

**Máscara y ciudad:****Leon Battista Alberti y la condición teatral de la arquitectura**// **Mask and City:****Leon Battista Alberti and the Theatrical Condition of Architecture**

El artículo estudia la condición teatral del pensamiento de Leon Battista Alberti. Para ello, se aproxima a los textos del corpus albertiano donde esta condición se manifiesta con mayor claridad, muy especialmente los apartados dedicados al teatro en el tratado *De Re Aedificatoria*, así como el conjunto de la obra capital *Momo o del príncipe*. Estos textos, que revelan la condición doble de Alberti, su gusto por la máscara y la simulación, cuestionan el retrato monolítico que algunas lecturas canónicas nos ofrecen del arquitecto renacentista, y nos permiten leer sus edificios como piezas de un proyecto mayor: fragmentos de un modelo de ciudad implícita, que el artículo enuncia, una estrategia de intervención en la ciudad donde lo teatral se convierte en un concepto central.



The article examines the theatrical condition of Leon Battista Alberti's thought. To achieve this, it approaches the texts within the Albertian corpus where this condition is most clearly manifested, particularly the sections dedicated to theater in the treatise *De Re Aedificatoria*, as well as the entirety of his seminal work *Momus*. These texts, revealing Alberti's dual condition, characterized by his penchant for masks and simulation, challenge the monolithic portrait presented by certain canonical interpretations of the Renaissance architect. They allow us to interpret his buildings as components of a larger project: fragments of an implicit urban model. The article articulates this model, portraying it as a strategy of intervention within the city where the theatrical emerges as a central concept.

---

Alberti, teatralidad, máscara, Momo, doble, ciudad

---

Alberti, theatricality, mask, Momus, double, city



### Miento. Hablo

Cuando Leon Battista Alberti, en el libro octavo de su *De Re Aedificatoria*, inicia su exposición sobre la ornamentación de los teatros, lo hace con una sutil y calculada malicia. Con el sarcasmo ambiguo propio de su estilo, y fiel a los cánones del género en el que escribe, el del tratado, todo empieza con el auxilio de una referencia erudita, extraída del repertorio clásico. Podemos leerla sin advertirlo, y sumergirnos incautos en la exposición de las proporciones de la escena o en los comentarios en torno a las disposiciones acústicas del graderío (fig. 1, 2 y 3), pero la mencionada referencia no es inocente.

El capítulo comienza con una cita de Epiménides, filósofo y poeta cretense quien, exhausto, afanado en la búsqueda de una oveja extraviada, decide tomarse un instante de reposo en una fresca gruta. Nada de particular, salvo que —según el testimonio de Diógenes Laercio— la siesta se convirtió en un sueño reparador de nada menos que 57 años. La versión de Alberti extiende el sueño a los 157. Pero Epiménides, además de prolongar sus siestas, también desempeñó las funciones de profeta, y es en este papel como lo convoca Alberti (2007), quien menciona una de sus sentencias, precisamente en contra del teatro: «Ignoráis, sin duda, de qué grandes desastres va a ser causa este lugar: si lo comprendieréis, lo destrozaríais con los dientes».

La autoridad de los clásicos permite a Alberti introducir en su reflexión, con mayor suavidad, la sospecha que el teatro sigue suscitando en sus días; lugar peligroso para las autoridades eclesiásticas y los guardianes de la moral, según nos transmite el autor, y cuya condena no se decide a reprochar. Al menos no directamente, pues Alberti (2007) no deja de enfatizar las virtudes de los espectáculos colectivos, sus beneficios políticos, y la capacidad para generar lazos comunitarios en el seno de la ciudad, en fin, de una «costumbre tan excelente y tan útil».

Si Vasari (2020) imagina a un Brunelleschi que, a pesar de estar ayuno de estudios, y por el poder de su inteligencia y memoria, tras sólo hojear las sagradas escrituras, es capaz de despachar con los expertos al punto de ser considerado «un nuevo san Pablo», ¿qué no podríamos esperar del erudito Alberti, funcionario curial, titulado en derecho canónico, y ostentador del cargo eclesiástico de abreviador apostólico?

Ciertamente Alberti no podía ignorar que san Pablo menciona a Epiménides, también en su papel de profeta, en una de sus cartas, la dirigida a Tito, a quien precisamente ha dejado como embajador en las tierras de Creta. El apóstol, como Alberti, cita una de sus sentencias: «Bien dijo uno de ellos, su propio profeta: “Los cretenses, siempre embusteros, bestias malas y glotonos”. Verdadero es tal testimonio.» (Epístola a Tito 1, 12).

FIGURA 01 » Cosimo Bartoli, 1565. Ilustración de la planta del teatro en *L'Architettura di Leon Batista Alberti*.

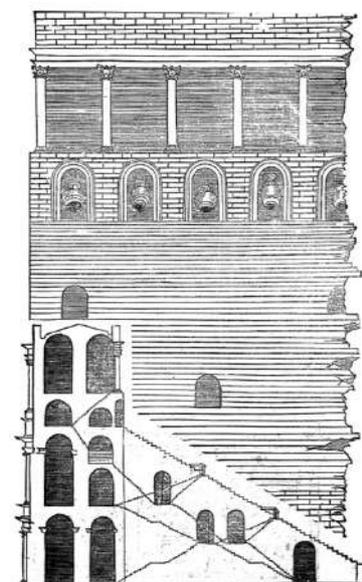
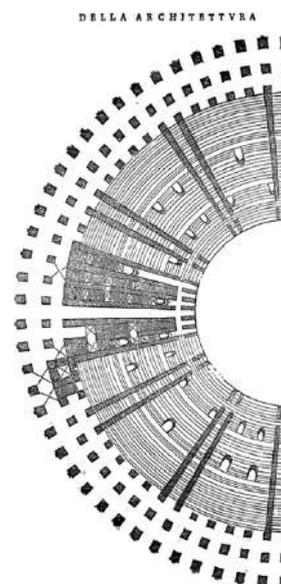
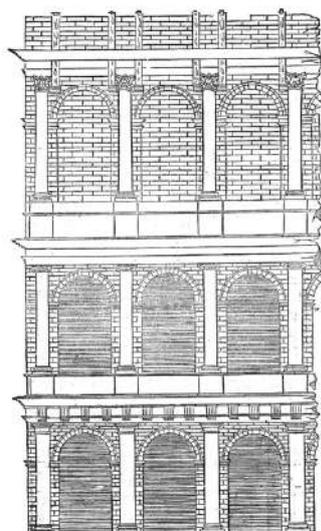


FIGURA 02 » Cosimo Bartoli, 1565. Ilustración de la sección del teatro en *L'Architettura di Leon Batista Alberti*.

**FIGURA 03** » Cosimo Bartoli, 1565.  
Ilustración del alzado del teatro en  
*L'Architettura di Leon Batista Alberti*.



La cita es una deformación de la famosa paradoja de Epiménides, que Alberti tampoco puede ignorar, y que atribuida al filósofo de Creta puede resumirse en la fórmula «todos los cretenses mienten»; lo que dicho por un cretense, claro está, nos introduce en una paradoja lógica en la que ahora no debemos extraviarnos. Lo que nos queda de este inicio es la confusión entre verdad y mentira, la apertura de un límite ambiguo que es en el que Alberti siempre se mueve.

De un plumazo, y con una sola frase, Alberti parece burlarse —al mismo tiempo abierta y disimuladamente— de las autoridades eclesiásticas y de los guardianes de la moral referidos, y hasta del mismo san Pablo. Y esto es posible porque median las palabras de un profeta que, por cretense, siempre miente; una Casandra —verdadero es su testimonio, dice Pablo de Tarso— a la que debe escucharse siempre al revés.

La sentencia de Epiménides, más aún, puede servir para decir una cosa y la contraria, y para presentar un recinto que es la sede de la simulación: el teatro. Y aunque las proporciones de los pórticos exteriores y el estudio de la inclinación de los graderíos sean importantes, Alberti deja claro al comienzo — con la claridad siempre un poco oscura que suele emplear— que el teatro es un recinto en el que está cómodo. El ornamento del teatro puede ser contingente, pero la teatralidad es necesaria.

### El poder de la máscara

La teatralidad es necesaria para Alberti, y siempre se manifiesta en su condición doble y especular. El capítulo dedicado al teatro es como un pequeño tratado dentro del tratado mayor que es el *De Re Aedificatoria*. Como en una síntesis retórica, aparecerán todos los elementos que el contenedor despliega: la presencia de la autoridad clásica, la necesidad —a un tiempo hipocrática y vitruviana— de encontrar lugares saludables también para el teatro, la relación orgánica entre las partes y el todo, la mención expresa de un estado natural del espacio escénico y la descripción de una suerte de cabaña primitiva teatral, estos últimos glosados con versos de Ovidio (Alberti, 2007):

En aquel tiempo no colgaba el telón en un teatro de mármol,  
ni rojo estaba el estrado de perfume de azafrán.  
Allí estaba el ramaje procedente de los bosques del Palatino  
dispuesto con sencillez, el escenario lo fue sin artificio.  
El pueblo se sentó en las gradas hechas con césped,  
con una rama cualquiera ciñendo sus cabelleras sin afeitado alguno.

Como la arquitectura en general, el teatro —en este caso fruto de las necesidades humanas de representación— encuentra su modelo en la naturaleza, y por un proceso de mimesis, pasa de una primera solidificación lignaria a la petrificación del mármol. Pero en el origen no colgaba sobre la escena el telón y el teatro edénico permanecía limpio de los artificios que vendrían con la caída. Nótese también que quienes contemplan esta escena, estos buenos salvajes, pertenecen para Alberti (2007) a «aquella generación que acuñaba a Jano en bronce». De nuevo el teatro y su doble aparecen unidos, ahora bajo la advocación del bifronte, del dios con dos rostros.

No nos quedan muchas imágenes de Alberti. Tal vez la más fiable es un supuesto autorretrato que algunos autores subtitulan con la técnica de su realización: *ritratto allo specchio* (fig. 4). Por otro lado, es conocido el gusto de Alberti por la máscara. Tal vez sea Eugenio Garin el que mejor nos lo ha transmitido. Garin muestra con rotundidad en sus escritos que detrás del Alberti monolítico, del hombre universal del Renacimiento por antonomasia, el racional y luminoso Alberti, se esconde otro rostro:

El tema de la máscara, o mejor de las máscaras que recubren su rostro que parece siempre desvanecerse; el juego de las imágenes reflejadas, que se persiguen y se transforman en una fantasmagoría de ilusiones que visten una realidad siempre fugaz: he aquí un motivo retomado constantemente y conscientemente teorizado por Alberti (Garin, 1988).

El trabajo de Alberti no puede enjuiciarse sin prudencia. Nos encontramos ante un personaje ambivalente. ¿Cuándo habla Alberti? ¿Cuándo lleva la máscara de Epiménides o la de san Pablo? ¿O es su voz sencillamente adivinable en la oposición de lo realmente dicho? ¿Reside Alberti en su palabra o en su antinomia? Garin (1988) sigue siendo un auxilio; como el historiador italiano afirma, «no es lícito identificar al autor con uno solo de los personajes, cuando en cambio su pensamiento radica en el juego de las partes». Es esta una versión oblicua, pero interesante, de su ciceroniana *concinnitas*, el reverso complementario de su pensamiento orgánico.

Sabemos que Alberti ha iniciado su tarea intelectual bajo el signo del pseudónimo, con una farsa, un poco como la protagonizada por Brunelleschi y el pobre carpintero de su burla<sup>1</sup>. Pero esta farsa se juega en el terreno de la más refinada erudición. El humanista juega a ser otro, un tal Lepidus —por cierto, un simulado autor teatral— y bajo este heterónimo produce la *Philodoxeos fabula*, que los humanistas confunden con verdaderas ruinas literarias, con la voz recuperada de los auténticos antiguos. Así empieza su carrera. De nuevo será Alberti el que no pueda dejar de mostrar el artificio. La máscara ha servido para llamar la atención, y nuestro autor no podrá resistirse a levantarla un poco, y reclamar más tarde la autoría de aquellas páginas para que los ojos se posen por un momento sobre su nombre. ¿Pero es seguro que esos ojos encontrarán un rostro?

La *Vita anonima* que nos ofrece el perfil biográfico de Alberti es otro artificio. El consenso de los expertos —una lectura sistemática de sus escritos permite identificar en esta obra el estilo, los temas e incluso los giros característicos de nuestro autor<sup>2</sup>— es que esta *Vita* no es sino una autobiografía, otro autorretrato, que como sucedía con el pseudónimo se traza como si fuera el retrato de otro.

<sup>1</sup> Nos referimos a la *Novella del Grasso Legnaiuolo* de Antonio di Tuccio Manetti. Para una lectura crítica de esta obra y su lugar en el pensamiento de Brunelleschi puede consultarse: TAFURI, Manfredo, 1995. *Sobre el Renacimiento: Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra, p.15.

<sup>2</sup> Para una lectura de los textos de Alberti se ha consultado, extensamente y con gran utilidad para este artículo, la antología a cargo de Josep M. Rovira: ALBERTI, Leon Battista, 1988. *Leon Battista Alberti: Antología*. Barcelona: Península.

**FIGURA 04** » Leon Battista Alberti, *Supuesto autorretrato*. Roma, Biblioteca Nacional (Código n. 738, Fondo Vittorio Emanuele)



La modernidad encuentra aquí, en este simular de Alberti, entre el disfraz y la máscara, algunas de sus raíces más robustas. Raíces que nos ayudan a hacer visible el objeto de este texto: explorar la condición teatral de la arquitectura en la obra albertiana y su posible vigencia. Nos bastará con referir dos de ellas:

¿No es posible encontrar a Alberti en el fondo de las palabras que Nietzsche escribe en *Más allá del bien y del mal*? Baste un extracto como glosa de lo planteado:

Todo lo que es profundo ama la máscara. [...] Yo podría imaginarme que un hombre que tuviera que ocultar algo precioso y frágil rodase por la vida grueso y redondo como un verde y viejo tonel de vino, de pesados aros: la sutileza de su pudor así lo requiere. [...] Semejante escondido, que por instinto emplea el hablar para callar y silenciar, y que es inagotable en escapar a la comunicación, quiere y procura que sea una máscara de él la que circule en lugar suyo por los corazones y cabezas de sus amigos; y suponiendo que no lo quiera, algún día se le abrirán los ojos y verá que, a pesar de todo, hay allí una máscara de él, —y que es bueno que así sea. Todo espíritu profundo necesita una máscara: más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación, constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da—. (Nietzsche, 1978)

Con mayor concisión podemos ilustrar el segundo hilo de esta condición teatral, cuando Rimbaud afirma en sus Cartas del vidente: «*Je est un autre*». Josep Maria Rovira ha recogido esta asociación en los títulos de dos versiones del mismo artículo, publicadas en distinto lugar, y que suponen una reflexión sucesiva en torno a Alberti, una variación y un doble, que va de la reproducción literal del sintagma rimbaldiano a su reformulación en *je sommes plusieurs*<sup>3</sup>. Como nos sugiere Rovira, el pensamiento albertiano es un viaje de la máscara, un movimiento entre el *yo es otro* y el *yo somos varios*. El autor convertido en personaje, el personaje disperso en la pluralidad de las máscaras —compañía y elenco— en el gran teatro del mundo.

La posición de Alberti (2007) puede entonces parecerse a la definición canónica que él mismo ofrece del anfiteatro: «la unión de dos teatros por su parte frontal». Como un teatro duplicado que se vuelve sobre sí mismo, un teatro doble; como el teatro que Brunelleschi sucesivamente levanta, despliega y funde con la ciudad en sus experimentos<sup>4</sup> —manifiestos y laboratorios— así es la arquitectura albertiana, un juego de máscaras que se miran frente a frente. Y es que la mirada directa, el cara a cara, solo es posible por la mediación de la máscara.

<sup>3</sup> Nos referimos a los artículos: ROVIRA, Josep M., *Leon Battista degli Alberti: Je est en autre*, D'Art. Universitat de Barcelona, marzo 1988, p. 9-44; y ROVIRA, Josep M., 1988. *Leon Battista degli Alberti: Je sommes plusieurs*. En: ROVIRA, Josep M. y MUNTADA, Anna (ed.). *Leon Battista Alberti*. Barcelona: Stylos, 177-204. ISBN 84-7616-009-7.

<sup>4</sup> Para un estudio crítico de los experimentos perspectivos de Brunelleschi puede consultarse: DAMISCH, Hubert, 1997. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza.

El experimento brunelleschiano tiene su correlato en Alberti, quien en su *Vita* nos narra su afición por los artefactos ópticos y sus poderes ilusorios. Como quien habla de otro, ya lo decíamos, nuestro autor escribe de sí mismo:

Escribió el tratado *De pictura*; con el arte de la pintura compuso obras inauditas e increíbles a los ojos que las contemplaban. Dichos trabajos los mostraba encerrados en una pequeña caja, a través de un pequeño agujero. Allí se podían ver altísimos montes, vastas provincias que rodeaban la extensa sinuosidad de los mares; se contemplaban alejadas regiones, tan remotas que faltaban ojos para poder divisarlas. Llamaba descripciones a estas cosas, y eran de tal modo que los entendidos y los profanos creían ver no pinturas, sino realidades (Alberti, 1988).

De nuevo una caja escénica que bien parece una barraca de feriante, de nuevo una convocatoria para los ojos, y un agujero por el que contemplar la confusión entre realidad y ficción. Esto es el proyecto moderno: un teatro portátil para el ojo. Como portátil es el emblema de Leon Battista Alberti, un ojo alado y encendido en llamas que sobrevuela el mundo con su polifémica mirada (fig. 5). Ya no grita «pasen y vean», como imaginamos — medio en broma — a Brunelleschi en su umbral urbano y autobiográfico<sup>5</sup> de Florencia; el ojo alado de Alberti desafía ahora con su simulacro errante al mundo y le grita: *Quid tum*<sup>6</sup>. ¿Entonces, qué?



**FIGURA 05** » Matteo De' Pasti, Medalla con el emblema de Alberti con el ojo alado. Samuel H. Kress Collection; National Gallery of Art, Washington D.C.

<sup>5</sup> Nos referimos, claro está, al umbral entre la catedral y el baptisterio de Florencia, donde podemos situar el escenario de los fracasos y los éxitos que explican la carrera del arquitecto florentino.

<sup>6</sup> Manfredo Tafuri utilizó la reproducción del emblema del ojo alado albertiano en la portada de su *Ricerca del Rinascimento, principi, città, architetti*, editado por Einaudi. Así lo recogió Massimo Cacciari en su *oración fúnebre* por el historiador italiano. Josep M. Rovira ha comentado extensamente esta cuestión y el significado del emblema de Alberti en: ROVIRA, Josep M., *Quid Tum*, DC. Revista de crítica arquitectónica, diciembre 2006, nº15-16, p. 215-230.

## La crítica del mundo

Ya nos hemos referido brevemente al *De Re Aedificatoria*, escrito probablemente en dos periodos, 1443-1445 y 1447-1452, separados por una no breve pausa en la que Alberti retoma el impulso para una ardua y dificultosa tarea, que culminará con la entrega del tratado al papa Nicolás V, sucesor de Eugenio IV, humanista él mismo y compañero de estudios de Alberti en Padua.

Al mismo tiempo que redacta su gran tratado arquitectónico, Alberti desarrolla, entre los años 1443-1450 aproximadamente, un trabajo fundamental, un escrito que no ha pasado desapercibido a los críticos e historiadores, aunque muchas veces quede lejos de las lecturas canónicas o manualísticas de Alberti. Algunos de estos autores, como el ya citado Eugenio Garin, han trazado con agudeza el vínculo entre estos dos trabajos. No podemos entender el *De Re Aedificatoria* sin la presencia gemela, sin el reverso paródico que supone *Momo o del príncipe*.

*Momo o del príncipe* comienza con la crítica del mundo; Júpiter, su hacedor, pide la colaboración de los dioses para que añadan algo «elegante y digno» a esta «obra maravillosa» (Alberti, 2002). Mientras los dioses se esfuerzan en cumplir las órdenes de Júpiter, sólo uno de ellos presume orgulloso de no hacer nada. Se trata, obviamente, de Momo, el dios del sarcasmo, y máscara —nuevamente— de Alberti en esta obra. Derribada ya la imagen del monolítico Alberti, del luminoso hombre universal renacentista, ¿no reconocemos su figura en la descripción de Momo?

Como un dios con un fuerte espíritu de contradicción, extraordinariamente terco, un gran criticón, inoportuno y molesto como nunca se ha visto; aprendió a desesperar a todos sus familiares con palabras y hechos, y tenía por costumbre procurar, con toda su indulgencia y estudio, que cualquiera que lo tratase terminara con el rostro ceñudo y el ánimo colmo de indignación (Alberti, 2002).

Alberti se disuelve de nuevo en sus personajes para mostrar su espíritu contradictorio. Aunque no siempre será Momo, también en Momo reside Alberti; máscara que le permite —como la mención a Epiménides sugería— decir una cosa y la contraria. Es suficiente un vistazo a *I libri della famiglia* para descubrir la tensión de Alberti con sus parientes, a los que siempre lanzará los más duros reproches; su pasión por el estudio, hasta el punto de la entrega sacrificial que adivinamos tanto en el *De commodis litterarum atque incommodis* como, en otro sentido, en la *Vida de San Potito*; basta ojear la *Vita anonima* para descubrir los talentos de Alberti para el insulto, pues él mismo recoge en este texto, artificialmente anónimo, sus ingenios despectivos, la soltura en el uso de mordaces exabruptos cuando la situación lo requiere.

Cuando Momo es presionado para aportar algo al mundo recientemente estrenado, corresponde con la creación de «chinchas, tñeas, avispones, abejorros, cucarachas y otras sabandijas semejantes» (Alberti, 2002). Y cuando estos desaires, realizados con esforzada voluntad de ofensa, son tomados por broma y fino sentido del humor por los demás dioses, Momo empieza una crítica sistemática y destructiva de las invenciones de estos.

Aunque las fuentes dan cuenta de estos inventos en muy diversas versiones, con alteraciones notables entre los dioses autores y los artificios propuestos, Alberti recoge, en lo sustancial, la versión de Luciano. De este modo Momo se ocupa de algunos de los inventos que más fama tienen entre los divinos: en especial el buey, inventado por Palas; la casa, debida a Minerva; y el mismo hombre, ofrecido por Prometeo.

Del buey cuestionará Momo a su artífice la posición claramente errónea de los ojos, que no permiten a la bestia embestir y mirar al mismo tiempo. Muy interesante será un hermoso ejemplo de crítica arquitectónica al comentar los beneficios y los defectos de la casa. Según Momo, la casa, invención ofrecida por Minerva, carece de la virtud fundamental del desplazamiento. La casa, a su juicio, «debería haber tenido un carro con el que poder transportarla a un barrio mejor en caso de tener un mal vecino» (Alberti, 2002). Se trata de un interesante elogio del vagabundeo, de la posibilidad de errar.

De gran interés es también el juicio al tercero de los inventos divinos en liza: el ser humano. Como decíamos, recoge aquí Alberti numerosos retales clásicos —como en todo el trabajo— que combina para componer su texto. Las resonancias prometeicas —tan vinculadas a Momo, quien a veces es incluso heredero de sus connotaciones diabólicas, y podemos recordar la voz de Alberti enfundada en la del demonio en la *Vida de san Potito*— tiene aquí un episodio paradójico. Es este un punto en el que Alberti conecta también con las fuentes arquitectónicas, pues es Vitruvio el que ha recogido este acontecimiento en su tratado.

El prólogo al tercero de los libros que componen el *De architectura libri decem* de Vitruvio (1970) ha conservado la memoria de una sentencia socrática. Así, el tratadista romano afirma:

Apolo de Delfos, por la boca de Pitonisa, declaró como el más sabio de todos los hombres a Sócrates. De éste se cuenta que dijo docta y sabiamente que hubiera sido muy conveniente que los pechos de los hombres tuviesen ventanas abiertas para que los pensamientos de cada uno no quedasen secretos, sino que estuvieran a la vista de los demás. ¡Ojalá la Naturaleza, siguiendo esta opinión de Sócrates, hubiera hecho los pechos humanos abiertos y diáfanos!

El alegato de Vitruvio, que sirve de preámbulo a un importante libro —hoy diríamos capítulo— en el que el autor romano expone sus preceptos estéticos y los principios para edificar los templos, es un lamento contra las arbitrariedades de la fama y de la gloria. El mundo no es transparente, como no lo son los pechos de los hombres, lo que deja en manos de la simulación y el poder de persuasión el éxito de las empresas y el triunfo de los individuos.

No será extraño entonces que los peores, apoyados en la ignorancia de los poderosos, puedan alcanzar méritos que les estarían vedados si pudiera enjuiciarse con transparencia la habilidad de cada uno, si los pechos fueran ventanas abiertas a la inspección de los otros. Podemos imaginar un Alberti —que tanto comentó los arbitrios de la fama y las penurias del hombre dedicado al estudio de las letras— sensible a estos comentarios, muy especialmente cuando Vitruvio (1970) vuelve a convocar a Sócrates:

Por tanto si, como quería Sócrates, los sentimientos, los pareceres y la ciencia de cada cual fuesen claros y transparentes, no habría lugar al favor ni prevalecería la intriga, sino que espontáneamente se confiarían las obras a aquellos que por su estudio y trabajo hubieran llegado al conocimiento supremo de las verdaderas y sólidas doctrinas. Pero puesto que estas cosas no son como creemos que deberían ser, diáfanas y expuestas a la vista de todos, y más bien observo que son preferidos en el favor los ignorantes a los doctos, no pareciéndome propio luchar en ambición con los ignorantes, me contento más bien con hacer patente mediante la publicación de estos escritos mi propio saber.

Momo, como una suerte de Sócrates divino, parece encarnar este mismo juicio vitruviano, y así lo manifiesta en su crítica al trabajo de Prometeo:

En cuanto al hombre, afirmaba que sí era algo casi divino, pero la hermosura que se podía admirar en él verdaderamente no era una invención de su creador, sino que había sido hecha a imagen y semejanza de los dioses; aunque al hacerlo, le parecía que se había procedido sin reflexionar al haberle escondido el pensamiento dentro del pecho, en medio de las entrañas, mientras que habría sido oportuno que estuviera en lo alto de la frente, en el punto más descubierto del rostro (Alberti, 2002).

Pero sabemos ya que Alberti no puede ser leído de forma lineal y unívoca, y que toda afirmación de su corpus debe completarse con su reverso paródico. También este juicio de Momo vendrá en el relato a ser duplicado y convertido en su sombra. El alegato en favor de la transparencia choca con el poder más característico de los dioses en el texto albertiano. Precisamente en lo alto de la frente, donde Momo pareciera querer exhibir en los hombres, a la vista de todos, sus más íntimos pensamientos, reside en los dioses el fuego sagrado. Pero ¿qué es este fuego?

Una llama extraída de este fuego sagrado brilla sobre la frente de todos los dioses y tiene el poder de permitirles transformarse a su antojo en todas las formas que quieran (Alberti, 2002).

Si la belleza de los hombres es el reflejo de su hacedor divino, a pesar de lo dicho por Momo, la opacidad de sus pensamientos también lo es. El fuego de los dioses es el poder de la máscara, es una máscara que les permite transformarse, mudar su aspecto, opacarse. Los dioses son esencialmente opacos, no transparentes, son máscaras errantes cuya figura no puede nunca asegurarse, son multiformes. Tal vez fuera preferible un mundo de transparencia, como el que añora Vitruvio siguiendo a Sócrates; pero



**FIGURA 06** » Maarten van Heemskerck, *Momo criticando los trabajos de los dioses* (1561), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Ident. Nr.: 655.

pronto Momo descubrirá, como Alberti, despojándose de estos sueños de claridad, que no solo es imposible ese mundo, sino que el reino de los espejos, la confusión de los reflejos, y la simulación como medio vital, son la única realidad. Una realidad incluso deseable.

Este episodio crítico de Momo encuentra una potente ilustración en un cuadro del pintor Maarten Van Heemskerck (fig. 6). Como decíamos, las versiones de la historia mitológica, que coinciden en lo esencial, cambian algunos de los detalles<sup>7</sup>. No son los mismos dioses que presenta Alberti los que Momo convoca en esta pintura. Algunos de los artificios han cambiado también. El buey es ahora un caballo; el hombre es una mujer. Permanece la casa, imponente, al fondo de la escena, mientras su divina constructora la señala con la mano. A la derecha de la composición tenemos a Momo quien, representado con los atributos del filósofo, precisamente los de un Sócrates vitruviano, lleva en sus brazos el modelo de su crítica, un homúnculo con forma de mujer, a la que se le ha practicado una ventana en el pecho —insistamos en la crítica arquitectónica que se hace de este ingenio divino que es el ser humano— ventana que convierte la opacidad en transparencia, y que permite contemplar diáfano el lugar de los pensamientos, cuyo escondite ha sido negado.

<sup>7</sup> Para un estudio iconográfico del cuadro de Maarten Van Heemskerck puede consultarse: CAST, David, 1974. Marten van Heemskerck's "Momus Criticizing the Works of the Gods": A Problem of Erasmian Iconography. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 7, No. 1 (1974), pp. 22-34. [consulta: octubre de 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3780310>

**FIGURA 07** » Maarten van Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo* (1553); The Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Los prólogos de Vitruvio son el mejor autorretrato del, por lo demás, desconocido autor romano. En ellos traza con fina humanidad su propio perfil. Ya hemos visto cómo Vitruvio confía en la letra, en el corpus escrito para sobrevivir<sup>8</sup>. Su inmortalidad, su fama y su gloria, no están ya soportadas en los juegos persuasivos, sino en la confianza diáfana en las letras, en el deseo de que su texto, por el vigor de sus argumentos, permanezca, y en él la memoria de su autor<sup>9</sup>. Alberti también parece confiar en el texto como medio para vivir. No podemos estar seguros de que espere la inmortalidad. Sabemos que en la versión de Alberti de la vida de san Potito tanto al mártir protagonista como a sus enemigos les esperaba el mismo final, la muerte y el absurdo. No obstante, este vivir albertiano no puede ser sino doble. Alberti sabe que la transparencia no es alcanzable, que como venimos desarrollando en este texto, no nos está permitido el cara a cara, sino solo la visión indirecta a través del espejo<sup>10</sup>.

Heemskerck parece haberlo intuido también cuando en su autorretrato pintado no puede evitar duplicarse (fig. 7). El pintor nos contempla en primer plano mientras su doble dibuja, un poco más adelante, apostado en una tabla, el Coliseo romano. Heemskerck se afana en retratar las ruinas que se disuelven ante sus ojos —como lamentaba Alberti en su *De Re*

<sup>8</sup> Para un estudio del tratado de Vitruvio y su condición de proyecto escrito, de elaboración de un corpus textual, puede consultarse: KAGIS MCEWEN, Indra, 2004. *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*. Cambridge: MIT Press.

<sup>9</sup> En la introducción al libro sexto de su tratado Vitruvio afirma: «Verdad es que hasta ahora he adquirido poca fama; pero, sin embargo, espero poder ser conocido por la posteridad con la publicación de estos libros que ahora ven la luz.» VITRUVIO, Marco Lucio, 1970. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia. Depósito legal B. 7616-1970. p.139

<sup>10</sup> Para esta idea de la visión indirecta pueden consultarse las reflexiones sobre Perseo y Medusa en el apartado dedicado a la levedad en: CALVINO, Italo, 1998. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela. ISBN 978-84-7844-414-4

*Aedificatoria*<sup>11</sup>—, y las ruinas que elige para su retrato doble, tal vez no casualmente, son las de un anfiteatro. Recordemos que Alberti definía muy apropiadamente el anfiteatro como un teatro duplicado, en el que uno de esos teatros se volvía sobre el otro, dos teatros cara a cara, dos espejos enfrentados: un teatro doble. Y es que el autorretrato ya no puede sino constatar esta condición especular. Y así es el autorretrato que Alberti despliega en sus páginas y en sus obras.

### **A modo de conclusión: Los dioses en el teatro**

Todo el *Momo o del príncipe* es un tapiz de hilos que construyen un enorme e inmenso telón. Nos bastará en este texto —para concluir— con seguir solamente un hilo más; uno que por explícito nos ayude a vislumbrar un sentido para esta trama levantada por Alberti.

Si el texto empezó con la crítica del mundo —una crítica literalmente *constructiva*, con la invitación de Júpiter a completar su creación— el libro cuarto, último del relato, nos sitúa frente a su destrucción. El rey de los dioses, atribulado, sobrepasado por una sucesión de calamidades que lo alejan de su verdadero propósito, la aspiración a un placentero y divino reposo, decide acabar con el mundo, y proyectar uno nuevo en el que se enmienden los errores de la versión destruida. Es decir, en el momento culminante del libro, Alberti nos coloca en una situación intensamente proyectual, para la cual Júpiter ha buscado consejo entre los filósofos y sabios.

La noticia de las intenciones destructivas de Júpiter, de su pulsión repentina por la *tabula rasa*, llega a los hombres, que rápidamente inician una operación de desagravio, todo un conjunto de actos de reparación con los que merecer el favor de los dioses y evitar su desaparición. Frente al proyecto de destrucción del mundo, la ciudad inicia su defensa. Y lo hará —no nos extrañará ahora— con un despliegue de acontecimientos teatrales: hileras de procesiones, ritos y espectáculos que tienen como destino culminante una gran representación en el teatro.

El ruido de las trompetas y los tambores, las filas de jóvenes, y los murmullos incesantes de las voces no pasan desapercibidos a los dioses, que se asoman desde su morada divina al gran teatro del mundo. Tal es su asombro que —a pesar de las advertencias de Hércules— los dioses desfilarán, con Júpiter a la cabeza, para contemplar el espectáculo. Es entonces cuando —así lo escribe Alberti— «los dioses entraron en el teatro» (Alberti, 2002).

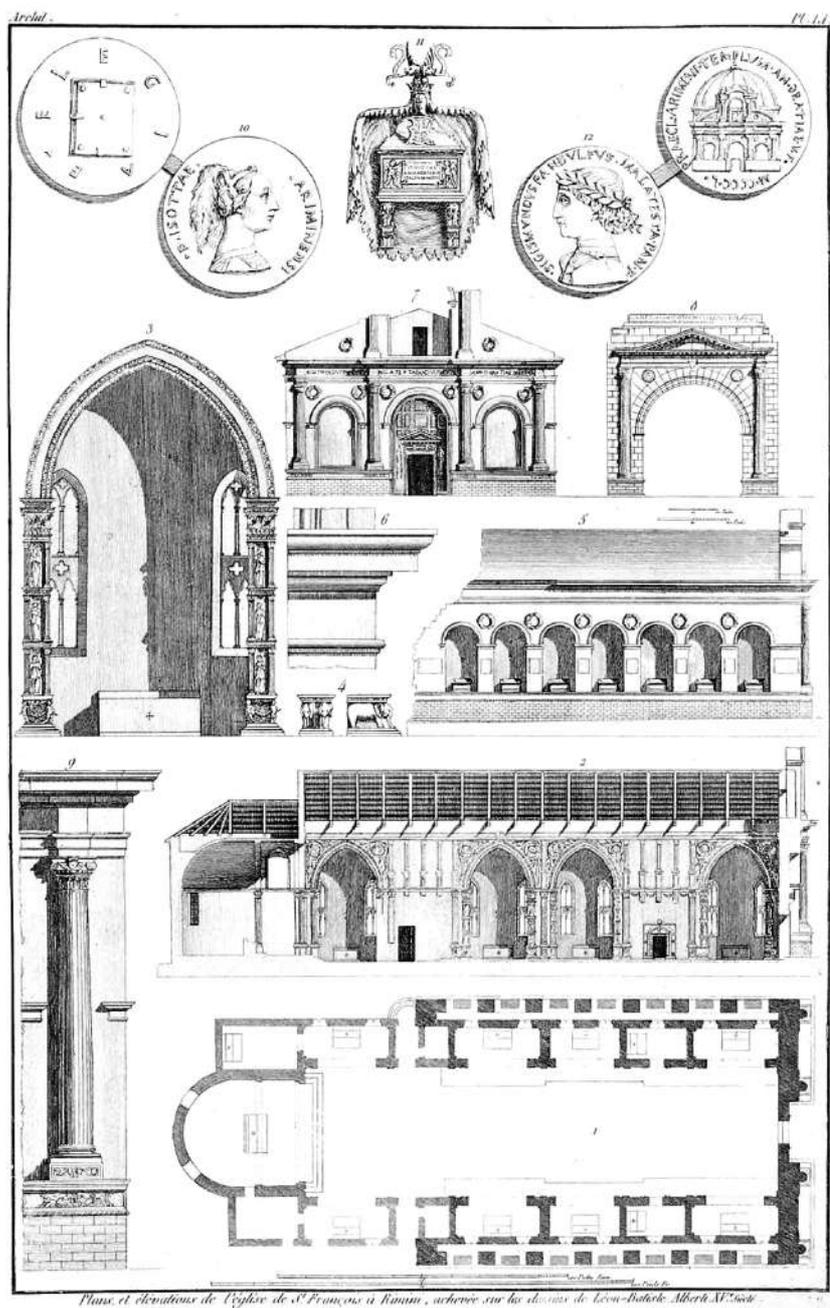
A la espera de la gran función teatral que coronará los espectáculos y liturgias reparadoras, y que tendrá lugar a la mañana siguiente, los dioses toman posiciones, y se preparan para pasar la noche en el recinto escénico.

---

<sup>11</sup> Al comienzo del libro sexto de su *De Re Aedificatoria* Alberti afirma: «Quedaban aún en pie viejas muestras de construcciones en forma de templos y de teatros, de las que —como si de excelentes profesores se tratara— sería posible aprender mucho: veía, no sin lágrimas en los ojos, que esas mismas construcciones iban siendo destruidas día a día.» ALBERTI, Leon Battista, 2007. *De Re Aedificatoria*. 2ª ed. Madrid: Akal. ISBN 978-84-7600-924-6. p.243-244

¿Pero cómo instalarse en el teatro sin llamar la atención? De nuevo Alberti utiliza la estrategia de la máscara, y los dioses se convierten en estatuas de sí mismos. La hilera de esculturas que corona el graderío, con las réplicas esculpidas de las divinidades, es escondida por los dioses, que ocupan, como copias de copias, el lugar de sus imágenes, petrificados para ocultarse y ver al mismo tiempo.

Alberti no describe las ceremonias teatrales previstas. Sólo nos deja un inmenso vacío en el relato, un vacío paralelo al de la escena, con los dioses duplicados, máscaras de sí mismos, convertidos en parte del decorado. La destrucción del mundo se suspende en el recinto del teatro, y el telón acabará cayendo, literalmente, encima de algunas de las divinidades, en una inversión poética de sus pulsiones aniquiladoras.



**FIGURA 08** » J. L. G. Seroux d'Agincourt, Lámina con dibujos del proyecto de Alberti para San Francisco de Rimini, (París, 1823) Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XIVe



**FIGURA 09** » Basílica de Santa Maria Novella. Fachada occidental y plaza. Florencia, (1870) RIBA Collections. Ref. nº RIBA60969. Library Reference 41627/2 (Phot. 371)

Pero esto ya no nos interesa ahora. La destrucción del mundo ha sido cancelada, y Alberti ha expuesto con ello, para quien quiera leerlo, un modelo implícito de ciudad. Este modelo otorga al arquitecto —que frente a los reproches dirigidos al filósofo encontrará el elogio de Júpiter— el tan comentado poder de la máscara. Alberti ofrece una ciudad radicalmente antiutópica, pero no por ello menos ambiciosa. Las disposiciones del tratado *De Re Aedificatoria* pueden sumarse ahora a este juicio al mundo, convertido finalmente en farsa, en el que la pulsión destructora ha sido suspendida en un acto momentáneo de negación de la entropía inevitable.

Bien pudiéramos ahora volver a los objetos albertianos, casi todos proyectos incompletos, fragmentos, intervenciones sobre preexistencias, en realidad, verdaderas máscaras —pensemos en el templo Malatestiano de Rímini (fig. 8) o en la fachada de Santa Maria Novella en Florencia (fig. 9)— alzadas como telones en el espacio vacío, escénico, de la ciudad.

Alberti, que ha obtenido su lección de aquel Momo sarcástico y doble, despliega su juego en la ciudad, y dispersa en ella su colección de objetos como los personajes de una representación calculada. Estos personajes muestran a la ciudad lo que puede llegar a ser, en ocasiones, con la misma energía mordaz y sarcástica de Momo. El antiutopismo de Alberti no es menos afilado, ni menos crítico. Frente a las perspectivas de la ciudad ideal renacentista, y su gusto por la *tabula rasa*, las arquitecturas de Alberti ya no borran, ya no arrasan lo existente; crean las condiciones de posibilidad de la transformación del mundo, yuxtapuestas, no impuestas. Esta ciudad implícita albertiana, que podemos extraer del complejo tapiz de sus escritos y proyectos, puede ser asimismo una lección vigente para la ciudad contemporánea. Desarrollarla sobrepasa los límites de este artículo. Baste ahora presentar al lector —si hemos sabido ser convincentes— su *condición teatral* como atributo esencial. *Quid tum.*

## Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, 1988. *Leon Battista Alberti: Antología*. Edición de Josep M. Rovira. Barcelona: Península. ISBN 84-297-2843-0.
- ALBERTI, Leon Battista, 2002. *Momo o del príncipe*. Murcia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. ISBN 84-89882-16-9.
- ALBERTI, Leon Battista, 2007. *De Re Aedificatoria*. 2ª ed. Madrid: Akal. ISBN 978-84-7600-924-6.
- GARIN, Eugenio, 1988. *Estudios sobre L. B. Alberti*. En: ROVIRA, Josep M. y MUNTADA, Anna (ed.). *León Battista Alberti*. Barcelona: Stylos, 33-80. ISBN 84-7616-009-7.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1978. *Más allá del bien y del mal*. 4ª ed. Madrid: Alianza. ISBN 84-206-1406-8
- VASARI, Giorgio, 2020. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. 10ª ed. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2736-6.
- VITRUVIO, Marco Lucio, 1970. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia. Depósito legal B. 7616-1970.

## Índice de imágenes

fig. 1: Cosimo Bartoli, 1565. *Ilustración de la planta del teatro en L'Architettura di Leon Batista Alberti*. Fuente: Google Books; Bartoli, Cosimo, 1565. *L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil'huomo & accademico fiorentino. Con la aggiunta de disegni. Et altri diuersi trattati del medesimo autore*. [consulta: diciembre 2023]  
[https://books.google.es/books?id=\\_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

fig. 2: Cosimo Bartoli, 1565. *Ilustración de la sección del teatro en L'Architettura di Leon Batista Alberti*. Fuente: Google Books; Bartoli, Cosimo, 1565. *L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil'huomo & accademico fiorentino. Con la aggiunta de disegni. Et altri diuersi trattati del medesimo autore*. [consulta: diciembre 2023]  
[https://books.google.es/books?id=\\_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

fig. 3: Cosimo Bartoli, 1565. *Ilustración del alzado del teatro en L'Architettura di Leon Batista Alberti*. Fuente: Google Books; Bartoli, Cosimo, 1565. *L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil'huomo & accademico fiorentino. Con la aggiunta de disegni. Et altri diuersi trattati del medesimo autore*. [consulta: diciembre 2023]  
[https://books.google.es/books?id=\\_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=_cuBpTsqq10C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

fig. 4: Leon Battista Alberti, *Supuesto autorretrato*. Roma, Biblioteca Nacional (Códice n. 738, Fondo Vittorio Emanuele), Fuente: Leon Battista Alberti: Opera Completa. Franco Borsi, Electa, p.9

fig. 5: Matteo De' Pasti, *Medalla con el emblema de Alberti con el ojo alado*. Samuel H. Kress Collection; National Gallery of Art, Washington D.C. Fuente: National Gallery of Art, Washington D.C. [consulta: diciembre 2023] <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44408.html>

fig. 6: Maarten van Heemskerck, *Momo criticando los trabajos de los dioses* (1561), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Ident. Nr.: 655. Fuente: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie [consulta: diciembre 2023] <https://recherche.smb.museum/detail/870727>

fig. 7: Maarten van Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo* (1553), The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Fuente: The Fitzwilliam Museum, Cambridge [consulta: diciembre 2023] <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/1521>

fig. 8: J. L. G. Seroux d'Agincourt, *Lámina con dibujos del proyecto de Alberti para San Francisco de Rímini*, (París, 1823) Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVe, Fuente: Universidad de Heidelberg; biblioteca digital [consulta: diciembre 2023] <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/seroux1823bd4/0059/image,info>

fig. 9: Basílica de Santa Maria Novella. *Fachada occidental y plaza. Florencia*, (1870) RIBA Collections. Ref. nº RIBA60969. Library Reference 41627/2 (Phot. 371) Fuente: RIBA Collections [consulta: diciembre 2023] [https://www.ribapix.com/Basilica-of-Santa-Maria-Novella-Florence-the-west-facade-and-piazza\\_RIBA60969?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPVNhb nRhJTlwTWfyaWEIMjBub3ZlbGxhJTlwJnNpZD1mYWxzZSZpc2M9dHJ1ZSZvcmlckJ5PTAmcGFnZW51bWJlcj0y#](https://www.ribapix.com/Basilica-of-Santa-Maria-Novella-Florence-the-west-facade-and-piazza_RIBA60969?ribasearch=aHR0cHM6Ly93d3cucmliYXBpeC5jb20vc2VhcmNoP2Fkdj1mYWxzZSZjaWQ9MCZtaWQ9MCZ2aWQ9MCZxPVNhb nRhJTlwTWfyaWEIMjBub3ZlbGxhJTlwJnNpZD1mYWxzZSZpc2M9dHJ1ZSZvcmlckJ5PTAmcGFnZW51bWJlcj0y#)