



MOMUS SIVE DE PRINCIPE Y LAS INTERCENALES DE LEON BATTISTA ALBERTI: LA SIMULACIÓN, EL ABSURDO Y LA RISA

Mariana Sverlij [Universidad de Buenos Aires]

[svmariana2000@yahoo.com.ar]

Resumen: Lejos de la interpretación de Leon Battista Alberti como prototipo del "hombre universal", GARIN ha reconocido el carácter contradictorio del pensamiento albertiano. En efecto, en la extensa y polifacética obra del humanista genovés coexisten dos visiones antagónicas del hombre y el mundo. A una le corresponde la confianza en la razón, a la otra la constatación del carácter absurdo de la existencia. Este Alberti "sombrio" se expresa en las páginas de *Momus* y las *Intercenales*. En ellas, la apelación a una existencia simulada es abordada a través de una risa desacralizadora del ideal humano que alumbró el temprano Renacimiento italiano.

Palabras clave: Alberti - razón - absurdo - risa - simulación.

Leon Battista Alberti's *Momus and Intercenales*: simulation, absurdity and laughter

Abstract: Far from the interpretation of Leon Battista Alberti as a prototype of the "universal man", GARIN has analyzed the contradictory nature of Alberti's thought. In fact, in the extensive and versatile work of the Genoese humanist two opposite visions of man and the world coexist: one believes in the power of reason, the other acknowledges the absurdity of life. It is in *Momus* and the *Intercenales* that this "somber Alberti" is present. In these texts the appeal to a simulated life is addressed through a form of laughter that demystifies the human ideal of the early Italian Renaissance.

Key words: Alberti - reason - absurd - laughter - simulation.

Reflexionar sobre la obra de Leon Battista Alberti (1404- 1472) supone en primer lugar reconocer la presencia de dos visiones antagónicas del hombre y el mundo que se aglutinan al interior de una misma mentalidad. Su narración latina, *Momus sive de Principe*, así como los diálogos, narraciones y fábulas que conforman sus *Intercenales*, relatan el carácter absurdo de la experiencia vital, contrastando con *I libri della Famiglia* y sus tratados sobre arte, que ponen en primer plano la capacidad humana de racionalizar el mundo. En el presente artículo nos centraremos en aquellas producciones de Leon Battista Alberti incluidas en lo que denominaremos el 'paradigma del absurdo'. Este paradigma se nutre de una convicción: el mundo humano carece de un esquema racional que lo contenga y le otorgue sentido, soste-

niéndose y propagándose sobre la base de valores irracionales. Es en el marco de esta 'desilusión' albertiana¹ que *Momus* y las *Intercenales*² apelan a una existencia 'simulada', a través de una risa desacralizadora del ideal humano que alumbró el temprano Renacimiento italiano.

Una de las características centrales según la cual entendemos y delimitamos 'la cosmovisión absurda' es la puesta en escena de la inestabilidad que gobierna en el mundo y que encuentra una traducción en, por lo menos, dos niveles: la ausencia de un

patrón fijo (de un ideal de vida y de conducta) que dicte el camino a seguir por los personajes y la precariedad de la existencia humana, sometida a los constantes vaivenes de la fortuna. Es en este sentido que la ausencia de un esquema racional, en *Momus*, se articula con el contenido de la narración, pero también con las particularidades del género poético que le da forma: la sátira menipea. Uno y otro se presuponen mutuamente. Esta ausencia de parámetros fijos y la inestabilidad propia de la vida humana dan protagonismo a un personaje (Momo) que es en sí mismo expresión de esta flexibilidad; un personaje que en la mutación permanente da a luz una ideología y un programa de acción determinado. ¶

1 Alberti escribe *Momus* entre 1443 y 1450. El texto fue transmitido a través de cuatro manuscritos del siglo XV, dos ediciones impresas en Roma en 1520 y una vulgarización en Venecia de 1568. Es de destacar, también, una temprana traducción al castellano, en 1568. La primera edición moderna, debida a G. MARTINI, es de 1942. La redacción de las *Intercenales* es fechada entre 1428 y 1437. Las *Intercenales* fueron escritas a intervalos, recogidas y distribuidas en diez libros. Permanecieron inéditas hasta que en 1890 G. MANCINI publicó el manuscrito oxoniense en que se conservaban diecisiete de las cuarenta y uno de la actual colección. Las veinticuatro restantes permanecían guardadas en la Biblioteca del Convento de S. Domenico de Pistoia y fueron encontradas y puestas en circulación por E. GARIN en 1965.

2 Los pasajes en castellano correspondientes a las *Intercenales* son propios y han sido cotejados con la traducción italiana de F. BACCHELLI y L. D'ASCIA (2003). En el caso de *Momo sive de Principe*, las citas en castellano corresponden a la traducción de F. JARAUTA (2002) y los pasajes en latín a la edición de KNIGHT Y BROWN (2003). En todos los casos, los pasajes en latín serán reproducidos en el cuerpo del texto y su traducción castellana en nota al pie.

La teoría de la simulación

Sucintamente, esta es la trama de *Momus sive de Principe*: Júpiter crea al mundo. Su obra se revela prontamente una segunda versión del cielo, pero mejorada: los dioses sienten envidia de la nueva creación y manifiestan sus quejas a Júpiter, quien decide enviar todo tipo de padecimientos al mundo humano. El insidioso Momo, crítico de la creación, de la conducta de los celestes y de la arbitrariedad de Júpiter, es expulsado del cielo, cayendo en territorio etrusco. Entre los hombres, Momo predica en contra de los dioses, quienes, temiendo que se propague la descreencia en el mundo humano, envían a tierra a la diosa Virtud y aceptan nuevamente a Momo en el cielo.

Momo ha visto que el ascenso y el descenso, la aceptación y el rechazo no dependen de una conducta virtuosa sino del desarrollo de una técnica: la simulación y la disimulación. Vuelto al cielo, se consagra como cortesano favorito de Júpiter, quien le solicita al dios, antes que sus acciones, sus palabras: Momo es invitado a relatar su experiencia en el medio humano. Este relato se concentra en las distintas 'ocupaciones' que articulan la vida de los hombres, y que dan cuenta del carácter irracional de la existencia, llevando a Momo a proclamar como único modelo de buen y feliz vivir al del vagabundo. El mundo se ha dado vueltas, o mejor, es visualizado desde otro lugar: ahora son los hombres los que se quejan por sus continuos padecimientos. Júpiter, creyéndolos ingratos, considera la necesidad de destruir el mundo existente y reemplazarlo por un mundo nuevo. En su afán de conseguir y analizar distintas propuestas sobre un posible mundo futuro, los dioses hacen un recorrido por las distintas escuelas filosóficas, consultando la opinión de los filósofos más destacados. Como producto de una intriga palaciega de la que deviene víctima, Momo es nuevamente expulsado del cielo, castrado y amarrado a una roca en el océano. El mundo está por llegar a su fin, lo que suscita dos acciones complementarias: la llegada a tierra desde los infiernos del filósofo Gelasto y el barquero Caronte, para contemplar el mundo terreno antes de su acabamiento y que concluye con su huída desesperada de vuelta a los

Infiernos, y la realización de ofrendas humanas a los dioses para evitar este fin. Momo desde el océano envía una niebla que obliga a los dioses a descender a tierra para presenciar los espectáculos humanos, ocupando el lugar de las estatuas que en representación de ellos los hombres idearon. Una serie de sucesos provocan la ruina de las estatuas y de los dioses mismos que retornan al cielo. Una vez allí Júpiter recuerda un opúsculo sobre el arte de gobernar, que tiempo atrás Momo le había entregado, en el cual se analiza el modo en que debe conducirse el príncipe y el funcionamiento de la fortuna.

Volvamos al comienzo:

Nam cum Iuppiter optimus maximus suum hoc mirificum opus, mundum, coaedificasset et eum quidem esse quam ornatissimum omni ex parte cuperet, diis edixerat ut sua pro virili quisque in eam ipsam rem aliquid elegans dignumque conferret (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 14 [ed. JARAUTA 2002: 15])³.

Los dioses más encumbrados hacen sus contribuciones, entre las que resaltan el buey de Palas, la casa de Minerva y el hombre de Prometeo que, en calidad de ornamentos, integran la creación. Una vez conocidos los aportes de los dioses, Momo revela su lugar en el cielo, poniendo

3 "Cuando el gran Júpiter creó esta obra maravillosa que es el mundo, deseando que fuese adornado de la manera más bella posible, ordenó a los dioses que cada uno según sus fuerzas y poderes contribuyese a esa creación con algo elegante y digno".

en acción aquello que lo singulariza: su espíritu crítico. Momo, en efecto, no contribuye a la Creación, como los otros dioses, sino que revela las contradicciones de lo creado, dejando en evidencia las falencias de la casa, del buey y, sobre todo, del hombre. Estas críticas de Momo ubican al personaje albertiano dentro de una tradición específica (las amonestaciones del dios a los dones divinos ya figuran en la fábula esópica de mediados del siglo IV a. C) que llega hasta Alberti, sobre todo, a través de la obra de Luciano de Samosata. Sin embargo, en el contexto de la reflexión albertiana las críticas de Momo adquieren un singular valor. De hecho, Momo, siguiendo la tradición referida, critica la casa en razón de su falta de movilidad; un argumento por el cual la casa, en tanto espacio físico y hogar, vale decir, en tanto lugar de cobijamiento de un grupo humano específico, es valorada en *De re aedificatoria* (el tratado de arquitectura de Alberti) y en *I libri della famiglia*. Es, en efecto, esta estructura física y simbólica la que permite al hombre mantenerse a resguardo del carácter ‘móvil’ (lábil, transitorio) de todo lo demás. Por el contrario, en el caso del hombre diseñado por Prometeo, Momo señala que:

In eoque opere illud tamen stulta videri commissum ratione, quod intra pectus mediisque in praecordiis homini mentem obdidisset, quam unam suprema ad supercilia propatulaque in sede vultus locasse oportuit

(ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 16 [ed. JARAUTA 2002: 16])⁴.

La crítica de Momo a la creación prometeica se conecta con tres aspectos centrales del *Momus*. En primer lugar, pone en escena uno de los motores centrales de la narración: las peripecias narrativas son ocasionadas, sobre todo, a partir de la apelación a una conducta simulada. En segundo lugar, Momo nos presenta al ‘hombre’, en adelante objeto de una constante reflexión filosófica y antropológica, que participa, diferenciándose, de los presupuestos y debates que se originan al interior del movimiento humanista. En tercer lugar, esta crítica del dios da cuenta de la oposición entre la casa y el hombre, un antagonismo central en el marco de la reflexión y de los dilemas albertianos. La casa y el hombre, en la lúcida reflexión de Momo, presentan, en efecto, un carácter antagónico: al estatismo de la primera se opone la movilidad del segundo, siempre presto a desvincular su rostro exterior de su rostro interior. Señala CAYE:

Alberti es (...) un pensador del “oikos”, en el doble sentido del término griego: pensador de la “casa”, del “edificio” como testimonia el *De re aedificatoria*, pero también, como lo indica el otro significado de este término, pensador (...) de la “familia”, de ahí la estrecha rela-

4 “[Prometeo] había procedido sin reflexionar al haberle escondido el pensamiento dentro del pecho, en medio de las entrañas, mientras que habría sido oportuno que estuviera en lo alto de la frente, en el punto más descubierto del rostro”.

ción que une a *De re aedificatoria* al *De Familia*. En tanto pensador del “oikos”, Alberti entra necesariamente en relación con el tema estoico de la “oikeiosis”, lo que Cicerón llama la “commendatio” que determina nuestra adaptación al mundo y el grado de familiaridad que podemos mantener con él. Los antiguos pensaban la “oikeiosis”, la ‘habitación del mundo para el hombre’, bajo el reino de la “physis”, de la “naturaleza viviente”, y bajo el abrigo de su plenitud ontológica, según una perfecta providencia en la adaptación del hombre al mundo que da la impresión de que todo está al servicio del hombre (2010: 140).

Recordemos que, una vez completa la creación del mundo y solo a los fines de ‘embellecerlo’, el hombre aparece en la creación: el mundo no está al servicio del hombre, sino que el hombre está al servicio del mundo, de su ‘embellecimiento’. Pero esta relación cambia pronto de significado y el mundo comienza a manifestarse contrario y hostil al hombre. Los dioses, que han observado la belleza del mundo humano, sienten envidia del hombre, encomendado a Júpiter sus quejas y haciendo que este quite al mundo su belleza o, mejor aún, deposite sobre la belleza el mal. Para que en adelante ningún celeste prefiera ser hombre antes que dios, Júpiter:

Ergo in hominum animos curas metumque iniecit, morbosque et mortem atque dolorem adegit. Quibus aerumnis cum iam adeo essent

homines longe deteriori in sorte quam bruta animantia constituti, non modo deorum erga se invidiam extinxere, verum et sui misericordiam excitavere (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 20 [ed. JARAUTA 2002: 18])⁵.

Los padecimientos que Júpiter envía a la humanidad no solo transforman la envidia de los dioses en compasión, sino que también, y en primer lugar, hacen del hombre un habitante extranjero en su propia casa, un ser sin hogar. El hombre, de aquí en más, vive en el marco de un divorcio con la realidad, que se revela siempre hostil a sus ambiciones y necesidades. En este sentido, si las obras ‘rationales’ de Alberti meditan sobre las fórmulas de reconciliación entre el hombre y el mundo, sus producciones ‘absurdas’ denuncian esta desunión, poniendo en escena la fractura que se ha producido entre el hombre y el mundo. En sintonía con el *Momus*, las *Intercenales* abordan una y otra vez esta de falta de nexos entre la voluntad del hombre y la exterioridad del mundo. Así, la búsqueda activa del conocimiento y la labor humanas no producen felicidad alguna (*Pupillus, Defunctus*); los dioses permanecen ajenos a las desgracias del hombre (*Scriptor, Religio*); la justicia no obra en la tierra (*Virtus, Discordia*); el dios al que se alaba es ‘la moneda’ (*Nummus*);

5 “Infundió a la sazón temores y ansias en las almas humanas y mandó dolores, enfermedades y muerte. A causa de estas desgracias los hombres quedaron reducidos a una condición mucho peor que la de las bestias, por lo que no solo hizo desaparecer la envidia de los dioses sino que esta se transformó en compasión”.

la felicidad radica en el terreno de la *doxa*, de la mera opinión (*Prohemium ad Paulum Toscanellum*).

Esta extranjería del hombre respecto de la realidad tiene otra consecuencia inmediata: se transforma en una extranjería del hombre respecto de sí mismo y, sobre todo, respecto de sus semejantes. Para sobrevivir en el medio social, el hombre debe transformarse siempre en 'otro', variar de personaje (*persona*). Momo, que ha asumido el rostro de poeta y luego de filósofo para predicar en contra de los dioses, advierte sobre la eficacia de estas transformaciones. Los dioses, preocupados por el entrelazamiento de Momo con los hombres, deciden enviar a la tierra a la diosa Virtud. Momo comprende enseguida que si la franqueza había sido el motivo de su expulsión del cielo, la simulación fue aquello que lo impulsó a recobrar el interés de los dioses:

Dices: 'Nequeo esse non Momus; nequeo non esse qui semper fuerim, liber et constans'. Esto sane: ipsum te intus in animo habeto quem voles, dum vultu, fronte verbisque eum te simules atque dissimules quem usus poscat (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 44 [ed. JARAUTA 2002: 31])⁶.

Ante esta revelación el personaje de Momo se transforma en un doble

6 "Di incluso: no puedo seguir siendo Momo, no puedo seguir siendo el que he sido siempre, anárquico y terco. Esto que quieres mantenerlo en lo más profundo de tu corazón para que seas capaz de adaptar el rostro y la lengua a la necesidad, simulando y disimulando".

sentido. Por un lado, Momo cambia al interior de la tradición literaria de la que nace como personaje: deviene 'otro Momo', distinto al de Luciano, o, mejor aún, es el Momo de Luciano inserto en otro contexto histórico que lo obliga a desarrollar otro lenguaje⁷. Si el Momo de Luciano, como señala SIMONICINI, encarna "la capacidad crítica y la sinceridad, el rechazo a toda *auctoritas* y toda verdad absoluta en los ámbitos político y filosófico, siendo el primer autor en darle a este personaje una 'personalidad literaria' acabada" (1998: 411), el Momo de Alberti, como sostiene RINALDI, pone al lado de este personaje, "demasiado sincero y franco censor, otra imagen especular de un Momo simulador e hipócrita" (2002: 115). Dicho de otro modo: si el Momo de Luciano "deviene en la contaminación (...) entre diálogo filosófico y comedia antigua, 'un dios que no cree en los dioses'" (SIMONICINI 1998: 411), el Momo de Alberti se transforma en un dios que emula a los hombres. Aquello que criticaba de la creación prometeica, por ello mismo, lo vuelve a su favor, al mismo tiempo que lo cons-

7 Un ejemplo de la conducta sincera y censora del Momo de Luciano lo ofrece *Zeus trágico*. Zeus ha escuchado que los filósofos debaten sobre la existencia de los dioses, llegando a dudar de ella y de sus beneficios. Decide, pues, convocar a una asamblea celeste que se propone pensar esta difícil situación que siembra una amenaza sobre el cielo. El dios Momo aprovecha la ocasión e hilvana un discurso sobre las injusticias que rigen el mundo humano, siendo lógico el consiguiente descrédito en que se tiene a los dioses.

truye como una ‘nueva personalidad literaria’:

Et profecto hic apud homines versari oportet, si quid ad dolum et fraudem velis astu perfidiaque callere (...) Atqui hoc mihi ex acerbo exilio obtigisse voluptati est, quod vafre et gnaviter versipellem atque tergiversatorem praebere me simulando ac dissimulando perdoctus peritissimusque evaserim. Quas profecto artes commodas et usui pernecessarias in illo apud superos otio et luxuriae illecebris constitutus numquam fuissem assecutus (ed. Knight and Brown 2003: 60 [ed. JARAUTA 2002: 40])⁸.

Donde no había lógica –el envío de los padecimientos a los hombres por parte de Júpiter es del todo arbitrario– se instaura una lógica mundana, circunstancial, movедiza como la propia vida. Aún más: una de las vías de responder a la falta de un esquema racional (en términos de una razón virtuosa) es la construcción de una razón calculada que engendra las herramientas para llegar a un determinado fin. En el marco de esta construcción el hombre adquiere un dominio sobre sí

mismo. Es en este sentido que MARASSI aduce que, en *Momus*, el “enmascaramiento de las intenciones” se constituye “como un modo de responder al poder del Hado y a la volubilidad de la fortuna, no para engañar a la verdad sino como conquista de la esfera más íntima del ánimo” (2008: 78). En realidad, en *Momus* el hombre logra ejercer un dominio sobre sí mismo a cambio de desdoblarse, de convertirse siempre en otro personaje. “La vida moral” deviene, entonces, “una construcción calculada”, un programa que requiere del hombre el desarrollo de una aptitud a partir de la cual ‘ejercer la vida’: *Ne vero non me architectum elegantem omnis malitiae praebui?* (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 62 [ed. JARAUTA 2002: 40])⁹, aduce Momo. El portador de esta lógica mundana debe convertirse, por ello, en una suerte de nuevo *orator*, capaz de alternar en escena su rostro y sus palabras. En esta dirección, señala Momo:

Demum sic statuo oportere his quibus intra multitudinem atque in negotio vivendum sit, ut ex intimis praecordiis numquam susceptae iniuriae memoriam oblitterent, offensae vero livorem nusquam propalent, sed inserviant temporibus, simulando atque dissimulando. In eo tamen opere sibi nequiquam desint, sed quasi in speculis pervigilent (...) Alia ex parte sua ipsi studia et cupiditates callida semper confingendi arte integant (...) sempiternae sui sint memores;

8 “Y en verdad hace falta relacionarse con los seres humanos si quiere acostumbrarse uno a todas las astucias, los engaños y los fraudes (...) De este duro exilio hay una cosa que me ha venido bien: haber aprendido maravillosamente a ser sagaz y astuto, a saber disimular y fingir cualquier cosa y a poner en mi rostro cuantas caras quiera, pudiendo urdir cualquier embuste y maldad. Nunca habría adquirido estas técnicas ventajosas y utilísimas quedándome allí con los dioses, entre los placeres de la lujuria y el dulce no hacer nada”.

9 “¿No he demostrado ser un gentil arquitecto para componer maldades?”.

numquam adversariis parcant nisi cum velint gravius laedere, aetium more, qui quidem abscedendo impetum concitant, quo vehementius impetant. (...) frontis familiaritate et blanditiis iram animi operient (...). Quam quidem rem pulchre assequemur si verba vultusque nostros et omnem corporis faciem assuefaciemus ita fingere atque conformare, ut illis esse persimiles videamur qui boni ac mites putentur, tametsi ab illis penitus discrepemus. O rem optimam nosse erudito artificio fucatae fallacisque simulationis suos operire atque obnubere sensus! (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 102-104 [ed. JARAUTA 2002: 64-65])¹⁰.

El arte de la simulación supone, en primer lugar, un dedicado gobierno de sí. Como señalábamos anteriormente,

10 “(...) los hombres de negocio y quienes tienen una intensa vida de relaciones deben comportarse de este modo: no olvidar jamás en lo más profundo de su corazón las ofensas recibidas, sin revelar el rencor en ningún caso, y adaptarse escrupulosamente a las circunstancias, simulando y disimulando; y al hacer esto, no distraerse ni un instante, estar siempre con los ojos bien abiertos como si fuera un centinela (...) Por otra parte deben saber esconder las propias ambiciones y los deseos con el hábil arte de fingir. (...) deben tener en todo momento el pleno control de sí mismos y jamás piedad a los adversarios (...) tener bien cubierta la animosidad interior bajo una apariencia amigable y meliflua (...) Conseguiremos brillantemente el objetivo si nos acostumbramos a modelar perfectamente las palabras, el rostro y todo el aspecto exterior (...) ¡qué excelente cosa es saber ocultar y envolver en la niebla los propios sentimientos con la experiencia discreta y engañosa en el arte de la simulación!”.

el dominio que la fortuna tiene en la vida del hombre encuentra una respuesta en el dominio del hombre sobre sí mismo. Una vez adquirido este dominio, el hombre vuelve a contactarse con los demás, pero lo hace mimetizándose con el carácter fraudulento que visualiza en su entorno social. En el marco de esta ética circunstancial, la búsqueda del *ser* es reemplazada por la búsqueda del *parecer*, tal como se expresa en *Oraculum*:

Libripeta: Oro, Apollo, fave. Hos libros dono affero. Aveo videri litteratus.

Apollo: Sis. Atqui ut sis noctesque diesque assidue, lectitato.

Libripeta: Tedet longueque malo videri, quam esse.

Apollo: Omnium ergo litteratorum obirector esto (ed. BACCHELLI E D'ASCIA 2003: 92)¹¹.

Absurdo es vivir en un mundo social y no poder establecer un contacto efectivo con los otros. Una fractura que se relata una y otra vez en las *Intercenales*, catalogadas por BACCHELLI Y D'ASCIA como un “manual de supervivencia del individuo aislado, privado de auténticos contactos sociales” (2003: XLIII). Esta soledad se pone en evidencia al constatar que el hombre ha perdido la posibilidad de comprenderse en el marco de un

11 “Libripeta: Oh Apolo, sedme propicio. Te traigo en donación estos libros. Bramo de ser considerado culto. Apolo: para serlo, lee día y noche. Libripeta: No me interesa, prefiero por mucho parecerlo que serlo. Apolo: Entonces, murmura acerca de todos los literatos”.

plan mayor, en una razón exterior a él, dando cauce a la emergencia de un plan y una razón individual, que opera y destruye, siempre volcada sobre sí misma. En *Religio*, el diálogo entre Lépido y Libripeta revela, en este sentido, que la única salida eficaz es aceptar que los conflictos humanos se resuelven humanamente, que la salvación o el naufragio ya no depende sino del hombre:

Verum tu quidem dic, queso: tuamne apud pictos deos orabas causam, an interpretes aliorum exstitisti? (...) Nullos, mihi crede, ad tempestatem levandam naute, nisi mari et fluctibus confiderent, uspiam deos nossent. (...) Atque, tu si causas malorum fugies, nusquam ullos ad malum abs te auferendum deos desiderabis; vel, si homines hominibus nocuos esse censeas, non deos defensores orare, sed vel magis homines ipsos placare opus est (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 24-26)¹².

Siguiendo este último criterio, en el proemio dedicado a Leonardo Aretino, Alberti señala (...) *quamque inepte a diis ea exposcuntur, que in manibus nostris adsunt* (...) (ed. BACCHELLI E

D' ASCIA 2003: 86)¹³. El hombre, en este sentido, ya no consulta con su deidad el camino a seguir, ni conjura este desamparo existencial apelando a los otros, también desamparados. El diálogo se establece, por el contrario, al interior de la propia subjetividad:

Nunc vero aliam nostris temporibus accommodatiorem personam imbuendam sentio. Et quaenam ea erit persona, Mome? Nempe ut comem, lenem affabilemque me exhibeam. Item oportet discam praesto esse omnibus, benigne obsequi, per hilaritatem excipere, grate detinere, laetos mittere. Ne tu haec, Mome, ab tua natura penitus aliena poteris? Potero quidem, dum velis (...). Spe illectus, necessitate actus propositisque praemiis, ipsum me potero fingere atque accommodare his quae usui futura sint (ed. Knight and Brown 2003: 100/ [ed. JARAUTA 2002: 63])¹⁴.

12 "Libripeta: ¿rogaste por ti a esos dioses pintados o lo hacías en nombre de otros? (...) Ningún marinero, créeme, habría sabido de dioses capaces de calmar tormentas si no se hubiera confiado a las olas del mar (...) Tú también, si evitas las causas de tus males no te verás en obligación de desear que los dioses alivien tu mal. O si entiendes que son los hombres los que se dañan unos a otros, no te hará falta pedir a los dioses que te protejan; más bien habrás de aplacar a los hombres".

13 "la absurda pretensión de recibir de los dioses aquello que podemos procurarnos nosotros mismos".

14 "(...) pero ahora que son otros los tiempos creo haber alcanzado el momento de actuar de otro modo, más apropiado a mi nueva condición ¿Qué personaje Momo?". Sin duda uno que se muestre simpático, apacible y cordial. Estará bien que aprendas a estar dispuesto para todo lo que los otros quieran, a recibir con buen humor a las personas, entretenerlas amablemente y procurar que se vayan contentas. ¿Y tú, Momo, podrás domeñar tu naturaleza a estas cosas tan contrarias a ella? Claro que podré, si quiero (...). Atraído por la esperanza, movido por la fuerza de las cosas y por el premio que se anuncia, bien podré moldearme a mí mismo y adaptarme a lo que será útil".

Esta ‘actitud dialógica hacia uno mismo’ recoge los fundamentos del género soliloquio. En términos de BAJTÍN:

En su base está el descubrimiento del *hombre interior*; de uno mismo accesible no a una autoobservación pasiva sino tan solo a un *enfoque dialógico de su persona*, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen, que existe para otros hombres, que determina la valoración externa del hombre (por otros) y que enturbian la pureza de la autoconciencia (1986: 169).

En *Momus* el soliloquio existe, sin embargo, para evidenciar el quiebre entre la valoración del otro y la propia valoración en tanto modo político de relacionarse en la vida social. No busca autenticidad sino pragmatismo. Por ello, la revelación (de uno a uno mismo) se fundamenta en el ocultamiento (de uno hacia el otro). En este sentido, *Momus* ensaya una definición desencantada del ‘ser social’¹⁵. De allí que el ‘acto de moldearse a sí mismo’

que Pico della Mirandola señalará como ‘lo propio del hombre’, de su ‘dignidad humana’, se transforme en Alberti en la astucia que supone ‘ficcionalizarse.’ ¶

Ficción y autoconciencia

El arte del disimulo, sin embargo, no solo propone un programa de acción sino que también sienta las bases de la teoría gnoseológica que se despliega en el *Momus*. “Momo deja de ser Momo” porque *ha aprendido* de la *experiencia*; para ello tuvo que ‘caer’ y, sobre todo, tuvo que vivenciar la vida. Es esta última, de hecho, la que le aporta a Momo un conocimiento acabado del mundo humano: un saber cuya fuerza radica en ocultarse. Dicho de otro modo: lo que aprende Momo es que lo constitutivo del hombre es la ficción, entendida en términos del ocultamiento del artificio.

Es Caronte, el barquero que traslada las almas a los infiernos y que llega a tierra con el filósofo Gelasto en los últimos tramos de la narración, quien remonta la lógica de la ‘ficción’ a la creación del ser humano. Se trata, en este caso, de una nueva versión, que dialoga con la prometeica. El Creador –según escuchó Caronte de la boca de un pintor– fabricó varios ejemplares humanos y les aconsejó seguir el camino que conducía a un palacio donde hallarían todo lo que necesitan. Muchos ejemplares humanos, sin embargo, se desviaron de este camino central, convirtiéndose por ello en

15 Como señala TAFURI, “(...) la misma simulación –antes de ser acogida como ingrediente común por parte de las teorías políticas de los siglos XVI y XVII– era el tema principal [del] *Momus* de Leon Battista Alberti” (1995: 21). El desarrollo de esta técnica no ociosamente se manifiesta en estrecha relación con la reflexión sobre el papel de la fortuna en la vida humana.

seres monstruosos. Volvieron con sus semejantes, pero fueron expulsados a causa de su terrorífico aspecto. Por esta razón se cubrieron con barro, portando desde entonces máscaras semejantes al rostro de los demás. Según esta historia,

hoc personandorum hominum artificium usu quoad paene a veris secernas fictos vultus ni forte accuratius ipsa per foramina obductae personae introspexeris: illinc enim contemplantibus varias solere occurrere monstri facies. Et appellatas personas, hasce fictiones easque ad Acherontis usque undas durare, nihilo plus, nam fluvium ingressis humido vapore evenire ut dissolvantur. Quo fit ut alteram nemo ad ripam non nudatus amissa persona pervenerit (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 310 [ed. JARAUTA 2002: 175-176])¹⁶.

A diferencia de la arbitrariedad con que Júpiter envía padecimientos a los hombres en el comienzo de *Momus*, el castigo aquí es consecuencia de la desobediencia respecto del mandato del Creador y se focaliza en la necesidad de transformación de los verdaderos rostros que, en adelante, se cubrirán

16 “Este recurso de enmascararse ha llegado a ser tan común que hay que mirar atentamente a través de los agujeros de la máscara superpuesta para distinguir las caras falsas de las verdaderas, solo así son visibles los diferentes rasgos monstruosos. Estas máscaras, llamadas ‘ficciones’, duran hasta que llegan a las aguas del Aqueronte, porque entrando en el río el vapor las disuelve; esta es la razón por la que ninguno ha pasado a la otra orilla sin perder la máscara y ser descubierto”.

(se ocultarán) con distintas máscaras. El género humano resulta condenado a generar ‘ficciones’, lo que ilumina un campo semántico que se ha reconocido como propio de la narración: fingir, simular, disimular, enmascarar. La desobediencia trae consigo una opacidad originaria, imponiendo una marca sustantiva en el mundo humano: la confusión. ¿Qué hay detrás de las máscaras? ¿Qué rostro es verdadero y cuál no? En el relato de Caronte, la premisa de un camino recto que hay que seguir y las tentaciones que representan posibles desvíos de este camino central introducen un tono moralizante. Se trata de una propuesta binaria, representada en la disyuntiva de optar por un camino correcto, asociado al bien, frente a otro que conduce a la perdición, tal como había sido mentado por Lactancio en sus *Divinae Institutiones*¹⁷. El relato recuerda también a la *República* de Platón, y en particular, al mito de Er. Pues luego de la actuación en tierra se halla el vapor del agua, que borra las máscaras. En este sentido, la evocación de Caronte recurre a una noción de justicia final, vinculada a la revelación de la identidad verdadera. Sin embargo, el acento recae en el triunfo de los enmascarados en tierra, escenificado en la confusión de rostros. La secuencia de dos vías opuestas, desde este punto de vista, pierde nitidez,

17 En el relato de Caronte, a semejanza de lo que expone Lactancio, el camino correcto es también el que entraña mayor dificultad. Respecto de las fuentes cristianas del *Momus* y, en particular, Lactancio, ver: RINALDI 2002: 141-188.

como lo pierde la frontera que separa el 'bien' del 'mal' o, al menos, las individualidades que encarnan una u otra ética. El difunto Gelasto reconoce esta confusión. En vida había sido amigo del filósofo Énope y, al observarlo en tierra, se asombra de las críticas que este le propina: *Sed nunc intellego fictum hominis ingenium et ex tuo illo personandorum artificio obductum; fronti fictam, non veram benivolentiam existisse* (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 314 [ed. JARAUTA 2002: 178])¹⁸.

Este reconocimiento de Gelasto da cuenta de un aprendizaje fundamental que se ha revelado en la historia relatada por Caronte: la muerte proporciona, ante todo, un *saber* sobre la vida. Señala MARASSI, en este sentido, que en *Momus* “la vida no es ser, sino ficción, y la muerte no es nada, sino verdad” (2008: 81). *Defunctus*, uno de los diálogos más extensos de las *Intercenales*, que circuló también de forma independiente, aborda en forma paradigmática este saber que la muerte proporciona sobre la vida. El difunto Neofrono relata a Politropo cómo, luego de su muerte, se dispuso a contemplar su propio velorio desde el techo de una casa vecina. Desde esta perspectiva privilegiada, Neofrono advierte los engaños de su mujer, la alegría de sus hijos, libres del peso que su padre significaba, y el robo que sus parientes hicieron de sus bienes. Ante tal panorama, Neofrono no duda en

escoger la tesis de la miseria de la vida del hombre: *Equidem in eum propitii fuistis, superi, cui vestra pietate concessum est, ut diem ante obiret suum, quam omnes etatis miserias norit* (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 430)¹⁹. El difunto cobra conciencia del carácter ilusorio de la vida al abandonarla. La adquisición de esta nueva conciencia, por ello mismo, alcanza un estatuto trágico y a la vez cómico, que descompone esta misma tragicidad sin anularla. Esta tragedia y esta comicidad dialogan, una vez más, con el corpus platónico: aquí también el mundo de las esencias se opone al mundo de las apariencias, engañoso respecto de la verdad del ser. Los muertos, representantes del primero, por ello mismo, observan desde una posición superior al mundo de las apariencias, de las que no pueden sino reírse. Sin embargo, la narración albertiana, imbuida de la sátira lucianesca, descompone al mismo tiempo las bases que sostienen el edificio platónico. Los muertos que circulan con su nueva conciencia, de hecho, son profundamente humanos. De este modo, mientras que Neofrono, al confrontar ambos mundos, se reconforta con su liberación de la cárcel del cuerpo (*carcere corpis*), Politropo, con la verdad ya revelada, se muestra entusiasmado ante la idea de poder volver habitar algún día su antigua materialidad:

Vide ne ille felicior ac beator longe sit, qui fortune temeritatem consilio et prudentia frerit, qui acerbitatem

18 “pero ahora entiendo su falsa y fingida condición pues debía llevar una máscara de ese artificio que me has explicado con la que su rostro simulaba amistad y benevolencia”.

19 “Generosos han sido, oh dioses, con aquellos a los que les concedieron la muerte antes de conocer todas las miserias de la vida”.

tolerantia et patientia superarit, quive sensus et appetituum stimulos ratione et ordine temperarit. Mihi quidem, ubi superum beneficio liceat, nihil eque imprimis dari opto quam, ut pristinum corpus reintegrem. Nam in ea preclarissima certandi materia, in illa ipsa pulcherrima et ornatissima compage membrorum iuvabit multo quam antehac egerim ardentius experi-ri, quid egregie valeam ad ultimam gloriam et felicitatem pulcherrime comparandam (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 430)²⁰.

La muerte, en este sentido, antes que asumir una forma imperecedera, perfecta y atemporal, proporciona una visión 'clara' de la 'verdad' (*veritatis tam claram*): el hombre adquiere, por vez primera, conciencia de sí y de la arquitectura del mundo en que ha vivido. De ahí que coloque a Neofrono ante el descubrimiento de la verdadera versión de su realidad y, en ese mismo acto, el edificio de ciudadano virtuoso que había construido comience a desmoronarse. Caído el edificio, cae también la ciudad que lo albergaba, en la medida en que la revelación excede el

ámbito de lo individual: (...) *nunc enim defunctus primum conspexi cum ceteros, tum etiam ipsum me summa semper in insania fuisse constitutum* (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 360)²¹, reflexiona Neofrono. Lo absurdo se traduce aquí en el divorcio al que hemos aludido entre el hombre y el mundo, y entre el hombre y el hombre. La máscara ha pasado a cubrir el rostro humano y eso ha depositado al individuo en una radical soledad: no hay una construcción civil que albergue al 'yo' y al 'otro', sino personajes que mutan, adaptándose a las distintas escenas, a las distintas circunstancias. Es de este modo que la mujer del difunto puede representar el papel de esposa dolida: *At enim sic, ut vides, ridicule res uxoris acta est (...) quis hanc ipsam fraudulentissimam feminam censeat has fictas posse lachrimas depromere, aut hos tam simulatos dolores adeo verisimiles imitari?* (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 372)²². El contraste entre esta verificación y la imposibilidad de la vida (vale decir de una conciencia mundana) da lugar, entonces, a una comicidad paradójica: terapéutica, reveladora, mordaz y, al mismo tiempo, amarga.

La muerte es el lugar de emergencia de la autoconciencia, que redimensiona la experiencia de la vida y construye con ironía una verdad dolorosa.

20 "Reflexiona si, por caso, no sea mucho más feliz y beato quien haya superado con su razón práctica el arbitrio de la fortuna y con la paciencia las asperezas del destino, o quien haya subordinado a un orden racional los estímulos de los sentidos y de los apetitos. En cuanto a mí, si los dioses lo permiten, mi mayor deseo no es otro que volver a tener mi viejo cuerpo: dentro de aquella excelente materia de lucha, aquella magnífica conexión de miembros, estaré contento de poner a prueba mis capacidades, con mucho más ardor que antes, para conseguir la vida beata".

21 "(...) solo ahora, luego de muerto, me doy cuenta de que hemos vivido una vida totalmente absurda, y no menos que los otros".

22 "Como ves, la mujer recitó su comedia (...) quién hubiese dicho que fuese capaz de esparcir sus lágrimas y de imitar con tanta naturalidad un dolor puramente simulado".

En este sentido, si el 'yo' se define en su relación con el 'otro', la muerte se presenta principalmente como una instancia de redefinición del 'yo' que rompe o redimensiona su vínculo con los 'otros'. Es por ello que, aunque en *Defunctus* haya ecos de los discursos sobre 'la miseria humana', el diálogo albertiano se encuadra, sobre todo, en este nuevo marco cognitivo, vinculado, antes que al llanto, a la risa. Con el trasfondo de la ultratumba de Luciano de Samosata, cada uno de los descubrimientos desoladores que el difunto hace respecto de su vida pasada, encuentran como respuesta la risa: *Nam hec apud me lascivia uxoris admodum ridicula est* (ed. BACCHELLI E D' ASCIA 2003: 370)²³, reflexiona el difunto. CARDINI (2008), incluso, señala a Alberti como creador del 'humorismo moderno'. De hecho en el Proemio de *Momus* Alberti declara: *Proximus huic erit is qui cognitias et communes fortassis res novo quodam et insperato scribendi genere tractarit. (...) apud Latinos qui adhuc fecerint nondum satis exstitere* (ed. KNIGHT AND BROWN 2003: 4 [ed. JARAUTA 2002: 6-7])²⁴.

La muerte, señalábamos, proporciona una autoconciencia que se nutre del reconocimiento de la verdad. La vida es para esta autoconciencia una ficción, hábilmente enmascarada. Esta ficción subsiste en el cambio, en

la medida en que el personaje emerge en virtud de la escena y cambia con ella. Este saber de esta autoconciencia es ante todo, por tanto, un descubrimiento. Pero si la muerte es un saber, la vida es ocultamiento y en última instancia confusión. La risa que nace de esta revelación alumbrará esta paradoja de la existencia. En este sentido, en palabras de CARDINI, la risa albertiana se caracteriza por ser

una risa que quisiera hacer reír y que en cambio da pena, es una risa que es llanto y es un llanto que es risa, es en suma un perfecto oxímoron: y esto porque el principio fundante en el pensamiento albertiano es justamente el oxímoron, la agudísima conciencia de la radical contradicción que atraviesa al hombre y todas las cosas (2008: 34).

Habíamos advertido en un inicio que *Momus* participa de la sátira menipea, un género, de acuerdo con BAJTÍN, "flexible y cambiante como proteo". Para BAJTÍN una de las características de la menipea es 'la síncretis'²⁵ (o la confrontación) de las 'últimas cuestiones del mundo', teniendo su origen

(...) en la época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el "venerable" de la Antigüedad clásica ("belleza,

23 "la lascivia de mi mujer me hace morir de la risa".

24 Alberti incita a "afrontar contenidos notorios (...) con un estilo en cierto modo nuevo e imprevisible", "no habiendo muchos entre los latinos que lo hayan conseguido".

25 De acuerdo con BAJTÍN uno de los procedimientos principales del "diálogo socrático", del que también se nutre la sátira menipea, es la síncretis, entendida como "la confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado" (1986: 156).

generosidad”), en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas y filosóficas, cuando las discusiones acerca de las últimas “cuestiones” de la visión del mundo llegaron a ser un fenómeno cotidiano y de masas en todos los estratos sociales y tuvieron lugar en todas partes donde se reunía la gente: en las plazas de mercado, en las calles, en los caminos, en las tabernas, en los baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc., cuando la figura del filósofo, sabio (cínico, estoico, epicúreo) profeta o taumaturgo se hizo típica y se encontraba aún más a menudo que la del monje durante la Edad Media (1986: 168).

La tradición de la menipea encuentra un momento de auge en el período de producción de las obras de Alberti, coincidente con el renacimiento de esa tradición filosófica-literaria, merced a la traducción al latín de un número significativo de sus obras: los diálogos de Luciano, las *Epístolas* pseudo hipocráticas, las *Epístolas* del Pseudo Diógenes, el *Axioco* pseudo platónico. La risa albertiana, imbuida de muchos de los elementos de la sátira menipea es, sobre todo, una risa que dialoga con las novedades de su época, revelando y descomponiendo “las últimas cuestiones del mundo”. De acuerdo con CARDINI, *Defunctus*, en particular, es un texto que pudo ser concebido y escrito porque en los primeros decenios del *Quattrocento* habían madurado en Italia y al interior del Humanismo italiano los presupuestos culturales y

filosóficos necesarios para una reconsideración y revalorización de la risa. Sus pilares son Luciano y las epístolas pseudo hipocráticas, pero también la emergencia de las nuevas descubrimientos que alimentan el paradigma racional albertiano, particularmente, la búsqueda brunelleschiana de la perspectiva. En *La perspectiva como forma simbólica*, PANOFSKY (2008 [1927]) señala cómo la *perspectiva artificialis* se presenta como un fenómeno ambiguo: si, por un lado, los fenómenos artísticos quedan inexorablemente unidos a reglas matemáticas y el cuadro deviene una construcción racional y objetiva, por otro lado, la centralidad que ocupa el punto de vista en la distribución del cuadro, hace de este siempre una selección de la subjetividad que recorta la realidad a su medida. Para CARDINI –aunque en esta línea se manifiestan también GARIN (1992), TAFURI (1995), CATANORCHI (2005)– el ‘ilusionismo de la búsqueda perspectiva’ abre las puertas al escepticismo y a una risa que es efecto de la creencia obsoleta de que existen elementos y parámetros fijos que sostienen la realidad. Una risa de este tipo está presente en el *Defunctus* albertiano, que pone en evidencia que toda representación cambia, modificando el punto de vista, que la realidad es siempre mutable, y que “este fluir, esta ambigüedad y esta duda justifican y alimentan la risa” (CARDINI 2008: 31). El *Defunctus* albertiano, finalmente, retoma la perspectiva de Caronte acerca del origen de la creación humana: la máscara es una condena inherente a la vida, que solo la

muerte puede deshacer. Mirar desde un lugar-otro (inusual, desnaturalizado) abre también y en el sentido más pleno la posibilidad de ‘descubrir’²⁶. ¶

Conclusiones

Para Agnès HELLER, el hombre del Renacimiento tiene una característica central: el dinamismo. El Renacimiento, desde el punto de vista de la filósofa húngara, constituye “la primera etapa del largo proceso de transición del feudalismo al capitalismo” y, por consiguiente, de la destrucción de “las relaciones naturales entre el individuo y su familia, su posición social y su lugar establecido en la sociedad” (1994: 8-9). El hombre dinámico del Renacimiento, desde esta perspectiva, en vínculo estrecho con el fomento de la producción para conseguir riqueza y la disolución de la estructura de la jerarquía feudal, vive en un proceso constante de “llegar a ser”. En un mundo cuyas estructuras y jerarquías tradicionales estaban siendo zarandeadas surge

una pluralidad de ideales de vida y de valores morales, solo explicables en el marco de esta concepción dinámica del hombre, cuya cualidad fundamental es la versatilidad:

La concepción unitaria –pero dinámica– del hombre y la pluralidad de valores morales fueron las dos caras, necesariamente emparentadas, de un mismo desarrollo. El dinamismo de la concepción del hombre reflejaba la misma transformación revolucionaria de la vida social y humana que la desintegración de la unidad ideal de hombre. Aunque convendría fijarse en otro aspecto: en que del interior de una misma concepción del hombre surgió toda una variedad de ideales humanos (1994: 26).

En consonancia con esta transformación que HELLER vislumbra en la vida social del Renacimiento, la obra de Alberti se construye en torno a la creencia en una inestabilidad sustancial que gobierna al mundo humano; esta inestabilidad es abordada desde la ‘razón’ o desde el ‘absurdo’. *Momus* se inserta en la vía de lo absurdo haciendo suya propia la inestabilidad, valiéndose de un género que acompaña estos vaivenes y que le permite revisar ‘las últimas cuestiones del mundo’. Una de ellas, la central, es la emergencia de una pregunta: ¿cómo construir y construirse en el marco de esta inestabilidad? Como hemos podido observar, en *Momus* y las *Intercenales* esta construcción se realiza apelando al arte de la simulación. La narración denuncia y se mimetiza con este desolador

26 Señala БАЙТІН, en esta dirección, que en la menipea “aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida, como en el *Icaromenipo* de Luciano o el *Endimión* de Varrón (observación de la vida citadina desde la altura). La línea de esta fantasía experimental prosigue también durante las épocas posteriores, bajo la influencia determinante de la menipea, en Rabelais, en Swift, en Voltaire (*Micromegas*) y otros” (1986: 164).

panorama, recurriendo a una risa destructora de unos valores tan dinámicos como efímeros, primer movimiento necesario de rebelión frente a la fractura de la vida. ¶¶

Bibliografía

Ediciones y raducciones

- BACCHELLI, F. E D'ASCIA, L. (ed. y trad.) (2003). *Leon Battista Alberti. Intercenales*. Bologna: Pendragon.
- JARAUTA, F. (ed.) (2002). *Alberti. Momo o del príncipe*. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- BROWN, V. y KNIGHT, S. (ed. y trad.) (2003). *Alberti. Momus*. London: The I Tatti Renaissance Library.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica [1979].
- CARDINI, R. (2008). "Alberti scrittore e umanita" en *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti I. Atti dei Convegni internazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti*. Città di Castello: Centro studi L. B. Alberti; 23-40.
- CATANORCHI, O. (2005). "Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti". En *Rinascimento* 45; 137-177.
- CAYE, P. (2010). "Alberti 'bourgeois'? Otivm et negotivm dans *De Familia* et dans le *De re aedificatoria*". En *Albertiana* 13; 131-147.
- GARIN, E. (1992). *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma- Bari: Laterza.
- HELLER, A. (1994). *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península (1980).

MARASSI, M. (2008). *Metamorfosis de la historia. El Momus de L. B. Alberti*. Barcelona: Anthropos.

PANOFSKY, E. (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets (1927).

RINALDI, R. (2002). "Melancholia christiana" *Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*. Firenze: Olschki.

SIMONCINI, S. (1998). "L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno". En *Rinascimento* 38; 405-454.

TAFURI, M. (1995). *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.

Recibido: 18-04-2013

Evaluado: 04-06-2013

Aceptado: 06-06-2013

