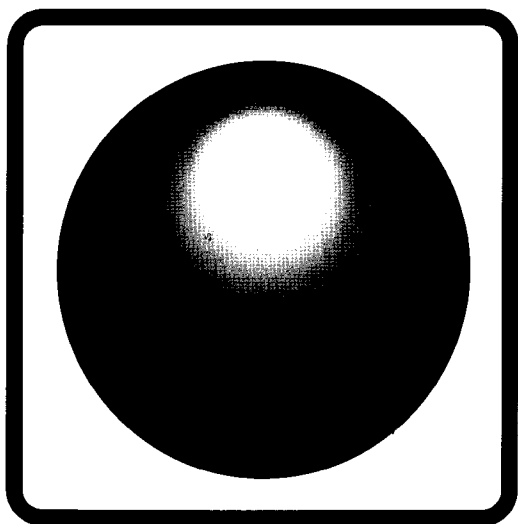


De la pintura y otros escritos sobre arte

LEON BATTISTA ALBERTI

Introducción, traducción y notas
de ROCÍO DE LA VILLA



Índice

PRESENTACIÓN	<i>Págs.</i> 9
INTRODUCCIÓN	11
NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN	43
CRONOLOGÍA: ALBERTI Y SU ÉPOCA	45
BIBLIOGRAFÍA	57
DE LA PINTURA	61
[Sumario]	63
[Dedicatoria] A Filippo Brunelleschi	65
[Dedicatoria] A Giovan Francesco, ilustrísimo príncipe de Mantua	67
Libro I	69
Libro II	89
Libro III	113
DE LA ESCULTURA	123
[Sumario]	125
[Dedicatoria] A Giovanni Andrea, obispo de Aleria	127
De la escultura	129
DE LA ARQUITECTURA	145
Prólogo	147
Libro II: <i>Los materiales</i>	153
Capítulo I	153
Libro VI: <i>Los ornamentos</i>	159
Capítulo II	159
Libro IX: <i>Los ornamentos de los edificios privados</i>	163
Capítulo I	163
Capítulo IV	167
Capítulo V	171
Capítulo VI	177
Capítulo VII	181
Capítulo VIII	183
Capítulo IX	186
Capítulo X	188
Capítulo XI	192
ÍNDICE DE NOMBRES	195
ÍNDICE DE CONCEPTOS	201

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego

1.ª edición, 1999
Reimpresión, 2007

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Introducción, traducción y notas © ROCÍO DE LA VILLA, 1999
© EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S.A.), 2007
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 978-84-309-3336-5
Depósito Legal: M. 44.100-2007

Printed in Spain. Impreso en España por Anzos, S. L. - Fuenlabrada (Madrid)

Índice

PRESENTACIÓN	Págs.	9
INTRODUCCIÓN		11
NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN		43
CRONOLOGÍA: ALBERTI Y SU ÉPOCA		45
BIBLIOGRAFÍA		57
DE LA PINTURA		61
[Sumario]		63
[Dedicatoria] A Filippo Brunelleschi		65
[Dedicatoria] A Giovan Francesco, ilustrísimo principe de Mantua		67
Libro I		69
Libro II		89
Libro III		113
DE LA ESCULTURA		123
[Sumario]		125
[Dedicatoria] A Giovanni Andrea, obispo de Aleria		127
De la escultura		129
DE LA ARQUITECTURA		145
Prólogo		147
Libro II: <i>Los materiales</i>		153
Capítulo I		153
Libro VI: <i>Los ornamentos</i>		159
Capítulo II		159
Libro IX: <i>Los ornamentos de los edificios privados</i>		163
Capítulo I		163
Capítulo IV		167
Capítulo V		171
Capítulo VI		177
Capítulo VII		181
Capítulo VIII		183
Capítulo IX		186
Capítulo X		188
Capítulo XI		192
ÍNDICE DE NOMBRES		195
ÍNDICE DE CONCEPTOS		201

Sumario

LIBRO I

1. Justificación al comenzar el discurso en términos matemáticos. El autor se compromete a hablar como pintor y para pintores.
2. Definición de punto y clases de líneas.
3. Definición de superficie y ángulos.
4. Tipos de superficies.
5. Cualidades que determinan el aspecto de las superficies: lugar y luz.
6. Rayos visivos extrínsecos, medios y céntrico.
7. La pirámide visual.
8. Rayo céntrico e incidencia de la luz.
9. Color: géneros y especies.
10. El blanco y el negro no son auténticos colores, sino moderadores de colores.
11. Luces y sombras.
12. Definición de la pintura.
13. De la intersección de la pirámide resultan diversas clases de superficies.
14. Sobre la proporción.
15. Las superficies equidistantes con la intersección de la pirámide visual son proporcionales.
16. Superficies no equidistantes.
17. Superficies colineares.
18. Relatividad representativa de las cualidades accidentales del objeto.
19. Construcción de la intersección o ventana.
20. Método para la *perspectiva artificialis*.
21. Novedad de la representación en perspectiva.
22. Justificación del estilo de este primer libro: claridad antes que elocuencia.
23. Importancia de los «rudimenta» en pintura.
24. Anuncio del libro II, destacando el carácter mental de la pintura.

LIBRO II

- Elogio de la pintura a partir de anécdotas ejemplares de la antigüedad.
- La pintura, maestra de las artes plásticas. La fábula de Narciso.
- Pintura, religión, nobleza. Pintura *versus* escultura.
- Otros valores de la pintura: *docere et delectare, et imitatio Naturae*.
- La pintura proporciona alabanza y riquezas. Contra la avaricia.
- Circunscripción, composición y recepción de luz.
- La circunscripción óptima y el velo.
- Defensa pragmática del uso del velo.
- Definición de composición e «historia» (superficies, miembros, cuerpos). Circunscripción de superficies angulares.
- Circunscripción de superficies circulares.

35. La composición debe perseguir la belleza y la gracia, a través de la imitación selectiva de la naturaleza.
36. Composición de miembros.
37. Adecuación, movimiento y expresión de los miembros.
38. Decoro.
39. Composición de los cuerpos.
40. Amenidad y variedad en la «historia».
41. Expresividad y capacidad de conmover de la «historia».
42. Movimiento y representación de las afecciones. *El sacrificio de Ifigenia*. La *Nave* de Giotto.
43. Tipos de movimientos y partes del cuerpo.
44. Decoro en la representación de afecciones y movimientos del cuerpo.
45. Representación del movimiento de objetos inanimados. Paños.
46. Recepción de la luz. Distribución de luces y sombras; variedad y abundancia de colores. La comprobación en el espejo.
47. Procedimiento para colorear volúmenes. Advertencia sobre el exceso de blanco y negro.
48. Contraste y correspondencia de colores.
49. El uso de oro, plata y gemas.
50. Resumen de lo tratado en este libro II.

LIBRO III

51. Anuncio del tema de este tercer libro: la formación del pintor perfecto.
52. Objeto, fin y medios: técnica, conocimientos y comportamiento social.
53. La pintura frente al sistema de las artes: *trivium* y *quadrivium*. La «calumnia» de Apeles.
54. Poesía y pintura. *Las gracias*.
55. La imitación selectiva de la belleza, criterio unificador de la variedad de la naturaleza.
56. Ingenio *versus* naturaleza. La selección de Zeuxis.
57. Dimensión de la pintura (lo bello y lo bonito).
58. La imitación de otras obras de arte. El aprendizaje a través de la escultura.
59. El control intelectual de la obra y la diligencia y celeridad de la ejecución manual.
60. Variedad en la «historia» y la variedad de talentos pictóricos.
61. Composición meditada de la «historia». Contra el *non finito*.
62. El consejo de los críticos.
63. Saludo a la posteridad por parte de quien se sabe el primer tratadista de pintura.

*A Filippo Brunelleschi*¹

Yo solía maravillarme y dolerme a la vez de que tantas óptimas y divinas artes y ciencias, que por sus obras y por la historia vemos que fueron abundantes entre los antepasados virtuosísimos de la antigüedad, ahora hayan desaparecido y casi totalmente perdido: pintores, escultores, arquitectos, músicos, geómetras, retóricos, augures y similares nobilísimos y maravillosos intelectos, hoy se encuentran en rarísimas ocasiones y poco hay que alabarles. Por lo que creí, pues a muchos se lo he oído decir, que la naturaleza, maestra de las cosas, envejecida y cansada, ya no producía ni los gigantes ni los ingenios que en aquellos sus tiempos más gloriosos y así jóvenes produjo, vastos y maravillosos². Pero cuando tras el largo exilio, con el que fuimos vejados nosotros los Alberti³, volví aquí a esta nuestra más ornada patria por encima de las demás, reconocí en muchos pero primero en ti, Filippo, y en nuestro gran amigo el escultor Donato, y en otros como Nencio y Luca y Masaccio, que había en cada cosa encomiable un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes⁴. Por tanto, me he dado cuenta de que reside en nuestra in-

¹ La dedicatoria al arquitecto Brunelleschi se encuentra únicamente en el MS (II. IV. 38 de la Biblioteca Nacional de Florencia), de donde procede la versión italiana del *De pictura* (datada en 1436). Su importancia histórica y artística obliga a incluirla en la presente edición.

² Como ha subrayado E. H. Gombrich, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, p. 173, la alusión a la «cansada naturaleza» se trata de un topos clásico, usado antes, por ejemplo, por Plinio el Joven para alabar la aparición de la obra del poeta Vergilius Romanus y, después, por Fontenelle en su *Digression sur les Anciens et les Modernes* de 1688.

³ Los Alberti fueron exiliados de Florencia en 1387 y readmitidos en 1428, año en el que seguramente Leon Battista visitó la ciudad por primera vez. En todo caso, se sabe con seguridad que Alberti formaba parte de la corte papal que asistió al Concilio de la unión de las Iglesias en 1434.

⁴ Alberti se refiere aquí a los escultores Donatello, Ghiberti (Nencio) y Luca della Robbia. En cuanto a Masaccio, sorprende que el autor no haga referencia a su fallecimiento, que normalmente se fecha en 1430, lo que ha hecho especular a algunos si se referiría a Maso di Bartolommeo; sin embargo, la hipótesis no ha prosperado dada la asociación en el texto con el resto de artistas, innovadores en la época. Cf. K. Clark, *El arte del humanismo*, pp. 73 ss.

dustria y diligencia, no menos que en el beneficio de la naturaleza y de los tiempos, el poder conseguir la más alta alabanza en cualquier actividad. Te confieso que a los antiguos, teniendo como tenían abundancia de qué aprender e imitar, les era menos difícil alcanzar el conocimiento de las supremas artes, que hoy nos son fatigosísimas; pero por ello tanto más grande debe llegar a ser nuestro nombre, si nosotros, sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias inauditas y jamás vistas. ¿Quién, si no es duro de corazón o envidioso, no alabaría al arquitecto Pippo viendo su estructura tan grande, erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, hecha sin ninguna ayuda de envigados o recargado entablado, artificio que, si bien lo juzgo, si en nuestros tiempos era increíble que pudiera realizarse, seguramente tampoco entre los antiguos fue sabido ni conocido?⁵ Pero de tus méritos y de la virtud de nuestro Donato, junto a la de los otros que me son gratísimos por sus costumbres, hablaré en otro lugar. En tanto, persevera en encontrar, como haces día a día, cosas por las que tu ingenio maravilloso adquiriera fama y renombre y, si alguna vez estás ocioso, me agrada que veas esta pequeña obra mía *De pictura*, que en tu nombre hice en lengua toscana. Verás tres libros: el primero, todo matemático, hace surgir desde las raíces de la naturaleza este legendario y nobilísimo arte. El segundo libro pone a mano del artista el arte, distinguiendo sus partes y demostrándolo todo. El tercero instruye al artista en qué y cómo puede y debe alcanzar el perfecto arte y conocimiento de toda la pintura. Con que, por favor, sírrete de leerme con diligencia y, si ves algo que enmendar, corrígeme. Ningún escritor fue tan docto que no le fueran utilísimos los amigos eruditos; y yo ante todo deseo ser enmendado por ti para no ser criticado por los detractores.

⁵ Alberti se refiere a la cúpula de la catedral de Florencia, Santa Maria del Fiore, diseñada y construida por Brunelleschi.

*A Giovan Francesco, ilustrísimo príncipe de Mantua*⁶

Deseo entregarte estos libros sobre pintura, príncipe ilustrísimo, porque he sabido que te deleitas de modo máximo con estas artes liberales, pues con ellos entenderás, cuando ocioso los leas, cuánta luz y doctrina he aportado con mi ingenio e industria. Y, como tienes una ciudad tan pacífica y bien gobernada por tu virtud que no necesitas abandonar los asuntos públicos para consagrarte ocioso según tu costumbre a los estudios literarios, espero que, con tu habitual humanidad, en lo que aventajas no menos que en la gloria de las armas y la pericia de las letras a los demás príncipes, no dejes en el olvido nuestros libros. Pues entenderás que éstos son tales que en ellos se trata de cómo este arte es digno de áureos eruditos y fácilmente pueden deleitar a los estudiosos por su novedad. Pero no hablaré más de libros. Podrás conocer mejor mis costumbres, doctrina y toda mi vida si puedes estar cerca de ti, como es mi firme deseo. Por lo menos, espero que mi trabajo no te desagrade, por si quicres contarme como un dechado miembro entre tus familiares y no tenerme entre los últimos.

⁶ Giovan Francesco Gonzaga, señor de Mantua (1407-1444) y mecenas de una importante escuela humanística, La Giocosa, dirigida por Vittorino da Feltré, quien probablemente había sucedido al maestro de Alberti, Barzizza, en la cátedra de retórica en Mantua. Alberti probablemente le conoció en 1438 y le dedicó el *De pictura* hacia 1440. Más tarde diseñó varios edificios para su hijo, Ludovico (1444-1478): el coro de SS. Andrea e Ambrogio en Florencia, y las iglesias de San Andrea y San Sebastiano en Mantua.

dustria y diligencia, no menos que en el beneficio de la naturaleza y de los tiempos, el poder conseguir la más alta alabanza en cualquier actividad. Te confieso que a los antiguos, teniendo como tenían abundancia de qué aprender e imitar, les era menos difícil alcanzar el conocimiento de las supremas artes, que hoy nos son fatigosísimas; pero por ello tanto más grande debe llegar a ser nuestro nombre, si nosotros, sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias inauditas y jamás vistas. ¿Quién, si no es duro de corazón o envidioso, no alabaría al arquitecto Pippo viendo su estructura tan grande, erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, hecha sin ninguna ayuda de envigados o recargado entablado, artificio que, si bien lo juzgo, si en nuestros tiempos era increíble que pudiera realizarse, seguramente tampoco entre los antiguos fue sabido ni conocido?⁵ Pero de tus méritos y de la virtud de nuestro Donato, junto a la de los otros que me son gratísimos por sus costumbres, hablaré en otro lugar. En tanto, persevera en encontrar, como haces día a día, cosas por las que tu ingenio maravilloso adquiera fama y renombre y, si alguna vez estás ocioso, me agrada que veas esta pequeña obra mía *De pictura*, que en tu nombre hice en lengua toscana. Verás tres libros: el primero, todo matemático, hace surgir desde las raíces de la naturaleza este legendario y nobilísimo arte. El segundo libro pone a mano del artista el arte, distinguiendo sus partes y demostrándolo todo. El tercero instruye al artista en qué y cómo puede y debe alcanzar el perfecto arte y conocimiento de toda la pintura. Con que, por favor, sírrete de leerme con diligencia y, si ves algo que enmendar, corrígeme. Ningún escritor fue tan docto que no le fueran utilísimos los amigos eruditos; y yo ante todo deseo ser enmendado por ti para no ser criticado por los detractores.

⁵ Alberti se refiere a la cúpula de la catedral de Florencia, Santa María del Fiore, diseñada y construida por Brunelleschi.

*A Giovan Francesco, ilustrísimo príncipe de Mantua*⁶

Deseo entregarte estos libros sobre pintura, príncipe ilustrísimo, porque he sabido que te deleitas de modo máximo con estas artes liberales, pues con ellos entenderás, cuando ocioso los leas, cuánta luz y doctrina he aportado con mi ingenio e industria. Y, como tienes una ciudad tan pacífica y bien gobernada por tu virtud que no necesitas abandonar los asuntos públicos para consagrarte ocioso según tu costumbre a los estudios literarios, espero que, con tu habitual humanidad, en lo que aventajas no menos que en la gloria de las armas y la pericia de las letras a los demás príncipes, no dejes en el olvido nuestros libros. Pues entenderás que éstos son tales que en ellos se trata de cómo este arte es digno de áureos eruditos y fácilmente pueden deleitar a los estudiosos por su novedad. Pero no hablaré más de libros. Podrás conocer mejor mis costumbres, doctrina y toda mi vida si puedes estar cerca de ti, como es mi firme deseo. Por lo menos, espero que mi trabajo no te desagrade, por si quieres contarme como un decente miembro entre tus familiares y no tenerme entre los últimos.

⁶ Giovan Francesco Gonzaga, señor de Mantua (1407-1444) y mecenas de una importante escuela humanística, La Giocosa, dirigida por Vittorino da Feltré, quien probablemente había sucedido al maestro de Alberti, Barzizza, en la cátedra de retórica en Mantua. Alberti probablemente le conoció en 1438 y le dedicó el *De pictura* hacia 1440. También diseñó varios edificios para su hijo, Ludovico (1444-1478): el coro de SS. Andrea e Ambrogio en Florencia, y las iglesias de San Andrea y San Sebastiano en Mantua.

principalmente he pretendido que fuera comprensible, he conseguido que nuestro discurso sea claro antes que elegante y ornado. Lo que sigue producirá, según espero, menos tedio a quienes lo lean.

23. Por tanto, hemos comentado lo que nos parecía apropiado de los triángulos, de la pirámide y de la intersección, cuya razón suelo demostrar a mis amigos con mucho más detenimiento con argumentos geométricos³⁰, lo que premeditadamente he omitido en estos libros por brevedad. Aquí he considerado, como pintor que habla a los pintores, sólo los primeros rudimentos de la pintura. Y hemos querido llamarlos rudimentos, porque son los primeros fundamentos del arte para los pintores no instruidos. Pero son tales que quien los entienda bien comprenderá que no son de poco provecho, no sólo para el ingenio, sino también para conocer la definición de la pintura e incluso para lo que diremos después. Y nadie dude que jamás llegará a ser un buen pintor quien no entienda perfectamente lo que está intentando hacer cuando pinta. Pues en vano se tensa el arco si primero no tienes destino al que dirigir la flecha. Y quisiera que nosotros le persuadiéramos de que sólo será un óptimo pintor quien haya aprendido a conocer óptimamente tanto los contornos como todas las cualidades de las superficies. Y, por el contrario, afirmo que nunca será un buen artista quien no domine diligentemente todas las cosas que hemos dicho.

24. Las cosas dichas sobre la superficie y la intersección nos eran imprescindibles a nuestro propósito. A continuación instruiremos al pintor cómo puede imitar con su mano lo que ha concebido con su mente.

³⁰ Cfr. L. B. Alberti, *Elementa picturae (Elementi di pittura)*, en *Opere volgari*, ed. Grayson, III, pp. 108-129 y los comentarios de A. Parronchi en su artículo «Sul significato degli *Elementi di pittura* di Leon Battista Alberti», en *Cronache di Archeologia e Storia dell'arte*, 6, 1967, pp. 107-115.

Libro II

25. Pero como el esfuerzo para aprender esto puede parecer demasiado laborioso a los jóvenes, creo que debo manifestar aquí cuán merecedera es la pintura de que consumamos en ella todo nuestro esfuerzo y atención. Pues la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad¹, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista. Plutarco² nos cuenta que Casandro, uno de los jefes de Alejandro, tembló de arriba abajo al ver el simulacro del ya difunto Alejandro, en el que reconoció la majestad de su rey, y que el lacedemonio Agesilao³, comprendiendo su deformidad, rehusó que su efigie fuera conocida por la posteridad, por lo que nunca quiso que nadie lo pintara ni modelara. Así perviven los rostros de los difuntos durante mucho tiempo por medio de la pintura. En verdad, el que la pintura haya representado a los dioses que veneraba la gente, debe considerarse que es el máximo don concedido a los mortales, pues la pintura ha contribuido a la piedad que nos une a los seres superiores y a preservar el ánimo con la religión. Se dice que Fidias⁴ hizo un Júpiter en Élide, cuya belleza aumentó no poco la aceptación de la religión. Así, cuánto contribuye la pintura a las honestísimas delicias del ánimo y al decoro, se puede ver de varios modos, pero máximamente en que nunca darás con algo tanpreciado, cuya asociación con la pintura no lo haga mucho más caro y gracioso. El marfil, las perlas y otras cosas preciosas semejantes se hacen más preciosas en manos del pintor. El mismo oro, empleado en el arte de la pintura, tiene mucho más valor que el simple oro. Incluso el plomo, el más vil de los metales, si hubiera servido para formar algún simulacro en manos de Fidias o de Praxíteles, probablemente sería considerado más precioso que la plata ruda y sin elaborar. El pintor Zeuxis⁵ empezó a dar sus obras porque, como él mismo decía, no tenían precio. Pues es-

¹ Cicerón, *De amicitia*, 7, 23.

² Plutarco, *Alexander*, LXXIV, 4.

³ Plutarco, *Agesilao*, II, 2.

⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 9.

⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 62.

timaba que no había precio que pudiera satisfacer a quien, modelando o pintando seres vivos, llega a ser casi un dios entre los mortales.

26. Por tanto, la pintura tiene tales virtudes que sus maestros no sólo ven admirados sus obras, sino que también se sienten casi similares a un dios. ¿No es acaso la pintura maestra de todas las artes o su principal ornamento? Pues si no me equivoco, el arquitecto toma del mismo pintor arquivates, capiteles, basas, columnas, cornisas y todos los demás adornos de los edificios. Y por la regla y arte del pintor se rigen el lapidario, el escultor y todos los talleres y los oficios de los artesanos. En efecto, apenas hay arte por vil que sea que no dependa de la pintura; incluso me atrevería a decir que, sea lo que haya de decoroso en las cosas, deriva de la pintura. Por todo ello, la pintura fue honrada por nuestros mayores con un honor primordial, de manera que, mientras todos los demás artífices fueron llamados artesanos, sólo el pintor no estaba incluido entre ellos. Como esto es así, acostumbro decir entre mis familiares que el inventor de la pintura, según los poetas, fue Narciso, quien fue convertido en flor, pues, como la pintura es la flor de todas las artes, así la fábula de Narciso se acomoda a nuestro propósito perfectamente. Pues ¿qué es pintar, sino abarcar con el arte la superficie de una fuente? Quintiliano pensaba que los primeros pintores circunscribían las sombras del sol y que el arte creció a base de añadidos⁶. Hay quienes dicen que el egipcio Filocles y un tal Cleantes estuvieron entre los primeros inventores de este arte. Los egipcios afirman que entre ellos la pintura estaba en uso seis mil años antes de que fuera llevada a Grecia. Y los nuestros dicen que la pintura llegó a Italia desde Grecia después de las victorias de Marcelo en Sicilia⁷. Pero no interesa tanto conocer los primeros pintores e inventores de la pintura, pues no contamos una historia de la pintura como Plinio, sino tratar este arte de modo novísimo, del que en nuestra época no queda ningún monumento de los antiguos escritores que yo haya visto, aunque dicen que el ístmico Eufránor escribió algo sobre simetría y colores, y que Antígono y Jenócrates enviaron algunas cartas sobre la pintura, e incluso que Apeles escribió a Perseo sobre pintura⁸. Diógenes Laercio refiere que el filósofo Demetrio⁹ también fue comentador de pintura.

⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 2, 7; cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 15.

⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 16 y 15; Plinio, XXXV, 22, no menciona a Marcelo, sino que afirma que fue Valerio Messala quien trajo tesoros artísticos a Roma desde Sicilia.

⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 129 (Eufránor); *ibid.*, 68 (Antígono, Jenócrates); *ibid.*, 79 y 111 (Apeles).

⁹ Diógenes Laercio, *De vitis... philosophorum*, V, 83.

Además, creo que, habiendo sido todas las buenas artes comentadas en monumentos de la literatura por nuestros mayores, la pintura no fue olvidada por nuestros escritores italianos. Pues los antiquísimos etruscos fueron los más expertos de Italia en el arte de pintar.

27. El antiquísimo escritor Trismegisto¹⁰ afirma que la pintura y la escultura nacieron con la religión. Así lo dice a Asclepio: la humanidad, recordando su naturaleza y origen, representó a los dioses con rostro semejante al suyo. Pero ¿quién negará que en todas las cosas, tanto públicas como privadas, profanas y religiosas, la pintura ha reivindicado para sí los lugares más honestos, de modo que no hay artificio entre los mortales que haya sido tan estimado por todos entre los mortales? Cuentan precios de las tablas pintadas casi increíbles¹¹. El tebano Aristides vendió una sola por cien talentos¹². Dicen que Rodas no fue incendiada por el rey Demetrio por no destruir una tabla de Protógenes. Por tanto, se puede afirmar que Rodas fue redimida de los enemigos por una sola pintura. Muchas cosas más de este tipo son contadas por los escritores, de lo que entenderás claramente que los buenos pintores siempre han sido tenidos en suma alabanza y honor por parte de todos, de manera que los ciudadanos más nobles y distinguidos, los filósofos y los reyes se deleitaron no sólo con las pinturas, sino, sobre todo, en pintar. L. Manilio¹³, un ciudadano romano, y Fabio, el hombre más noble en la ciudad, fueron pintores. Turpilio, un caballero romano, pintó en Verona. Sitedio, pretor y procónsul, adquirió renombre pintando. Pacuvio, un poeta trágico, nieto por parte de hija del poeta Ennio, pintó a Hércules en el foro¹⁴. Los filósofos Sócrates, Platón, Metrodoro y Pirro alcanzaron distinción en pintura¹⁵. Los emperadores Nerón, Valentiniano y Alejandro Severo fueron muy aficionados a pintar¹⁶. Largo sería referir cuántos príncipes y reyes

¹⁰ *Asclepius*, III.

¹¹ Plinio aporta muchos ejemplos de precios pagados por pinturas; vid. especialmente *Historia naturalis*, XXXV, 100 (Aristides), 105 (Protógenes), y cfr. *ibid.*, 55, 70, 130, 132, 136, 156.

¹² Unos sesenta mil florines de la época.

¹³ Actualmente no se tiene noticia alguna de L. Manilio como pintor. Posiblemente se trata de una confusión con L. Hostilio Mancino (Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 23, pero éste tampoco fue pintor) a partir de comentarios derivados.

¹⁴ Todos estos ejemplos de Fabio, Turpilio, Sitedio (Titedius) y Pacuvio derivan de Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 19-20.

¹⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 137, y XXXVI, 32 (Sócrates); Dióg. Laerc., *De Vitis... philosophorum*, III, 4-5 (Platón); Plinio, XXXV, 135 (Metrodoro); Dióg. Laerc., IX, 61 (Pirrón).

¹⁶ Suetonio, *Nero*, 52; Tácito, *Anales*, XIII, 3 (Nerón); Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum*, XXX, 9, 4 (Valentiniano); Lampridius, *Alexander Severus*, 27.

fucron devotos de este nobilísimo arte. Además, tampoco es apropiado revisar toda la multitud de pintores antiguos, cuya enormidad se puede calcular por el hecho de que sólo en cuatrocientos días se hicieron para Demetrio Valerio¹⁷, hijo de Fanostrato, trescientas sesenta estatuas, en parte ecuestres y en parte carros y bigas. Y en la ciudad en la que hubo tal número de escultores ¿creeremos que hubo menos pintores? Pintura y escultura son dos artes hermanas y nutridas de un mismo ingenio. Pero yo siempre preferiré el ingenio del pintor, porque se ejercita en una cosa mucho más difícil. Pero volvamos al asunto.

28. Así pues, fue ingente el número de los pintores y escultores en aquellos tiempos, cuando príncipes y plebeyos, doctos e indoctos se deleitaban con la pintura, cuando estatuas y tablas se exponían en los teatros entre los primeros expolios de las provincias; y a tanto llegó esto, que Paulo Emilio¹⁸ y otros no pocos ciudadanos romanos educaron a sus hijos en pintura junto a las artes liberales a fin de alcanzar una vida buena y feliz. Esta óptima costumbre fue observada sobre todo entre los griegos, de modo que los adolescentes libres y educados liberalmente eran instruidos en el arte de la pintura junto a letras, geometría y música. Incluso, esta facultad de pintar fue honorable para las mujeres. Marcia¹⁹, hija de Varrón, es celebrada entre los escritores porque sabía pintar. Y la pintura era considerada con tanta alabanza y honor entre los griegos, que se prohibió por ley enseñar pintura a los siervos; y esto no sin razón, pues el arte de pintar es muy digno de los ingenios liberales y muy nobles ánimos, y para mí siempre ha sido indicio máximo de un ingenio óptimo y preclarísimo cuando vemos a alguien deleitarse vehemente con la pintura. Éste es un arte que igualmente es grato a los doctos e indoctos, y lo que casi a ningún otro arte sucede, pues deleitando a los entendidos también atrae a los inexpertos. Tampoco es fácil hallar a alguien que no desee adiestrarse más en pintura. Y es manifiesto que la misma naturaleza se deleita pintando. Pues vemos que la naturaleza a menudo efigia en los mármoles hipocentauros y rostros barbados de reyes²⁰. Y cuentan

¹⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 27; Dióg. Laerc., V, 75 (Demetrio).

¹⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV (Paulo Emilio), 7-9 y 11-13. *Ibid.*, 77 (griegos).

¹⁹ Actualmente, no se sabe si Varrón tuvo una hija con este nombre. Plinio tampoco menciona a Marcia entre las mujeres pintoras (Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 147). Sin embargo, la noticia fue recogida por la tratadística posterior, por ejemplo, Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1584. L. Mallè, Sansoni, Florencia, 1859, p. 80, ha prestado atención a la leyenda medieval de una pintora de nombre Marcia.

²⁰ Cfr. *De statua*, I; para las imágenes en el mármol, vid Plinio, *Historia naturalis*, XXXVI, 5, y para los reyes barbados, Alberto Magno, *De miner.*, II, 3, i.

también que en una gema de Pirro estaban representadas por la misma naturaleza las nueve musas con sus atributos²¹. Añádase a esto que no hay arte que, estudiándolo y ejercitándolo a cualquier edad, tanto expertos como inexpertos lo lleven a cabo con tanto placer. Permítaseme hablar de mi propia experiencia. Cuando me pongo a pintar, siento tal voluptuosidad de ánimo, que a menudo supedito al ocio otros negocios y con tanto placer persevero en terminar la obra, que a duras penas puedo creer que hayan pasado tres o cuatro horas.

29. Así, este arte produce placer mientras lo ejercitas, y alabanza, riqueza y fama eterna mientras lo practiques bien. Siendo esto así, como la pintura es el mejor y más antiguo ornamento de las cosas, digna de los libres y agradable a doctos e indoctos, exhorto ante todo a los jóvenes a que se entreguen a la pintura tanto como puedan. Asimismo, aconsejo a los que son estudiosísimos de la pintura que prosigan con todo esfuerzo y diligencia hasta dominar el perfecto arte de pintar. Para vosotros, que procuráis destacar en pintura, cuidado sobre todo la reputación y la fama que veis consiguieron los antiguos, y con esto recordad que la avaricia siempre fue enemiga de la alabanza y de la virtud. Pues a quien pone su ánimo en el interés, raramente le llega el fruto de la posteridad. Yo mismo he visto a muchos que, estando en principio predispuestos a aprender, se decidieron por la ganancia y no obtuvieron ni riquezas ni fama alguna, mientras que, si hubieran unido su ingenio al estudio, habrían alcanzado la fama, con lo que habrían conseguido riquezas y la satisfacción del renombre. Pero basta de hablar de estas cosas. Regresemos a nuestro tema.

30. Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extrae de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas van a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de definir el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo no se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas uniones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de luz.

²¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXVII, 5.

31. Por tanto, circunscripción, composición y recepción de luz hacen la pintura. Por lo que a continuación trataremos de ellas tan brevemente como sea posible. Primero, de la circunscripción. La circunscripción es el proceso de trazar las líneas de los contornos en pintura. Sobre esto dicen que el pintor Parrasio, sobre quien diserta Sócrates según Jenofonte, fue experto muy pulcro, pues examinaba de modo muy sutil las líneas²². Considero que en la circunscripción habría que tener en cuenta que debería hacerse con líneas muy tenues y casi imperceptibles a la vista; como dicen que solía practicar Apeles y en lo que rivalizó con Protógenes²³. Pues la circunscripción es una simple anotación de los contornos, que, si se hace con una línea muy visible, no parecerán márgenes de superficies, sino hendiduras en la pintura. Quisiera que en la circunscripción sólo se esboce el trazo de los contornos, en lo que es preciso ejercitarse con asiduidad. Pues nunca se alabará composición ni recepción de luz alguna sin la presencia de la circunscripción. Y la circunscripción por sí misma es a menudo muy grata. Por tanto, la obra depende de la circunscripción, y para conseguir ésta muy bella, considero que nada puede resultar más adecuado que el velo que suelo llamar intersección entre mis familiares, cuyo uso he sido el primero en descubrir. Es así: un velo de hilo tenuísimo y teñido del color deseado, dividido con hilos gruesos en varias secciones cuadradas paralelas y extendido en un telar. Lo sitúo entre el ojo y el objeto a representar, para que la pirámide visual pase a través de la transparencia del velo. Esta intersección del velo tiene no pocas utilidades de por sí: primero presenta siempre las mismas superficies inamovibles, pues una vez situados los términos percibes inmediatamente la cúspide de la pirámide, lo que es muy difícil de hallar sin esta intersección. Y sabes que pintando es imposible imitar algo correctamente que no presente continuamente el mismo aspecto. Por eso es más fácil emular lo que está pintado, pues siempre presenta la misma cara, que las cosas esculpidas²⁴. También sabes que, si se cambian la distancia y la posición del centro, la misma cosa vista parece haber sido alterada. Por eso he dicho que el velo nos prestará no mediocre utilidad, ya que la cosa vista guardará siempre la misma apariencia. La utilidad siguiente es que la posición de los contornos y los términos de las superficies podrán establecerse con precisión fácilmente en el panel a pintar, pues verás situados la frente en un paralelo, la nariz en el siguiente, las mejillas en los de al lado,

²² Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 67-68; Jenofonte, *Memorabilia*, III, X.

²³ Plinio, *Historia naturalis*, *ibid.*, 81-83.

²⁴ Cfr. *infra*, III, 58.

el mentón en el inferior y del mismo modo cada cosa dispuesta en su lugar, y así colocarás todo bellísimo en la tabla o en la pared divididas en esas paralelas. Por último, este mismo velo sirve de máxima ayuda al realizar la pintura, porque con él ves el objeto con volumen y en relieve a la vez que dibujado y pintado en la superficie lisa del velo. Todas estas cosas muestran de cuánta utilidad es el velo para pintar con facilidad y corrección, como podemos entender por juicio y experiencia.



Tanto Durero, autor del grabado, como Leonardo idearon instrumentos basados en el «velo» de Alberti.

32. No escucharé a los que dicen que no es bueno que el pintor se acostumbre a estas cosas, porque, aunque faciliten una gran ayuda para pintar, si faltan, incapacitan al artista para hacer nada por sí mismo. Pero, si no me equivoco, no indagamos la labor infinita del pintor, si no que más bien deseamos una pintura que parezca marcadamente en relieve y similar a los cuerpos dados. Lo que no sé cómo podría conseguirse, incluso medianamente, sin la ayuda del velo. Por tanto, quienes intentan avanzar en pintura, deberían usar esta intersección o velo, como he explicado. Y, si les deleita experimentar el ingenio sin el velo, tendrán que imitar este método de las paralelas con el ojo, de modo que imaginen siempre una línea que cruza otra perpendicular en donde sitúen el término de la perspectiva en la pintura. Pero como para muchos pintores inexpertos los contornos de las superficies son dudosos e inciertos, como, por ejemplo, en los rostros, puesto que no discernen en qué lugar las sienas se distinguen de la frente, es preciso enseñarles un procedimiento para que adquieran este conocimiento. La misma naturaleza lo demuestra muy claramente. Así como se ve en las superficies planas, que se distinguen por sus propias luces y sombras, así también podemos ver en las superficies

esféricas y cóncavas como cuadrículas de muchas superficies con diversas manchas de sombras y luces. De modo que cada parte diferenciada por la luz y la sombra ha de ser considerada como una superficie singular. Y, si la superficie vista sale de lo sombreado y continúa hacia un color vivo, entonces es oportuno señalar con una línea la mitad entre un espacio y otro, a fin de que no haya la menor duda de qué modo se deben colorear.

33. Todavía nos queda algo que decir sobre la circunscripción, algo que pertenece no en poca medida a la composición. A este propósito no hay que ignorar lo que es la composición en pintura. La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor es la «historia», las partes de la «historia» son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro y una parte del miembro es una superficie. Y como la circunscripción es el procedimiento al pintar con el que se dibujan los contornos de las superficies y como algunas superficies son pequeñas, como las de los seres vivos, y otras sumamente grandes, como las de edificios y colosos, para circunscribir las superficies pequeñas pueden ser suficientes los preceptos que ya hemos dado, pues se ha demostrado cómo pueden medirse con el velo. Para las superficies mayores es necesario explicar un nuevo procedimiento. Para esto hay que recordar lo que dijimos más arriba en nuestros rudimentos sobre superficies, rayos, pirámide e intersección. También recordarás lo que argumenté sobre las paralelas del pavimento y sobre el punto céntrico y la línea. Por consiguiente, sobre el pavimento, dividido en paralelas, se edificarán las paredes de los muros y otras semejantes, a las que llamaremos superficies perpendiculares. Por tanto, diré brevemente cómo procedo en esta construcción. Comienzo el proceso desde un principio por sus fundamentos. Describo en el pavimento la anchura y longitud de los muros, en cuya descripción he observado en la naturaleza que, desde un único punto de vista, de un cuadrado de ángulos rectos sólo se pueden ver dos superficies perpendiculares juntas. Por tanto, al describir los fundamentos de las paredes, tengo cuidado en circundar sólo estos lados que se ven desde el punto de vista; y comienzo siempre por las superficies más próximas, en concreto por las equidistantes de la intersección. Así, las dibujo antes que las demás, y determino cómo quiero que sea su longitud y anchura en las paralelas descritas en el pavimento, para lo que elijo tantas paralelas cuantos *braccia* quiero que tenga. Hallo el medio de las paralelas en la secante de dos diámetros. Pues la intersección de un diámetro con otro señala el lugar medio de un cuadrángulo. Así, con esta medida de las paralelas, dibujo con pulcritud la anchura y la longitud de las paredes

del muro desde el suelo. Entonces no es difícil sacar la altura de las superficies. Pues la medida que hay entre la línea céntrica y este lugar del pavimento desde donde se eleva la magnitud del edificio, sirve de medida para todas las demás cantidades. Y si quieres que esta cantidad del suelo hasta lo más alto sea cuatro veces más que la altura de un hombre pintado, estando situada la línea céntrica a la altura del hombre, habrá tres *braccia* desde lo más bajo de la cantidad hasta la línea céntrica. Pero, si quieres aumentar esta cantidad doce *braccia*, continuarás hacia arriba tres veces la distancia desde la línea céntrica y el extremo más bajo de la cantidad. Así, mediante estos procedimientos que hemos dado para pintar, podemos circunscribir perfectamente todas las superficies angulares.

34. Resta que hablemos del modo de dibujar los contornos de las superficies circulares. Las circulares pueden derivarse de las angulares. Yo hago como sigue. Trazo un rectángulo en una zona y divido sus lados en tantas partes como en las que está dividida la línea inferior del rectángulo de la pintura y, llevando las líneas desde cada punto de estas divisiones hasta sus opuestos, lleno el área con pequeños rectángulos. Aquí dibujo un círculo tan grande como quiero, de modo que este círculo y las líneas paralelas se corten, y señalo todos los puntos de las intersecciones, que después marco en sus respectivas paralelas del pavimento en la pintura. Pero, como sería una labor demasiado minuciosa cortar todo el círculo en muchos lugares con casi infinitas paralelas hasta completar todo el contorno del círculo con una numerosa sucesión de puntos, para ello marco ocho intersecciones o las que preciso y entonces a partir de los términos señalados dejo que mi ingenio pinte el resto del círculo. Quizá sería más rápido circunscribir este contorno a la sombra de una luz, contando con que el cuerpo que produjera la sombra se interpusiera correctamente en su lugar. En fin, hemos explicado cómo las mayores superficies angulares y circulares se circunscriben con la ayuda de las paralelas. Por tanto, a fin de completar todo sobre la circunscripción, seguiremos hablando de la composición. Para ello, repito qué es la composición.

35. La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se ponen juntas en una pintura. La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una «historia». Pues el ingenio merece mayor alabanza en una «historia» que en un coloso²⁵. Las partes de la «histo-

²⁵ Cfr. Alberti, *De statua*, 5; *De re aedificatoria*, VII, XVI; y Ch. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500*, p. 8. Para las pinturas y estatuas de colosos que Alberti podía tener en mente, vid. Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 34-46, y XXXV, 51.

ria» son cuerpos, una parte del cuerpo es un miembro, y una parte de un miembro es una superficie. Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque de éstas derivan los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la «historia», que constituye la última y absoluta obra de un pintor. De la composición de las superficies surge esa elegante armonía²⁶ y gracia en los cuerpos que llaman belleza. Pues un rostro que tuviera unas superficies grandes, otras pequeñas, aquéllas prominentes y éstas muy retraídas y hundidas, como vemos en los rostros de los ancianos, sería feo de contemplar. Pero cuando las superficies están tan unidas entre sí que amenas luces fluyen poco a poco hasta sombras suaves, sin que surjan asperezas de ángulos, entonces decimos que es un rostro hermoso y encantador. Por tanto, en esta composición de superficies deben perseguirse al máximo la belleza y la gracia. Para lograrlo, en mi opinión no hay vía más cierta que la misma naturaleza, y así observaremos larga y diligentemente de qué modo la naturaleza, admirable artífice de las cosas, ha compuesto las superficies con hermosísimos miembros. En cuya imitación es necesario ejercitarse con todo cuidado y atención, aprovechándose a placer del velo, como ya hemos dicho. Y, cuando hayamos situado en la obra las superficies tomadas de los cuerpos más bellos, siempre debemos determinar ante todo sus términos, para poder dirigir nuestras líneas a su lugar certero²⁷.

36. Esto con respecto a la composición de las superficies. A continuación nos referimos a la composición de los miembros. En la composición de los miembros hay que cuidar primero de que todos los miembros convengan entre sí perfectamente. Se dice que convienen perfectamente entre sí cuando en tamaño, función, aspecto, color y otras cosas semejantes corresponden en gracia y belleza. Porque si en un simulacro la cabeza es muy grande, el pecho muy pequeño, la mano demasiado ancha, el pie está hinchado, y el cuerpo distendido, esta composición será fea de contemplar. Pues es necesario contar con una conformidad para el tamaño de los cuerpos, para lo que ayuda, al pintar un ser vivo, primero esbozar los huesos, pues éstos, como se curvan mínimamente, siempre ocupan una cierta posición.

²⁶ *Concinnitas*. La noción de *concinnitas*, de la que poco se explica aquí, llegará a ser una noción central de la estética albertiana años más tarde; vid. *De re aedificatoria*, VI, II y IX, VIII. Sobre la continuidad de la noción de *gracia* en la estética renacentista, vid. R. de la Villa, «La presencia de la *Grazia* en la estética del Renacimiento», art. cit.

²⁷ Sobre la imitación de la naturaleza en la escultura griega, vid. Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 61; aunque el principio de imitación de la naturaleza fue muy común en el pensamiento grecorromano (Aristóteles, Horacio...).

Después es necesario añadir los nervios y los músculos, y luego revestir los huesos y los músculos con carne y piel. Pero, en este punto, quizás algunos objeten lo que dije más arriba, que al pintor no le concierne lo que no es visible. Y están en lo cierto, pero así como, para un hombre vestido, es preciso dibujarlo antes desnudo y luego envolverlo con ropas, así también para pintar un desnudo es preciso situar primero los huesos y los músculos, que luego cubres de carne y de piel de modo que no sea difícil percibir la posición de los músculos. Y, como la misma naturaleza muestra claramente todas estas medidas, así el pintor estudioso hallará no escasa utilidad en reconocerlas en la misma naturaleza por sí mismo. Cuando los estudiosos se aplican en esta labor, comprenden que cuanto más estudio y trabajo ponen en reconocer la simetría de los miembros, tanto más les ayuda fijar en la memoria estas cosas que han aprendido. Pero advierto que, al medir las proporciones de cualquier ser vivo, debemos tomar uno de sus miembros, con el que se medirán los restantes. El arquitecto Vitruvio²⁸ mide la altura del hombre en pies. Yo pienso que es más digno si los restantes miembros se consideran relativos a la medida de la cabeza, aunque he observado que es común en los hombres que la longitud del pie sea igual a la distancia entre el mentón y la parte superior de la cabeza.

37. Así, una vez seleccionado un miembro, los restantes son acomodados a éste, de modo que no haya un solo miembro de todo el cuerpo que no corresponda con los restantes en longitud y anchura. Además, hay que procurar que todos los miembros desempeñen su función según su propósito. Es apropiado al que corre mover las manos tanto como los pies. Pero prefiero que un filósofo, cuando disertara, muestre en cada uno de sus miembros modestia antes que las actitudes de un luchador. El pintor Demón²⁹ representó un hoplita en combate de tal manera que dirías que estaba sudando, y a otro depositando sus armas, que parecía casi sin aliento. Y hubo quien pintó a Ulises³⁰ de modo que podrías reconocer que su locura no era verdadera, sino fingida y simulada. En Roma fue alabada la historia en que Meleagro³¹ era llevado muerto, porque quienes soportaban su peso

²⁸ Vitruvio, *De architectura*, III, I. Cfr. *De statua*, § 12.

²⁹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 71, atribuye la pintura a Parrasio. Alberti fundió el tema con el autor.

³⁰ La pintura a la que aquí se refiere probablemente fue realizada por Eufránor (Plinio, *ibid.*, 129).

³¹ Se han hecho varios intentos para identificar esta representación de Meleagro (arcófagos y bajorrelieves; vid. Mallè, ed. cit., p. 89, n. 2. Algunos de los relieves

parecían angustiados y esforzándose con todos sus miembros; pues ciertamente el que está muerto no tiene ningún miembro que no parezca exangüe, todo cuelga, manos, dedos, cuello, todo cae lánguido y todo contribuye a expresar la muerte del cuerpo. Esto es lo más difícil de todo, pues fingir enteramente ociosos los miembros en un cuerpo es tan de sumo artífice como presentarlos vivos y activos. Por tanto, en toda pintura hay que observar esto mismo, que cada uno de los miembros cumpla en sí la función de acuerdo con lo que haga, de manera que incluso el más pequeño miembro desarrolle su papel, a fin de que los miembros de los muertos parezcan muertos y enteramente vivos los de los vivos. Se dice que un cuerpo está vivo cuando parece que se mueve espontáneamente, y que está muerto cuando sus miembros no pueden llevar a cabo las funciones de la vida, esto es, movimiento y sensación. Por tanto, si el pintor quiere que los cuerpos parezcan vivos en su simulacro, hará que todos sus miembros tengan sus propios movimientos. Pero en todo movimiento se debe perseguir la belleza y la gracia. Y estos movimientos de los miembros son máximamente vivaces y gratísimos cuando se elevan en el aire. También, dijimos que en la composición de los miembros hay que atender al aspecto. Pues resultaría absurdo que las manos de Helena o de Ifigenia se vieran avejentadas y como de campesinas, que Néstor tuviera el pecho juvenil y el cuello terso, o Ganimedes la frente arrugada y las piernas de atleta; o que pusiéramos a Milón, el más robusto de todos, costados leves y graciles. Asimismo, en el simulacro en el que el rostro es sólido y firme, sería torpe añadirle brazos delgados y manos flacas. Y, al contrario, quien pintase a Aqueménides con ese rostro con que dice Virgilio³² que fue hallado por Eneas en la isla, sin adecuarle el resto del cuerpo, sería un pintor muy ridículo e inepto. Así, es preciso que todas las cosas convengan en el aspecto. También quiero que haya correspondencia en el color. Pues a los que tienen rostros sonrosados, encantadores, niveos, no les convienen en modo alguno el pecho y otros miembros oscuros y duros.

38. Por tanto, en la composición de los miembros hay que observar lo que dijimos del tamaño, función, aspecto y colores. También es preciso que todas las cosas se conformen con arreglo a cierta dignidad.

antiguos de esta composición conocidos en el Renacimiento en P. P. Bober y R. O. Rubenstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford, 1986, n.º 117-118. Por otra parte, es muy significativo que Alberti, como es habitual en sus escritos, olvide la tan presente iconografía cristiana del ciclo de la *Pietà* y prefiera referirse a un motivo pagano.

³² *Aen.*, III, 588 ss..

Pues conviene muy poco a Venus o a Minerva la indumentaria militar. Y sería indecente vestir a Marte o a Júpiter con vestidos de mujeres. Los pintores antiguos, cuando pintaban a Cástor y Pólux, procuraban que, aunque parecieran gemelos, se distinguiera en uno la naturaleza de luchador y en el otro la agilidad. También deseaban que se viera la cojera de Vulcano bajo sus vestimentas³³, tanto era su estudio para expresar lo oportuno de acuerdo a función, aspecto y dignidad.

39. Se sigue sobre la composición de los cuerpos, en la que reside todo el ingenio y alabanza del pintor. Algunas cosas de las dichas sobre la composición de los miembros pertenecen también a esta composición, pues es oportuno que todos los cuerpos en la «historia» convengan en función y tamaño. Porque, si pintas unos centauros alborotados en una cena, sería inepto en medio de tan desafortunado alboroto incluir a alguno que durmiera los vapores del vino³⁴. También sería defectuoso si, en una misma distancia, algunos hombres fueran mucho mayores que otros o si los perros fueran como caballos en la pintura. No menos es de vituperar, lo que veo a menudo, que los hombres pintados en un edificio parecen como encerrados en una caja, en donde apenas pueden sentarse acurrucados. Por consiguiente, todos los cuerpos han de convenir en tamaño y función con la cosa de que se trate.

40. Una «historia» que verdaderamente puedas con razón alabar y admirar, será la que se muestre por sí misma tan amena y adornada que detenga los ojos del espectador, docto e indocto durante bastante tiempo, con placer y emoción. Lo primero que produce placer en una «historia» es la abundancia y variedad de cosas. Pues así como en los banquetes y en la música siempre deleitan la novedad y exuberancia, seguramente por varias razones pero sobre todo porque son diferentes de las viejas y acostumbradas, así en cualquier otra cosa el ánimo se deleita con la variedad y abundancia. En pintura, la variedad de cuerpos y colores es amena. Diré que una historia abundante es la que en lugares apropiados aparecen mezclados ancianos, hombres, adolescentes, niños, matronas, muchachas, recién nacidos, animales domésticos, cachorros, aves, caballos, corderos, edificios y provincias; y será toda abundancia en cuanto convenga a lo que en ella se trata. Pero, cuando los que miran se demoran observando todos los detalles,

³³ Cicerón, *De natura deorum*, I, XXX, 83.

³⁴ La batalla entre los lapitas y los centauros fue narrada, entre otros, por Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 210 ss., y más tarde esculpida por Miguel Ángel (Casa Buonarroti).

entonces la abundancia del pintor alcanza la gracia. Pero quería que esta abundancia no sea adornada sólo con la variedad, sino también moderada y llena de dignidad y modestia. Desapruebo a esos pintores que, por querer parecer abundantes, no dejan nada vacío, por lo que no llevan a cabo ninguna composición, sino que diseminan todo de manera confusa y disoluta³⁵, por lo que parece no haber «historia», sino tumulto. Tal vez quien busque ante todo la dignidad en la «historia», debe representarla escuetamente. Pues, así como pocas palabras otorgan majestad a un príncipe, entendidas sensatas y justas, también el mínimo número pertinente de cuerpos añade dignidad a una historia. Odio la vacuidad de una historia, pero tampoco alabo en lo más mínimo la abundancia que carece de dignidad. Y apruebo vehementemente en una «historia» lo que veo observado por los poetas trágicos y cómicos, que cuentan sus fábulas con tan pocos personajes como pueden. A mi juicio, ninguna historia ha de tener tanta variedad de cosas que nueve o diez³⁶ hombres no la puedan expresar debidamente, de modo que creo pertinente para esto lo que hacía Varrón, que para evitar el tumulto en su banquete no admitía más de nueve convidados³⁷. Pero, aunque la variedad es deleitable en cualquier «historia», lo más grato en una pintura es que la actitud y el movimiento de los cuerpos sean muy diferentes entre sí. Por consiguiente, habrá algunos cuyo rostro sea todo visible, con las manos levantadas y los dedos abiertos, uno apoyado en un pie, otros con la cabeza girada al lado contrario con los brazos a los lados y los pies juntos, cada uno con su propio movimiento; y otros sentados, de rodillas o incluso tendidos en el suelo. Si es posible, dejaremos a alguno desnudo y otros, a su alrededor, medio vestidos y medio desnudos. Pero observaremos siempre el pudor y la decencia. Las partes obscenas del cuerpo y todas las que tienen poca gracia se cubrirán con un paño, con unas hojas o con la mano. Apeles³⁸ pintó la imagen de Antígono por el lado del rostro que no tenía el defecto en el ojo. Dicen que Pericles³⁹ tenía la cabeza alargada y deforme, por lo que solía ser representado por pintores y escultores no como otros con la cabeza al aire, sino siempre cubierta con su yelmo. También Plutarco refiere que generalmen-

³⁵ El término era aplicado por los humanistas al período «desunido», carente de una correcta composición en el enlace de sus oraciones. Vid., *supra*, en la «Introducción», n. 65.

³⁶ Nueve son los personajes que comparecen en la *Primavera* de Botticelli, la composición coral más célebre del *Quattrocento*.

³⁷ Aulo Gelio, *Noctium atticarum*, XIII, xi, 2-3.

³⁸ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 90, y Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, xii, 12. Piero della Francesca sigue el consejo en su retrato de Federico da Montefeltro.

³⁹ Plutarco, *Pericles*, III, 2.

te los pintores antiguos, cuando pintaban un rey que tenía algún defecto físico, no querían que se viera claramente, sino que lo corregían dentro de lo posible, manteniendo la semejanza. Por tanto, considero que hay que observar esta modestia y decencia en toda «historia», eliminando y enmendando toda fealdad. Finalmente, como ya he dicho, pienso que se ha de poner el mayor cuidado en que no se repita el gesto o la actitud en ninguna figura.

41. La «historia» conmoverá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen su emociones con claridad. Y, como la naturaleza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a sí⁴⁰, lloramos con los que lloran, reímos con los que ríen y nos dolemos con los que se duelen. Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo. Así, vemos que los tristes, atenzados por los cuidados y obsesionados con la aflicción, están entorpecidos en todos sus sentidos y fuerzas, pálidos, lánguidos y con los miembros vacilantes. En los que se lamentan, la frente está arrugada, el cuello lánguido y todo lo demás fatigado y descuidado. Pero en los airados, cuyos ánimos están enredados por la ira, el rostro y los ojos enrojecen y montan en cólera. En los movimientos de todos sus miembros son violentos y agitados, de acuerdo con el furor de su iracundia. Sin embargo, cuando estamos alegres y joviales, nuestros movimientos son sueltos y agradables en sus flexiones. Eufránor⁴¹ fue alabado porque en su retrato de Alejandro representó el rostro y la expresión de Paris, de modo que se reconocía en él al juez de las diosas, al amante de Helena y al homicida de Aquiles. También se alaba mucho al pintor Demón⁴² porque en su pintura era fácil de reconocer al iracundo, injusto e inconstante, tan bien como al indulgente y clemente, al misericorde, al fanfarrón, al humilde y al feroz. Pero dicen que el tebano Aristides⁴³, contemporáneo de Apeles, expresaba estos movimientos del ánimo mejor que los demás, a lo que es posible que lleguemos nosotros también, mientras dediquemos a esto cuanto estudio y diligencia convenga.

42. Por tanto, es preciso que los pintores conozcan muy bien los movimientos del cuerpo, que considero que se han de tomar de la na-

⁴⁰ Alberti ha tomado prestada esta expresión de Cicerón, *De amicitia*, 14, 50.

⁴¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 77.

⁴² Plinio, *ibíd.*, XXXV, 69, pero Alberti confunde el sentido de este pasaje, ya que Plinio habla de una obra de Parrasio; cfr. el mismo error en n. 29. Sobre el escultor Demón, vid. Plinio, *ibíd.*, XXXIV, 87.

⁴³ Plinio, *ibíd.*, XXXV, 98-100.

turaleza con mucho cuidado. Es difícilísimo variar los movimientos del cuerpo de acuerdo con los casi infinitos movimientos del ánimo. Además, ¿quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres esculpir unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres? También, ¿quién podrá sin el menor esfuerzo, estudio y diligencia representar unos rostros en los que boca, mentón, ojos, mejillas, frente y cejas se configuran igual para el llanto o la hilaridad? Por esto es preciso escrutar todo esto de modo muy diligente en la misma naturaleza, imitarlo con prontitud y pintarlo siempre que podamos y, más que dejar estas afecciones a la comprensión de la mente, verlas ante todo con los ojos⁴⁴. Pero refiramos algunas cosas de los movimientos, en parte fabricados con nuestro ingenio y en parte aprendidos de la misma naturaleza. En primer lugar, considero que todos los cuerpos deberían moverse entre sí con una cierta armonía, de acuerdo con la cosa de que se trate. Luego, me agrada que en una «historia» haya algo que llame la atención de los espectadores sobre lo que sucede, sea que llame con la mano al que mira, o que, si se trata de un asunto secreto, con rostro feroz y ojos torvos amenace al que quiera acercarse, o que muestre algo admirable o algún peligro, o que te invite con sus gestos a reír o a llorar. Finalmente, es necesario que todo lo pintado sea congruente entre sí y con los espectadores para construir y enseñar la historia. Timantes de Chipre es alabado por la tabla con la que venció a Colotes⁴⁵, porque, cuando en el sacrificio de Ifigenia representó triste a Calicas y aún más triste el rostro de Ulises, habiendo empleado todo su arte e ingenio en el más afligido Menelao, y apurados todos los afectos, como no encontraba rostro alguno que expresara de modo digno la desolación del padre, le cubrió la cabeza con un paño, de modo que queda en el ánimo una impresión mayor de su dolor del que podría discernirse con la vista. Y también se alaba en Roma la nave en la que nuestro pintor toscano Giotto pintó a los once discípulos conmovidos de miedo y estupor al ver al que caminaba por encima de las olas, expresando de tal modo la señal del ánimo que en cada uno se manifestaba en el rostro y en todo el cuerpo, que cada movimiento parecía singular en cada uno⁴⁶. Pero es preciso que ahora tratemos brevemente todo acerca de los movimientos.

⁴⁴ Cfr. Plinio, *ibíd.*, 68.

⁴⁵ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2, 13, 13. Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 73, y Cicerón, *Orator*, XXII, 74.

⁴⁶ La *Navicella*, el famoso fresco de Giotto a la entrada de la vieja iglesia de San Pedro en Roma, fue destruido en el siglo XVII.

43. Algunos movimientos son del ánimo, que los doctos llaman afecciones, como ira, dolor, alegría, temor, deseo y otros de este tipo. Otros son de los cuerpos, pues se dice que los cuerpos se mueven de muchos modos, como cuando crecen o disminuyen, cuando sanos caen en la enfermedad y cuando sanan de la enfermedad, y cuando cambian de lugar, y por otras causas. Sin embargo, nosotros como pintores, que queremos expresar los afectos del ánimo con los movimientos de los miembros, dejando a un lado esas disputas, sólo nos referimos al movimiento, que dicen que se hace, cuando hay un cambio de posición. Todo lo que cambia de posición tiene siete direcciones para moverse⁴⁷, hacia arriba o hacia abajo, a la derecha o a la izquierda, o retrocediendo hacia lo lejos o acercándose hacia nosotros. El séptimo modo de moverse es el que consiste en girar en círculo. Por consiguiente, deseo que todos estos movimientos estén en una pintura. Y así debe haber unos cuerpos que caminen hacia nosotros y otros que se alejen, a derecha e izquierda. Además, algunos de estos cuerpos estarán de frente a los que miran, otros retrocederán, algunos se levantarán y otros se agacharán. Pero, como al pintar estos movimientos a menudo se excede lo razonable, será útil decir aquí algunas cosas sobre la actitud y los movimientos de los miembros que he deducido de la misma naturaleza, para que se comprenda con qué moderación hay que servirse de estos movimientos. He observado cómo en cualquier postura el hombre subordina el cuerpo a la cabeza, el miembro más pesado; también, si apoya todo el cuerpo sobre un solo pie, que este pie es siempre perpendicular a su cabeza, como la base de una columna, y que el rostro de uno que está de pie siempre mira en la dirección de ese mismo pie. Pero he notado que los movimientos de la cabeza en cualquier dirección son más vigorosos si no tiene debajo otras partes del cuerpo que sostengan su peso de algún modo; al menos extiende algún miembro en la dirección opuesta como el otro brazo de la balanza, para contrarrestar el peso. Pues, así como vemos que, cuando alguien sostiene algún peso con la mano extendida, contrapone a este peso con el otro pie, situado como en el otro eje de la balanza, la parte restante del cuerpo, así también he entendido que la cabeza del que está de pie no gira hacia arriba más que hasta donde los ojos pueden contemplar el centro del cielo, ni puede volverse al otro lado más que hasta donde el mentón toca el hombro; y tampoco, incluso a la fuerza, flexionamos tanto las partes del cuerpo por donde nos doblamos que situemos el hombro directamente sobre

⁴⁷ Los siete movimientos están descritos por Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 105.

el ombligo. Los movimientos de las piernas y de los brazos son más libres, con tal que no se lo impidan otras partes honestas del cuerpo. Y, respecto a esto, he observado en la naturaleza que las manos casi nunca se levantan por encima de la cabeza, ni el codo por encima de los hombros, ni el pie por encima de la rodilla, ni tampoco un pie dista del otro más que la longitud que mide un pie. También he observado que, si levantamos una mano cuanto podemos, todas las partes restantes en este lado siguen ese movimiento desde el pie, de manera que con el movimiento del brazo incluso el talón del pie se levanta del pavimento.

44. Hay otras muchas cosas similares que advertirá el artista diligente y quizá las que hasta aquí he apuntado sean tan manifiestas que a bote pronto pueden parecer superfluas. Pero no las hemos omitido porque sabemos que muchos han errado en estas cosas con su vehemencia. Pues expresan movimientos demasiado violentos y hacen que en un solo simulacro simultáneamente se vean el pecho y los riñones, lo que, como es imposible de hecho, también es muy indecente a la vista. Pero estos que piensan que las imágenes parecen más vivas cuanto más agiten sus miembros, imitan los movimientos de los histriones, olvidando toda dignidad de la pintura. Por lo que sus obras no sólo están desprovistas de gracia y donaire, sino que expresan el febril ingenio de un artista desmesurado. Pues una pintura debe tener movimientos suaves, gratos y convenientes a la cosa de que se trata. En las muchachas, movimientos y conducta son agradables y adornados con hermosa simplicidad, porque el reposo sabe más dulce y sosegado que la agitación, a pesar de que Homero, que fue seguido siempre por Zeuxis⁴⁸, gustó de formas muy robustas, incluso en mujeres. Los movimientos en el adolescente son más ligeros y joviales, con un cierto sentido de ánimo valiente y varonil. En el hombre los movimientos son más firmes y sus actitudes marcadas por una disposición atlética. En los ancianos todos los movimientos son más lentos y sus actitudes cansadas, de modo que no sólo no sostienen su cuerpo sobre ambos pies, sino que se agarran a algo con las manos. Finalmente, los movimientos del cuerpo de cada cual, salvaguardando su dignidad, deben referirse a los movimientos del ánimo que quiere expresar. Y es necesario que las mayores perturbaciones del ánimo se expresen con señales máximas en los miembros. Esta regla sobre los movimientos es común a todo ser viviente. Pues no conviene a un buey que ara los movimientos de Bucéfalo, el fogoso caballo de Ale-

⁴⁸ Quintiliano, *ibíd.*, 12, 10, 5.

jandro. Pero quizá podríamos pintar a la célebre hija de Ínaco⁴⁹, que fue convertida en vaca, corriendo, con la cabeza alta y los pies en polvorosa.

45. Estos breves comentarios deben ser suficientes respecto al movimiento de los seres vivos. Ahora quiero explicar cómo es el movimiento de las cosas inanimadas y que, como dije, creo que son necesarias para pintar, para lo que juzgo que he de explicar de qué modo se mueven⁵⁰. Los movimientos de cabellos, crines, ramas, hojas y vestimentas deleitan representados en una pintura. Me gustaría que los cabellos se movieran en los siete modos mencionados; así, que giren formando nudos, se agiten en el aire imitando llamas, serpenteano unos sobre otras crines y elevándose hacia uno y otro lado. También las combaduras y curvas de las ramas están en parte arqueadas hacia arriba, en parte hacia abajo, en parte sobresalen y retroceden o se entrelazan como una cuerda. Lo mismo se observa en los pliegues de los paños, pues, así como las ramas de un árbol salen del tronco hacia todas partes, también de un pliegue surgen muchos pliegues como si fueran sus ramas. Y en ellos se han de completar todos los movimientos, de modo que apenas haya paño en el que no se repare casi en todos esos movimientos. Pero, como advierto a menudo, sean todos los movimientos moderados y fáciles y procuren antes gracia que admiración por el esfuerzo. Pero como queremos que los paños sean adecuados a los movimientos, y sin embargo por su naturaleza los paños son pesados y a menudo no se curvan al caer a tierra, es oportuno poner en un ángulo de la «historia» la faz de Céfiro o de Austro⁵¹ soplando entre las nubes, de modo que todos los paños se pongan en movimiento. De donde derivará la gracia de los paños, que, como por la fuerza del viento se ciñen a los flancos de los cuerpos, éstos aparecen como desnudos bajo la veladura de paños. En los restantes lados, los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire. Pero en este impulso del viento debe cuidarse de que no surjan movimientos de los paños contra el viento, ni sean demasiado irregulares, ni excesivos en su amplitud. Por consiguiente, todo lo que hemos dicho acerca de los movimientos de los seres vivos y de las cosas inanimadas debe ser observado rigurosamente por el pintor.

⁴⁹ Es decir, Ío; vid. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 583 ss.

⁵⁰ La descripción siguiente hace pensar inevitablemente cuánta influencia tuvo este pasaje en la concepción formal de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, aunque, como ha señalado E. Gombrich (*Imágenes simbólicas*, *op. cit.*, pp. 121-124), la composición de la «historia» pueda deberse a un «trenzado de descripciones clásicas».

⁵¹ Vientos del oeste y del sur, respectivamente.

Y también debe seguirse con diligencia todo lo que hemos explicado acerca de la composición de superficies, miembros y cuerpos.

46. Y así hemos completado dos partes de la pintura: la circunscripción y la composición. Resta que se hable de la recepción de la luz. En los rudimentos hemos demostrado suficientemente qué fuerza tiene la luz para variar los colores. Pues, manteniéndose los géneros de los colores, se hacen más claros o más oscuros según el impulso que reciban de luces y sombras; el blanco y el negro son los colores con los que expresamos en pintura las luces y las sombras; pero el resto de los colores son como la materia a la que se agregan las alteraciones de luz y de sombra. Por tanto, dejando otras consideraciones aparte, ahora debemos explicar cómo se sirve el pintor del blanco y del negro. Asombra que los pintores antiguos Polignoto y Timantes usaran sólo cuatro colores, e incluso que Aglaofonte se deleitase con un solo color⁵², porque se piensa que estos óptimos pintores elegían muy pocos para su uso entre el gran número de colores que había, por lo que muchos artífices dudan si deben usar toda la multitud de colores en su obra. Afirmo que en verdad la abundancia y variedad de muchos colores da gracia y atractivo a una pintura. Pero también quiero que los pintores eruditos pongan toda su industria y arte en la disposición del blanco y del negro, y que empleen todo su ingenio y diligencia en la buena colocación de ambos. Pues así como la incidencia de luces y sombras manifiesta en qué lugar las superficies sobresalen o se hundén, o cuánto se inclina cada parte o se dobla, así también la armonía del blanco y del negro consigue lo que se elogiaba al pintor ateniense Nicias⁵³, y que debe ser buscado por los artífices ante todo: que las cosas se vean con el máximo relieve en sus pinturas. Dicen que Zeuxis⁵⁴, el más eminente pintor antiguo, fue considerado el primero en conocer este principio de la luz y de la sombra. Es verdad que esta alabanza apenas fue dada a otros. Y considero que no es pintor, o lo es mediocre, el que no comprenda a fondo cuánta fuerza tienen las luces y las sombras en toda superficie. Alabaré los rostros pintados que, agradando a doctos e indoctos, parezcan sobresalir como esculpidos de las tablas y, por el contrario, cen-

⁵² Cicerón, *Brutus*, XVIII, 70, menciona a Zeuxis, Polignoto, Timantes y otros que usaron cuatro colores. Cfr. Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 50. Para Aglaofonte, vid. Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 3. Vid. también J. Gage, «A Locus Classicus of Colour Theory. The Fortunes of Apelles», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, pp. 1-26.

⁵³ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 131.

⁵⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 12, 10, 5.

suraré aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en las líneas. Quisiera que la composición esté bien dibujada y óptimamente coloreada. Por consiguiente, para evitar la censura y merecer la alabanza, en primer lugar hay que conocer de modo muy diligente las luces y sombras, y advertir que el color es más claro y brillante en la superficie que alcanzan los rayos de luz, mientras este mismo color se vuelve oscuro al ir desapareciendo la fuerza de la luz. Y, finalmente, hay que advertir cómo las sombras siempre corresponden a la parte opuesta de las luces, pues en ningún cuerpo hay superficies iluminadas en donde no repares que las partes opuestas están en sombras. Pero, en cuanto a lo que pertenece a imitar las luces con blanco y las sombras con negro, te aconsejo que pongas el mayor estudio en conocer las superficies que están cubiertas de luz o sombra. Esto puedes aprenderlo muy bien de la naturaleza y de las cosas mismas. Cuando luego las hayas dominado de modo perfecto, entonces cambiarás el color con un poco de blanco, que aplicarás en su lugar correspondiente tan levemente como puedas y añadirás en el lado contrario un negro semejante. Pues con esta contrabalanza, por así decirlo, de blanco y negro, los relieves que surgen se hacen más evidentes. Después hay que proseguir con pareja parsimonia los demás añadidos, hasta que sientas que ya has llegado a lo que te proponías. Un espejo será juez óptimo para saberlo. No sé por qué las cosas pintadas, sin faltas, tienen gracia en el espejo. Pero es evidente que cada defecto de una pintura parece aún más deforme en el espejo. Por consiguiente, las cosas tomadas de la naturaleza deben ser enmendadas con el juicio del espejo.

47. Pero sea lícito referir aquí algunas cosas que hemos aprendido de la naturaleza. He visto que todas las superficies planas tienen un color uniforme en toda su extensión, mientras que en las esféricas y en las cóncavas los colores varían, pues aquí es más claro, allí más oscuro, y en el resto una especie de color intermedio. Esta alteración del color en una superficie no plana presenta cierta dificultad a los pintores ignorantes. Pero si, como hemos explicado, el pintor dibuja correctamente los contornos de las superficies y discrimina la luz en zonas, entonces el método de colorear será más fácil. Pues primero modificará esta superficie con blanco o negro, como le sea oportuno, casi con un ligero roce en la línea de discriminación. Después seguirá añadiendo al lado otra línea, por así decir, como rociada; después, otra al lado de ésta, y otra, de manera que el lugar más iluminado esté pintado con el color más claro, mientras este mismo color vaya diluyéndose como el humo en las partes contiguas. Y es preciso recordar que ninguna superficie debe ser tan blanca que no puedas hacerla más y más inmaculada. Incluso al representar vestimentas níveas te

detendrás antes del blanco puro. Pues el pintor no tiene más que el color blanco para imitar los últimos fulgores de las más tersas superficies, y sólo cuenta con el negro para representar las últimas tinieblas de la noche. Así, al pintar vestimentas blancas hay que usar uno de los cuatro géneros de colores que es brillante y claro. Y al pintar, por ejemplo, un paño negro debemos añadir otro extremo que no diste demasiado de la sombra, como es el color del profundo y ennegrecido mar. Finalmente, esta composición de blanco y negro tiene tanta fuerza que, usada con arte y destreza, muestra esplendísimas superficies áureas, argéneas y vítreas. En consecuencia, serán muy censurables los pintores que usan el blanco y el negro despreocupadamente. ¡Cómo querría que el color blanco fuera para los pintores mucho más caro que las más preciadas gemas! Sería provechoso que el blanco y el negro se hicieran con las perlas que Cleopatra hacía licuar con vinagre, para que los pintores se volvieran muy avaros, pues sus obras serían más agradables y próximas a la verdad. No es fácil explicar cuán importante es el modo de distribuir el blanco en una pintura con parsimonia. Al respecto, Zeuxis solía reprender a los pintores que no sabían lo que era la desmesura⁵⁵. Porque, si hay que tener indulgencia con un error, entonces son menos reprobables quienes emplean el negro con profusión que los que usan el blanco sin medida. En realidad, discernimos por la misma naturaleza cuán odioso es pintar una obra oscura y horrenda, y cuanto más entendemos, más nos esforzamos en que la mano gane gracia y belleza. Pues por naturaleza todos amamos las cosas claras y brillantes. En consecuencia, la vía en la que el fallo es más fácil debe ser obstruida más firmemente.

48. Hasta aquí nos hemos ocupado del uso del blanco y del negro. Pero hay que añadir también algún razonamiento sobre los géneros de los colores. Por tanto, a continuación nos referiremos a los géneros de los colores, pero no al modo del arquitecto Vitruvio⁵⁶ sobre dónde se hallan los mejores rojos y los colores más excelentes, sino cómo se han de seleccionar y muy superficialmente cómo se han de combinar los colores en pintura. Dicen que Eufránor⁵⁷, un pintor antiguo, envió algunas cartas sobre los colores. Estos escritos no existen hoy en día. Pero, aunque en otro tiempo algunos lo describieran, nosotros hemos redescubierto este arte de la pintura y lo hemos sacado a la luz desde los infiernos, y, si antes nunca fue tratado, lo hemos bajado de los cielos y, puesto que lo hemos hecho con nuestro inge-

⁵⁵ Cicerón, *Orator*, XXII, 73, pero se refiere a Apeles, no a Zeuxis.

⁵⁶ Vitruvio, *De architectura*, VII, vii.

⁵⁷ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 129.

nio, seguiremos según nuestros principios. Quisiera, en la medida en que esto sea posible, que todos los géneros y especies de colores sean contemplados en la pintura con gracia y amenidad. La gracia se mostrará cuando los colores se hallen situados unos junto a otros con exacta diligencia; pues, si pintas a Diana guiando su coro, conviene dar a esta ninfa unas vestimentas verdes, a aquella unas blancas, a la cercana a ésta unas púrpuras, a la otra unas amarillas, y así se vestirán las demás sucesivamente con variados colores, de modo que los colores claros siempre estén combinados con colores oscuros de diverso género. Pues esta combinación de colores realza el encanto por su variedad, y la belleza por comparación. Porque hay una amistad entre los colores que acrecienta la gracia y belleza al estar juntos uno al lado de otro. Si el color rojizo se sitúa entre el celeste y el verde, se suscita mutuamente su ornato⁵⁸. Sin duda, el color níveo presta claridad casi a todos los colores, no sólo cuando está situado entre el ceniciento y el amarillo azafrán. Pero los colores oscuros adquieren cierta dignidad cuando están entre los claros, y por pareja razón los claros quedan bien entre los oscuros. En consecuencia, el pintor dispondrá en su «historia» esta variedad de colores de la que he hablado.

49. Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la «historia». No los alabo en absoluto. Incluso si quisiera pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y sus cabellos estaban sujetos con oro, su vestimenta se sujetaba con un broche áureo, conducía su carro con frenos áureos y todo lo demás resplandecía de oro, intentaré imitar esta abundancia de rayos áureos antes con colores que con oro, que casi deslumbran los ojos de los espectadores desde cualquier parte. Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas. No censuraré que otros ornamentos de los artesanos que se añaden a una pintura, como son columnas esculpidas, basas y frontones, estén hechos con plata auténtica y sólido o purísimo oro. Pues una historia perfecta y absoluta es muy digna incluso decorada con gemas.

50. Hasta aquí hemos tratado muy brevemente las tres partes de la pintura. Hemos hablado de la circunscripción de superficies mayo-

⁵⁸ Masaccio ya había sido admirado por combinar rojo y verde en la figura del Cristo en el *Tributo*, iglesia del Carmine, Florencia.

res y menores. Hemos hablado de la composición de superficies, miembros y cuerpos. Hemos hablado de los colores cuanto hemos juzgado pertinente para uso del pintor. Por tanto, hemos expuesto todo sobre la pintura, que en su momento anunciamos que consistía en estas tres cosas: circunscripción, composición y recepción de la luz.

Libro III

51. Pero como para formar un pintor perfecto, de modo que pueda alcanzar todas las alabanzas que hemos mencionado, aún faltan algunas cosas que creo no deben pasarse por alto en estos comentarios, nos referiremos a ellas muy brevemente.

52. El oficio del pintor es circunscribir con líneas y pintar con colores en una superficie unos cuerpos dados de manera que, con un cierto intervalo y a una cierta posición del rayo céntrico, cualquier cosa que veas pintada parezca en relieve y semejante a los cuerpos dados. El fin del pintor es adquirir alabanza, aprecio y benevolencia por su obra más que riquezas. Lo que el pintor conseguirá siempre que su pintura capte y conmueva los ojos y los ánimos de los espectadores. Ya hemos explicado cómo se puede hacer esto cuando tratamos más arriba de la composición y de la recepción de la luz. Pero quiero que el pintor, a fin de que pueda lograr perfectamente todas estas cosas, sea ante todo un hombre bueno y docto en las buenas artes. Pues nadie ignora cuánto más vale la probidad que la admiración de toda industria o arte para procurar la benevolencia de los ciudadanos. Tampoco nadie duda de que la benevolencia de muchos es muy útil para que un artífice adquiera alabanzas y riquezas. Y como sucede que, a menudo, los ricos son movidos más por la benevolencia que por la pericia de las artes, prefieren dar lucro a uno muy modesto y probo, rechazando a otro quizá más perito, pero tal vez intemperante. Como estas cosas son así, el pintor será muy cuidadoso con sus costumbres, máxime con su humanidad y amabilidad, con lo que conseguirá benevolencia, firme protección contra la pobreza, y lucro, óptimo auxilio para alcanzar el arte.

53. Quiero que el pintor, tanto como le sea posible, sea docto en verdad en todas las artes liberales, pero deseo que tenga sobre todo un buen conocimiento de geometría. Coincido con el antiquísimo y habilísimo pintor Pánfilo¹, con quien al principio los nobles adolescentes aprendieron pintura. Pues su sentencia era que no podía llegar

¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 76-77.

a buen pintor quien ignorara la geometría. Nuestros rudimentos, de los que se debe extraer el absoluto y perfecto arte de la pintura, son comprendidos con facilidad por un geómetra. Pero pienso que ni los rudimentos ni otras razones de la pintura pueden ser comprendidos por los imperitos en este arte. Así pues, afirmo que el arte geométrico no puede ser descuidado por los pintores en lo más mínimo. Luego de esto, será que se deleiten con los poetas y retóricos. Pues éstos tienen muchos ornamentos comunes con el pintor. Y no poco le ayudarán a constituir perfectamente la composición de la historia los literatos abundantes en noticias de muchas cosas, cuya principal alabanza consiste en la invención. En efecto, la invención tiene tal fuerza que por sí misma, sin representación pictórica, deleita. Se alaba, mientras se lee, la descripción de aquella Calumnia que Luciano refiere que fue pintada por Apeles². No creo que sea inoportuno narrarla aquí, para que los pintores tomen nota del cuidado a tomar a la hora de fabricar este tipo de invenciones. En la pintura había un hombre, cuyas orejas eran desmesuradas, junto a dos mujeres, la Ignorancia y la Sospecha; de la otra parte venía la Calumnia, cuya forma era la de una mujer hermosa pero en su rostro se veía no poca astucia, llevando en la mano izquierda una antorcha, mientras con la otra mano arrastraba por el cabello a un adolescente que tiende las manos al cielo. Y al lado de éste estaba situado un hombre pálido, deforme y de aspecto feroz, que puedes comparar muy bien al que confiere un largo trabajo en campaña. Con razón a éste se le llama Encono. Había además otras dos mujeres acompañando a Calumnia, componiendo los adornos de la dueña, Insidia y Mentira. Después de éstas venía la Penitencia desgarrándose una vestimenta harapienta y negruzca, y marchando detrás la púdica y modesta Verdad. Si esta historia capta ya los

² Luciano, *De calumnia*, 5. Aunque la fábula fue común en la literatura del *Quattrocento* (cfr. R. Altrocchi, «The Calumny of Apelles in the literature of the Quattrocento», en *PMLA*, 36, 1921, pp. 454-9), sin embargo, como muestra E. Panofsky en *Estudios sobre iconología*, trad. cast., pp. 215-216, Alberti sigue directamente la traducción realizada por Guarino de Verona a principios de siglo. Además, Panofsky hace responsable este fragmento de Alberti no sólo de *La Calumnia de Apeles* de Botticelli, sino del trasvase de la iconografía religiosa de las virtudes desnudas a la iconografía seglar y clásica de la «Verdad desnuda» y, por extensión, de la verdad e idealidad de las personificaciones representadas desnudas. Vid. también E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, trad. cast., p. 92, quien señala que Botticelli incorpora en los frisos de su *Calumnia* otro cuadro clásico descrito por Luciano: la familia de los Centauros. Otros estudios posteriores sobre la tradición iconográfica de esta fábula: D. Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in Humanist Tradition*, New Haven/Londres, 1981, y J. M. Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Estraburgo, 1990.

ánimos al ser descrita, ¿cuánta gracia y amenidad piensas que mostraría en la pintura de un excelente pintor?

54. ¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes, a las que Hesíodo impuso los nombres de Aglaya, Eufrosine y Talía, que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas con vestimentas sueltas y transparentes, y con quienes se quería mostrar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio; grados que deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?³. Advierte cuán magna fama alcanzan los artífices con invenciones de este tipo. Así, aconsejo al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de esos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza. El egregio pintor Fidias⁴ confesaba que había aprendido de Homero cómo podía pintar mejor la majestad de Júpiter. Así, creo que seríamos más ricos y sin tacha leyendo a nuestros poetas, siempre que estuviésemos más atentos al estudio que a las ganancias.

55. Pero muchas veces sucede no menos a los estudiosos que a los ambiciosos, que la ignorancia del camino a aprender, les quebranta más que el esfuerzo del aprendizaje mismo. Por esto, es oportuno que expliquemos de qué modo se llega a ser erudito en este arte. El principio fundamental es que todos los grados del aprendizaje han de tomarse de la misma naturaleza; la razón de la perfección del arte se conseguirá con diligencia, estudio y asiduidad. Quisiera que los que comienzan a aprender el arte de pintar, hicieran lo que veo que es practicado entre los instructores de escribir⁵. Pues ellos enseñan primero todos los caracteres del alfabeto por separado, luego enseñan a componer sílabas y, por último, palabras. Así pues, los nuestros tendrían que seguir este método para pintar. Primero deberían aprender a hacer el contorno de las superficies, que son como los elementos de la pintura, después la relación entre las superficies y luego las formas

³ Séneca, *De beneficiis*, I, 3, 2-7. E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, pp. 94-98, subraya la ascendencia albertiana del grupo en la *Primavera* de Botticelli y la presencia reiterativa de las Gracias en el pensamiento del neoplatónico Marsilio Ficino. Sobre esto, vid. también E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 236-237, y A. Chasman, *Arte y humanismo en Florencia*, pp. 269-271. La herencia de la iconografía clásica de las tres Gracias en el Renacimiento ha sido explicada por E. Wind, *Misterios sagrados del Renacimiento*, pp. 35-60 y 119-132.

⁴ Estrabón, *Geographia*, VIII, 3, 30.

⁵ Quintiliano, I, 1, 24-31; cfr. también, del propio Alberti, *Elementa picturae* (en *Op. volgari*, III) y sobre éste A. Parronchi, «Sul significato degli Elementi di pittura».

de todos los miembros por separado, encomendando a la memoria todas las diferencias que puede haber entre los miembros. Puesto que no son ni pocas ni insignificantes. Hay quienes tienen la nariz aguileña; los hay quienes tienen las aletas nasales planas, ganchudas, abiertas; otros tienen los labios flácidos, a otros les adorna la gracilidad de los labios, y así cualquier miembro tiene algo peculiar que, si se aumenta o disminuye, varía todo el miembro en conjunto. Así, vemos que los mismos miembros que en nuestra infancia eran redondos y, por así decirlo, torneados y suaves, se han hecho más agudos y ásperos con el paso de la edad. Todas estas cosas el estudioso de la pintura las aprenderá de la naturaleza misma, con asiduidad meditará de qué modo se muestra cada parte y persistirá de continuo en esta investigación con los ojos y con la mente. En una figura sentada observará el regazo y cómo las piernas se dejan caer con dulzura. En uno que está de pie notará el rostro y la actitud completa, hasta que no haya parte alguna de la que no conozca su función y simetría, como dicen los griegos. Atento siempre no sólo a la similitud de todas las partes, sino ante todo a su belleza. Pues la belleza en pintura es tan agradable como necesaria. El antiguo pintor Demetrio⁶ no logró la suma alabanza, porque era más proclive a expresar la similitud que la belleza. Así pues, se han de seleccionar las partes más alabables de los cuerpos más bellos. Y sin dejar la belleza para el final, desde un principio la comprenderán el estudio y la industria para percibirla y expresarla. Cosa que es, sin duda, la más difícil de todas, porque no se compendian en un solo lugar todos los méritos de la belleza, sino que están dispersos, por lo que todo esfuerzo debe consistir en investigar y comprender a fondo estas cosas. Pues quien sepa aprender y dominar las cosas más graves, podrá con facilidad manejar las menores sentencias, y no hay nada tan difícil que no pueda ser superado con estudio y asiduidad⁷.

56. Pero para que el estudio no sea vano e inútil, hay que huir de la costumbre de aquellos que buscan la alabanza en pintura por su propio ingenio, sin tener ante sus ojos o en su mente ninguna forma natural. Pues éstos no aprenden a pintar correctamente, sino que se habitúan a los errores. La idea de belleza, que los más entendidos dis-ciernen con dificultad, huye de los ignorantes. Zeuxis, el más entendido, docto y perito de los pintores, cuando se dispuso a pintar la tabla que había de exponer públicamente en el templo de Lucina en

⁶ Quintiliano, 12, 10, 9.

⁷ La confianza en las capacidades del ser humano está presente en varias obras de Alberti. Cfr. *Famiglia*, proemio, en *Op. volg.*, ed. Grayson, I, pp. 4-10.

Crotona, no se confió a su propio ingenio, como hacen todos los pintores de ahora, sino que, como pensaba que todo lo que necesitaba para alcanzar la belleza no sólo no podía hallarlo en su propio ingenio, sino que si lo pedía a la naturaleza tampoco podía encontrarlo en un solo cuerpo, eligió cinco vírgenes de entre todas las jóvenes de la ciudad, de modo que pudo representar en su pintura las formas que eran más alabables en cada una de esas mujeres⁸. Esto es muy prudente, pues entre los pintores sin ningún ejemplo que imitar, que intentan captar los méritos de la belleza sólo con su ingenio, es fácil que suceda que con este trabajo no sólo no alcancen la belleza que buscan o desearían, sino que además caigan en malos usos de pintar que, aun queriéndolo, no pueden dejar sino con grandes esfuerzos⁹. Pero quien se acostumbre a tomar todas las cosas de la misma naturaleza, ejercerá su mano de tal modo que siempre que lo intente se expresará como la naturaleza misma. Cosa ésta que vemos cuán deseable es en las pinturas, pues si en una historia está presente la faz de un hombre conocido, aunque veamos al mismo tiempo otros realizados con eminente artificio, el rostro conocido captará los ojos de los espectadores, pues tanta gracia y fuerza tiene en sí lo que es tomado de la naturaleza¹⁰. Por tanto, siempre que pintemos, tomémoslo de la naturaleza, yelijamos siempre las cosas más bellas y dignas de ésta.

57. Pero hay que guardarse de pintar en tablas muy pequeñas, como hacen muchos. Antes bien, querría que te acostumbraras a las grandes imágenes, de modo que se acerquen en magnitud lo más posible a lo que quieres representar. Pues en los simulacros pequeños se esconden al máximo los mayores vicios, mientras en una gran efigie los mínimos errores son evidentes. Galeno escribió que vio esculpido en un anillo a Faetón guiando cuatro caballos, cuyos frenos, pezuñas y pechos se veían con claridad¹¹. Concedan los pintores esta alabanza a los escultores de gemas; pues en verdad ellos mismos se dedican a campos de mayores alabanzas. Quien aprenda a simular o pintar gran-

⁸ Cicerón, *De inventione*, II, I, 1-3, y Plinio, *Historia naturalis*, 64 (con pequeñas diferencias de detalle). La anécdota es usada por Alberti en varios escritos, con diversas finalidades. Cfr. *De statua*, 12 y nota.

⁹ Cicerón, *De oratore*, I, 33, 149-50.

¹⁰ Sobre la génesis y la tradición del retrato, vid. J.-P. Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 1985, y G. y P. Francastel, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.

¹¹ Galeno, *De usu partium*, XVII, I (cit. en Edgerton, «Alberti's colour theory», cit., p. 125, n. 39). La iconografía de Faetón tuvo gran éxito en el Renacimiento. Vid. J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad*, pp. 83 y 169; E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 284 ss.

des figuras, también podrá hacer de un solo trazo cosas pequeñas con facilidad y perfección. Pero quien ha acostumbrado su mano e ingenio a estas pequeñas obras de joyería, fácilmente errará en las mayores.

58. Hay quienes copian las obras de los otros pintores y aspiran con esto a su propia alabanza; hacen lo que hizo el escultor Calamides¹², que grabó dos vasos en los que copió de tal manera a Zenodoro, que no podía reconocerse ninguna diferencia entre sus obras. Pero los pintores caen en el máximo error si no entienden que los que pintaron en el pasado se esforzaron en representar el simulacro tal como lo vemos pintado en el velo por la misma naturaleza. Si es una ayuda imitar las obras de otros, porque presentan una apariencia más estable que los seres vivos¹³, será mejor que te propongas imitar una mediocre escultura que una egregia pintura, pues con las cosas pintadas sólo entrenamos a la mano a hacer alguna semejanza, mientras que de las esculpidas aprendemos a deducir la similitud y las luces correctas. Para estudiar esas luces es muy útil afinar la visión entornando las pestañas, de modo que las luces se verán algo más oscuras y casi pintadas como en una intersección. Tal vez aprovechará más ejercitarse modelando que con el pincel. Ya que la escultura es más segura y fácil que la pintura. Y nadie podrá pintar una cosa correctamente si no conoce todo su relieve. El relieve se advierte más fácilmente en la escultura que en la pintura. Y éste no es un argumento mediocre, lo que se comprueba con que casi en toda época encuentras algunos escultores mediocres, pero en verdad apenas puedes reparar en pintores que no te parezcan ridículos y completamente incompetentes.

59. Y finalmente, estudies pintura o escultura, siempre debes poner ante ti un modelo elegante y singular, al que observes e imites, y al imitarlo considero que es oportuno que la diligencia se conjugue con la celeridad, de modo que el pintor nunca mueva el pincel o el lápiz en su obra antes que no haya resuelto perfectamente en mente lo que va a hacer y el modo en que lo hará. Pues siempre es más fácil enmendar los errores en la mente que suprimirlos en la obra. Además, cuando hayamos adquirido la costumbre de hacer cualquier cosa de manera ordenada, llegaremos a ser más rápidos que Asclepiodoro, quien dicen que fue pintando el más veloz de todos¹⁴. Pues el ingenio

estimulado por el ejercicio se vuelve pronto hasta llegar a término, y la mano lo sigue velocísima cuando la conduce la segura razón del ingenio. Si hay pintores tardos, lo son porque intentan hacer con lentitud y morosidad algo que no conocen antes con el estudio de su mente y, mientras vagan entre esas tinieblas del error, meticulosos y obcecados, como el ciego con el bastón, tientan y buscan con el pincel vías y salidas desconocidas. Por tanto, nunca se ponga manos a la obra sin un previo y bien erudito ingenio.

60. Pero como la principal obra de un pintor es la «historia», en la que debe haber toda la abundancia y la elegancia de las cosas, debemos aprender a pintar con pulcritud y veracidad no sólo al hombre, sino el caballo, el perro y otros animales y todas las cosas dignas de ser vistas, tanto como nos permita el ingenio, por lo que la variedad y abundancia de cosas, sin las cuales ninguna «historia» es alabable, no serán echadas de menos en nuestras obras. Es un don magno y apenas concedido a alguno entre los antiguos, que uno sea en todo, no digo excelente, sino siquiera mediocre doctor. Sin embargo, creo que hay que esforzarse con todo estudio a fin de que no sea por nuestra negligencia que nos falten esas cosas que, si se consiguen, proporcionan una gran alabanza, y la vituperación, si se descuidan. El pintor ateniense Nicias¹⁵ pintó de manera muy diligente las mujeres. Pero dicen que Zeuxis¹⁶ aventajó a todos los demás en pintar el cuerpo de la mujer. Heraclides¹⁷ se hizo famoso pintando naves. Serapión, incapaz de pintar un hombre, pintaba todas las demás cosas muy bellas. Dionisio no podía pintar otra cosa que hombres¹⁸. El Alejandro que pintó el pórtico de Pompeyo hacía de modo sobresaliente todos los cuadrúpedos y, sobre todo, los perros. Aurelio, como siempre estaba enamorado, sólo diosas, y le deleitaba representar en sus simulacros los rosos amados. Fidias gustaba de demostrar la majestad de los dioses antes que la belleza de los hombres. Eufránor¹⁹ prefería simular la dignidad de los héroes, y en esto sobrepasaba a los demás. Y así cada uno tuvo una facultad diferente. La naturaleza distribuye a cada ingenio sus propias dotes, con las cuales, con todo, no debemos estar contentos, si nos alejan de lo que tendríamos que intentar alcanzar. Las dotes de la naturaleza deben ser cultivadas e incrementadas con in-

¹² Plinio, *Historia naturalis*, XXXIV, 47 (Alberti ha trastocado los nombres).

¹³ Vid. *supra*, II, 31.

¹⁴ Posiblemente se trata de un error de Alberti a partir de las noticias de Plinio, que atribuye esta celeridad a Nicómaco, poco después de referirse a Asclepiodoro¹⁴ (*Historia naturalis*, XXXV, 109 y 107).

¹⁵ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 130.

¹⁶ Vid. nota 8.

¹⁷ Plinio, *ibid.*, XXXV, 135.

¹⁸ Para Serapión y Dionisio, Plinio, *ibid.*, 113.

¹⁹ Plinio, *ibid.*, 119 (Aurelio); *ibid.*, 54 y XXXVI, 18-19 (Fidias); XXXV, 128 (Eufránor).

dustria, estudio y ejercicio, y nada que pertenezca a la alabanza se ha de pasar por alto por negligencia.

61. Además, cuando vamos a pintar una «historia», primero debemos pensar en qué orden y de qué modo la vamos a componer. Prepararemos unos modelos de papel de la historia entera y de cada una de las partes de esta misma historia, y lo comentaremos y consultaremos con todos nuestros amigos. Y, con respecto a estas cosas que elaboramos, debemos meditarlas de tal modo que no haya nada en la obra que no creamos que ha sido colocado de manera perfecta. Para que tengamos esto más claro, ayudará que los modelos se dividan en paralelos, siguiendo nuestras anotaciones, a fin de poder colocarlos en sus lugares para componer una obra unitaria ante el público. Al llevar a cabo la obra pondremos toda la diligencia que sea posible unida a la celeridad, para que el tedio no nos impida proseguir, ni la ansiedad nos empuje a terminarla precipitadamente. De cuando en cuando es preciso interrumpir la labor y refrescar el ánimo, y no hagas lo que muchos, que, trabajando en varias obras a la vez, comienzan una y dejan la otra inconclusa. Sino que las obras que emprendas deben ser terminadas perfectamente en todas sus partes. Cuando alguien le mostró una imagen, diciendo: «Esto lo he pintado en un momento», Apeles respondió: «Aunque te hubieras callado, es bien patente, y lo que me admira es que no hayas pintado muchas más de este modo»²⁰. Yo he visto algunos pintores y escultores, y también retóricos y poetas —si hay en nuestra época quienes puedan ser llamados retóricos y poetas—, que emprendieron con excitado estudio una obra, que luego abandonaron, cuando aquel ardor del ingenio se calmó, y con una nueva ansia se entregaron a realizar algo nuevo. Vitupero a esos hombres en su modo de actuar. Pues todo aquel que quiera que sus obras resulten agradables y aceptadas por la posteridad, es preciso que medite sus obras antes, para que las concluya perfectamente con mucha diligencia. Ya que esta diligencia es no menos agradable que el ingenio en muchas cosas. Pero es superflua, por así decirlo, aquella superstición de los que, como quieren que su obra carezca de todo vicio y sea absolutamente pulcra, antes de que la obra esté acabada son abatidos por la vejez. Los pintores antiguos solían vituperar a Protógenes²¹ porque se negaba a levantar la mano de la tabla. Y tenían razón, pues es preciso preocuparse de tal modo que cuantos esfuerzos haga nuestro ingenio vayan en pro de la diligencia

²⁰ Plutarco, *De liberis educandi*, 7.

²¹ Plinio, *Historia naturalis*, XXXV, 80.

en las cosas, pero en toda cosa querer más de lo que es posible o alcanzable es propio del pertinaz, no del diligente.

62. Así pues, hay que poner en las cosas una diligencia moderada, los amigos deben ser consultados, e incluso al realizar la obra han de ser atendidos y oídos todos los espectadores. Así, la obra del pintor podrá llegar a ser grata a muchos. Por tanto, no se desprecie la crítica y el juicio de la multitud, siempre que sea lícito satisfacer las opiniones. Dicen que Apeles²² solía retirarse detrás de la tabla, de manera que quienes la veían hablaran con más libertad y él mismo con más honestidad podía escucharles enumerar los defectos de su obra. Así pues, quiero que nuestros pintores pregunten y oigan a todos los que tienen sensibilidad, puesto que esto le vale al pintor, entre otras cosas, para adquirir la gracia. No hay nadie que no aprecie como un honor expresar su opinión respecto a obras ajenas. Y en lo más mínimo el juicio de los críticos envidiosos puede disminuir las alabanzas del pintor. La alabanza al pintor es abierta y muy célebre, y su obra bien pintada testimonia a su favor. Así pues, oiga a todos, reflexione ante todo según él mismo y enmiende; luego, cuando haya oído a todos, parecerá más experto.

63. Esto es lo que tenía que decir sobre la pintura en estos libros. Si resultan ser convenientes a los pintores y aportan alguna utilidad, pido como premio de mis trabajos sobre todo que pinten mi faz en sus «historias», con lo que proclamarán a la posteridad que fui un estudioso de este arte y que recuerdan y agradecen el beneficio. Si, en cambio, no he satisfecho sus expectativas, no me vituperen por haber osado tratar una cosa de tanta importancia. Pues, si nuestro ingenio no ha podido acabar una cosa que es alabable intentarla, recuerden que, en las máximas empresas, intentar lo que es difícilísimo, también es de alabar. Tal vez habrá quienes enmienden nuestros errores y puedan ser de mayor ayuda para los pintores en esta honorable y nobilísima arte. A éstos, si los hay en un futuro, suplico muy mucho que emprendan el trabajo con ánimo vigoroso y pronto, con el que ejerzan su propio ingenio y lleven este nobilísimo arte a su perfección. Sin embargo, consideramos con voluptuosidad el habernos llevado esta palma, al haber sido los primeros en escribir sobre este sutilísimo arte. Porque siendo éste muy difícil de conseguir, si no hemos sabido satisfacer la expectación del lector, la naturaleza es más culpable que nosotros, pues es evidente que ella impone esta ley, que no hay arte

²² *Ibidem*, 84-85.

que no haya salido de unos inicios defectuosos. Así, dicen que nada nace perfecto²³. Quienes nos sigan, si resultan superiores a nosotros en estudio e ingenio, tal vez hagan perfecto y absoluto el arte de la pintura.

DE LA ESCULTURA

²³ Cicerón, *Brutus*, XVIII, 71: «Nihil est enim simul et inventium et perfectum».