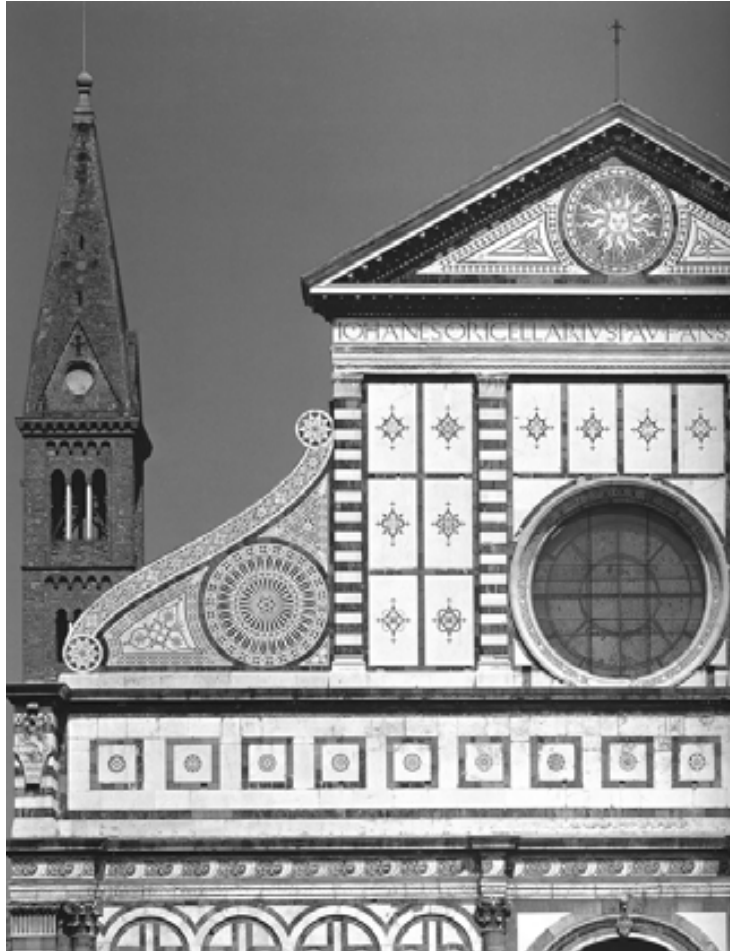


**ALBERTI Y LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL TRATADO *DE RE AEDIFICATORIA*:
LA COMPOSICIÓN, *LINEAMENTA* Y EL PROYECTO EN EL SIGLO XV**



PATRICIA SOLÍS REBOLLEDO

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**TUTOR: DR. PETER KRIEGER
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
DRA. CRISTINA RATTO CERRICHIO**

SEPTIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
II.	HIPÓTESIS	2
III.	MARCO TEÓRICO	3
III. 1.	MÉTODO	3
III. 2.	PROCEDIMIENTO	4
IV.	ANTECEDENTES CONCEPTUALES	5
IV.1.	ALBERTI Y LA CULTURA HUMANISTA	5
IV.2.	<i>LINEAMENTA</i> EN LOS TEXTOS DEL TRECENTO Y EL QUATTROCENTO	7
IV.3.	<i>COMPOSITIO</i> , <i>CIRCUMSCRIPTIO</i> Y <i>LINEAMENTA</i> EN EL TRATADO <i>DE PICTURA</i>	11
V.	ANÁLISIS FORMAL: <i>LINEAMENTA</i> EN EL LIBRO I DEL TRATADO <i>DE RE AEDIFICATORIA</i> DE ALBERTI	18
VI.	CONCLUSIONES	49
VII.	BIBLIOGRAFÍA	51

ALBERTI Y LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL TRATADO *DE RE AEDIFICATORIA*: LA COMPOSICIÓN, *LINEAMENTA* Y EL PROYECTO EN EL SIGLO XV

I. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La presente tesis es un intento de análisis y una reflexión sobre el concepto latino *lineamenta* a través del tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, entendiendo que mi interés se centra en el proceso de creación, es decir, el *dibujo mental* que genera el lenguaje en la arquitectura y que precede toda traducción concreta del proyecto arquitectónico.¹

Me interesa profundizar sobre *lineamenta*, ya que es un término que expresa conceptos que son esenciales en el lenguaje arquitectónico, al mismo tiempo que es un término de no fácil traducción.

Si bien, el *De re aedificatoria* ha sido tratado en numerosos estudios, no así el término *lineamenta*, el cual sólo ha sido estudiado por Susan Lang en *De lineamentis, L.B. Alberti's Use of Technical Term*, sin embargo, la autora determina el significado del término *lineamenta* como “planta”, y concluye su estudio afirmando que “las ideas de Alberti sobre arquitectura no están relacionadas con la creación del espacio. La arquitectura para Alberti consiste en la planta y la construcción”.² Lo cual, considero reduce significativamente a una cuestión bidimensional el problema de la arquitectura.

El concepto *lineamenta* ha sido interpretado de diferentes formas en las diversas traducciones y estudios del *De re aedificatoria*: en la edición de Bartoli (Florence, 1550) como “disegno”, en la edición de Leoni (Londres, 1726) como “design”, Orlandi en la edición *L'Architettura* (Milán, 1966) traduce *lineamenta* como “disegno”, mientras que Rykwert (Londres, 1988) traduce “lineaments” o “design”. Panofsky, en *Idea*, considera *lineamenta* como “form”. Krautheimer interpreta diversamente de acuerdo al contexto en el cual la palabra se encuentra, por ejemplo, en *Alberti's Templum Etruscum* traduce

¹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milán, Edizioni il Polifilo, 1966.

² Susan Lang, “De lineamentis, L.B. Alberti's Use of Technical Term”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (28) 1965, pp. 331, n. 8, 333, 335.

lineamenta como “plan”, en *Lorenzo Ghiberti* como “schematic outlines” y en su *Alberti and Vitruvius* lo traduce como “definitions”.³

La anterior revisión sobre el término *lineamenta*, evidencia su complejo significado y la dificultad en hallar una palabra exacta de traducción para el término. Lejos de pretender llegar a un acuerdo para su traducción exacta, se tratará de explicar su significado y uso de acuerdo con el contexto en el cual Alberti lo empleó.

³ Cf. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550, p. 1. Cf. Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture*, translated into italian by Cosimo Bartoli and into english by James Leoni, edited by Joseph Rykwert, London, Alec Tiranti, 1955, p.1. Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, p. 18. Cf. Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, Cambridge and London, The MIT Press, 1988, p. 7. Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 54. Cf. Richard Krautheimer, “Alberti's Templum Etruscum”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3.Folge, xxii, 1961, p. 71. Cf. Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, with corrections and new preface, in collaboration with Trude Krautheimer-Hess, Princeton, N.J. 1956, p. 230. Cf. Richard Krautheimer, “Alberti and Vitruvius”, en *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, ii, Princenton, 1963, p.47.

II. HIPÓTESIS

Mi hipótesis está basada en tratar de demostrar, a partir del uso de términos y conceptos desarrollados en el libro I del tratado *De re aedificatoria*, que *lineamenta*, comprende el proceso de creación del espacio arquitectónico en sus tres dimensiones. Considero que Alberti maneja este proceso con el doble valor de *proceso mental-proceso gráfico*, es decir, un proceso complejo que se establece en la mente humana, traducido a una composición geométrica, como el resultado sintético de dos momentos, ambos de específica competencia del arquitecto.

La necesidad de una interpretación a partir del propio texto del tratado, tiene por objeto señalar que, en *De re aedificatoria*, Alberti afrontó el problema de establecer los fundamentos de un lenguaje capaz de asimilar la experiencia creativa de la arquitectura, ya que, aplicó términos latinos y conceptos de la retórica clásica para expresar concepciones arquitectónicas. De este modo, Alberti se enfrentó constantemente al problema de tratar de explicar, de la manera más clara y comprensible, el proceso creativo.

Me interesa evidenciar este proceso, a la luz de una interpretación, a partir de mi formación como arquitecta y de la lectura del tratado desde la disciplina misma. El planteamiento de esta problemática ofrece una nueva meditación y discusión sobre el manejo del término albertiano, y creo que es necesaria, debido a que conserva aún actualidad en el ámbito académico.

III. MARCO TEÓRICO

III. 1. MÉTODO

Esta tesis examina el significado del término *lineamenta* a través del concepto historiográfico de *close reading* del libro I, *Lineamenta* del tratado *De re aedificatoria*.¹ Bajo este procedimiento, llevaré a cabo una revisión y confrontación de las fuentes clásicas de Cicerón, Plinio, Vitruvio, como de los escritos de la crítica humanística pictórica del siglo XIV y XV, puesto que hacen referencia a los términos latinos en los que se apoya este estudio.

El texto latino del tratado *De re aedificatoria* que he consultado para mi propósito de investigación, es la edición crítica de Giovanni Orlandi, que me servirá de base para analizar tanto la traducción en italiano, como el texto en latín.²

El tratado *De re aedificatoria* está compuesto por diez libros, del tema de *lineamenta-disegno* se ocupa el libro I; no obstante, analizaré los libros que de igual forma traten el tema a partir del problema planteado en el libro I, *Lineamenta*.

Asimismo, es necesario tomar en cuenta el texto del tratado *De pictura* en la versión latina y la versión en lengua vulgar (*volgare*) escritos por Alberti, puesto que darán cuenta de la complejidad que encierra, encontrar una palabra adecuada para describir y delimitar una actividad mental que posteriormente encuentra su manifestación en el nivel material. Ambas versiones se encuentran juntas en la edición de *Opere volgari* de Grayson, a partir de la cual analizaré tanto la traducción en italiano, como el texto en latín.³

III. 2. PROCEDIMIENTO

¹ Para profundizar sobre el concepto historiográfico de *close reading* establecido por Alina Payne, cf. Alina A. Payne, "The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture", en *Cambridge*, New York, University Press, 1999.

² La traducción del texto al castellano del *De re aedificatoria*, corre a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del latín. En todo caso para un estudio más detallado, es aconsejable consultar las precisiones que sobre los manuscritos y correspondencias se presentan en la propia versión latina de Orlandi, tomando en cuenta que Orlandi para su edición utilizó cuatro códices del siglo XV y la primera edición impresa de 1485: el códice Vaticano Urbinate latino 264 (Padua 1483), el Eton College, ms. 128, el códice Vaticano Ottoboniano latino 124, el Laurenziano Plut. 89 sup.113 y *L'editio princeps*, impresa en Florencia en 1485. Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., pp. 1005-1013.

³ La traducción del texto al castellano del *De pictura*, corre a cargo por parte de la autora, las traducciones se facilitan a modo de guía y no como sustituto del latín, ni de la lengua vulgar (*volgare*). Para consultar las precisiones que sobre códices y correspondencias de la versión latina y la versión vulgar (*volgare*), cf. Leon Battista Alberti, "De pictura", en *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, testo di *De pictura* in volgare e latino, vol. III, Bari, 1973, pp. 299-329.

Para ello es necesario que la interpretación del término *lineamenta* se situé a partir de tres cuestiones relacionadas entre sí, a tratar en este estudio. La primera se refiere a la formación humanista de Alberti que influyó de manera decisiva en la concepción teórica de su tratado de pintura como el de arquitectura, la segunda es el estudio del uso, sentido y aplicación del término *lineamenta* a partir de los textos de la crítica pictórica humanista del los siglos XIV y XV, la tercera estudia los términos *circumscriptio*, *compositio* y *lineamenta* en el tratado *De pictura*. A partir de lo cual, se procederá al análisis del libro I del tratado *De re aedificatoria*.

Se propone una lectura del libro I, a partir de una interpretación con base a considerar, que el término *lineamenta* comprende los conceptos desarrollados por Alberti en el libro I, según la disposición ordenada establecida por Alberti de los conceptos y los términos empleados, teniendo en cuenta que el significado equivale al uso y que las palabras de un texto cobran sentido tan sólo en el contexto en que están insertas.

Es esencial para comprender el término *lineamenta*, recurrir tanto al tratado *De pictura* como al tratado *De re aedificatoria*, para entender con mayor profundidad el pensamiento albertiano en su complejidad, por lo que, me interesa relacionar el tratado de pintura con el de arquitectura, en el sentido de que en ambos tratados Alberti no se limitó solamente a ofrecer preceptos técnicos para la *buena ejecución*, sino que enunció los principios y describió los procesos de creación de la obra de arte.

Establezco en este estudio, el paso de los términos latinos del tratado de pintura al tratado de arquitectura, para localizar, a partir del primero, los términos que tienen que ver con el problema de *lineamenta-disegno*, lo cual permitiría tener conocimiento más completo y significativo de los mismos, pues me baso en la idea de que las artes en el siglo XV se interrelacionan entre sí, lo que se refleja en los tres tratados de pintura, arquitectura y escultura de Alberti.

En el tratado *De pictura*, analizaré los términos *circumscriptio* y *compositio* como antecedentes de la cuestión del dibujo o representación gráfica en la arquitectura, que forma parte del proceso mental que abarca el término *lineamenta*. Me interesa también, la reproducción de la imagen espacial en las dos dimensiones a través del procedimiento que Alberti explicó en el *De pictura*, cuestión necesaria para el arquitecto, ya que para trasladar

la imagen mental que se genera a través de la composición arquitectónica, es necesario que opere una reducción bidimensional de ésta, para lo cual habría que considerar que la composición arquitectónica en el siglo XV, y aún en la actualidad, se verifica a través del uso de determinada representación, ya sea por medio del dibujo, del modelo o maqueta.

IV. ANTECEDENTES CONCEPTUALES

IV.1. ALBERTI Y LA CULTURA HUMANISTA

Gombrich establece que el Renacimiento es obra de los “humanistas”, término que se refiere a aquellos que durante el Trecento y el Quattrocento se dedicaron a las “humanidades”, principalmente centradas en el *trivium* constituido por la gramática, la dialéctica y la retórica.¹

La expresión *studia humanitatis*, se refiere a un programa que los primeros humanistas desarrollaron a partir de los textos de Cicerón, un plan de estudios específico de gramática, retórica, poesía, historia y ética estudiadas a partir de los autores clásicos.²

Dentro de los primeros humanistas del periodo comprendido entre 1350 y 1450, se encuentran Petrarca, Boccaccio, Filippo Villani, Gasparino Barzizza, Vittorino de Feltre, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla y Alberti, entre otros.³

Petrarca estableció en el Trecento la primera indicación explícita a partir de Cicerón, de la analogía existente entre el arte de escribir y el de pintar. Fijó definitivamente los conceptos retóricos clásicos como base del análisis humanista de la pintura y la escultura, a partir de la restauración de la dicción y gramática latinas. Así la expansión gradual del universo humanista pasó de la literatura a la pintura, de la pintura a la arquitectura y escultura, como afirma Panofsky, lo cual se reflejó en los tres tratados de Alberti sobre pintura, arquitectura y escultura.⁴

Alberti se formó en Padua con Gasparino Barzizza, donde Alberti logró dominar el latín y el griego.⁵ Barzizza fue un notable estudioso de los preceptos y escritos de Cicerón, los cuales transmitió a Alberti, conocimiento que éste trasladó al tratado *De pictura*.⁶ Alberti reunía, por lo tanto, todos los atributos del humanista, lo que aquí interesa es el papel que estos recursos humanistas pudieron haber desempeñado en su estudio de la arquitectura y sobre todo en la estructura del libro I, *Lineamenta* de su tratado *De re aedificatoria*.

¹ Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 180.

² Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996, pp. 17, 18.

³ Para profundizar sobre el tema, cf. Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles*, *op. cit.*, pp. 180-190.

⁴ Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pp. 43, 52, 53.

⁵ Cf. Nicoletta Maraschio, “Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura*”, en *Rinascimento*, 12 (1972), p. 199.

⁶ Cf. John R. Spencer, “*Ut rhetorica pictura*: A study in Quattrocento Theory of Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1966, pp. 30, 31.

La importancia de los primeros humanistas según determina Gombrich, radica en que podían ofrecer tanto “inventos reales o descubrimientos”, como “un nuevo énfasis” en el arte y la escritura, a partir de los estudios clásicos.⁷ Esta afirmación ha de ser de máxima importancia para este estudio ya que, a partir de esta idea, se puede desarrollar la lectura del libro I, del tratado *De re aedificatoria*, tomando en cuenta que el término *lineamenta* tiene sus fuentes en el latín clásico. Sin embargo, la importancia que Alberti concedió al término queda resaltada al utilizarlo como título de su primer libro del tratado de arquitectura, lo cual me permite sugerir otros significados.

Baxandall señala que todo buen humanista era su propio “lexicógrafo”, al incorporar las categorías clásicas a su propio discurso, lo que permitió que se rehabilitaran muchas palabras clásicas, se excluyeron muchas palabras posclásicas, y lo que es más importante para este estudio, es que el significado de numerosas palabras adquirió una nueva orientación a la luz del uso clásico, cuestión que me interesa, ya que tiene relación con el uso del término *lineamenta* en el *De re aedificatoria*.⁸

Lo que es importante también a partir de esta idea, es la selección de términos clásicos por parte de Alberti para explicación de conceptos y denominaciones de la arquitectura, a partir de la terminología de la retórica antigua constituida por metáforas de origen visual, metáforas que los humanistas rehabilitaron a medida que las iban aprendiendo.

El hecho de que los primeros humanistas tuvieron que haber aprendido una determinada lengua, conllevó a una reorganización en la manera de analizar las obras de arte. El latín hacía notar las cualidades diferenciadoras de los distintos tipos de interés y organización de las categorías visuales que el humanista tuvo que aprender a usar.⁹

Es evidente que aprender una palabra, remite la atención a la cualidad por la que está determinada, lo cual también dependerá del objetivo e interés de cada persona en el empleo de las palabras, tomando en cuenta que el significado equivale al uso.

Los primeros humanistas se tuvieron que enfrentar al problema de disertar en una lengua literaria que había dejado de utilizarse. No obstante, el latín era más preciso en sus

⁷ Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles*, op. cit., p. 180.

⁸ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 30, 32.

⁹ Cf. Michael, Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 79.

matices y más elaborado en cuanto a recursos sintácticos que las lenguas vernáculas de la época, por lo que, la mayor parte de las actividades intelectuales del humanismo se desarrollaron en palabras y sintaxis latinas.¹⁰ Cuestión por la cual, tanto el tratado *De pictura*, como el tratado *De re aedificatoria* de Alberti fueron escritos en latín.

IV.2. LINEAMENTA EN LOS TEXTOS DEL TRECENTO Y EL QUATTROCENTO

Krautheimer afirma que el término latino *lineamenta* fue restaurado, “aparentemente” en su sentido original en el Quattrocento por los humanistas. Sin embargo, desde el Trecento había sido usado por Petrarca y Filippo Villani al hablar sobre pintura.¹¹

Petrarca restableció en la crítica de arte humanista una manera característica de referirse a la pintura. Sus discursos giran en torno a unos cuantos conceptos muy claros, relacionados entre sí, que se repiten continuamente, como son *ars*, *ingenio* y *varietas*, los cuales Alberti también utilizó en el libro I, *Lineamenta* del tratado *De re aedificatoria* para referirse a conceptos arquitectónicos.

Estos términos aparecen en su forma más clara en los capítulos sobre pintura *De remediis utriusque fortunae*, estudio de Petrarca sobre arte del Trecento humanista, escrito en latín entre 1354 y 1366.¹²

Petrarca utilizó el término *lineamenta* y lo interpretó como “trazo” en el Diálogo XL *De remediis utriusque fortunae* en los capítulos dedicados a la pintura al hablar sobre los cuadros, la forma empleada es la de diálogo entre *gaudium* y *ratio*:

“Gozo [*gaudium*] Me deleito extraordinariamente con los cuadros. Razón [*ratio*] Te deleitas con el pincel y con los colores, mientras que el precio, la variedad [*varietas*] y una composición [*disparsio*] curiosa complacen a la mirada educada. Así, os elevan los gestos aparentemente vivos y los movimientos de imágenes [*imaginationum*] sin vida e inmóviles y las figuras que se salen de sus marcos y los trazos [*lineamenta*] de los rostros que respiran, de modo que esperas que hablen: y ahí reside el peligro, puesto que los más grandes talentos [*ingeniosus*] fueron cautivados por tales cosas”.¹³

¹⁰ *Ibidem*, pp. 19, 34, 35.

¹¹ Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, with corrections and new preface, in collaboration with Trude Krautheimer-Hess, Princeton, N.J. 1956, p. 230.

¹² Francesco Petrarca, “De remediis utriusque fortunae”, en *Petrarca, Opera omnia*, Basilea, 1581.

¹³ La cita de Petrarca tanto en latín como en castellano, proviene de la edición en español de la obra de Baxandall, *Giotto y los oradores*, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, pp. 203, 204, 208: “Gaudium: Pictis tabulis delector unice. Ratio: Pennicello, et coloribus delectaris, in quibus et pretium, et ars placet, ac varietas, et curiosa disparsio. Sic exanguium vivi gestus, atque immobilium motus imaginationum, et postibus erumpentes effigies, ac vultuum spirantium lineamenta suspendunt, ut hinc eruptas paulo minus

El término *lineamenta* fue entendido como “rasgos” en el Trecento por Filippo Villani, el cual hizo uso del término *lineamenta* en *De origini civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus* escrito en 1381, en el capítulo dedicado a los pintores, al referirse a la pintura de Giotto y Stefano Longhi, y a la arquitectura de Taddeo Gaddi:

“Después de Cimabue, preparado ya el camino para las innovaciones, Giotto, que no sólo debe ser comparado a los famosos pintores de la Antigüedad por el esplendor de su fama, sino que debe antepoñerse por su habilidad [*arte*] y su talento [*ingenio*], restituyó la alta reputación y dignidad que la pintura [*picturam*] había tenido. Las imágenes [*imagines*] representadas con su pincel se adecuan tan intensamente a los rasgos [*lineamentis*] de la naturaleza [*natura*] que quienes las contemplan les parece que viven y respiran. [...] Stéfano, émulo de la naturaleza, tuvo tanta capacidad de imitación [*imitatione*] que en los cuerpos humanos que él representaba [*figuratis*], como si hubieran sido imaginados [*figuratis*], las arterias, las venas, los nervios y los más minuciosos rasgos [*lineamenta*] se entrelazaban con exactitud, de modo que, según afirma Giotto, a sus imágenes sólo parecía faltarles el aliento y la respiración. Por su parte, Tadeo pintó edificios [*edificia*] públicos y otros lugares con tanto arte [*artem*] que parecía otro Dinócrates o Vitruvio, que escribió un tratado sobre arquitectura [*architecture*]”.¹⁴

La relación *arte et ingenio* que Villani usó en el párrafo, fue utilizada por Alberti en su tratado *De re aedificatoria* en el libro I, *Lineamenta* como se verá posteriormente al analizar el tratado de arquitectura. Villani usó *lineamenta* tanto para referirse a “los rasgos [*lineamentis*] de la naturaleza [*natura*]” como para referirse a los “rasgos [*lineamenta*] en los cuerpos humanos”, esta relación entre naturaleza y cuerpo humano, será retomada por Alberti en el prefacio y en el libro I, de su tratado de arquitectura al establecer la relación “edificio como un cuerpo”, a partir del término *lineamenta*.

La relación edificio-cuerpo ya había sido establecida por Vitruvio en su *De architectura*, al definir el concepto de simetría [*symmetria*]:

praestoleris voces, et est hac in re periculum, quod iis magna maxime capiuntur ingenia itaque ubi agrestis laeto, et brevi stupore praetereat, illic ingeniosus suspirans, ac venerandus inhaereat”.

¹⁴ La cita de Villani tanto en latín como en castellano, proviene de la edición en español de la obra de Baxandall, *Giotto y los oradores*, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 108, 109, 110, 221, 222: “Post hunc, strata iam in novis via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitate nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio imagines ita lineamentis natura conveniunt, ut vivere et arrem spirare contuentibus videantur. [...] Stephanus, nature simia, tanta eius imitatione valuit, ut etiam figuratis a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi et queque minutissima lineamenta proprie colligantur et ita, ut imaginibus suis, Giotto teste, sola aeris attractio atque respiratio deficere videantur. Taddeus insuper edificia et loca tanta arte depinxit, ut alter seu Dynocrates seu Victaurius, qui architecture artem scripserit, videantur”.

“La simetría [*symmetria*] surge a partir de una apropiada armonía de los miembros del edificio [...]. Como en el cuerpo del hombre [*homonis*] la propiedad de la euritmia [*eurythmiae*] deriva de la simetría [*symmetria*], de las proporciones del codo, del pie, del palmo, del dedo y demás partes, así también en el perfecto y completo edificio”.¹⁵

A principios del Quattrocento, Leonardo Bruni, “el mejor crítico descriptivo de los primeros humanistas”, según Baxandall, utilizó el término *lineamenta* en su tratado *De interpretatione recta* (1420) y lo entendió como “rasgos”.¹⁶ En la primera parte del tratado se encuentra un análisis de la belleza de la lengua de Platón y Aristóteles, en donde Bruni se pregunta hasta qué punto el traductor deberá intentar ser fiel tanto a la forma como al contenido del texto a traducir:

“Así como esos que pintan un cuadro con otro como muestra, asumen la figura [*figuram*], la postura, el movimiento y la forma [*formam*] de todo el cuerpo, y no piensan que harán ellos mismos, sino qué habría hecho el pintor original. [...] así también en las traducciones [*traductionibus*] el traductor óptimo se volcará y en cierto modo transformará con toda su razón, sentimiento y voluntad en el escritor original y pensará como expresar la figura [*figuram*], la postura [*status*], el movimiento, el color y todos los rasgos [*lineamenta*] de su discurso”.¹⁷

Bruni estableció a partir del tema de la traducción literaria una comparación entre la pintura y la literatura. Baxandall señala a partir de este párrafo que la base de esta comparación está en el uso de los términos críticos que Bruni acostumbraba aplicar a la literatura, como *figura*, *status*, *lineamenta*, *color* y *forma*, los cuales eran en principio metáforas visuales y por tanto, también aplicables a la pintura. Esta doble aplicación, era típicamente humanística, el hábito clásico del intercambio de metáforas entre la terminología de la crítica literaria y la artística. Así, en el pasaje se observa que *figura* se refiere tanto al

¹⁵ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003, libro I, 2, pp. 117, 118: “Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens [...]. Uti in hominis corpore e cubito, pede, palmo, digito ceterisque particulis symmetria est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus et primum in aedificium”. La traducción del texto al castellano del *Architettura [De architectura]*, de aquí en adelante, corre a cargo por parte de la autora.

¹⁶ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p.45

¹⁷ La cita de Bruni tanto en latín como en castellano, proviene de la edición en español de la obra de Baxandall, *Giotto y los oradores*, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 48, 49: “Ut ii quid ad exemplum picturae picturam aliam pingunt, figuram et statum et ingressum et totius corporis formam inde asumunt, nec quid ipsi facerent, sed, quid alter ille fecerit, meditantur. [...] in traductionibus interpres quidem optimus sese in primum scribendi auctorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodammodo transformabit eiusque orationis figuram statum, ingressum coloremque et lineamenta cuncta exprimere meditabitur”.

cuerpo y su forma, como a una figura retórica del lenguaje, *lineamenta* y *forma* se refieren a rasgos y configuración tanto del cuerpo, como del lenguaje. Bruni en el párrafo, retiene los dos vocablos visuales más específicos de su terminología, *color* y *lineamenta*, y los aplica únicamente al estilo literario, la función de estos dos términos es la de establecer un puente entre el arte de escribir y el de pintar.¹⁸

Los términos latinos que, como *figura*, *forma*, *varietas*, *ingenio* y *lineamenta*, entre otros, constituían la base de los términos críticos que los primeros humanistas aplicaron a la pintura, fueron utilizados por Alberti, tanto en el tratado *De pictura*, como en el *De re aedificatoria*, estructurando a través de ellos ambos tratados.

Se ha visto que el término *lineamenta* era una categoría de interés visual usada para la crítica pictórica humanista tanto en el Trecento, como en el Quattrocento, y que Alberti trasladó a la arquitectura. Las fuentes de este concepto se encuentran tanto en la retórica clásica como en un determinado conjunto de preocupaciones y predisposiciones lingüísticas utilizadas por la crítica pictórica humanista entre 1350 y 1450.

IV.3. COMPOSITIO, CIRCUMSCRIPTIO Y LINEAMENTA EN EL TRATADO DE PICTURA

Panofsky a partir del tratado *De pictura* de Alberti plantea la relación de los términos *circumscriptione* y *compositione* como *disegno*. Esta relación la establece al afirmar que Alberti aplicó a la pintura la categoría de la retórica clásica *dispositio*, convertida en los términos *circumscriptione* y *compositione*, y reemplazada en el Cinquecento por el término italiano *disegno*.¹⁹ Basándome en lo expuesto por Panofsky considero que la definición de *lineamenta* propuesta por Alberti en el tratado *De re aedificatoria*, contiene en sí el significado de circunscripción [*circumscriptio*] y de composición [*compositio*] del tratado *De pictura*, por lo que es necesario analizar estos términos como antecedentes del concepto que abarca el término *lineamenta*.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 50, 51.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, op. cit., p. 63. Baxandall en *Words for pictures* hace referencia a las diferentes definiciones que abarca el concepto italiano *disegno* en relación al arte en el Cinquecento: ideación, representación gráfica por medio de líneas, intención, propósito, plano y esquema. Cf. Michael Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003, pp. 83-85.

El tratado *De pictura* fue escrito por Alberti en Florencia en latín en 1435 y traducido probablemente en lengua vulgar (*volgare*) en 1436.²⁰ Baxandall señala que la versión vulgar (*volgare*) del tratado *De pictura*, es una traducción “descuidada” de la versión latina, en ella se ve el estilo italiano de Alberti en sus omisiones respecto al latín, ya que el Quattrocento italiano tenía sus propios hábitos sintácticos así como sus propias categorías.²¹

El tratado *De pictura* está compuesto por tres libros, de los cuales me interesan el libro I y el libro II, ya que tienen como propósito instruir al pintor en el ejercicio del propio arte de la pintura.

El libro I es el testimonio más antiguo, sobre óptica y geometría de la representación de objetos tridimensionales en una superficie plana, es decir, la perspectiva pictórica. El libro I está escrito en términos de técnicas geométricas localizadas en el humanismo de Mantua, el cual ve la pintura a la luz de la geometría de Euclides. El libro II está escrito con el lenguaje y las categorías de la retórica de Cicerón.²² El tema central del libro II es la composición pictórica.

En el libro III, 53, Alberti estableció la importancia de la geometría, considerada como indispensable para la formación del pintor:

“Deseo que el pintor sea docto [*doctum*], tanto como le sea posible, en todas las artes liberales [*artibus liberalibus*] pero sobre todo que tenga un buen conocimiento de geometría [*geometriae*]. Me gusta la sentencia de Panfilo, antiguo y nobilísimo pintor, con quien los jóvenes nobles comenzaron a aprender pintura. Pues su sentencia era que no podía llegar a buen pintor quien ignorara la geometría [*geometriam*]. Nuestros rudimentos de los cuales se debe extraer toda la perfecta y absoluta arte de pintar, son comprendidos con facilidad por el geómetra [*geometra*]. Pero pienso que ni los rudimentos, ni otros razonamientos de la pintura [*picturae*] pueden ser comprendidos por los ignorantes en geometría [*geometriam*]. Por lo tanto, afirmo que el arte geométrico [*geometricam*]

²⁰ Para consultar las precisiones sobre códigos y correspondencias de la edición latina y la versión vulgar (*volgare*), cf. Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, op. cit., pp. 299-329.

²¹ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 56. Sobre los aspectos del bilingüismo albertiano en *De pictura*, cf. Nicoletta Maraschio, “Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura*”, en *Rinascimento*, op. cit., pp. 183-228.

²² Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 182, 187. Para profundizar en relación a la retórica como modelo del tratado *De pictura*, cf. John R. Spencer, “*Ut rhetorica pictura*: A study in Quattrocento Theory of Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, op. cit., pp. 26-44. Cf. Nicoletta Maraschio, “Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura*”, en *Rinascimento*, op. cit., pp. 187-197.

artem] no puede ser descuidado en lo más mínimo por los pintores [pictoribus]. Después, que se deleiten con los poetas [poetis] y retóricos [rhetoribus]”.²³

En el libro I, 2 Alberti estableció los principios geométricos de la pintura, a partir del punto, la línea y la superficie, sobre los cuales estructuró su construcción perspectiva:

“Solo estudia e imita [imitari] el pintor aquello que ve. Si estos puntos se ponen juntos en orden, se extienden en una línea [lineam]. La línea [linea] para nosotros será un signo cuya longitud [longitudo] puede ser dividida en partes, pero de anchura [latitudine] será tan fina que no se podrá escindir. Si se unen muchas líneas como en los hilos en la tela, formarían una superficie [superficiem]. Y es la superficie [superficies] la parte exterior del cuerpo [corporis], por lo tanto los cuerpos [corpora] están cubiertos de superficies [superficiebus]”.²⁴

En el libro II, 30, Alberti definió la pintura como compuesta por circunscripción [circumscriptionem], composición [compositionem] y recepción de luz [receptio luminum], al respecto escribió:

“Dividimos la pintura [picturam] en tres partes, división que hemos descubierto de la naturaleza. Y donde la pintura estudia representar [repraesentare] las cosas vistas, observamos en qué modo las cosas llegan a ser vistas. En principio, cuando vemos una cosa, la vemos como un objeto que ocupa un lugar [locum]. El pintor trazará [circumscribet] este espacio [spatium], por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno [fimbriae] con un vocablo apropiado, circunscripción [circumscriptionem]. A continuación al examinar distinguimos cómo la mayor parte de las superficies [superficies] del cuerpo visto corresponden juntas; y aquí el artista [artifex], llamará composición [compositionem] a dibujar [designans] en su lugar estas uniones de superficies [superficierum]. Por último, al mirar distinguimos los colores de las superficies, que representándolas [repraesentatio] en pintura [pictura] vemos que toda diferencia nace de la luz, precisamente podemos llamarlo recepción de luz [receptio luminum]”.²⁵

²³ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro III, 53, pp. 92, 93: “Doctum vero pictorem esse apto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero. Assentior quidem Pamphilo antiquissimo et nobilissimo pictori, a quo ingenui adolescentes primo picturam didicere. Nam erat euis sententia futurum neminem pictorem bonum qui geometriam ignorarit. Nostra quidem rudimenta, ex quibus omnis absoluta et perfecta ars picturae depromitur, a geometra facile intelliguntur. Eius vero artis imperitis neque rudimenta neque ullas picturae rationes posse satis patere arbitror. Ergo geometricam artem pictoribus minime negligendam affirmo. Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur”.

²⁴ *Ibidem*, libro I, 2, pp. 10-12: “Nam ea solum imitari studet pictor quae sub luce videantur. Puncta quidem si continenter in ordine iungantur lineam extendent. Erit itaque apud nos linea signum cuius longitudo sane in partes dividi possit, sed erit usque adeo latitudine tenuissima ut nusquam findi queat. Lineae plures quasi fila costati, fanno superficie. In tela adacta si cohaereant, superficiem ducent. Est namque superficies extrema corporis pars. Quod cum ex superficiebus corpora integantur”.

²⁵ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 30, pp. 52, 53: “Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus. Nam cum pictura studeat res

En este párrafo me interesa señalar que Alberti estableció el principio teórico de la representación como un modo de conocimiento, además que determinó la idea de la pintura como representación del espacio, el cual es delimitado mediante el contorno de la circunscripción [*circumscriptionem*], es decir, que la circunscripción [*circumscriptio*] determina el espacio de las figuras. Así Alberti confirió a la circunscripción [*circumscriptio*] la idea de la identificación de formas, proceso gradual que va de un punto a una línea, de la línea a la superficie y de ésta a la conformación de cuerpos. En este sentido, el espacio es entendido por Alberti como el lugar que ocupa la figura o el objeto.

Se puede considerar que la composición [*compositio*] para Alberti es en cierto sentido un desarrollo de la circunscripción [*circumscriptio*], lo cual estableció en el libro II, 33: “Todavía nos queda algo que decir sobre la circunscripción [*circumscriptionem*], que es algo que pertenece no en poca medida a la composición [*compositionem*]”.²⁶

Por *compositio* Alberti entendió una jerarquía de formas en cuyo marco se valora el papel de cada elemento en atención al efecto global de la obra. Las superficies sirven para formar los miembros, los miembros sirven para formar cuerpos, los cuerpos sirven para formar la escena coherente de las pinturas narrativas. Estos elementos los determinó, al definir en el libro II, 33 la composición [*compositio*]:

“La composición [*compositio*] es aquel razonamiento de pintar [*pingendi*], por el cual las partes se disponen en la obra pintada. La mayor obra del pintor será la historia [*historia*], las partes [*partes*] de la historia [*historiae*] son los cuerpos [*corpora*], las partes de los cuerpos [*corporis*] son los miembros [*membrum*] y las partes de los miembros son las superficies [*superficies*].”²⁷

A partir del pasaje se puede ver claramente que el cometido específico de los pintores para Alberti es la representación de la *historia* por medio de la perspectiva, así la composición

visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant. Principio quidem cum quid aspiciamus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appellabit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conveniant; hasque superficierum coiunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicitur”.

²⁶ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 33, pp. 56, 57: “Restat ut de circumscriptione aliquid etiam referamus, quod ad compositionem quoque non parum pertinet”.

²⁷ *Ibidem*, libro II, 33, pp. 56-60: “Est autem compositio ae pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies”.

pictórica, está entendida como la manera de colocar los elementos de un cuadro, de forma que toda la superficie plana y todo objeto desempeñe un papel en el efecto del conjunto.

Por un lado, Baxandall establece que el concepto de composición pictórica concebido por Alberti encontró su modelo en la crítica literaria clásica de los humanistas, para quienes *compositio* era la forma en que se componía una oración gramatical, con esta idea, el Quattrocento podía analizar los componentes de un cuadro a través de su articulación, relacionando los medios formales con los fines narrativos.²⁸ Por el otro, señala que el término *compositio* no era una palabra del todo nueva en el lenguaje aplicado a las obras de arte, había sido utilizada en la Antigüedad, tanto por Vitruvio como por Cicerón, la cual se refería, de manera general, al modo en que los objetos aparecen colocados.²⁹

Vitruvio, utilizó el término *compositio* en el libro III, 1 del *De architectura*, al hablar sobre los edificios y Cicerón al hablar del cuerpo humano en *De officiis*.³⁰ Al respecto, Vitruvio escribió:

“La composición [*compositio*] del templo depende de la simetría, cuyas reglas los arquitectos deben escrupulosamente conocer y aplicar. La simetría nace de la proporción. Y la proporción es la comensuración de cada miembro de la obra y de todos los miembros juntos de la obra, por medio de una determinada unidad de medida, esta proporción constituye el cálculo o sistema de la simetría. Es de hecho claro, que ningún edificio podrá presentar un sistema de construcción sin composición [*compositionis*].”³¹

Sin duda, tanto el concepto de Vitruvio, como el de Cicerón son antecedentes al empleado por Alberti, pero él confirió al término un sentido nuevo y exacto. Lo que me interesa señalar aquí es que Alberti trasladó un término utilizado por Vitruvio para explicar conceptos arquitectónicos y lo aplicó a la pintura.

Alberti ya conocía el tratado de Vitruvio, lo mencionó en el libro II, 36 del *De pictura*, al referirse a las proporciones: “Pero advierto que, al medir las proporciones de

²⁸ Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, op. cit., pp. 167, 168.

²⁹ Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 188.

³⁰ Marco Tulio Cicerón, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1913, libro I, XXVIII, 98.

³¹ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003, libro III, 1, pp. 164, 165: “Aedium compositio constant ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent ea autem paritur a proportione. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totoque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis”.

cualquier ser vivo, debemos tomar uno de sus miembros, con el que se medirán los restantes. El arquitecto Vitruvio mide la altura del hombre en pies”.³²

Aquí me interesa señalar que Alberti utilizó en el libro II, 46 el término *lineamenta* y lo tradujo en la versión vulgar (*volgare*) como *disegno*. Esta es la única vez que la palabra *lineamenta* aparece en el tratado *De pictura*, lo cual me parece significativo, ya que establece la relación entre *lineamenta* y *disegno*:

“Sin embargo yo considero mediocre pintor aquél que no bien comprenda que fuerza toda luz y sombra tiene en toda superficie. Alabaré los rostros pintados que agradando a los doctos y no doctos, los cuales como esculpidos parezcan salir fuera de la tabla, y desaprobare aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en el *disegno* [*lineamentis*]. Quisiera un buen *disegno* [*conscriptam*] para que una buena composición [*compositionem*] esté bien coloreada”.³³

El término *lineamenta* fue utilizado por la terminología de la crítica literaria y la artística humanista para la pintura en el Trecento y Quattrocento, y *disegno* fue establecido por Vasari en el Cinquecento como el padre de las tres bellas artes.³⁴

Al confrontar la versión latina y la versión vulgar (*volgare*) se observa que Alberti en el mismo párrafo tradujo los términos *lineamenta* y *conscriptam* como *disegno*. Sin embargo, en *De re aedificatoria*, no utilizó el término *conscriptam*. También a través del pasaje se puede observar que Alberti estableció la estrecha relación entre el *disegno* [*conscriptam*] y la composición [*compositionem*].

Por un lado Baxandall señala que *disegno* estaba asociado a la representación lineal del objeto en el Quattrocento, en relación a la pintura.³⁵ Por el otro menciona que Piero della Francesca distinguió la noción de *disegno*, cuando tenía que ver con la perspectiva:

³² Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 36, pp. 64, 65: “Unum tamen admoneo, ut in commensurando animante aliquod illius ipsius animantis membrum sumamus, quo caetera metiantur. Vitruvius architectus hominis longitudinem pedibus dinumerat”.

³³ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 46, pp. 82, 83. Versión latina: “Ego quidem pictorem nullum vel mediocre putabo eum qui non plane intelligat quam vim umbra omnis et lumina in quibusque superficiebus habeant. Pictos ego vultus, et doctis et indoctis consentientibus, laudabo eos qui veluti exsculpti extare a tabulis videantur, eosque contra vituperabo quibus nihil artis nisi fortassis in lineamentis eluceat. Bene conscriptam, optime coloratam compositionem esse velim”. Versión vulgar (*volgare*): “Ma io quasi mai estimerò mezzano dipintore quello quale non bene intenda che forza ogni lume e ombra tenga in ogno superficie. Io, coi dotti e non dotti, loderò quelli visi quali como scolpiti parrano uscire fuori della tavola, e biasimerò quelli visi in quali vegga arte niuna altra che solo forse nel disegno. Vorrei io un buono disegno ad una buona composizione bene essere colorato”.

³⁴ Cf. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, vol. VII.

³⁵ Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, op. cit.*, p. 172.

“La pintura contiene tres partes principales, que llamamos *disegno*, *commensuratio* y *colorare*. Por *disegno* aludimos a perfiles y contornos puestos proporcionalmente en sus debidos sitios”.³⁶

Alberti utilizó además el término *disegno* en *De pictura* en relación con *circumscripção*, sin embargo, tampoco usó *circumscripção* en el tratado *De re aedificatoria*:

“Sin embargo, la circunscripción [*circumscripção*] no es otra cosa que un *disegnamento* [*notatio*] del contorno, que si fuera necesario estar hecha con línea demasiado visible, no representará en aquel lugar ser margen de superficie [*superficierum*] sino hendidura en la pintura”.³⁷

Se ve asimismo, a partir del párrafo que Alberti utilizó el término latino *notatio* y lo tradujo al italiano como *disegnamento*, no obstante, Alberti no utilizó *notatio* en su tratado de arquitectura para referirse al dibujo.

También se puede ver claramente la relación *disegno-circumscripção* en la versión vulgar (*volgare*) del tratado, a partir del término italiano *criconscrizione*: “Y no es raro ver solamente una buena circunscripción [*criconscrizione*], es decir un buen *disegno* por sí mismo ser muy grato”.³⁸

Alberti utilizó en el libro II, 33 *designantur* traducido al italiano como *disegno*, lo que es importante a través de esta relación es que no usó en *De re aedificatoria* el término latino *designo*, término que en latín puede ser traducido como diseñar, trazar, dibujar, representar, disponer, ordenar:

“Y donde la circunscripción [*circumscripção*] no es otra cosa que cierto razonamiento [*ratio*] de *disegnare* [*designantur*] el contorno [*fimbriae*] de la superficie [*superficierum*] y como algunas de las superficies son pequeñas, como la de los seres vivos, y otras superficies demasiado grandes, como las de los edificios [*aedificiorum*] y colosos, para circunscribir [*circumscribendis*] las superficies pequeñas pueden ser suficientes los preceptos que hemos dado, pues se ha demostrado cómo pueden medirse con el velo. Para las superficies mayores es necesario encontrar nuevas razones [*ratio*] para circunscribir [*circumscribendis*]. En el pavimento dibujado [*inscripto*] con sus líneas y paralelas

³⁶ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 130.

³⁷ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 31, pp. 53-55. Versión latina: “Nam est circumscripção aliud nihil quam fimbriarum notatio, quae quidem si valde apparenti linea fiat, non margines superficierum in pictura sed rimulae aliquae apparebunt”. Versión vulgar (*volgare*): “Peró che la circonscrizione è non altro che disegnamento del’orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere margine di superficie ma fessura”.

³⁸ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 31, pp. 54, 55: “È non raro pur si vede solo una buona criconscrizione, cioè uno buono disegno per sè essere gratissimo”.

están para construir [*coaedificandae*] los lados [*alae*] de los muros [*murorum*] y similares superficies a las cuales llamaremos superficies perpendiculares [*incumbentes*]. Por tanto diré brevemente cómo procedo en esta construcción [*coaedificatione*]. [...] Con estos razonamientos [*rationibus*] así podemos *disegnare* [*circumscribere*] todas las superficies angulares”.³⁹

A partir del párrafo se observa también que Alberti determinó dos tipos de contorno [*fimbriae*] de la superficie, “una para las superficies pequeñas” y otra para “las superficies demasiado grandes como los edificios”. En el caso de las superficies pequeñas, el espacio está entendido como un vacío que viene a ser ocupado ocupado por un cuerpo sólido. En cambio, para las superficies grandes, el problema es la representación del espacio arquitectónico.

Para las superficies grandes Alberti estableció nuevos principios a partir de construir [*coaedificandae*], mediante las superficies perpendiculares, los lados [*alae*] de los muros [*murorum*] principios a través de los cuales queda *disegnare* [*circumscribere*] las superficies que conforman el espacio arquitectónico. Partiendo de esta idea puedo sugerir que Alberti estableció un nuevo concepto del espacio, como una construcción [*coaedificatione*] intelectual de la dimensión espacial, es decir, la construcción racional del espacio del edificio mediante la perspectiva. El artista no se limitaba por lo tanto, a representar el espacio como una realidad objetiva, sino que la construía por medio de la geometría.

³⁹ *Ibidem*, libro II, 33, pp. 56-60. Versión latina: “Etenim cum sit circumscripção ea ratio pingendi qua fimbriae superficierum designantur, cumque superficierum aliae parvae ut animantium, aliae ut aedificiorum et colossorum amplissimae sint, de parvis superficiebus circumscribendis ea praecepta sufficient quae hactenus dicta sunt, nam ostensum est ut eadem pulchre velo metiantur. In maioribus ergo superficiebus nova ratio reperienda est. In pavimento ergo parallelis inscripto alae murorum et quaevis huiusmodi, quas incumbentes nuncupavimus superficies, coaedificandae sunt. Dicam ergo breviter quid ipse in hac coaedificatione efficiam. [...] Ergo ex his quas retu limus rationibus pingendi probe possumus omnes angulares superficies circumscribere”. Versión vulgar (*volgare*): “E dovela circonscripção non altro sia che certa ragione di disegnare l’orlo delle superficie, poi che delle superficie alcuna si trouva picciola come quella degli animali, alcuna si trouva grande como quella degli edifici e de’ colossi, delle picciole superficie bastino i precetti sino a qui detti, quelli dimostrano quanto s’apprendano col velo. Alle superficie maggiori ci convien trovare nuove ragioni. Nel pavimento scritto con sue linee e pareleli sono da edificare muri e simili superficie quali appellamo giacenti. Qui adunque dirò brevissimo quello che io faccio. [...] Con queste ragioni così possiamo disegnare tutte le superficie quali abbiamo angulo”. Baxandall menciona en *Words for pictures* que un posible origen cercano al verbo *disegnare* se puede establecer en el verbo latino *designare*, cf. Michael, Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism, op. cit.*, p. 85.

Por lo anterior, considero que para Alberti la pintura es la representación del espacio en dos dimensiones y la arquitectura es la creación y construcción del espacio tridimensional.

V. ANÁLISIS FORMAL:

LINEAMENTA EN EL LIBRO I DEL TRATADO DE RE AEDIFICATORIA DE ALBERTI

El tratado *De re aedificatoria* fue escrito en Roma durante el periodo de 1444 a 1452, terminado en 1450 y presentado a Nicolás V en 1452, según establece Grayson en *The Composition of L.B. Alberti's Decem libri de re aedificatoria*.¹ En el Prefacio del *De re aedificatoria*, Alberti estableció la concepción y la disposición del tratado a partir de diez libros:

“Cada libro tiene un título [*titulus*] según los diversos temas que le corresponde, del modo siguiente. El título [*titulus*] del primero es el *disegno* [*lineamenta*], el segundo, los materiales [*materia*] el tercero la construcción [*opus*], el cuarto obras de carácter universal [*universorum opus*], el quinto obras de carácter particular [*singulorum opus*], el sexto el ornamento [*ornamentum*], el séptimo el ornamento de edificios religiosos [*sacrorum ornamentum*], el octavo el ornamento de los edificios públicos profanos [*publici profani ornamentum*], el noveno el ornamento de los edificios privados [*privatorum ornamentum*], el décimo la restauración [*operum instauratio*].”²

De este modo, se advierte que los títulos de los libros corresponden a los argumentos tratados, lo que me permite suponer que los argumentos desarrollados en el libro I del tratado *De re aedificatoria*, forman parte del concepto que abarca *lineamenta*, lo cual, le confiere un sentido nuevo al tratarlo como tema y no sólo como un término aislado.

El problema al que se enfrentó Alberti en el libro I, *Lineamenta* fue aquél de establecer los fundamentos de un lenguaje capaz de asimilar la experiencia creativa de la arquitectura. El mismo Alberti señaló en el primer libro la dificultad de explicación de conceptos y denominaciones de la arquitectura:

“Puesto que estos temas son demasiado difíciles [*duris*] de escribir [*conscribendis*] y en gran parte de difícil comprensión, yo quisiera desarrollar en el modo más claro, sencillo posible, y explicar [*explicabimus*], según mi costumbre, cual será el objeto de mi discurso. Para esto se tomará la ocasión para expresar principios de no irrelevante importancia, por medio de los cuales todo el resto podrá ser expuesto con un lenguaje más claro”.³

¹ Cf. Cecil Grayson, “The Composition of L.B. Alberti's *Decem libri de re aedificatoria*”, en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 11, 1960, pp. 155, 156.

² Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, prefacio, pp. 15, 17: “Cuiqueigitur libro pro rerum varietate suis inscribitur titulus hunc in modum. Nam primi quidem titulus primo lineamenta, secundo materia, tertio opus, quarto universorum opus, quinto singulorum opus, sexto ornamentum, septimo sacrorum ornamentum, octavo publici profani ornamentum, nono privatorum ornamentum, decimo operarum instauratio”.

³ *Ibidem*, libro I,1, pp. 18, 19: “Sed cum huiusmodi rebus alioquin duris et asperis atque multa ex parte obscurissimis conscribendis me cupiam esse apertissimum et, quoad fieri possit, facilem et expeditissimum,

Alberti a partir del latín clásico, trató de encontrar los términos correspondientes a conceptos que no pertenecen a la actividad arquitectónica y que, sin embargo, la conducen y justifican, para establecer el lenguaje propio del arquitecto.

En el latín clásico el significado de las palabras consiste principalmente en el establecimiento de relaciones con otras palabras, por lo que una de las cosas que tuvieron que reconstruir los primeros humanistas fue precisamente este sistema de relaciones del léxico.⁴

En el libro I, 1 del *De re aedificatoria* se puede encontrar una primera reflexión sobre *lineamenta* en relación con sus fuentes:

“Teniendo que escribir [*conscripturi*] sobre el *disegno* [*de lineamentis*] de los edificios [*aedificiorum*], reuniremos y trasladaremos en nuestra obra cuanto más válido y distinguido han transmitido [*tradita*] por escrito [*litteris*] los mayores expertos [*peritissimis*] del pasado y aquellos principios cuya observancia hemos podido advertir en la ejecución de las obras mismas. Hablaremos además de algunos descubrimientos que son resultado de nuestro ingenio [*ingenio*] y de nuestra investigación [*pervestigandi*] y cuidado [*cura*] y que pensamos pueden ser de alguna utilidad [*usui*] futura [*futurum*].”⁵

Es evidente que Alberti se apoyó en las obras literarias y en la arquitectura de la Antigüedad para estructurar su tratado. En este párrafo Alberti estableció distinciones importantes, como entre la Antigüedad [*litteris tradita*] y el ahora [*usui futurum*]. La referencia a la Antigüedad en el Renacimiento era algo natural al hablar de su propia cultura y esta referencia al pasado implicaba inevitablemente una comparación. A partir del párrafo se observa que Alberti estableció entre la Antigüedad y el presente una relación dialéctica, donde la creación de la obra nace de la invención y de la experiencia histórica, referidas en el texto como *ingenio et pervestigandi*.

nostro pro more explicabimus, quidnam sit, quod aggrediar. Nam hinc non negligendi rerum dicendarum fontes patebunt, unde caetera aequabiliore oratione diducantur”.

⁴ Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 34, 35, 92.

⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], op. cit., libro I, 1, pp. 18, 19: “De lineamentis aedificiorum conscripturi, optima et elegantissima quanque a peritissimis maioribus fuisse litteris tradita et quae in ipsis operibus faciendis esse observata animadverterimus, colligemus nostrumque hoc in opus transferemus. His etiam addemus, siquid nostro ingenio et pervestigandi cura et labore adinverimus, quo quidem usui futurum putemus”.

Sobre el traslado de los principios transmitidos por los “mayores expertos del pasado”, el mismo Alberti mencionó en su tratado a Vitruvio, Cicerón y Plinio, entre otros.⁶

En relación al dibujo, Alberti en el prefacio al referirse al contenido del *De re aedificatoria*, había señalado cuatro libros adjuntos al tratado, de los cuales me interesa sobre todo el título del libro *linearum*, que ha sido traducido en las diferentes ediciones del tratado como *geometría*.⁷ Al respecto Alberti escribió: “Libros adjuntos: la nave, el erario, aritmética [*historia numeri*] y geometría [*linearum*], los cuales ayudan al arquitecto en su trabajo”.⁸ Cicerón en *De oratore*, ya había establecido *lineamenta* como parte de la geometría:

“Casi todas las nociones, que ahora constituyen un sistema teórico que ahora están incluidas en artes [*artibus*], estuvieron dispersas y disociadas en otro tiempo, por ejemplo, en la música [*musicis*], los números [*numeri*] y las voces [*voces*] y los modos [*modi*]; en la geometría [*geometria*], las líneas [*lineamenta*], las formas [*formae*], las dimensiones [*intervalla*], las magnitudes [*magnitudines*]; en la astrología [...]; en la gramática [...]. Fue empleado, por consiguiente, cierto arte de fuera, tomado de cierto género diferente que para sí asumen todos los filósofos, para que conglutinara el asunto desperdigado y desunido, y lo concatenara en un cierto método [*ratione*].”⁹

Alberti posiblemente retomó el término de Cicerón, en relación con la idea de *lineamenta* como dibujo, sin embargo, en relación a la idea de proceso creativo pudo haberlo tomado a partir de Plinio.

Plinio utilizó en *Naturalis Historia*, el término *lineamenta* como “boceto” que permite “apreciar el pensamiento y la idea del artista”, al respecto escribió:

⁶ *Ibidem*, libro I, III; libro I, IV, pp. 28, 30, 38.

⁷ El término latino *linearum* puede traducirse al castellano como la ciencia de las líneas (geometría). Orlandi y Rykwert traducen en sus respectivas ediciones del tratado *De re aedificatoria*, *linearum* como “geometría”. Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., prefacio, pp. 16, 17. Cf. Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, op. cit., p. 6.

⁸ *Ibidem*, prefacio, pp. 15, 17: “Additi: navis, aeraria, historia numeri et linearum, quid conferant architecto in negotio”.

⁹ Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995, libro I, 187, pp. 63-65: “Omnia fere, quae sunt conclusa nunc artibus, dispersa et dissipata quondam fuerunt; ut in musicis numeri et voces et modi; in geometria lineamenta, formae, intervalla, magnitudines; in astrologia [...], in grammaticis [...]. Adhibita est igitur ars quaedam extrisecus ex alio genere quodam, quod sibi totum philosophi adsumunt, quae rem dissolutam divolsamque conglutinaret et ratione quadam constringeret”.

“El fenómeno con mayor razón singular y digno de considerar es que las últimas obras de varios artistas dejadas incompletas por la muerte, -como la Afrodita de Apeles-, son más admiradas que las obras terminadas, tal vez porque en las inconclusas se aprecian los restos de las partes esbozadas [*lineamenta*] por las cuales se entiende el pensamiento y la idea del artista”.¹⁰

En este sentido, *lineamenta* aparece como el origen a partir del cual los artistas expresan sus ideas. Sin duda estas acepciones son antecedentes de la empleada por Alberti en su tratado *De re aedificatoria*.

Por otra parte, es significativo el hecho que Alberti no utilizó, ni mencionó en el libro I, *Lineamenta*, la categoría vitruviana de la *dispositio*, segunda de las tres categorías vitruvianas de la operación compositiva, y que Vitruvio definió en su *De architectura* refiriéndose con ella al dibujo, en específico a la *ichnographia* o planta, la *orthographia* o alzado y a la *scaenographia* o perspectiva del edificio.¹¹

Al respecto, pienso que posiblemente Alberti había considerado desarrollar el tema del dibujo en la arquitectura en su libro adjunto al tratado *De re aedificatoria* sobre geometría, basándome en la idea que en libro I del *De pictura*, Alberti desarrolló el tema de la representación del espacio y de objetos tridimensionales en una superficie plana, a partir de los principios de la geometría euclidiana, en relación a la pintura. Por lo que considero que el libro adjunto del *De re aedificatoria* trataría entonces, la representación del espacio arquitectónico a partir del lenguaje propio del arquitecto.

Como como se ha visto en este estudio, *lineamenta* fue usado desde la Antigüedad por Cicerón y Plinio y posteriormente recuperado en el Trecento y Quattrocento, periodo durante el cual se tradujo como *trazo*, *rasgos* y *línea* y como *disegno* por el mismo Alberti en su tratado *De pictura*.

Cuando posteriormente Alberti utilizó *lineamenta* en el *De re aedificatoria*, es posible pensar que intentó encontrar algo cercano al sentido clásico del término en relación

¹⁰ Plinio el Viejo, *Storia delle arti antiche [Naturalis Historia]*, texto crítico, traducción y comentarios de Silvio Ferri, Roma, Palombi, 1946, libro 35, 145, pp. 248, 249: “Illud vero perquam rarum ac memoria dignum est suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis lineamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur”.

¹¹ Marco Lucio Vitruvio Pollio, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 2, pp. 108, 109, 115-117. La *dispositio* representó una relación de primera importancia para la elaboración de una teoría neoplatónica renacentista del diseño arquitectónico, entendido como creación intelectual, desarrollada en el ámbito del pensamiento estético-filosófico del Humanismo florentino.

a la concepción que ya tratamos de Cicerón y Plinio, y por tanto, Bartoli en su edición del tratado de arquitectura de Alberti de 1550, tradujo *lineamenta* como *disegno*; término que tuvo en el Cinquecento dos significados, tanto de dibujo, como de proceso creativo previo a la exteriorización de la imagen por parte del artista.¹² Sin embargo, también es posible que la traducción de Bartoli esté en relación con el hecho de que Alberti en el libro II, 46 del tratado *De pictura* utilizó en su versión latina *lineamenta* y la tradujo en la versión vulgar (*volgare*) como *disegno*.¹³

En la primera mitad del Quattrocento la convención del término *disegno* estaba activa en relación a la pintura, sin embargo, Alberti utilizó los términos latinos *circumscriptio*, *conscriptam*, y *notatio*, en el *De pictura* y los tradujo en la versión en lengua vulgar (*volgare*) como *disegno*. Lo que me interesa aquí señalar, es que para Alberti el término *disegno*, abarcó los conceptos de dichos términos latinos.

Alberti utilizó en su versión latina del tratado *De pictura* el término latino *designo* y lo tradujo al italiano como *disegnare*. El término *designo* en latín puede ser traducido como diseñar, trazar, dibujar, representar, ordenar y disponer; no obstante, en el tratado *De re aedificatoria* Alberti no usó *designo*, ni tampoco *circumscriptio*, *conscriptam*, y *notatio*, traducidos por él al italiano como *disegno*, problema que podemos referir a la necesidad de utilizar *lineamenta* en *De re aedificatoria*, tanto para establecer la diferencia de representación de la arquitectura y la pintura, como para establecer el término como un proceso mental.¹⁴

El carácter mental de la actividad arquitectónica fue establecido por Alberti en el prefacio del tratado de arquitectura a partir del término *lineamenta*:

¹² Cf. Leon Battista Alberti, *L'architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550. Cf. Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture*, translated into italian by Cosimo Bartoli and into english by James Leoni, edited by Joseph Rykwert, London, Alec Tiranti, 1955, p. 1. Cennino Cennini en *Il libro dell'Arte*, cap. IV, utilizó el término *disegno* con este doble valor. Cf. Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, N. Pozza, 1971, cap. IV, p. 31.

¹³ Leon Battista Alberti, "De pictura", en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 46, pp. 82, 83.

¹⁴ Para profundizar en los términos latinos que tradujo Alberti como *disegno*, cf. Leon Battista Alberti, "De pictura", en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, pp. 53-83. Relación *disegno-circumscriptio-notatio*, libro II, 31, pp. 53-55; relación *disegno-desigo*, libro II, 33, pp. 56-60; relación *disegno-circumscriptio-compositio*, libro II, 34, pp. 60, 61; relación *disegno-lineamenta*, libro II, 46, pp. 82, 83.

“Antes que nada habíamos señalado que el edificio [*aedificium*] es un cuerpo [*corpus*], y como todos los cuerpos, se compone de *disegno* [*lineamentis*] y materia [*materia*], el *disegno* [*lineamenta*] en este caso se produce del ingenio [*ingenio*] y la materia [*materia*] es producto de la naturaleza [*natura*], el primero requiere de la mente [*mentem*] y el pensamiento [*cogitationemque*], el segundo depende de la preparación y la selección. Sin embargo, hemos observado que ni uno ni el otro, cada uno por sí mismo, responde al objetivo sin la intervención de la mano experta del artífice [*artificis*] esté en condiciones de dar forma [*conformaret*] a la materia [*materiam*] según el *disegno* [*lineamentis*]. Y siendo diversos los usos [*usus*] de los edificios [*aedificiorum*], hemos debido investigar si a mismo género de obra corresponden [*conveniret*] las mismas proporciones en el *disegno* [*lineamentorum finitio*]. Por tanto, hemos dividido a los edificios [*aedificiorum*] en diversos géneros [*genera*]. Y puesto que en éstos he observado que son de gran importancia la relación [*cohesionem*] y la proporción de las líneas [*modumque linearum*] entre sí, de donde se deriva la obtención de la belleza [*pulchritudinis*].”¹⁵

La afirmación de que la arquitectura está constituida por *lineamenta* y *materia* se relaciona con la definición vitruviana de la arquitectura expresada en el *De architectura*:

“La ciencia del arquitecto [...] nace de la actividad material o construcción [*fabrica*] y de aquella intelectual [*rationatione*] o exposición teórica. La construcción [*fabrica*] consiste en el práctico ejercicio continuado, por el cual la materia [*materia*] asume la forma de aquella obra que se crea, según el proyecto figurado. La intelectual [*rationatio*] explica y da razón de las cosas construidas sobre la base de la preparación teórica con el cálculo de las proporciones”.¹⁶

A partir de la confrontación del párrafo de Alberti y de Vitruvio se observa que para Vitruvio, a diferencia de Alberti, la *rationatio* es la explicación y razón de la *fabrica*, para Alberti *lineamenta* se refiere a componer en la mente el espacio arquitectónico.

Alberti no sólo ratificó e hizo propia la definición vitruviana de la arquitectura constituida de *fabrica* y de *rationatione*, de “materia y razonamiento”, sino que además relacionó la capacidad intelectual de la *rationatio* y la otra actividad material o

¹⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, prefacio, pp. 14, 15: “Nam aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis veluti alia corpora constaret et materia, quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur: huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam; sed utrorumque per se neutrum satis ad rem valere intelliximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit. Cumque aedificiorum varii essent usus, pervestigandum fuit an eadem lineamentorum finitio quibusque operibus conveniret. Distingimus ea de re aedificiorum genera; in quibus quidem cum habere plurimum momenti videremus cohesionem modumque linearum inter se, ex quo praecipua pulchritudinis effectio emanarit”.

¹⁶ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura* [*De architectura*], *op. cit.*, libro I, 1, pp. 86-89: “Architecti scientia [...] nascitur ex fabrica et rationatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Rationatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro portione demonstrare atque explicare potest”.

construcción evidentemente deducida del mismo ámbito a partir del dibujo. De esta forma, crea así una nueva asociación en la que la materia, a través de la actividad arquitectónica de la construcción, resulta de la creación mental de *lineamenta*. Este argumento que propongo se relaciona con lo establecido por Panofsky quien a partir de una lectura sobre el párrafo de Alberti determina:

“Las proposiciones de Alberti de *lineamenta* y *materia*, en el prefacio del *De re aedificatoria*, no contienen ninguna *exigencia estética* que apoye la tesis de que debiera existir concordancia entre forma y contenido, por tanto no *reclama* la concordancia entre forma y materia, sólo la *constata* con la afirmación de que la obra de arte únicamente puede surgir de la *conformatio* de la materia mediante los *lineamenta*, es decir, la forma”.¹⁷

A través de este pasaje se ve que Panofsky traduce *lineamenta* como “forma”, tomando en cuenta que Alberti estableció en el párrafo del prefacio del *De re aedificatoria* la correspondencia entre *lineamenta-materia* e *ingenio-natura*, al afirmar que: “el edificio es un cuerpo, y se compone de *disegno* [*lineamentis*] y materia [*materia*], el *disegno* [*lineamenta*] en este caso se produce del ingenio [*ingenio*] y la materia [*materia*] es producto de la naturaleza [*natura*]”.¹⁸

La relación que se utilizaba en el Quattrocento era *forma-materia* y *arte-naturaleza*, de tal manera que funcionaban en parejas de contrarios, conceptos o distinciones, los cuales no eran nuevos como ya traté al referirme al humanismo.¹⁹ Sin embargo, Alberti les dió un nuevo significado al utilizar el término *lineamenta* como un proceso mental, al establecer que *lineamenta* “requiere de la mente [*mentem*] y el pensamiento [*cogitationemque*]”, dándole así un nuevo énfasis.²⁰

En la mente de los humanistas, la distinción entre materia y técnica coincidía con la distinción entre materia y forma. La materia era el medio del artista, a través de la cual podía determinar la forma hasta cierto punto, pero para Petrarca y posteriormente para Alberti, el arte del *dibujo* constituiría la base de la obra tanto del pintor como del escultor, ya que en ella interviene el ingenio (*ingenium*).²¹

¹⁷ Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 53, 54.

¹⁸ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], op. cit., prefacio, pp. 14, 15.

¹⁹ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., 1996, p. 92.

²⁰ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], op. cit., prefacio, pp. 14, 15.

²¹ Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., p. 96.

Al respecto Petrarca señaló al dibujo [*graphidem*] como fuente de las artes en *De remediis utriusque fortunae* en los capítulos dedicados a la pintura y escultura:

“[...] Por lo demás, constituyen prácticamente un mismo arte [*ars*], como hemos dicho, la fuente de las artes [*artium*] es única y se llama dibujo [*graphidem*]. Todas surgieron en una misma época y florecieron al mismo tiempo, pues Apeles, Pirgóteles y Lisipo vivieron en la misma época”.²²

Por otra parte, retomando el párrafo del prefacio del *De re aedificatoria*, donde analicé el carácter mental de la actividad arquitectónica, Alberti estableció la relación *lineamentorum finitio* como: “las proporciones en el diseño [*lineamentorum finitio*]”.²³ El término *finitio* fue definido por Alberti en el libro IX, 5 del *De re aedificatoria*: “Llamaremos *finitio* a la recíproca correspondencia entre las líneas que definen las dimensiones. Tales líneas son la longitud [*longitudinis*], la anchura [*latitudinis*] y la altura [*altitudinis*]”.²⁴ Así, considero que a partir de la relación *lineamentorum finitio* el espacio arquitectónico queda definido proporcionalmente por su longitud, anchura y altitud.

También en el mismo párrafo del prefacio, Alberti fijó la relación *modumque linearum* como: “la relación y la proporción de las líneas [*modumque linearum*]” a partir de la cual “se deriva la obtención de la belleza”, por lo tanto, la *modumque linearum* puede ser traducida como la correspondencia recíproca de las líneas que definen el espacio, y que además está relacionada con la declaración de Alberti del “edificio [*aedificium*] como un cuerpo [*corpus*]”, establecida en el mismo párrafo. Lo que, desde el punto de vista geométrico, resulta de la relación entre longitud, anchura y altura, lo cual define al cuerpo tridimensional.

Alberti al inicio del libro I, *Lineamenta*, estableció el concepto de *lineamenta* a partir de su definición de la arquitectura:

²² La cita de Petrarca tanto en latín como en castellano, proviene de la edición en español de la obra de Baxandall, *Giotto y los oradores*, cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 89, 205: “Cum pretera pene ars una, vel si plures, unus ut diximus fons artium graphidem dico, atque ipse proculdubio sint coeavae, periterque floruerint siquidem una aetas et Appellem, et Pyrgotelem, et Lysippum habuit quod hinc patet”.

²³ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., prefacio, pp. 14, 15.

²⁴ *Ibidem*, libro IX, 5 pp. 820, 821: “Finitio quidem apud nos est correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates dimentiat. Earum una est longitudinis, altera latitudinis, tertia altitudinis”. El término *finitio* es uno de los tres elementos constitutivos de la *concinnitas*, a partir de la cual Alberti definió la esencia de la belleza.

“Comenzaremos por lo tanto de esta manera. La arquitectura [*res aedificatoria*] en su totalidad se compone [*constituta*] del *disegno* [*lineamentis*] y de la construcción [*structura*]. En cuanto al *disegno* [*lineamentorum*], toda su esencia y su razonamiento [*ratio*] consiste en realizar en modo exacto y satisfactorio para ajustar y unir líneas [*lineas*] y ángulos [*angulos*] por medio de los cuales resulta enteramente definido el aspecto [*facies*] del edificio terminado”.²⁵

A partir de este párrafo puedo sugerir que, *lineamenta* es el proceso de creación del espacio arquitectónico, reducible a una composición geométrica bidimensional mediante las “líneas y ángulos”, los cuales definen la forma entera del edificio.²⁶

A partir de esta idea considero que para Alberti el edificio no sólo será la representación del espacio, sino la estructura que hace manifiesto el espacio con su existencia, lo que explicaría la posibilidad, de que el espacio arquitectónico antes de ser objeto material, sea pensamiento arquitectónico, cuestión que tiene que ver con lo establecido por Vitruvio en su tratado *De architectura*: “El arquitecto tiene perfectamente

²⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro I,1, pp. 18, 19: “Rem igitur sic ordiemur. Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est. Lineamentorum omnis vis et ratio consumitur, ut recta absolute habeatur via coaptandi iungendique lineas et angulos, quibus aedificii facies comprehendatur atque concludatur”.

²⁶ No es intención de este ensayo el cuestionar el aristotelismo implícito en el proceso mental que va de la “forma mental” a la “forma material”, puesto que no se está poniendo a discusión, además de que ello implicaría el hacer una acuciosa revisión filosófica de la historia de este proceso. Baste señalar que el neoplatonismo no debe entenderse como una reducción de ser sólo una pura restitución de la filosofía platónica. Ya desde los primeros escritos neoplatónicos dedicados al problema de las facultades del alma, se observa una adaptación de los postulados aristotélicos, que indica más bien una intención por parte de los neoplatónicos de salvar esa brecha entre mundo ideal y mundo terrenal platónico, llegando a interesantísimas síntesis. Precisamente lo que hace en gran parte la corriente del neoplatonismo, es buscar, contrario a lo que se tiende a generalizar, una síntesis entre la teoría aristotélica del alma y el mundo de las ideas superiores platónicas. Plotino y Marsilio Ficino, aunque en contextos histórico-culturales diferentes, si bien le dan más importancia al sistema platónico, no dejan de lado la valiosa herencia aristotélica para tratar de darle solución al debate sobre el proceso cognitivo del alma. Remito al lector para profundizar sobre la complejidad a dos estudios que creo son básicos para entender el problema; con respecto a los procesos epistemológico-cognitivos del alma, H. J. Blumenthal, “Neoplatonic interpretations of aristotle on Phantasia”, en *The Review of Metaphysics. A philosophical quarterly*, vol. 31, no. 2, 1977, pp. 243-257, y para el contexto de creación artística que se maneja en este trabajo, el clásico estudio de Martin Kemp, “From “mimesis” to “phantasia”: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts”, en *Viator*, vol. 8, 1977, pp. 347-398. Ahora bien, sobre una historia del uso y comprensión de los conceptos fantasía-imaginación, desde el punto de vista filosófico-psicológico primordialmente, existen dos publicaciones de indispensable consulta, Murray Wright W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval World*, Illinois, 1927, y las actas de *Phantasia-Imaginatio. V Colloquio Internazionale*, ed. M. Fattori y M. Bianchi, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1988.

claro en su mente [*animo*], antes de empezar, cómo va a resultar la obra respecto a su belleza [*venustate*], a su utilidad [*usus*] y a su decoro [*decore*”].²⁷

Alberti estableció que “la arquitectura en su totalidad”, es el resultado de *lineamenta* y *structura*. Esta fundamental distinción debe ser comparada con la propuesta por Vitruvio entre *ratiocinatione* y *opere*: “Toda arte [*artes*] está compuesta [*compositas*] de dos actividades, la práctica [*opere*] y teórica [*ratiocinatione*]. La primera es propia de aquellos que se ejercitan en todas las partes de su ejecución constituyendo una actividad específica; la otra, es decir la teoría, es común con todos los doctos [*doctis*”].²⁸ A partir del pasaje se advierte que, en comparación con la *ratiocinatione* de Vitruvio, Alberti claramente estableció que *lineamenta* necesariamente precede a la *structura*, pues el término *structura* abarca todo lo que en la obra arquitectónica requiere de la presencia de la materia. No obstante, la obra terminada será el resultado sintético de dos momentos, la creación y la construcción, teniendo en mente que la construcción arquitectónica es construcción del espacio.

En su definición de la arquitectura, Alberti utilizó el término *facies* en relación a las “líneas y ángulos”, lo cual determinó la construcción tridimensional del espacio arquitectónico. El término *facies* fue utilizado por los humanistas del siglo XV refiriéndose al cuerpo, a las superficies, a la forma exterior.²⁹ En el tratado *De re aedificatoria*, Alberti usó el término *facies* como las superficies que conforman un cuerpo, en este caso el edificio, lo cual ya había sido establecido por el mismo Alberti en el *De pictura* al referirse a la relación entre líneas, superficies y cuerpos:

“Sólo estudia e imita el pintor aquello que ve. Si los puntos se ponen juntos en orden, se extienden en una línea [*lineam*]. La línea [*linea*] para nosotros será un signo cuya longitud puede ser dividida en partes, pero de anchura será tan sutil que no se podrá escindir. Si se unen muchas líneas [*lineae*] como en los hilos en la tela, formarían una superficie [*superficie*]. La superficie [*superficies*] es la

²⁷ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro VI, 8, pp. 348, 349: “Architectus autem, simul animo constituerit, antequam inceperit, et venustate et usus et decore quale sit futurum, habet definitum”.

²⁸ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, *op. cit.*, libro I, 1, pp. 100, 101: “Singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione, ex his autem unum proprium esse eorum, qui singulis rebus sunt exercitati, id est operis effectus, alterum commune cum omnibus doctis”.

²⁹ Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, *op. cit.*, p. 29.

parte exterior del cuerpo [*corporis*], por lo tanto los cuerpos [*corpora*] están cubiertos de superficies [*superficiebus*”].³⁰

De este modo, se debe tomar en cuenta lo que expresa al respecto Spencer: “Alberti como geómetra sabe que una línea puede tener solamente la dimensión de longitud, aunque es, sin embargo, susceptible de dividir un área de otra. Como pintor Alberti sabe que la línea está creada de materia y como tal tiene tres dimensiones”.³¹

En el libro I, 1 del *De re aedificatoria* Alberti determinó la función de *lineamenta*:

“La función [*munus*] del *disegno* [*lineamenti*] es por lo tanto asignar la forma [*praescribere*] a los edificios [*aedificiis*] y a las partes que lo componen un lugar conveniente [*aptum locum*] una precisa proporción [*certum numerum*], una disposición conveniente [*dignumque modum*] y un armoniosa ordenación [*gratum ordinem*], de modo que toda la forma y figura [*forma et figura*] del edificio [*aedificii*] reposa enteramente en del *disegno* [*lineamentis*] mismo”.³²

Este párrafo evidencia que la *forma et figura* del edificio “reposa enteramente en del *disegno* [*lineamentis*]” y está determinada por cuatro categorías que tienen que ver tanto con la creación del espacio como con su concreción en la obra: *aptum locum* que implica tanto el “lugar conveniente” de un edificio en el caso de una realización concreta como el espacio formado en el dibujo mental; *certum numerum* se refiere a las precisas dimensiones cuantitativas tanto de la obra como las conceptuales; *dignumque modum* puede traducirse como la correcta relación proporcional tanto del edificio como del modelo mental; y *gratum ordinem*, como el armónico resultado tanto de la obra como del *proyecto* mental. De estos principios se determina la forma arquitectónica y la configuración del espacio. El espacio se distingue por lo tanto por su tridimensionalidad y por su proporcionalidad geométrica.

³⁰ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro I, 2, pp. 10-12: “Nam ea solum imitari studet pictor quae sub luce videantur. Puncta quidem si continenter in ordine iungantur lineam extendent. Erit itaque apud nos linea signum cuius longitudo sane in partes dividi possit, sed erit usque adeo latitudine tenuissima ut nusquam findi queat. Lineae plures quasi fila costati, fanno superficie. In tela adacta si cohaereant, superficiem ducent. Est namque superficies extrema corporis pars. Quod cum ex superficiebus corpora integantur”.

³¹ Leon Battista Alberti, *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, New Haven and London, Yale University Press, 1956, pp. 101, 102.

³² Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro I,1, pp. 18, 19: “Atqui est quidem lineamenti munus et officium praescribere aedificiis et partibus aedificiorum aptum locum et certum numerum dignumque modum et gratum ordinem, ut iam tota aedificii forma et figura ipsis in lineamentis conquiescat”.

Asimismo, a partir del pasaje deduzco que *gratum ordinem* es el resultado de la eficacia de la exacta proporción [*certum numerum*] y de la disposición conveniente [*dignumque modum*]. Ambas categorías conciernen al edificio en sí, donde *modum* y *ordinem* son precisamente los elementos que pueden aludir a la composición, y al mismo tiempo al “convenir-concordar” de las partes, además, considero que “*gratum ordinem* implica también la relación entre obra y usuario, en relación a la concreción de ésta.

De este párrafo me interesa además destacar que Alberti no sólo determinó la función de *lineamenta*, sino que también estableció el concepto de *lineamenta* partiendo de la idea del espacio conformado por la *forma et figura* del edificio. Cicerón usó la asociación *forma et figura* para calificar al cuerpo humano:

“Pero tal como en la mayoría de las cosas, así en el discurso la naturaleza misma de modo increíble ha fabricado esto, que estas cosas que en sí mismas contienen la máxima utilidad, tienen la mayor dignidad o, con frecuencia también, belleza. Volver ahora nuestro ánimo a la forma [*formam et figuram*] de los hombres [*hominum*] o incluso de los demás seres animados, encontrarás que ninguna parte del cuerpo está añadida sin alguna necesidad, y que su forma entera es casi perfecta gracias al arte no a la casualidad”.³³

A través de este pasaje se advierte que Alberti retomó la asociación *forma et figura* ciceroniana, la cual remite a su definición del “edificio es un cuerpo”, establecida, como ya se había tratado en el prefacio del *De re aedificatoria*, a partir de la cual, se puede deducir que la *forma* es la estructura mental del edificio imaginado y la *figura* es la estructura manifiesta del edificio concretamente realizado.³⁴

La correspondencia del dibujo mental y su representación la encontramos en Alberti en el libro I, 1, a partir de los términos *praescribere* y *perscriptio*:

³³ Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador [De oratore]*, op. cit., libro III, 179, pp. 208-210: “Sed ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata, sic in oratione, ut ea, quae maximam utilitatem in se continent, plurimum eadem haberent vel dignitatis vel saepe etiam venustatis. Referte nunc animum ad hominum vel etiam ceterarum animantium formam et figuram. Nullam partem corporis sine aliqua necessitate adfictam totamque formam quasi perfectam reperietis arte, non casu”. Sobre el uso de *forma et figura*, cf. Marco Tulio Cicerón, *Del supremo bien del supremo mal [De finibus bonorum et malorum]*, introducción, traducción y notas de Víctor Herrero Llorente, Madrid, Editorial Gredos, 1987, libro V, 12, 35, p. 295.

³⁴ Baxandall en *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, a partir de un esquema propuesto en *De inventionem dialecticam* de Agricola de 1469, establece la definición de la *figura* compuesta de *lineamenta*, a partir de la relación: representación, *figura*, *lineamenta*, *lineae*. Cf. Michael, Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, op. cit., p. 77.

“El *disegno* [*lineamentum*] no contiene en sí mismo nada que dependa de la materia [*materiam*], sino que es de tal naturaleza que podemos pensar como invariable en la mayor parte de los edificios, en donde se observa inmutable en una única forma [*forma*], donde las partes que los componen, la colocación y la ordenación de cada uno de éstos se correspondan entre ellos en la totalidad de los ángulos [*angulis*] y las líneas [*lineis*]. Se podrá proyectar [*praescribere*] en mente [*mente*] y espíritu [*animo*] tales formas [*formas*] en su totalidad prescindiendo de toda materia [*omni materia*]; basta con proyectar [*adnotando et praefiniendo*] ángulos [*angulos*] y líneas [*lineas*] definiéndolos con precisión de dirección y conexión. Considerando esto, el *disegno* [*lineamentum*] será una puesta por escrito [*perscriptio*] precisa y uniforme concebida en la mente [*animo*] realizada [*facta*] por medio de líneas [*lineis*] y ángulos [*angulis*] y llevada a término por una mente [*animo*] erudita [*erudito*] y con ingenio [*ingenio*].”³⁵

De este modo, a partir del texto considero que *praescribere* alude a una delineación que comprende la prefiguración de la *forma* futura del edificio, mediante un dibujo completamente definido en la mente y formado de ángulos y líneas, con dirección y conexión bien determinadas, que permite traducir la *forma* del espacio imaginado, por lo tanto, la *forma* es legible y controlable en la mente a través de sus límites o contornos. Esta idea del contorno, se encuentra en *De pictura*, definida por Alberti como circunscripción [*circumscriptione*]: “La circunscripción [*circumscriptione*] no es otra cosa que cierto razonamiento [*ratio*] de *disegnare* [*designantur*] el contorno [*fimbriae*] de la superficie [*superficierum*].”³⁶

El término *perscriptio* se refiere a la traducción concreta del edificio por medio del dibujo, el cual permite la lectura del espacio arquitectónico comprobando así su visibilidad.

Alberti planteó, por lo tanto, el concepto de *lineamenta* como un proceso que abarca tanto el dibujo mental tridimensional del espacio arquitectónico, como su representación bidimensional, representación entendida como el instrumento ideal para comprender la

³⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro I,1, pp.18-21: “Neque habet lineamentum in se, ut materiam sequatur, sed est huiusmodi, ut eadem plurimis in aedificiis esse lineamenta sentiamus, ubi una atque eadem in illis spectetur forma, hoc est, ubi eorum partes et partium singularum situs atque ordines inter se conveniant totis angulis totisque lineis. Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia; quam rem assequemur adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et connexione. Haec cum ita sint, erit ergo lineamentum certa constansque perscriptio concepta animo, facta lineis et angulis perfecta que animo et ingenio erudito”.

³⁶ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, *op. cit.*, libro II, 33, pp. 56-60. Versión latina: “Etenim cum sit circumscriptione ea ratio pingendi qua fimbriae superficierum”. Versión vulgar (*volgare*): “E dove la circonscrizone non altro sia che certa ragione disegnare l'orlo delle superficie”.

configuración del edificio. Se debe tener en cuenta, por tanto, que la reproducción de la imagen espacial en dos dimensiones al plano, requiere la conciencia y el entendimiento de la cualidad tridimensional del espacio arquitectónico, por lo que, sólo a través de las reglas del dibujo, el arquitecto podrá realizar la reducción bidimensional de la imagen tridimensional.

La distinción entre dibujo mental y dibujo geométrico trazado sobre papel, representó una relación conceptual de gran importancia para la elaboración de una teoría arquitectónica que pretendía establecerse como “arte liberal”, como creación intelectual vinculada a la concreción material de un dibujo a partir de la geometría, lo cual se puede observar en el comentario de Ficino al establecer la relación *forma* y *figura* que planteó con respecto a la arquitectura: “La forma [*forma*] de un bello cuerpo es tanto similar a su idea [*ideae*], como la figura [*figura*] material [*materia*] de un edificio [*aedificii*] es similar al modelo [*exemplari*] presente en la mente [*mente*] del arquitecto [*architecti*]”.³⁷

De este modo, Ficino estableció una correspondencia por un lado entre *ideae* y *forma* de un dibujo arquitectónico “mental” que contempla espacialmente las tres dimensiones, y por el otro entre *figura* gráficamente definida, realizada en un dibujo materialmente trazado, donde se produce necesariamente una reducción bidimensional de las tres dimensiones.

En el libro I, 2 del *De re aedificatoria* Alberti estableció seis principios sobre los que está constituida la espacialidad interna y la externa de la arquitectura:

“De esto resulta que la arquitectura [*aedificandi*] está constituida por seis partes, es decir: el lugar [*regio*], el área-terreno [*area*], la distribución y subdivisión [*partitio*], el muro [*paries*], el techo [*tectum*] y la abertura [*apertio*]. El conocimiento de estos principios [*principia*] facilita la comprensión de cuanto iremos más tarde exponiendo. Comenzaremos por lo tanto con definirlos. Llamaremos lugar [*regio*] a la extensión y forma exterior [*facies*] total del terreno que circunda el espacio de la construcción. Parte de éste será el área-terreno [*area*]. El área-terreno [*area*] será un preciso y determinado espacio [*spacium*] delimitado y circundado por muros para determinado uso. La distribución y subdivisión [*partitio*] es el criterio con el cual se divide en áreas menores el área total de la construcción, por consiguiente el entero cuerpo del edificio resulta compuesto de edificios menores como si de miembros reducido a uno solo se tratara. Llamamos muro [*parietem*] a toda

³⁷ Erwin Panofsky, *Idea, op. cit.*, p. 56, nota 133: “Forma vero in corpore formoso ita suae similis est ideae, sicut et figura aedificii in materia similis exemplari in architecti mente”.

estructura que se alza del suelo hacia lo alto para sostener el peso del techo, o que se eleva al interior del edificio [*aedificiū*] para dividir en espacios vacíos. Llamaremos techo [*tectum*] no sólo aquella parte del edificio que está colocada hacia arriba de todo para detener la lluvia, sino que es en general cualquier parte que se encuentra extendida a lo ancho y largo para sobresalir como remate. Se llamará abertura [*apertiones*] todo lo que permita entrar o salir a hombres y objetos en cualquier parte del edificio”.³⁸

Regio, area, partitio, paries, tectum y apertura, son elementos necesarios para la concreción de la arquitectura, la relación entre estos elementos arquitectónicos y paisajísticos prueba que, para Alberti, el edificio es el resultado de la relación entre el espacio interior y el exterior, además demuestra la importancia que Alberti confirió a los aspectos específicamente constructivos como elementos a componer durante el proceso mental, de este modo el volumen del edificio y el contexto se compenetran y definen uno en relación con el otro.

A partir del párrafo sugiero que *regio* y *area*, se refieren al contexto del edificio y a las características singulares del terreno, *partitio*, se refiere a la distribución de los espacios que conforman el edificio. *Paries* y *tectum* corresponden a las superficies horizontales y verticales que envuelven el espacio. *Apertio* son las aberturas que permiten que la naturaleza entre en la arquitectura. Son en su totalidad elementos de la arquitectura, aspectos y partes del edificio concretamente observados, que conforman el espacio arquitectónico y que Alberti calificó como “principios”.

Regio es para Alberti una superficie territorial definida por un sistema de relaciones determinado, que en términos del urbanismo podría ser definido como el *medio* o *lugar*.³⁹

³⁸ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op.cit., libro I, 2, pp. 22, 23: “Quae si ita sunt, in promptu est totam aedificandi rem constare partibus sex. Hae sunt huiusmodi: regio, area, partitio, paries, tectum, apertio. Haec principia si fuerint percognita, fiet ut, quae dicturi sumus, facilius intelligantur. Ergo ea sic finiemus. Nanque erit quidem apud nos regio circumexposita totius soli amplitudo et facies, ubi aedificandum sit; cuius pars erit area. Area vero erit certum quoddam loci perscriptum spacium, quod quidem muro ad usus utilitatem ambiatur. Partitio est quae totius aedificationis aeream in minoris areas partitur; unde fit, ut quasi membris in unum adactis et coaptatis totum aedificii corpus minoribus aedificiis refertum sit. Parietem dicimus omnem structuram, quae ab solo in altum surrexerit ad ferendum onus tectorum, quaeve obducta stet ad interiora aedificii vacua obvallanda. Tectum appellamus non partem illam aedificii solum sublimem atque extremam, quae pluviae intercipiuntur. Apertiones nuncupamus, quicquid est ubique per aedificium, quod ingressum egressumve incolis rebusve praebent”.

³⁹ Orlandi define *regio* como “ambiente”, Rykwert como “lugar” y para Argan es el “habitat” o “medio”. Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 2, pp. 22, 23. Cf., Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, op. cit., p. 8. Cf. Giulio Carlo Argan, “Il trattato *De re*

Por lo tanto, la idea de *regio* puede estar en relación con la *collocatio* albertina definida en el libro IX, 5, la cual forma parte de la *concinnitas* y que Alberti consideró como destinada a regular la relación de posición de los elementos arquitectónicos y la relación del edificio con el lugar, sobre lo cual expresó: “Concierne a la colocación [*collocatio*] el emplazamiento [*situm*] y la posición [*sedem*] de las partes”.⁴⁰ Así, *regio* se define con los elementos naturales que la componen y *area* se determina por razones geométricas que se suman a la configuración natural del terreno, de lo cual deduzco que *area* depende y forma parte de la *regio* y por lo tanto se corresponden.

Partitio es la subdivisión del *area* en relación a la función de los espacios. *Parietes* son los muros que responden a la necesidad de cerrar y aislar, mientras que *apertio* es la categoría que corresponde a la necesidad opuesta, de comunicar material y visualmente interior y exterior, y también entendida como elemento que permite que la luz y el aire penetren en el espacio. *Tectum* se relaciona a la necesidad de cubrir.

En términos geométricos *parietes* y *tectum* son las superficies que forman el espacio, es decir las *facies* que analicé anteriormente, que construyen el volumen del edificio. Alberti en el libro II, 35 del tratado *De pictura* ya había establecido la importancia de las superficies como las primeras partes de la obra en la pintura a partir de la definición de *compositio*:

“La composición [*compositio*] es aquel razonamiento al pintar con el cual las partes de las cosas vistas se disponen juntas en la pintura. [...] Las superficies [*superficies*] son las primeras partes de una obra”.⁴¹

Alberti reprodujo en el libro I, 2, del *De re aedificatoria*, las categorías vitruvianas de la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas*, en relación a los principios de *regio*, *area*, *partitio*, *paries*, *tectum* y *apertura*:

“De estos temas, y de las partes en que cada uno se divide, será necesario hablar; antes, sin embargo convendrá tratar algunos conceptos que, son principios [*principiis*] o bien están insertos y nacen a la vez que los principios de este trabajo por nosotros emprendido y son de relevante importancia para

aedificatoria”, en *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Rome-Mantoue-Florence, 25-29 avril 1972, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, p. 52.

⁴⁰ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro IX, 5, pp. 836, 837: “Collocatio ad situm et sedem partium pertinet”.

⁴¹ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, *op. cit.*, libro II, 35, pp.60-63: “Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. [...] Primae igitur operis partes superficies”.

nuestro propósito. Investigando en efecto, si puede haber algún elemento que resulte útil a cada una de las partes antes mencionadas, [*regio, area, partitio, paries, tectum y apertura*], se han deducido tres principios fundamentales, que se adaptan perfectamente tanto al techo [*tectum*], como al muro [*paries*], tanto a todo el resto, y que de ningún modo deben posponerse. Estos principios exigen que cada una de estas partes tenga que estar adaptada al uso determinado al que está destinado [certum destinatumque usum], y sobre todo perfectamente sano; respecto a la solidez y duración [*firmitatem perpetuitatemque*] que sean íntegros y sólidos e indestructibles; en cuanto a la gracia y belleza [*gratiam et amoenitatem*] que sea armonioso y adornado en cada una de sus partes”.⁴²

El término *utilitas* vitruviano es para Alberti “el uso determinado al que está destinado” el edificio, la *firmitas* está entendida en el párrafo como “la solidez y duración” y la *venustas* es para Alberti “la gracia y belleza”. Los términos vitruvianos son genéricamente entendidos como utilidad, solidez y belleza, Vitruvio definió la *utilitas, firmitas y venustas* de la siguiente manera:

“En toda construcción se debe tener en cuenta la solidez [*firmitatis*], la utilidad [*utilitatis*] y la belleza [*venustatis*]. Se conseguirá la solidez [*firmitatis*] cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales, sin restringir gastos. La utilidad [*utilitatis*] se logra mediante la correcta disposición de las partes de la obra de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución según sus propias características orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza [*venustatis*] cuando se logre su aspecto agradable y esmerado, cuando se obtenga una adecuada proporción de las partes con el todo y se plasme la teoría de la simetría”.⁴³

Alberti trasladó las categorías vitruvianas de la *firmitas, utilitas y venustas* a las seis partes que consideró está constituida la arquitectura: *regio, area, partitio, paries, tectum y apertio*, las cuales forman parte del concepto de *lineamenta* como proceso mental. De este modo,

⁴² Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 2, pp. 24, 25: “De his igitur et de singulorum partibus nobis dicendum est; si prius nonnulla retulerimus, quae quidem, seu principia seu principiis nostri huius instituti operis insita atque innata sunt, plurimum certe facient ad rem. Nam considerantibus, an sit quippiam, quod quibusque harum, quae diximus, partium conferant, tria invenimus minime postponenda, quae quidem et tectis et parietibus et reliquis eiusmodi plurimum conveniant. Ea sunt haec: ut sint eorum singula ad certum destinatumque usum commoda et in primis saluberrima; ad firmitatem perpetuitatemque integra et solida et admodum aeterna; ad gratiam et amoenitatem compta composita et in omni parte sui, ut ita loquar, redimita”.

⁴³ Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 3 pp. 120-123: “Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quanque e materia, copiarum sine avaritia diligens electio; utilitatis autem cum fuerit emendata et sine impeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio; venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes”.

este proceso mental se proyecta en una *praxis* bien precisa cuya finalidad es, según los preceptos vitruvianos, la solidez constructiva, la utilidad y la belleza.

En el libro I, 7, Alberti se refirió a la calidad del espacio arquitectónico de acuerdo al uso y actividad a desarrollar. Al respecto escribió:

“Se necesita tener presente que género [*generis*] de edificio estamos por emprender, si es una obra [*opus*] pública [*publicumne*] o privada [*privatum*], sacra [*sacrumne*] o profana [*profanum*]. Bien diverso es la calidad del espacio [*spatii*] destinado para un foro, un teatro, un gimnasio, o un templo. Por lo tanto, cada una de tales obras, conforme a la propia disposición [*ratione*] y uso [*usu*], exige una diversa forma [*modus*] y posición [*situs*] de su área-terreno [*areae*]. Expresaré preliminarmente algunos conceptos sobre las líneas [*lineis*] que describen fácilmente la exposición del argumento. En efecto, debemos explicar el modo de delimitar el área-terreno [*areae*], describir los medios con los que se lleva a término la perfijación [*perscriptio*] en sí. Toda figura [*perscriptio*] se compone de líneas [*lineis*] y ángulos [*angulis*]. De líneas [*lineae*] está constituido el perímetro que rodea el área-terreno [*areae*] del espacio [*spatium*] íntegro. Aquella porción de superficie contenida en tal delimitación, contenida entre dos líneas [*lineas*] que se cortan entre sí, se llama ángulo [*angulus*]”.⁴⁴

Este pasaje resulta importante, pues Alberti estableció la relación entre espacio y género de edificio, de acuerdo al uso y función, lo cual necesariamente corresponde a una diversa forma [*modus*] y posición [*situs*] determinada de su área-terreno [*areae*].

La definición de conceptos geométricos del espacio permite el reconocimiento de la estructura del edificio con el espacio, a partir de su construcción y su comunicación visual, reduciéndolos a “líneas y ángulos”. Alberti procedió con un criterio rigurosamente reductivo, una línea en geometría puede representar un muro, una trabe, un arco, de esta forma planteó reducir a geometría, medida y proporciones el espacio arquitectónico. En el *De pictura*, Alberti estableció esta misma reducción a partir de la definición del término *compositio* en relación a la pintura:

“La composición [*compositio*] es aquel razonamiento al pintar con el cual las partes de las cosas vistas se disponen juntas en la pintura. La obra más grande de un pintor no es un coloso, sino la

⁴⁴ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 7, pp. 52, 53: “Nam considerasse oportet quid aggrediamur, publicumne opus an privatum, sacrumne an profanum, et caetera generis euisdem. Aliud enim foro, aliud theatro aliud palestrae, aliud templo spatti locorum que debetur. Itaque pro cuiusque ratione et usu habendus areae situs erit et modus. Si prius de lineis aliqua retulero, quae ad rem commode exprimendam faciant. Nam de areae descriptione tractantibus convenit, ut de his transigamus, quibus ipsa perscriptio adnotatur. Omnis igitur perscriptio lineis fit et angulis. Lineae quidem sunt extrema perscriptio, qua integrae areae spatium circumcluditur. Hanc vero ad perscriptionem pars illa superficiei substituta, quae intra duas mutuo sese intercidentes lineas continetur, angulus dicitur”.

historia. Pues el elogio del talento es mayor en una historia que en un coloso. Las partes de la historia [*historiae*] son los cuerpos [*corpora*], las partes del cuerpo [*corporis*] son miembros [*membrum*], las partes de los miembros [*membri*] son superficies [*superficies*] planas. Por tanto la primera parte de la obra son las superficies, porque de ellas surgen los miembros, de los miembros los cuerpos y de éstos la historia [...]”.⁴⁵

Este párrafo evidencia que Alberti estableció la jerarquía de formas asociada a la *compositio*, donde primero estudia la calidad de las líneas que componen la superficie de los miembros, a continuación la relación entre los miembros dentro del conjunto de cada cuerpo y, finalmente, la función y la significación de los cuerpos dentro de la *historia* narrativa global.

En el caso de la arquitectura, Alberti estableció a partir de su definición del término *lineamenta*, que la primera parte de la obra arquitectónica son las “líneas”, que determina claramente con el término latino *lineae*, por lo tanto definió los conceptos geométricos a partir de los cuales se imagina el espacio y se logra su comunicación visual. Lo cual tiene relación con lo señalado por Alberti en el libro II, 1, en donde determinó que todos los elementos descritos en el libro I, *Lineamenta* pueden analizarse antes de la construcción de la obra en su totalidad a través del dibujo y maqueta:

“Por lo tanto me convencerá siempre recomendar lo que solían hacer los mejores arquitectos, meditar y examinar la obra en su totalidad y las medidas de cada una de sus partes, por medio no sólo del dibujo [*perscriptione*] y de la pintura [*pictura*], sino también con la ayuda de modelos [*modulis*], teniendo en cuenta el consejo de los expertos. El uso de tales modelos [*modulis*], permite ver y considerar en el modo más claro la posición respecto al ambiente, la delimitación del área, el número de las partes del edificio y la disposición, la conformación de los muros y la solidez de las cubiertas, en definitiva, la concepción [*conformationem*], y la disposición [*rationem*] de todos los elementos que hemos descrito en el libro *lineamenta*. [...] Además en ese modelo será posible sin ninguna repercusión, añadir, quitar, cambiar, innovar [*innovare*] y alterar el proyecto entero, hasta que todo esté en su sitio y reciba nuestra aprobación”.⁴⁶

⁴⁵ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 35, pp. 60-63: “Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illud quidem et absolutum pictoris opus perficitur [...]”.

⁴⁶ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro II, 1, pp. 96, 97: “Iccirco vetus optime aedificantium mos mihi quidem semper probabitur, ut non perscriptione modo et pictura verum etiam modulis exemplariisque factis asserula seu quavis re universum opus et singulae cunctarum partium

Este párrafo evidencia que para Alberti el modelo o maqueta es un instrumento para la elaboración de la idea, el cual permite verificar la precisión del edificio elaborado mentalmente, ya que tiene claro el proceso mediante el cual se “prefigura” en la mente la obra entera en tres dimensiones, la cual se verifica mediante el dibujo bidimensional y éste se traduce nuevamente a la tridimensionalidad mediante un modelo o maqueta. El problema es por lo tanto, la representación del espacio arquitectónico, el cual Alberti resolvió, mediante la simplificación de líneas y ángulos, a partir de los cuales se reproduce en su totalidad el edificio en tres dimensiones sobre un plano bidimensional.

Por otra parte, es interesante que Alberti utilizó en el párrafo del libro II, el término *pictura* para referirse a la representación del espacio.⁴⁷ Pero aquí habría que señalar que posteriormente en el libro IX, 10, Alberti planteó la importancia de la pintura, considerada como indispensable para la formación del arquitecto: “Entre las disciplinas que le son útiles al arquitecto, más bien, absolutamente necesarias, son la pintura y matemáticas”.⁴⁸ No obstante, a pesar de esta afirmación, en el libro II, 1 del *De re aedificatoria*, Alberti estableció la diferencia entre la representación del pintor y la del arquitecto:

“Entre el diseño [*perscriptionem*] del pintor [*pictoris*] y aquél del arquitecto hay una diferencia, el pintor se esfuerza en dar relieve [*prominentias*] a su tabla mediante la sombra [*umbris*] líneas y ángulos [*linies et angulis*] disminuidos, el arquitecto en cambio, evitando las sombras representa los relieves mediante el dibujo [*descriptione*] de la planta [*fundamneti*], y representa en otros dibujos el espacio [*spatia*] verdadero [*vero*] y las figuras [*figuras*] de cada fachada [*frontis*] y de cada lado [*laterum*] usando ángulos verdaderos y líneas invariables, como el que quiere que su obra no sea juzgada con base a la apariencia visual, sino valorada por dimensiones determinadas y racionales”.⁴⁹

dimensiones de consilio instructissimorum iterum atque iterum pensitemus atque examinentur. In modulis vero ducendis dabitur, ut regionis situm et areae ambitum et patium numerum atque ordinem et parietum faciem et tectorum firmitatem et omnium denique rerum, de quibus libro lineamenta superiore transegimus, rationem et conformationem pulcherrime spectes atque consideres. Et licebit istic impune addere diminuire commutare innovare ac penitus pervertere, quad omnia rcte convenient et comproventur”.

⁴⁷ El término *pictura* es traducido en las ediciones del tratado de arquitectura tanto por Orlandi como por Rykwert como “bosquejo”. Cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro II, 1, pp. 96, 97. Cf. Leon Battista, Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, op. cit., p. 33.

⁴⁸ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro X, 10 pp. 860, 861: “Quae autem conferant, immo quae sint architecto penitus necessaria ex artibus, haec sunt: pictura et mathematica”.

⁴⁹ *Ibidem*, libro II, 1, pp. 98, 99: “Inter pictores atque architecti perscriptionem hoc interest, quod ille prominentias ex tabula monstrare umbris et lineis et angulis comminutis elaborat, architectus spretis umbris prominentias istic ex fundamenti descriptione ponit, spatia vero et figuras frontis cuiusque et laterum alibi constantibus lineis atque veris angulis dicet, uti qui sua velit non apparentibus putari visis, sed certis ratisque dimensionibus annotari”.

De este modo, la construcción del espacio, tanto en la representación arquitectónica, como la pictórica, es a partir de “líneas y ángulos”, sin embargo, Alberti calificó de “líneas y ángulos disminuidos” los representados por el pintor por medio de la perspectiva y de “ángulos verdaderos y líneas invariables” los representados por el arquitecto. Tal vez esta idea quede clara con lo dicho por Gombrich en el *El legado de Apeles* donde se pregunta en relación a la perspectiva:

“¿Por qué correspondió a un arquitecto -Brunelleschi- hallar remedio a esta desagradable distorsión de líneas [*lineamentis distortis*]? Quizá porque un arquitecto está acostumbrado a plantear una pregunta diferente que el pintor. El pintor suele preguntar, ¿qué aspecto tienen realmente las cosas?, mientras que el arquitecto se suele enfrentar a la cuestión más precisa de qué se puede ver desde un punto dado. La respuesta a esta sencilla cuestión es la que debió de dar a Brunelleschi los medios para resolver el enigma del pintor”.⁵⁰

En el libro I, 8, del *De re aedificatoria* Alberti desarrolló el tema de la *varietas* en la arquitectura en relación al *area*:

“En este tema hay que considerar aquella categoría cuya ausencia sería motivo de grave crítica y cuya presencia confiere gracia y funcionalidad al edificio [*aedificiū*] en todas sus partes, me refiero a aquella cierta variedad [*varietas*] con que deben disponerse los ángulos [*angulis*], las líneas [*lineis*] y cada una de las partes [*partibus*]. Ésta no debe ser usada demasiado generalmente y ni siquiera demasiado raramente, sino dispuesta en función del uso [*usum*] y gracia [*gratiam*], en modo tal, que cada parte esté en correspondencia con cada parte y con sus iguales”.⁵¹

Alberti determinó la *varietas* arquitectónica en relación a la “variedad de líneas y ángulos”, a través de lo cual, la variedad debe aplicarse en cada una de las partes que conforman el edificio, así las partes deben estar en correspondencia entre sí, lo cual me permite deducir que *varietas* es la categoría establecida por Alberti como complementaria de la unidad orgánica.

Lo anterior, tiene relación con lo señalado por Alberti en el tratado *De pictura* sobre la composición pictórica, definida como la armonización de todos los elementos de un

⁵⁰ Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles*, op. cit., p. 201. Para profundizar sobre el tema cf. Rudolf Wittkower, “Brunelleschi and proportion in perspective”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 275-291.

⁵¹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 8, pp. 56, 57: “At in his observanda ea sunt, quae in totis aedificiū partibus vehementer vituperantur, si desint, et non sine gratia et commoditate habentur, si adsint: hoc est, ut cum angulis tum lineis tum etiam partibus quibusque varietas quaedam adsit, ne nimium quidem frequens neve omnini rara, sed ita ad usum et gratiam posita, ut integra integris et partibus paria respondeant”.

cuadro, a partir de la idea, de que los cuadros están compuestos de cuerpos, y éstos están compuestos de partes, que están compuestas de superficies planas, así como los planos componen miembros, los miembros componen cuerpos, los cuerpos componen cuadros. Con esta idea, el Quattrocento podía analizar los componentes de un cuadro a través de su articulación, relacionando los medios formales con los fines narrativos, lo cual constituía, la estructura con la que el artista construía y el crítico juzgaba la *varietas*, así la *compositio* y la *varietas* son conceptos que se complementan, ya que la *compositio* disciplina a la *varietas*, y la *varietas* nutre la *compositio*.⁵²

En el libro II, 40 del tratado *De pictura* Alberti definió el término *varietas* en pintura: “Aquello que primero produce placer en la historia procede de la copia [*copia*] y variedad [*varietas*] de las cosas. Como en los alimentos y en la música siempre la novedad y abundancia tanto gusta en cuanto sea diferente de las cosas viejas y acostumbradas, así el ánimo se deleita con la copia [*copia*] y variedad [*varietate*].⁵³ A partir del fragmento se observa que el placer y la originalidad están relacionados con la *varietas* y la *copia*, términos que provienen de la retórica clásica.⁵⁴

En el libro I, 9, del *De re aedificatoria* Alberti retomó el tema de la distribución y subdivisión del espacio arquitectónico a partir de la definición de la *partitio*, donde además estableció su importancia:

“En la distribución y subdivisión [*partitio*] se emplea toda la agudeza de ingenio [*ingenii*], habilidad [*ars*] y conocimiento [*peritia*] del arquitecto. La distribución y subdivisión [*partitio*] está encaminada a conmensurar [*commetitur*] el entero edificio [*aedificii*] en sus partes, la configuración [*habitudines*] completa de cada una de las partes [*partes*] y por último la correspondencia [*consensum*] y unión [*cohesionem*] de todas las líneas [*linearum*] y todos los ángulos [*angulorum*] en una única obra [*unum opus*], teniendo como objetivo la funcionalidad [*utilitatis*], el decoro [*dignitatis*] y la belleza [*amoenitatisque*]. El omitir por negligencia y descuido uno solo de estos elementos afecta el decoro y el mérito de la obra. Se necesita por lo tanto considerar con el máximo cuidado y diligencia estos temas, que repercuten en la obra entera [*universum opus*] y hacer ver que

⁵² Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, op. cit., pp. 167, 168.

⁵³ Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, op. cit., libro II, 40, pp. 68, 69: “Primum enim quod in historia voluptatem afferat est ipsa copia et varietas rerum. Ut enim in cibis atque in musica aemper nova et exuberantia cum caeteras fortassis ob causas tum nimirum eam ob causam delectant quod ab vetustis et consuetis differant, sic in omni re animus varietate et copia admodum delectatur”.

⁵⁴ Baxandall en *Giotto y los oradores* señala que el término *varietas* era un valor retórico, el cual era un rasgo característico del virtuosismo del artista. Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 140, 141.

también las partes más pequeñas [*minimae partes*] son resultado del arte [*arte*] y del ingenio [*ingenio*”].⁵⁵

De acuerdo a esta definición, el término *partitio* abarca el volumen del edificio, así el espacio queda definido por la conmensuración [*commetitur*], la configuración [*habitudines*] y la correspondencia [*consensum*] y unión [*cohesionem*] entre líneas y ángulos y las partes del edificio que configuran el espacio arquitectónico.⁵⁶ Respecto a la conmensuración [*commetitur*] Alberti se refiere al equilibrio que se traduce en una forma de medir el espacio a través de las proporciones.⁵⁷ Además, aplicó la relación *ingenio et arte* tanto para la *universum opus*, como para *minimae partes*, considerando así la arquitectura como un todo.

En el pasaje también se puede ver que Alberti utilizó la relación *ars-ingenio* establecida por lo primeros humanistas para señalar la importancia para la arquitectura del término *partitio*. El término *ars*, era usado para elogiar la habilidad o pericia de un artista o de una obra de arte. Petrarca y los humanistas utilizaron la palabra en ese mismo sentido para referirse a la calidad.⁵⁸

La relación de la palabra *ars* con *ingenio* [talento], la encontramos en la retórica clásica, al respecto Quintiliano escribió:

“Así pues, para la retórica, la mejor división será, a mi parecer, que hablemos del arte, del artífice y de la obra. *Ars* es la parte que se debe adquirir mediante el estudio. Las cualidades, que son las más

⁵⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro I, 9, pp. 64, 65: “Tota vis ingenii omnisque rerum aedificandarum ars et peritia una in partitio consumitur. Integri enim aedificii partes et partium singularum integras, ut ita loquar, habitudines omniumque denique linearum et angulorum in unum opus consensum et cohesionem uan haec partitio utilitatis dignitatis amoenitatisque habita ratione commetitur. Et in horum quovis quidnam erit aut incuria aut negligentia praetermissum, quod non dignitati et laudi operis officiat. Plurimum igitur curae et diligentiae adhibendum est his rebus considerandis, quae ad universum opus faciunt, dandaque opera, ut etiam minimae partes esse ingenio et arte conformes factae videantur”.

⁵⁶ Sobre el término *partitio*, cf. Alina A. Payne, “The Architectural Treatise in the Italian Renaissance”, en *Cambridge, op. cit.*, pp. 80, 81.

⁵⁷ Para profundizar sobre el análisis que hizo Wittkower de las proporciones de la arquitectura de Alberti, cf. Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 156-159.

⁵⁸ La palabra *ars* tiene diferentes acepciones clásicas como: arte, habilidad, oficio, profesión, teoría y tratado. Baxandall menciona en *Giotto y los oradores* que las relaciones de la palabra *ars* con otras categorías ya estaban definidas por los primeros humanistas, *ars* era la habilidad u oficio aprendido por imitación y según unas reglas, *ingenium* era el talento innato que no podía aprenderse. En muchos contextos, la asociación entre *ars* e *ingenium* era tan estrecha que no se podía hablar exclusivamente de *ars* sin hacer la mención de *ingenium*. Cf. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores, op. cit.*, pp. 36, 37.

importantes en el orador, no son imitables: el talento [*ingenio*], la fuerza, la facilidad y todo lo que uno no puede enseñar en la teoría”.⁵⁹

En el Quattrocento *ars* había adquirido un sentido más exacto en relación de la habilidad susceptible de enseñar y aprender según unas normas y modelos, por otro lado en los distintos aspectos artísticos *ingenium* estaba asociado en particular a la *invención*, relacionado con el talento y la imaginación del artista.⁶⁰ Lo que es interesante es que Alberti trasladó dos términos utilizados en la crítica humanística a la teoría arquitectónica.

Otro de los temas importantes que Alberti desarrolló en el libro I, 9 del *De re aedificatoria*, a través de la definición de *partitio*, es el que se refiere al edificio como organismo:

“A tal fin corresponde apropiada y adecuadamente todo lo expuesto anteriormente sobre el lugar [*regio*] y el área-terreno [*area*], y como en el organismo animal [*animante*] cada miembro [*membris*] corresponde [*respondeant*] con los otros, así en el edificio [*aedificio*] cada parte [*partes*] debe corresponder [*respondeant*] con las otras. Para esto el precepto: los edificios [*aedificiorum*] más grandes deben tener miembros [*membra*] más grandes. Precepto observado por los antiguos, que en la construcción de los edificios públicos [*publicis aedificiis*], de proporciones mayores, usaron, además del resto de los componentes, también ladrillos más grandes que en los edificios privados [*privatis*]. Por lo tanto cada miembro [*membro*] tendrá un lugar apropiado [*acommodatus situs*], un emplazamiento adecuado [*apta regio*] y no ocupará una dimensión mayor de cuanto sea útil [*usus*], ni menor de lo que exige el decoro [*dignitas*], ni será colocado en una posición impropia e inconveniente, sino aquella que precisamente le pertenece, a tal punto que no se pueda encontrar en ningún lugar más conveniente”.⁶¹

Es evidente la analogía establecida por Alberti entre el edificio y el organismo, ambos tienden igualmente a la correspondencia entre las partes que los conforman, determinada

⁵⁹ Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006, libro II, XIV, 5, pp. 161: “Igitur rhetorice, ut opinor, optime diuidetur ut arte, de artifice, de opere dicamus. Ars erit quae disciplina percepit hanc. Ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenio, vis, facilitas et quidquid arte non traditur”.

⁶⁰ Cf. Michael, Baxandall, *Giotto y los oradores*, op. cit., pp. 36, 37.

⁶¹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 9, pp. 64, 65: “Hanc ad rem apte et commode perficiendam superiora omnia, quae de regio deque area dicta sunt, perpulchre conveniunt; ac veluti in animante membra membris, ita in aedificio partes partibus respondeant condecet. Ex quo illud dictum est, quod aiunt: maximorum aedificiorum maxima oportere esse membra: Quam quidem rem ita observarunt veteres, ut cum caetera tum et lateres ponerent publicis et amplissimis aedificiis maiores quam in privatis. Itaque cuique membro apta regio accommodatus situs, et contribuetur non amplior, quam rei usus exigat, non minor, quam dignitas postulet, non loco alieno et impertinenti, sed suo et ita proprio, ut abili commodius esse nusquam potuerit”.

por su similitud estructural.⁶² El concepto de correspondencia [*respondeant*] se explica como presencia de un precepto jerárquico que ordena la estructura y el espacio. La jerarquía de las partes está definida por Alberti por la idea: “los edificios más grandes deben tener miembros más grandes”, establecida a partir de la proporción y uso del edificio. La correspondencia [*respondeant*] está definida con el concepto de: “como en el organismo animal cada miembro corresponde [*respondeant*] con los otros, así en el edificio cada parte [*partes*] debe corresponder con las otras”, a partir de lo cual, podemos sugerir que Alberti se refirió también a los conceptos de escala y proporción.

Tanto el concepto de jerarquía, como el de correspondencia son dos de los fundamentos de la teoría compositiva albertiana, donde a partir de estos fundamentos, todo tiende a ordenarse y subordinarse. Por lo que, a través de la *partitio*, queda establecida la difícil relación entre las variadas necesidades de la obra.

En el libro I, 9, Alberti desarrolló los conceptos que tienen que ver con el término *partitio*:

“Se necesita que cada miembro [*membra*] armonice con los otros para contribuir al buen resultado de la entera obra [*operis*] y a su mérito y gracia [*laudem et gratiam*], de modo que no se agote en una sola parte, todo el esfuerzo intelectual [*conatu*] a la belleza [*decoris*], descuidando enteramente las otras partes, sino que todas las partes estén en armonía [*convenient*] entre sí de modo que parezcan como un único [*unum*] cuerpo [*corpus*], entero [*integrum*] y bien articulado [*constitutum*], en vez de miembros separados [*divulsa*] y dispersos [*dissipata*”].⁶³

Se advierte en este párrafo que Alberti aludió a partir del concepto de *partitio* a la “idea de la belleza”, que posteriormente definirá como la *concinnitas* en el libro IX, 5:

“La belleza consiste en cierto acuerdo y armonía de las partes en relación a todo, unidas según un determinado número [*certum numerum*], delimitación [*finitionem*] y colocación [*collocationemque*], tal como lo exige la *concinnitas*, es decir, la ley fundamental y más exacta de la naturaleza. [...] Es tarea y cometido de la *concinnitas* ordenar según leyes precisas las partes que de otro modo por su

⁶² El parangón arquitectura-organismo es fundamental para la teoría albertiana, para profundizar, cf. Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro III, 12, p. 232; libro III, 14, p. 246, y libro VII, 5, p. 558. La relación edificio-organismo ya había sido establecida por Vitruvio en su *De architectura*. Cf. Marco Lucio Vitruvio Pollion, *Architettura [De architectura]*, op. cit., libro I, 2, pp. 117, 118

⁶³ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 9, pp. 66, 67: “Et cedant ea quidem inter se membra mutuo oportet ad comunem totius operis laudem et gratiam constituendam vel componendam, nequid omni decoris conatu una in parte occupato alterae penitus neglectae relinquatur, sed inter se ita convenient ut inde unum integrum recteque constitutum corpus magis quam divulsa et dissipata esse membra videantur”.

naturaleza serían bien distintas entre ellas, de modo que todo el aspecto presente una recíproca correspondencia [*correspondeant*]”.⁶⁴

Esta unidad propuesta por Alberti en la *concinnitas*, se puede relacionar a partir de la *partitio* con el “equilibrio” realizado a través de la capacidad del valor compositivo que cada elemento asume de acuerdo con la idea de “un único cuerpo [*unum corpus*]”, entero [*integrum*] y bien articulado [*constitutum*]”.

En el libro I, 9 del *De re aedificatoria*, Alberti retomó el tema de la *varietas* en relación a la diversidad de la “líneas y ángulos”, tanto en su forma geométrica, como en su tamaño, al respecto escribió:

“Tampoco quisiera sin embargo que todas las partes sean diseñadas [*perscribi*] con una idéntica dirección [*ductione*] y definición [*terminatione*] de líneas [*linearum*], de modo que en nada se diferencien entre sí, será en cambio placentero si unas son más grandes, otras más pequeñas, otras de dimensiones intermedias. En consecuencia también unas partes gustarán si están formadas [*constitutae*] de líneas [*lineis*] rectas [*rectis*], otras de líneas curvas [*flexis*], y otras, si están determinadas [*praefinitae*] de rectas y de curvas. Sin duda alguna, el condimento agradable de todas las cosas es la variedad [*varietas*], que se basa en la unidad [*compacta*] y en la correspondencia [*conformata*] recíproca entre elementos diferentes entre sí. En efecto, también en música cuando a las voces graves responden las agudas, y entre aquellas y estas resuena la media con perfecta armonía, de la variedad [*varietate*] de las voces se crea una condición de proporción [*proportionum*] y uniformidad [*aequabilitas*] entre los sonidos, que incrementa el placer de escuchar que deleita el ánimo; y de igual forma sucede en todas las obras que contribuye a conmover y poseer el ánimo”.⁶⁵

Alberti planteó a partir del tema de la *partitio*, el problema de la *varietas* en la construcción geométrica del espacio arquitectónico a través de la diversidad en la “dirección [*ductione*] y definición [*terminatione*] de líneas [*linearum*]”, es decir, la variedad en cuanto a tamaño,

⁶⁴ *Ibidem*, libro IX, 5, pp. 814-817: “Pulchritudinem esse quendam consensum et conpirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit. [...] Atqui est quidem concinnitas munus et paratio partes, quae alioquin inter se natura distinctae sunt, perfecta quadam ratione constituere, ita ut mutuo ad speciem correspondeant”.

⁶⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, *op. cit.*, libro I, 9, pp. 66-69: “Neque item omnia unica tantum linearum ductione et terminatione perscribi velim, ita ut nulla re inter se differant; sed alia delectabunt, si maiora sint, alia conferent, si minora sint, alia ex istorum mediocritate laudem assequuntur. Ergo placebunt hae rectis constituae lineis, hae alterae flexis, ac demum aliae utraque linearum ductione praefinitae comprobabuntur. Condimentum quidem gratiae est omni in re varietas, si compacta et conformata sit mutua inter se distantium rerum parilitate. Nam, veluti in lyra, cum graves voces respondeant acutis et mediae inter utrasque ad concentum intentae resonant, fit ex vocum varietate sonora et mirifica quaedam proportionum aequabilitas, quae maiorem in modum oblectet animos atque detineat; ita et quibusque reliquis in rebus evenit, quae quidem ad movendos habendosque animos faciant”.

forma y proporciones, así la *varietas* se manifiesta como un factor indispensable para la distinción jerárquica de las partes del edificio. El concepto de *varietas* lo determinó a través de la analogía entre la música y la arquitectura, referida al concepto de multiplicidad en la unidad, a partir de esta idea señala que: “la variedad [*varietas*], se basa en la unidad [*compacta*] y en la correspondencia [*conformata*] recíproca entre elementos diferentes entre sí”. Esta idea se complementa con lo establecido por Alberti en el libro IX, 2, donde la *varietas* está referida al espacio arquitectónico:

“Los que entren en una casa deben hallarse ante la duda de si prefieren permanecer allí donde están por el placer que experimentan, o ir más allá, por cuya agradable elegancia se sienten atraídos. De esta manera de un área [*areis*] cuadrada [*quadrangulis*] se pasará a una circular [*rotundas*], de esta de nuevo a una poligonal [*angulares*], y de esta última en otra que ni sea circular ni está del todo limitada por líneas rectas [*lineis rectis*]”.⁶⁶

Alberti propone la idea de una secuencia de espacios de formas siempre variadas a base de distintas organizaciones geométricas, lo cual considero tiene que ver con la sensación de *descubrimiento* producida en el usuario en relación al recorrido espacial.

Por otra parte, en el libro IX, I, al referirse al ornamento de los edificios encontramos la relación *partitio* y *lineamentorum conventio*:

“Teniendo bien claro esto, de todos modos quien quiera saber con exactitud en que consiste realmente el ornamento de los edificios [*aedificiorum ornamentum*], debe entender que eso se consigue y depende no de los grandes gastos, sino principalmente del ingenio [*ingenii*]. Pero quien tenga buen juicio no deseará ser superado por nadie en cuanto a que el artista contratado sea objeto de elogio por el cuidado de la construcción, su diligencia y prudencia, factores, que ilustran la subdivisión [*partitio*] y la armonía del diseño [*lineamentorum conventio*], es decir la clase más importante y esencial del ornamento”.⁶⁷

La *lineamentorum conventio* es en esencia la organicidad y unidad del dibujo, la relación necesaria de las líneas y de los ángulos que determina la estructura formal de la obra,

⁶⁶ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro IX, 2, pp. 792, 793, 794: “Sub tecta ingressi in dubio sint, malintne animi gratia istic residere, ubi sint, an ulteriora petere, quorum hilaritate ac nitore provocentur. Ex quadrangulis aries rotundas, ex rotundis rursus angulares, ex his in eas progressus detur, quae neque totae rotundae neque lineis omnibus rectis concludantur”.

⁶⁷ *Ibidem*, libro IX, 1, pp. 782, 783: “Sed sic statuo: verum certumque aedificiorum ornamentum qui recte volet advertere, intelligent profecto non opum impedio sed vel maxime ingenii ope comparari atque consistere. At volet contra, qui bene consultus sit, in artificis diligentia et consilii iudicique laudibus a nemine uspiam superari ex quo omnis partitio et lineamentorum conventio mirifice comprobetur, quod ipsum ornandi genus praecipuum primariaumque est”.

entendida como la armonía de las partes indispensable para obtener la belleza, que es el fin de toda actividad arquitectónica.

En el libro I, 9, del *De re aedificatoria*, Alberti expresó su postura respecto a la arquitectura de la Antigüedad:

“En todos los demás asuntos sin embargo será conveniente llevarlos a cabo en base al uso [*usus*], a la conveniencia [*commoditas*] y también siguiendo los métodos elogiados por los expertos [*peritorum*]. En efecto el oponerse a la tradición [*consuetudini*] resta gracia [*gratiam*], seguirla es de utilidad y da excelentes resultados, y de hecho los más célebres [*probatissimi*] arquitectos [*architecti*] con sus obras demostraron que la subdivisión [*partitione*], dórico [*doricam*], jónico [*ionicam*], corintio [*corinthiam*] y toscano [*tuscanicam*], es la más conveniente de todas, lo que no significa que debamos atenernos estrictamente a sus diseño [*descriptionibus*] y trasplantarlos [*transferendis*] tal cual en nuestra obra [*opus*], como si fueran leyes [*legibus*] rigurosas [*astricti*], sino, teniendo estas enseñanzas [*admoniti*] como punto de partida, buscaremos presentar nuevas [*novis*] invenciones [*inventis*] y alcanzar así una gloria igual, o si es posible, también mayor”.⁶⁸

De este pasaje, considero que para Alberti la invención [*inventio*] la comprendió a través de establecer la importancia de la tradición [*consuetudini*], no como ley rigurosa [*astricti legibus*], sino como enseñanza [*admoniti*]. De aquí que el valor de la tradición está en estrecha relación con las nuevas invenciones [*novis inventis*], cuestión que el mismo Alberti señaló, al tomar a la Antigüedad como “punto de partida” para nuevas soluciones.

En la dedicatoria a Brunelleschi en el *Della pittura*, Alberti se había referido a la superación de los modelos de la Antigüedad, que en un momento manifestó no como una simple restauración, sino como continuación y superación de la herencia recibida.⁶⁹

En el libro I, 10, del *De re aedificatoria*, a partir de la definición del muro, Alberti abordó también el tema de la columna:

“Trataremos el diseño de los muros [*parietum descriptione*]. Al examinar la teoría [*ratione*] concerniente a los muros [*parietum*], es mejor empezar por lo que tiene

⁶⁸ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 9, pp. 68, 69: “Caeterum haec, prout ferat usus atque commoditas atque etiam peritorum laudata consuetudo, exequenda erunt. Nam consuetudini quidem in plerisque vel repugnare gratiam tollit, vel assentire emolumento est atque egregie conducit, quando ita caeteri probatissimi architecti facto attestari visi sunt hanc seu doricam seu ionicam seu corinthiam seu tuscanicam partitionem omnium esse commodissimam, non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi”.

⁶⁹ Cf. Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari*, op. cit., prólogo, pp. 7, 8.

valor mayor. En este momento [*locus*] es por lo tanto conveniente hablar sobre las columnas [*columnas*] y de cuanto tiene relación con ellas; puesto que una hilera [*ordines*] de columnas [*columnarum*] no es otra cosa que un muro [*paries*] perforado [*perfixus*] por muchas aberturas [*adapertusque*]. Es más queriendo dar una definición de la columna [*columnam*], quizá no sea inconveniente decir que es una parte sólida y estable del muro [*muri*] levantado perpendicularmente desde el suelo hasta lo más alto del edificio para sostener el techo [*tecti*]. En toda la arquitectura [*res aedificatoria*] no se encuentra una parte que requiera mayor cuidado, gastos y gracia [*gratia*] que la columna [*columnis*]. El muro [*paries*] debe ser construido con las mismas proporciones [*rationes*] de las columnas [*columnarum*], si su altura es igual a aquella de la columna [*columna*] con el capitel [*capitulum*], su espesor deberá corresponder a aquella de la parte inferior de la columna.”⁷⁰

La concepción de la columna como parte del muro manifiesta el interés de Alberti por una arquitectura basada sobre la articulación del muro, entendido como superficie continua, de la cual nacen las columnas y las pilastras.

Como ya traté anteriormente, Alberti en el libro I, 2 definió el muro como “toda estructura que se alza del suelo hacia lo alto para sostener el peso del techo, o que se eleva al interior del edificio para dividir en espacios vacíos”.⁷¹ Por tanto, considero, Alberti concibió el muro como la superficie que delimita el espacio arquitectónico, que define el interior del exterior, así la intersección de superficies crean el volumen del edificio.

Esta idea del muro como superficie tiene relación con lo establecido por Alberti en *De pictura*, donde determinó los principios de la circunscripción [*circumscriptio*] para las superficies grandes, en donde el problema era la representación del espacio arquitectónico

⁷⁰ Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, op. cit., libro I, 10, pp. 68-73: “Nunc sequitur, ut de parietum descriptione summatim transigamus. In parietum ratione recensenda a dignioribus incipiendum est. Is ergo locus admonet, ut de columnis et de his, quae ad columnas pertinent, dicendum sit, quando ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus adapertusque paries. Quin et columnam ipsam deffinisce cum iuuet, fortassis non inepte eam dicam firmam quandam et perpetuam muri partem excitatam and perpendiculum ab solo imo usque ad summum tecti ferendi gratia. Tum et tota in res aedificatoria nihil invenies, quod opere et impensa et gratia praeferas columnis. Paries vero ipse ad columnarum rationes tolletur, ut, si altitudine erit futurus, quanta est columna cum capitulo, crassitudo illi sit, quanta in imo est columna”.

⁷¹ *Ibidem*, libro I, 2, pp. 22, 23.

en la pintura, resuelto a partir de construir mediante las superficies perpendiculares, los lados de los muros.

También en *De pictura*, a partir de la definición de la *concinnitas*, la superficie aparece como la protagonista de la teoría albertiana: “Nace de la composición [*compositione*] de las superficies [*superficierum*] aquella elegante armonía [*concinnitas*] y gracia [*gratia*] en los cuerpos [*corporibus*] que llaman belleza [*pulchritudinem*]”.⁷² De este modo, queda claro que la belleza se logra a través de la armonía de la composición de las superficies.

En el pasaje donde Alberti definió el muro, se puede encontrar una primera reflexión sobre la columna, la cual definió como “una parte sólida y estable del muro”. La relación muro-columna queda determinada a partir de la idea que “el muro debe ser construido con las mismas proporciones de las columnas”, estableciendo así, la correspondencia entre sus dimensiones y la unidad entre las partes del edificio. Por otra parte, Alberti determinó la importancia de la columna al señalar que “en toda la arquitectura no se encuentra una parte que requiera mayor cuidado, gastos y gracia que la columna”, con lo cual estableció a ésta como el principal ornamento de la arquitectura.

Wittkower expresa que al incluir la columna en la categoría de ornamento, Alberti planteó uno de los problemas fundamentales de la arquitectura del Renacimiento, ya que al centrar su atención en el muro, como el punto de partida de toda la arquitectura renacentista, pensaba en la columna como un elemento básicamente decorativo.

El problema que plantea Wittkower consiste en que la propuesta de Alberti se trata esencialmente de una arquitectura basada en el muro en la que se han asumido los “compromisos” necesarios para transformar decorativamente los órdenes griegos. Esta adaptación albertiana de los elementos de la arquitectura clásica a la lógica de la arquitectura mural fue desarrollada en cuatro etapas distintas representadas por sus cuatro fachadas: San Francisco en Rímmini, Santa Maria Novella en Florencia, San Sebastián y San Andrés de Mantua, en donde trasladó su teoría a su obra arquitectónica.⁷³

⁷² Leon Battista Alberti, “De pictura”, en *Opere volgari, op. cit.*, libro II, 35, pp. 62, 63: “Ex superficierum compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt.

⁷³ Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 56, 59-83.

VII. CONCLUSIONES

Alberti en el libro I, del tratado *De re aedificatoria* definió los principios de la arquitectura a través de la interrelación entre diferentes categorías clásicas que incorporó a su discurso, que actúan sobre el resultado formal, pasando del discurso de la mente que ha imaginado al discurso de la forma y de la materia.

Alberti claramente estableció que la concepción preside a la representación, por tanto la idea de *lineamenta* como proceso, inicia a partir de un *dibujo mental* que define la forma que se proyecta en el objeto formado, pero que existe independientemente de éste, traducido a una composición geométrica, a partir de un dibujo bidimensional en proyección ortogonal, a través de líneas y ángulos, el cual se presenta como el instrumento ideal para comprender la configuración del edificio y nos permite tener una lectura del espacio arquitectónico.

Lo importante en este estudio fue profundizar en la selección de términos por parte de Alberti para explicación de conceptos y denominaciones de la arquitectura aplicadas al concepto de *lineamenta*, y a los temas que desarrolló en el libro I, teniendo en cuenta que Alberti didácticamente descompuso el proceso creativo de la arquitectura, evidenciando así, la compleja relación que se crea entre los varios momentos de la composición.

El problema que enfrentó Alberti fue establecer un lenguaje capaz de asimilar la experiencia creativa de la arquitectura a partir del análisis de todos los elementos del proceso que abarca *lineamenta* y de su concepción de “la obra como un todo [*universum opus*]”, cuestión que se corrobora con lo escrito al final del libro I, *Lineamenta* “Hasta aquí hemos tratado el *disegno* [*lineamentis*] de los edificios [*aedificiorum*] en lo que concierne a la obra como un todo [*universum opus*], tocando uno por uno los temas [*rerum*] y señalando los diversos elementos comunes a todos”.¹

El concepto del término *lineamenta*, considero abarca los temas desarrollados en el libro I: el lugar [*regio*], el área-terreno [*area*], la distribución y subdivisión [*partitio*], el muro [*paries*], el techo [*tectum*] y la abertura [*apertio*]; los principios de utilidad [*utilitas*], solidez [*firmitas*] y belleza [*venustas*]; conceptos de geometría: líneas y ángulos; la *partitio*

¹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], *op. cit.*, libro I, 13, pp. 92, 93: “Hactenus de lineamentis aedificiorum, quae ad universum opus pertinere videbantur, perstrinximus singulis rerum dicendarum generibus annotatis”.

en relación a la distribución y subdivisión del espacio, a la armonía entre las diversas partes del edificio, y con relación a la variedad [*varietas*]; y la relación muro-columna. Dichos principios se siguen utilizando en el quehacer arquitectónico, ya que forman parte del proceso de la arquitectura.

En este estudio se profundizó como *lineamenta* fue usado como un término desde la Antigüedad, con Plinio y Cicerón, restaurado en el Trecento por la crítica de la pintura con Petrarca, Villani y usado en el Quattrocento por Brunni y el mismo Alberti en el tratado *De pictura*, lo cual, es significativo, ya que Alberti al tratar *lineamenta* en *De re aedificatoria* como tema a desarrollar, le confirió una nueva orientación, nuevo énfasis, ya que las categorías y argumentos desarrollados a lo largo del análisis, sirven para comprobar que *lineamenta* comprende todos los aspectos del proceso mental y concreto, antes de llevar a cabo la construcción, temas tratados en el libro I, por lo que se puede concluir que a partir de éstos, que *lineamenta* se refiere al proceso de creación del espacio arquitectónico establecido en la mente y reducible a una composición geométrica bidimensional.

La didáctica albertiana de estos principios establecidos en el libro I, considero que son necesarios, puesto que pueden ofrecer aún, en nuestra época contemporánea, una orientación de cómo aplicarlos a la docencia. Mi formación como arquitecta y mi experiencia como docente, me permite establecer la necesidad de recuperar dichos principios para establecer un lenguaje que, de manera didáctica, exprese conceptos abstractos, de difícil explicación, y que se vuelven indispensables para comprender las partes del proceso creativo en la arquitectura. Considero que la arquitectura es la expresión espacial de una decisión intelectual, por lo que esta decisión exige el empleo de criterios y fundamentos, es decir, una lógica basada en principios que permitan establecer una relación entre el hecho y el significado, como bien lo explicó y puso de manifiesto el pensamiento y la obra de Leon Battista Alberti.

VII. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Alberti, Leon Battista, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino e traducción a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milán, Edizioni il Polifilo, 1966.
- _____, “De pictura”, en *Opere volgari*, edizione critica a cura di Cecil Grayson, texto di *De pictura* in volgare e latino, vol. III, Bari, 1973.
- _____, *Della Pittura*, edizione critica a cura di Luigi Mallè, Firenze, Sansoni, 1950.
- _____, *L' architettura*, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentil'huomo e accademico fiorentino, Firenze, 1550.
- _____, *On Painting and On Sculpture*, edition and translation, introduction and notes by Cecil Grayson, London, Phaidon Press, 1972.
- _____, *On Painting*, translated with introduction and notes by John R. Spencer, New Haven and London, Yale University Press, 1956.
- _____, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, Cambridge and London, The MIT Press, 1988.
- _____, *Ten Books on Architecture*, translated into italian by Cosimo Bartoli and into english by James Leoni, edited by Joseph Rykwert, London, Alec Tiranti, 1955.
- Aristóteles, “Conclusión de la teoría de la sensibilidad”, Libro II del “Plan general del tratado del alma” en el Tratado del alma en Obras Completas. Tomo II, Buenos Aires, Bibliográfica Omega, 1967.
- Cicerón, Marco Tulio, *Acerca del orador [De oratore]*, introducción, versión y notas de Amparo Gaos Schmidt, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1995.
- _____, *Cuestiones académicas [Academica]*, introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1990.
- _____, *De la invención retórica [De inventione]*, introducción, traducción y notas de Bulmarío Reyes Coria. México, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1997.
- _____, *De officiis*, ed. and trans. Walter Miller, London, William Heinemann (Loeb Classical Library), 1913.
- _____, *Dell'oratore*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001.
- _____, *Del supremo bien del supremo mal [De finibus bonorum et malorum]*, introducción, traducción y notas de Víctor Herrero Llorente, Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- _____, *Actionis Secundae in C. Verrem*, Roma, Arnoldo Mondadori Editore, 1964.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche [Naturalis Historia]*, texto crítico, traducción y comentarios de Silvio Ferri, Roma, Palombi, 1946, Libro 35, 92,
- Quintiliano, Marco Fabio, *Sobre la enseñanza de la oratoria [Institutiones oratoriae]*, introducción, traducción y notas de Carlos Gerhard Hortet, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2006.

Vitruvio Pollion, Marco Lucio, *Architettura [De architectura]*, introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, Rizzoli, 2003.

FUENTES SECUNDARIAS

Acidini, Cristina, Morolli, Gabriele, *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragioni e bellezza*, Florencia, Mandragora/Maschietto Editores, 2006.

Ackerman, James. S., "Architectural Practice in the Italian Renaissance", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, xiii, 1954.

Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Ediciones Akal, 1987.

_____, *Arte e scienza per il disegno del mondo*, catalogue de l'exposition, Mole Antonelliana, Turin, juin-octobre 1983, sous la direction de G. Macchi, Milan: Electa.

_____, "Il trattato *De re aedificatoria*", en *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Rome-Mantoue-Florence, 25-29 avril 1972, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, S. 43-54.

Argan, Giulio Carlo y Rudolf, Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento*, suivi par *La question de la perspective: 1960/1968*, par M. Dalai Emiliani, Paris : Les Éditions de la Passion, 1990.

Battisti, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, Milán, Electa, 1981.

_____, "Il metodo progettuale secondo il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, in, *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Atti del convegno di studi organizzato della città di Mantova, Mantua, 1974.

Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor Ediciones, 1996.

_____, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

_____, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.

_____, *Pittura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, año 1978.

_____, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, London, Yale University Press, 2003.

Blumenthal, H. J., "Neoplatonic interpretations of aristotle on Phantasia", en *The Review of Metaphysics. A philosophical quarterly*, vol. 31, no. 2, 1977.

Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza, N. Pozza, 1971.

Ettlinger, Leopold, "La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV" en Spiro Kostof (coord.): *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984.

Frommel, Christoph Luitpold, "Sulla nascita del disegno architettonico", en *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, hg. V. Henry Millon und Vittorio Lampugnani, Mailand, 1994, S. 101-121.

- Galassi, M. C., *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Ilisso, Nuoro, 1998.
- Garriga, Joaquim, *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983.
- Gombrich, Ernst H., *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza Editorial 1982.
- _____, “From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi”, en *Essays in the History of the Art*. Presented to Rudolf Wittkower, hg. V. D. Fraser, London 1967, Bd. 2, S. 71-82.
- Grayson, Cecil, “The Composition of L.B. Alberti’s *Decem libri de re aedificatoria*”, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3.Folge, 11, 1960, S. 152-163.
- Jestaz, Bertrand, *Architecture of the Renaissance. From Brunelleschi to Palladio*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- Kakis, Mc Ewen Indra, *Vitruvius*, The MIT Press, Cambridge, 2003.
- Kemp, Martin, “From “*mimesis*” to “*phantasia*”: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts”, en *Viator*, vol. 8, 1977, pp. 347-398.
- Krautheimer, Richard, “Alberti and Vitruvius”, en *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, ii, Princeton, 1963, p.42-52.
- _____, “Alberti’s *Templum Etruscum*”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, xxii, 1961.
- _____, *Lorenzo Ghiberti*, with corrections and new preface, in collaboration with Trude Krautheimer-Hess, Princeton, N.J. 1956.
- Lang, Susan, “De lineamentis, L.B. Alberti’s Use of Technical Term”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (28) 1965, S. 331-335.
- Lücke, Hans-Karl, “Alberti, Vitruvio e Cicerone”, en *Leon Battista Alberti*, hg. V. Joseph Rykwert und Anne Engel, Mailand 1994, S. 70-95.
- Manetti, Antonio, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Roma, Editorial Elena Toesca, 1927.
- Morolli, Gabriele, “Progettare a memoria: l’iperuranio in Figura. Il *disegno mentale* da Allberti a Scamozzi”, en *Il disegno luogo della memoria*, Atti del Convegno (Firenze, 21-23 settembre 1995) , a cura di M.T. Bartoli, M. Bini, E. Mandelli, Firenze 1995, pp. 167-175.
- Maraschio, Nicoletta, “Aspetti del bilinguismo albertiano nel *De Pictura*”, in *Rinascimento*, 12 (1972), pp.183-228.
- Payne, Alina A., “The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture”, en *Cambridge*, New York, University Press, 1999.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- _____, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977.
- _____, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

- Pierotti, Piero, "Da Brunelleschi a Piero: il disegno di architettura come pensiero scientifico", en *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, a cura di Claudia Cieri Via, Venice, Marsilio, 1996.
- Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Rovira, Josep M., *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Editorial Stylos, 1988.
- Sanpaolesi, Piero, "Come disegnava l'architettura L.B. Alberti", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2.Bd. Mailand, 1977, S. 215-255.
- Spencer, John R., "Ut rhetorica pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1966, pp.26-44.
- Seymour, C., "Some Aspects of Donatello's Methods of Figure and Space: Relationships with Alberti's *De statua* and *Della pittura*", en *Donatello e il suo tempo* (Atti dell' VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento), Florencia, 1968, pp. 195-206.
- Summerson, Jonh, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984.
- Tafuri, Manfredo, *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xariat, 1978.
- _____, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, Laia, 1972.
- Tavernor, Robert, "Concinnitas, o la formulazione della bellezza", en *Leon Battista Alberti*, hg. v. Joseph Rykwert und Anne Engel, Mailand, 1994, S. 300-315.
- Vagnetti, Luigi, "Concinnitas: Riflessioni sul significato di un termine Albertiano", en *Studi e documenti di architettura*, II (1973) S. 139-161.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, vol. VII.
- Vickers, Brian, *Theorie del Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, ed. Kurt W. Foster y Hubert Locher, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949.
- _____, "Brunelleschi and proportion in perspective", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.16, 1953, pp.275-291.
- _____, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Wright W., Bundy Murray, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval World*, Illinois, 1927.