una referencia a Cicerón como “ese estudioso de la belleza”. La posición de Alberti en *Della pittura* es ambigua. Su referencia a Zeuxis puede indicar que habremos de buscar lo que resta del ideal de belleza en numerosos ejemplos a efecto de llegar a una mejor comprensión de la verdadera idea. Puesto que su cita está sacada de Cicerón, parece más factible que Alberti aquí está continuando el concepto expresado antes del conocimiento derivado de la comparación.

que los mejor capacitados apenas entienden, huye del intelecto del inexperto.

Con el objeto de realizar una pintura que los ciudadanos colocaron en el templo de Lucina, cerca de Croton, Zeuxis, el más excelso y el más calificado de todos los pintores, no confió temerariamente en su propia habilidad como todo pintor lo hace en la actualidad. Él pensaba que no sería capaz de encontrar tal cantidad de belleza como la que estaba buscando, en un solo cuerpo, dado que la naturaleza no se la daba a uno sólo. Por lo tanto, seleccionó a las cinco jóvenes más hermosas de la localidad, a efecto de obtener de ellas toda la belleza que es posible admirar en una mujer.<sup>9</sup> Él era un pintor astuto. Con frecuencia cuando no hay un ejemplo de la naturaleza que puedan escoger, los pintores intentan adquirir por su propia habilidad una reputación de belleza [en lo que hacen]. Aquí sucede con facilidad que la belleza que buscan nunca se encuentra, incluso con mucho trabajo. Pero ellos adquieren malas prácticas que, incluso aunque lo deseen, nunca podrán abandonar.<sup>10</sup> Quien se atreva a tomar de la naturaleza todo lo que hace, hará que su mano sea tan hábil, que cualquier cosa que haga siempre parecerá haber sido dibujada a partir de un modelo natural.

Lo que sigue demuestra lo que el pintor debiera buscar en la naturaleza. Cuando en la *istoria* está considerada la cara de una persona muy conocida y destacada —aún cuando estén otras figuras de una factura mucho más perfecta y más agradables que ésta—, esa cara bien conocida atraerá hacia sí antes que nada la mirada de quien observa la *istoria*. Así de grande es la fuerza de todo lo dibujado a partir de la naturaleza. Por

<sup>9</sup> Cicerón, *De inventione*, II, 1, 1–3. Cicerón parece que es una fuente más confiable que Plinio XXXV, XXXVI, 64.

<sup>10</sup> Cicerón, *De oratore* I, XXXIII, 149–50 dice lo mismo acerca del orador novato.



esta razón siempre saque de la naturaleza lo que desea pintar, y siempre las cosas [que haga] serán más bellas.

Tenga cuidado de no hacer lo que muchos que aprenden a dibujar sobre tableros pequeños. Yo prefiero que practique dibujando las cosas en grande, como si la representación y la realidad fueran iguales [a escala]. En los dibujos pequeños con facilidad se ocultan grandes defectos; en lo grande se ven fácilmente los menores defectos.

Galeno, el médico, relata que en su época vio labrado a Phaethon en un anillo, dibujado por cuatro caballos cuyas riendas, pechos y patas se veían con claridad. Nuestros pintores dejan esta clase de fama a los orfebres, pues ellos están comprometidos en los grandes campos de la fama. Cualquiera que sabe cómo pintar bien una figura grande puede fácilmente formar otras cosas pequeñas con una sola pincelada. Aquel que emplea su mano y su mente en estos pequeños collares y brazaletes de coral fácilmente fallará en cosas de mayor tamaño.

Hay quien copia las figuras de otros pintores. Con esto buscan el reconocimiento que se le ha dado a Calamis, el escultor que realizó dos copas, como está registrado, en las cuales él copió cosas hechas de manera similar por Zenodorus, de tal modo que no se podía ver ninguna diferencia entre ellas.<sup>11</sup> En verdad nuestros pintores estarán en un gran error si no saben que cualquiera que pinte —si se obliga a representar cosas como él las ve en nuestro velo— representará cosas sacadas de la naturaleza, bonita y correctamente. Si acaso usted prefiere copiar las obras de otros, porque ellas tienen más paciencia con usted que las cosas vivientes, me gustaría más que hubiera copiado una escultura mediocre que una pintura excelente. Nada

<sup>11</sup> Plinio, XXXIV, XVIII, 47 donde se cita a Zenodoro como copiando tazas hechas por Calamis.

más puede adquirirse de las pinturas que el saber cómo imitarlas; de la escultura usted puede aprender a imitarla y a cómo reconocer y dibujar las luces.<sup>12</sup> Es muy útil para evaluar las luces, torcer la vista o entrecerrar los ojos con las pestañas para que las luces se amortigüen y parezcan pintadas en las intersecciones. Probablemente sea más útil practicar el relieve que el dibujo.

Si no me equivoco, la escultura es más verdadera que la pintura. Aquél que no entiende el relieve de las cosas que pinta, con dificultad las pintará adecuadamente. Es más fácil descubrir el relieve en la escultura que en la pintura. Para probar que este argumento es pertinente: en casi todas las épocas ha habido algunos escultores mediocres, pero los pintores ineptos o incluso ridículos, son todavía más comunes.<sup>13</sup>

Cuando usted practica, siempre tiene ante usted algún ejemplo elegante y singular, que usted copia y observa. Al copiarlo yo creo que usted necesitará tener diligencia aunada a la rapidez. Nunca tome el lápiz o el pincel si antes no ha determinado en su mente todo lo que tiene que hacer y cómo lo ha de realizar. Ciertamente será mejor corregir los errores en la men-

<sup>12</sup> La práctica de taller que en el medioevo era normal como lo reporta Cennino Cennini (en su *Libro dell'arte*, págs. 14–15), requería que el aprendiz de pintor copiara la obra de un maestro a efecto de adquirir habilidad en la pintura. Alberti rechaza esta práctica porque ella enseña a copiar pero no a componer. Él prefiere que el artista aprenda de la naturaleza, que es la fuente de todo conocimiento, en lugar de hacerlo de un maestro. En palabras de Leonardo, “aquél que puede ir al manantial no va a la jarra de agua” (R. II 490. Véase también R. II 484–5). La sugerencia de dibujar esculturas en sí mismo es valioso. La necesaria obtención de lo esencial de la figura humana que ha sido completado por el escultor, simplificará muchísimo la tarea del principiante. Desafortunadamente, no podía prever los excesos de la práctica académica que habría de derivarse de esta sugerencia.

<sup>13</sup> *Sia questo argomento atto quanto veggiamo che quasi in ogni età sono stati alcuni mediocri scultori ma truovi quasi niuno pittore non in tutto di riderlo et disadatto* (MI, 135 r.). Esta frase en la versión latina continúa con *en resumen, estudia para ser un pintor o un escultor* (0, 24 v.).

te que corregirlos en la pintura. Cuando usted adquiere el hábito de no hacer nada sin antes haberlo ordenado, usted se convertirá en un pintor mucho más rápido que Aesclepiodoros, de quien dicen que era el más rápido de todos los pintores antiguos.<sup>14</sup> Una mente motivada y dispuesta por el ejercicio se da a sí misma mayor celeridad y agilidad para el trabajo; y esa mano procederá con mayor rapidez pues está bien dirigida por una regla determinada de la mente. Si alguien viera que es un artista perezoso, será indolente por esta razón: tratará con lentitud y con temor esos asuntos que no conoce bien y no los tiene claros en la mente. Mientras da vueltas alrededor de estas sombras de errores como un ciego con su bastón, indagará con su pincel por aquí y por allá. Por lo tanto, nunca si no es con una mente inquisitiva y acuciosa, nunca pondrá manos a la obra.

No obstante, dado que la *istoria* es la obra maestra del pintor, en la cual debe haber abundancia y elegancia de todas las cosas, debemos tener cuidado de saber cómo pintar no solamente un hombre, sino también caballos, perros y todos los demás animales y cosas que son dignas de verse. Esto es necesario para lograr que nuestra *istoria* sea abundante, cosa que he confesado a usted que es lo más importante. Ninguno de los antiguos está de acuerdo con mi creencia de que no se puede tener la excelencia en todas las cosas, sino sólo ser mediocre. Digo, o mejor afirmo, que debemos realizar el mayor esfuerzo para que cuando se adquieran esas habilidades den renombre y cuando se olviden se nos reprochen, pero que no falten a causa de nuestra negligencia. Nicias, el pintor ateniense,

<sup>14</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 109, se refiere a Nicomachus como a un pintor rápido. Dado que el pasaje sobre Nicomachus sigue a una discusión de Aesclepiodoros, es posible que Alberti se equivocó o tenía una copia con un error sobre este asunto.

pintaba mujeres con mucho cuidado;<sup>15</sup> a Heráclides se le reconoció por pintar embarcaciones; Serapión no podía pintar hombres, que yo hubiera querido que los pintara bien; Dionisios no era capaz de pintar nada sino hombres; Alejandro, quien pintó el pórtico de Pompeyo, sobre todo pintaba bien a los animales, pero mejor a los perros; Aurelio, quien siempre estaba enamorado, sólo pintaba diosas, poniendo en lugar de sus caras, las de las mujeres que amaba. Para mostrar la majestad de los dioses, Fidias puso el mayor cuidado para plasmar la belleza de los hombres; Euphranor tenía el gusto de expresar la dignidad de los nobles y en ésto superó a todos los demás.<sup>16</sup> Así cada uno [de ellos] tenía facultades distintas, pues la naturaleza da sus propios dones a cada intelecto. Por lo tanto, no debemos contentarnos con ellos pues por negligencia nos cansamos de tratar de avanzar con nuestro empeño, tan lejos como podamos. Los dones de la naturaleza deben cultivarse con el estudio y la práctica y así día con día se hacen mayores. No debamos pasar nada por alto por flojera, pues puede acarrear-nos el reconocimiento [de los demás].

Cuando tenemos una *istoria* [o tema] que pintar, primero pensaremos el método y el orden [a seguir] para hacer lo más hermoso; antes que nada realizaremos nuestros bosquejos y nuestros modelos de toda la *istoria* y de cada una de sus partes;<sup>17</sup> convocaremos a nuestros amigos para tomar su opinión

<sup>15</sup> El italiano omite [lo siguiente]: y *Zeuxis era superior a muchos otros en la pintura de los cuerpos de mujeres* (0, 24 v.).

<sup>16</sup> *Nicias*, de Plinio, xxxv, xl, 130. *Heraclides*, de Plinio, xxxv, xl, 135. *Serapion*, de Plinio, xxxv, xxxvii, 113. *Dionisios*, de Plinio, Loc cit. *Alexander*: posiblemente es una malinterpretación de Plinio, xxxv, xl, 132. *Aurelius*, de Plinio, xxxv, xxxvii, 119. *Fidias*: lo desconozco. *Euphranor*, de Plinio, xxxv, 128.

<sup>17</sup> La traducción [al inglés] se basa aquí esencialmente en el latín: *Modulosque in car-tis conijcietes tum totam historiam tum singulas eiusdem historie partes commentabimur* (0, 24 v.).

al respecto. Desde un principio nos esforzaremos para tener bien definidos todos los aspectos en nuestra mente, y en el proceso sepamos cómo debe realizarse cada cosa y dónde debe estar colocada. A efecto de estar completamente seguros, partiremos nuestros modelos por medio de paralelas. En la obra pública conforme vamos dibujando, sacaremos de nuestros trazos máximas y citas de nuestros comentarios privados.<sup>18</sup>

Al realizar una *istoria* debemos tener rapidez en su ejecución, aunada a la dedicación; debemos evitar que nos embarque el fastidio y el tedio de la realización. Evitaremos la prisa por terminar las cosas, lo cual nos hará que echemos a perder la obra. Algunas veces es conveniente evitar la fatiga del trabajo (para buscar) el recreo del alma. No es conveniente, como algunos lo hacen, comprometerse en varios encargos, y un día comenzar uno y otro al día siguiente y dejarlos así a medio hacer. Cuando empiece un trabajo realízelo completo en todas sus partes. Hubo quien mostró a Apelles una pintura y le dijo “Hoy hice esto”. Apelles le contestó: “No me sorprendería si

<sup>18</sup> El significado de Alberti en este pasaje no es totalmente claro. Un concepto difícil se vuelve más complicado por las formas de las palabras del latín vulgar utilizadas por los abogados en un sentido estricto. Pasajes similares en *De re aedificatoria* (VIII, IX) y en *Della tranquillità dell'animo* Bonucci ed., I, 93) demuestran la importancia que este concepto tenía para Alberti y ayuda a la traducción del presente texto.

En latín se lee: *Quove il certius tenemus modulos in paralellos dividere iuvabit ut in publico opere cuncta veluti ex privatis commentariis ducta suis sedibus collocentur* (0, 24 v.). Consideramos más adecuado partir los modelos con paralelas. Es conveniente que estén colocados en las obras públicas así como está asentado en las libretas de notas cada uno en su lugar. El pensamiento de un hombre culto que obtiene citas de las obras de su biblioteca a efecto de volverlas a utilizar en un nuevo trabajo, resulta obvio en este pasaje. El artista deberá hacer lo mismo. Tomará de sus dibujos lo que el literato toma de sus anotaciones, para construir una obra nueva y original.

La costumbre de cuadrangular un dibujo que habrá de transferirse a un cuadro más grande, se puede ver en el dibujo de *Sir John Hawkwood* de Uccello que se encuentra en los Uffizi, y en la superficie de *La Trinidad* de Masaccio que está en Santa Maria Novella.

LEON BATTISTA ALBERTI

usted tuviera muchas otras [pinturas] hechas de manera parecida”.<sup>19</sup> Yo he visto algunos pintores y escultores, e incluso oradores y poetas —si existen oradores y poetas en esta época— entregados a un trabajo con celoso empeño. Luego su ardor intelectual se enfría y abandonan el tosco y apenas empezado trabajo para dedicarse a nuevos asuntos con renovada energía. En verdad condeno a tales personas. Todo aquél que quiera que sus cosas sean aceptables y agradables para la posteridad, primero debería pensar seriamente en lo que tiene que hacer y luego perfeccionarlo con dedicación. En pocas cosas se reconoce el empeño más que en el pensamiento. Pero es mejor evitar el efecto viciado<sup>20</sup> de quienes quieren eliminar cualquier debilidad y hacer todo demasiado pulido. En sus manos la obra se hace vieja y se arruga antes de estar terminada. El antiguo pintor Protógenes era criticado porque no sabía cómo levantar su mano del tablero.<sup>21</sup> Lo merece, porque me parece un raro acto de obstinación y no el de un hombre inteligente. Es bueno esforzarse uno mismo tanto como nuestro intelecto sea capaz de ver que por nuestra dedicación las cosas se hacen bien. No es posible desear que ellas sean más que apropiadas en todos los aspectos.

Por lo tanto hay que dar a las cosas una dedicación moderada y acepte los consejos de sus amigos. En pintura ábrase usted a todo lo novedoso y escuche a todos. El trabajo del pintor pretende ser agradable a las masas; por lo cual no desdeñe el juicio y los puntos de vista de los observadores cuando esto sea posible para satisfacer sus opiniones. Dicen que Apelles se es-

<sup>19</sup> Plutarco, *De liberis educandis*, 7.

<sup>20</sup> *decimaggine* [palabra] para la que no he encontrado una traducción adecuada. En su lugar utilizo el latín *secl vitanda est* (0, 25 r.).

<sup>21</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 80.

condió detrás de un cuadro para que todos pudieran criticar la pintura con mayor libertad y que él pudiera escuchar sus honradas opiniones. Así escuchó cómo cada quien lo culpaba o lo alababa.<sup>22</sup> Por consiguiente yo quiero que nuestro pintor pida y escuche abiertamente a todo aquél que lo juzgue. Esto será de lo más útil para el pintor para lograr una satisfacción. No hay nadie que no piense que es un honor dar un juicio aprobatorio acerca de los trabajos de otros. Apenas me parece dudoso que los envidiosos y los detractores afecten negativamente la fama del pintor. Para éste siempre fueron conocidos sus méritos, y las cosas que él ha pintado bien son testimonio de su renombre. Por lo tanto, escuche a todos, pero antes que nada reflexione bien en todo y decíalo usted mismo. Una vez que haya escuchado a todos, créale al que más sabe.

Yo tenía que decir ésto acerca de la pintura. Si son [cosas] útiles y les ayudan a los pintores, yo sólo pediría como recompensa por mi esfuerzo, que pinten mi imagen en sus *istoria* de tal manera que se vea agradable y que me vea como un estudioso del arte.<sup>23</sup> Si esta obra no satisface sus expectativas, no me critique por haber tenido la osadía de abordar una materia tan grandiosa. Si mi intelecto no ha sido capaz de terminar lo que me había propuesto tratar, quizás sólo se deba reconocer mi deseo en estos asuntos importantes y difíciles. Probablemente alguien venga después de mí y corrija los errores que he escrito. En este arte que es el más valioso y el más excelso, él

<sup>22</sup> Plinio, xxxv, xxxvi, 84.

<sup>23</sup> Existen solamente tres retratos conocidos de Alberti, del siglo quince, y ninguno de ellos está en una pintura. La medalla de Matteo de'Pasti, la placa autorretrato y el dibujo a tinta del Vaticano que se mencionó antes. Es posible que existan retratos de Alberti que no se conocen o que pudieran haber existido pero que ya se han perdido en la actualidad. El fraseo de la oración parece sugerir que Alberti esperaba que en un futuro próximo apareciera su retrato.

LEON BATTISTA ALBERTI

sea de mayor utilidad y ayuda para los pintores de lo que yo (he sido). Si ese alguien aparece, suplico y exijo que realice su tarea con un espíritu libre y dispuesto, y ejercite su pensamiento para que este noble arte quede bien dirigido.

No obstante, me dio gusto alcanzar el mérito de ser el primero en escribir acerca de este que es el arte más difícil.<sup>24</sup> Si he sido poco hábil para satisfacer al lector, culpe a la naturaleza no menos que a mí, porque ella impone esta ley sobre las cosas, de que no existe un arte que no haya tenido sus inicios en cuestiones llenas de errores. Nada es al mismo tiempo recién nacido y perfecto.<sup>25</sup>

Creo que si el que me siga es más estudioso y más capaz que yo (podrá) hacer de la pintura algo absoluto y perfecto.

Al finalizar, doy gracias a Dios el día 17 de julio de 1436.

FIN DE LA OBRA

<sup>24</sup> Esta oración proviene del latín (0, 25 v.) que se centra más en respetar el contexto del resto del pasaje, que el italiano que es más débil y confuso. *Noi pero ci reputeremo ad volupta promi avere presa questa palma, d'avere ardito commendare alle lettere queste arte sottilissima nobilissima*, (MI, 136 r. y 136 v.).

<sup>25</sup> Cicerón, *De brute*, XVIII, 71.



## *Índice alfabético*

- Acheménides, 96  
 Aquiles, 101  
 Aemilius, L. Paulus, 82  
 Aeneas [Eneas], 65, 96  
 Aeneid [Eneida, La], 64,75  
 Aesclepiodoros, 125  
 Aesclepius, 80  
 Aetion, 108  
 Agesilaos, 77  
 Aglaia, 117  
 Aglaophon, 108  
 Alberghati, Nicolás, 12  
 Alberti, Benedetto, 12  
 Alberti, Carlo, 12  
 Alberti, Leon Battista, como artista, 9,  
 10, 11,12,14, 15, 17, 19, 20, 22, 25,  
 33, 41, 56, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32  
 Obras, véanse por sus títulos  
 Alberti, Lorenzo; 12  
 Alejandro [Magno], 77, 106  
 Alejandro (el pintor), 101, 126  
 Alejandro Severo, 81  
 De amicitia; 45, 77, 100  
 Ammianus Marcellinus, 82  
 Angelico, Fra, 35  
 Antaeus, 62  
 Antígonos, 80, 100  
 Apelles, 28, 86, 101, 116, 117, 127,  
 128  
 Apollodorus, 47  
 De architectura, 67  
 Arezzo, San Francesco, 36, 113, 119  
 Aristides. El Tebano, 81, 101  
 Aristóteles, 16  
 De arte poetica, 28, 100  
 Aulus Gellius, 62, 81, 99  
 Aurelius, 126  
 Austrus, 107  
 Bartolommeo Maso di véase, Masaccio,  
 42  
 Barzizza, Gasparino, 12, 16  
 Belleza, 117-121  
 Bisticci Vespasiano da, 96  
 (De) *benefictis*, 118  
 Bonucci, Anicio, 15, 39, 83, 127  
 Botticelli, Sandro, 36, 97, 107  
 Brunelleschi, Filippo, 13, 32, 41, 42, 43,  
 58, 59, 72, 74  
 (De) *brute*, 108, 130  
 Bucéfalo, 106  
 (De) *caelo et mundo*, 47  
 Calamis, 123  
 Calchas, 102  
 (De) *calumnia*, 116  
 Calumnia de Apelles, 116, 117  
 Carmine, 113  
 Cassandro, 77  
 Castagno, Andrea, 36  
 Castiglionchio, Lapo di, 117  
 Cástor, 96  
 Catedral (Sta. Maria del Fiore), 13, 42  
 Cennini, Cennino, 9, 110, 124  
 Centauro, 97  
 Cicerón, 17, 19, 28, 42, 45, 75, 77, 97  
 Circunscipción, 85, 114  
 Cleantes, 79

## LEON BATTISTA ALBERTI

- Cleopatra, 111  
Colloteicum, 102  
Colocentrio, 102  
(*De coloribus*), 55  
*Coloten Teium*, 102  
Color, 55, 56, 112, 113  
Composición, 85, 91  
Copiar, 123  
Cosimo Piero di, 97  
Croton, 122  
Cusa, Nicolás de, 17  
Ciclope, 66  
Demetrius, 80, 120  
Demetrius, rey, 81, 82  
Demetrius, Phalerius. 82, 120  
Demon, 94, 101  
Descriptio urbis Romae, 72  
Diana, 112  
Dido, 113  
Dignidad, 29, 97, 113  
Diógenes Laertius, 47, 51, 66, 80, 82  
Dionisios, 126  
(*De divinis institutionibus*), 80  
Domenico Venetiano, 35, 36, 68, 113, 119  
Donatello, 14, 32, 42, 72, 79, 95  
Donato, véase Donatello  
Dibujo, 109, 124  
Dureró, Alberto, 87  
*Elementi di pittura*, 20, 47, 119  
Emoción, proyección de, 28–29, 100–102  
Ennius, 81  
Espejo, 110  
Euclides, 51  
Eugenio IV, papa, 13  
Eufranor, 80, 101, 112, 126  
Eufrosina, 117  
Euryalus, 65  
Evander, 62  
Fabius, 81  
(*Della famiglia*), 10  
Federigo da Montefeltro, 100  
Filarete, 10, 17  
Filelfo, 117  
Filippo, véase Brunelleschi  
Florencia, Bautisterio, 14, 58  
Francesca Piero della, 10, 36, 68, 74, 99–100  
Función, 94  
Galeno, 123  
Ganimedes, 65, 96  
Geografía, 118  
Ghiberti, Lorenzo, 14, 32, 42, 43  
Giotto, 28, 51, 103  
Gonzaga, Gianfrancesco, 32  
Guarini, Guarino, 117  
Helena, 95, 101  
Heráclides, 126  
Hércules, 62, 81  
Hermetica, 80  
Hesiodo, 117  
Hogarth, William, 11  
Holbein, Hans, el joven, 87  
Homero, 105, 118  
Horacio, 28, 100  
(*De institutione oratoria*), 79  
(*De inventione*), 122  
Ío, 106  
Ifigenia (véase también el sacrificio de), 28, 95, 102  
(*De ira*), 101  
*Istoria*, 11, 19, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 75, 88, 92, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 114  
Janitscheck, Hubert, 64, 80, 40, 41, 66, 114  
Júpiter, 29, 78, 96, 118  
Kolotes, 102  
Lactantius, Caecilius Firmianus, 80  
Landino, Cristoforo, 16  
Leoni, 11, 40  
(*De liberis educandis*), 128  
*Libro dell' arte*, 9, 56, 124  
Linea, 46, 47, 61–63, 78, 85, 115  
(*De lincis insecabilibus*), 47

- Lippi, Fra Filippo, 35  
 Lorenzetti, Ambrogio, 72  
 Luca —véase Robbia, Luca della',  
 Luciano, 116  
 Lucina, templo de, 122  
 Ludi matemáticos, 73  
 Mallé, Luigi, 39, 40, 43, 66, 80, 83, 86,  
 105, 114  
 Mancini, Girolamo, 14, 20, 41  
 Mancinus, L. Hostilius, 82  
 Manetti, 58, 72  
 Manilius, Lucius, 81  
 Mantegna, Andrea, 68  
 Marcellus, 79  
 Marte, 29, 96  
 Marcia, 82  
 Masaccio, 14, 32, 34, 36, 42  
 Matemática, 22–25, 45–48  
 Medici, Cosimo de', 35  
 Melanthius, 108  
 Meleagro, véase también muerte de, 28,  
 94  
 Memorabilia, 86  
 Menelaos, 102  
 Metrodorus, 81  
 Milo, 96  
 Minerva, 29, 53, 96  
 Minerva la più grassa, 19, 45  
 Movimiento, animado, 100–107  
 inanimado, 100–107  
 Muerte de Meleagro, 28, 94  
 Nanni di Banco, 14  
 Narciso, 79  
 (*De natura deorum*), 97  
 Naturaleza (La), como artista, 83  
 Nausicaa, 100  
 Nencio —véase Ghiberti  
 Nerón, 81  
 Néstor, 96  
 Nicias, 109, 125  
 Nicomachus, 108, 125  
 Niobe, 106  
 Nisus, 65  
*Noctium atticarum*, 62  
 Desnudo, el, 93, 99  
 Ockham, William de, 17  
 Orator, 102, 121  
 (*De oratore*), 76, 122  
 Pacuvius, 81  
 Pamphilos, 116  
 Paris, 101  
 Parrhasius, 85  
 Pasti, Matteo de', 84, 129  
 Pelleo, 80  
 Pericles, 100  
 Perseo, 80  
 Perspectiva, construcción de, 20, 24,  
 26, 67–76, 70, 87–91  
 Phaethon, 123  
 Phidias, 21, 78, 118, 126  
 Pippo, véase Brunelleschi  
 Plano, 20, 46, 50, 53, 59, 64, 85–87,  
 92–93, 110  
 Platón, 81  
 Plinio, 56, 66, 79, 81, 83, 86, 94, 101,  
 112, 116, 123, 127, 128  
 Plutarco, 62, 77, 80, 100, 128  
 Punto, el, 20, 45,–46  
 Pollaiuolo, Antonio, 36  
 Póllux, 96  
 Polygnotos, 108  
 Polifemo, 65  
 Pompeyo, pórtico de, 126  
 Praxiteles, 21, 78  
 Proporción, 18, 23, 24, 94  
 (*De prospectiva pingendi*), 74  
 Protágoras, 18, 66  
 Protógenes, 81, 86, 128  
 Pirámide, visual, 53, 60–61  
 intersección, 60, 63, 86, 87  
 Pitágoras, 62  
 Pyrrho, 81, 83  
 Quintiliano, 79, 86, 103, 105, 120  
 Rafael (Sanzio), 36  
 (*De re aedificatoria*), 10, 13, 14, 15,  
 121, 127

## LEON BATTISTA ALBERTI

- Recepción de la luz, 54, 108, 114  
*Rerum gestarum*, 82  
Reynolds, Sir Joshua, 11  
Robbia, Luca della, 32, 42  
Roma, SanPedro de, 42, 95, 103  
Ruccellai, Palla, 84  
San Egidio, 35  
San Lorenzo, 13  
San Marcos, 35  
Sta. María Novella, 127  
(Or) San Michelle, 13  
Séneca, 81, 101, 118  
Serapion, 126  
Sitedius, 81  
Sócrates, 81, 85  
*(De) statua*, 25  
Strabo, 118  
Suetonius, 82  
Tacitus, 82  
Thalia, 117  
Theataetus, 66  
Timantes, 66, 102, 108  
Titedius, Labeo, 82  
Della tranquillità dell'animo, 15, 17, 83,  
127  
Trismegistus, Hermes, 80  
Turpilius, 81  
Uccello, Paolo, 35, 107, 127  
Ulises, 94, 102  
Valentiniano, 81  
Varro, 31, 82, 99  
Vasari, 10, 34, 35  
Venus, 29, 96  
Venus (el planeta), 58  
Verrine orations, 80  
Vinci Leonardo da, 10, 36, 119, 124  
Virgilio, 65, 96, 113  
Visión, el proceso de la, 50–51  
Vitruvio, 15, 25, 67, 80, 94, 112, 119  
Vulcano, 97  
Xenocrates, 80  
Xenofonte, 85, 86  
Zenodorus, 123

Zéfiro (CÉFIRO), 107  
Zeuxis, 78, 105, 109, 122

# *Índice*

PRÓLOGO ( <i>Carlos Pérez Infante</i> )	1
PREFACIO	5
INTRODUCCIÓN	9
PRÓLOGO ( <i>del manuscrito original</i> )	41
LIBRO PRIMERO	45
LIBRO SEGUNDO	77
LIBRO TERCERO	115
ÍNDICE ALFABÉTICO	131



Tratado de pintura, traducción al español por Carlos Pérez Infante a partir  
de la versión inglesa de Jhon R. Spencer, de Leon Battista Alberti,  
se terminó de imprimir en  
Grupo Editorial RAF S.A. de C.V., División Impresos,  
Abasolo No. 40, Col. Sta. Ursula Coapa,  
C.P. 04650 Coyoacán México D.F.,  
en el mes de noviembre de 1998.

Se tiraron 1,000 ejemplares más sobrantes para reposición.

Coordinación de Producción: Amalgama Arte Editorial, S.A. de C.V.

Cuidado de edición: Carlos Pérez Infante  
Silvia Aboytes Perete









**UAM  
ND1130  
A4.88**

**2893763  
Alberti, Leon Battista 14  
Tratado de pintura / Leon**

## COLECCIÓN ENSAYOS

1

**Eugenio Montejo**

EL TALLER BLANCO

2

**Antonio Rodríguez**

GUERNICA

Grito de colera contra la barbarie

Incitación del arte a la esperanza

3

**Carl Schmitt**

EL LEVIATÁN

EN LA DOCTRINA DEL ESTADO

DE THOMAS HOBBS

4

**Luis Salazar Carrión**

EL SÍNDROME DE PLATÓN

¿HOBBS O SPINOZA?

5

**Thomas Reid**

LA FILOSOFÍA

DEL SENTIDO COMÚN



**E**n el *Tratado de Pintura*, Leon Battista Alberti dio la primera exposición sistemática (y en verdad la primera exposición escrita) de las reglas de la perspectiva del pintor, y al mismo tiempo dio a conocer la primera teoría de la pintura, fundando este arte en la experiencia visual y en su representación geométrica.

El propósito de la perspectiva pictórica, como Alberti la definió, y después de él Leonardo da Vinci, Alberto Durer y todos aquellos que han escrito sobre la materia, es tratar el plano pictórico bidimensional como si fuera una ventana en la que aparece una escena en tres dimensiones.