

## LAS CONSTRUCCIONES RETÓRICAS DE LA PERSPECTIVA EN ALBERTI Y DA VINCI

### THE RHETORICAL CONSTRUCTIONS OF PERSPECTIVE IN ALBERTI AND DA VINCI

Juan Antonio González de Requena Farré  
Universidad Austral  
(Chile)  
jagref8@gmail.com

#### Resumen

En este artículo nos proponemos realizar una interpretación del significado cultural de la perspectiva pictórica del *Quattrocento*, a partir de los supuestos de la Retórica sobre los modos en que se establece la comunicación persuasiva. Basándonos en los tratados de pintura de Leonardo y Alberti, exploraremos algunos aspectos retóricos (la puesta en escena, el *ethos*, la disposición discursiva y el arte de la memoria) implicados en la perspectiva pictórica renacentista. Aunque algunos enfoques la han interpretado como una forma simbólica que expresaba cierta cosmovisión, nosotros concluimos que la perspectiva pictórica renacentista aportó básicamente una escenografía retórica de la memoria moderna.

**Palabras claves:** retórica – perspectiva – forma simbólica – escenografía – memoria.

#### Abstract

In this article we propose an interpretation of the cultural significance of *Quattrocento* pictorial perspective, based on rhetorical assumptions about the ways in which persuasive communication is established. Through painting treaties by Leonardo and Alberti, we will explore some rhetorical features (the staging, the ethos, the discursive disposition and the art of memory) involved in Renaissance pictorial perspective. Although some approaches have interpreted it as a symbolic form that expressed a certain worldview, we conclude that Renaissance pictorial perspective basically provided a rhetoric scenography for modern memory.

**Keywords:** Rhetoric – perspective – symbolic form – scenography – memory.

Otro título más encabezado con la expresión *la retórica de* puede parecer sospechoso de abusar de cierta retórica de la retórica, o bien presentarse como un síntoma de los tiempos e inquietudes intelectuales actuales, que han acarreado una notoria

multiplicación de las indagaciones retóricas respecto de todo tipo de comunicación y discurso (cfr. Booth, 2004: 25; Pernot, 2013: 23). Por eso, resulta preciso clarificar en qué sentido entendemos el término en este ensayo, sin desconocer la polémica tradicional y contemporánea sobre la definición de la retórica. En efecto, la tradición retórica greco-latina presenta diferentes posturas cuando se trata de caracterizar el saber retórico (como una facultad, una reflexión teórica o ciencia, un saber práctico, un arte u oficio enseñable, etc.) y de especificar el asunto u objeto de la retórica (la persuasión, la virtud del orador, el estilo, la elocuencia, la argumentación, etc.) (cfr. Pernot, 2013; Kennedy, 2003; Murphy, 1989). Del mismo modo, la recuperación contemporánea de la retórica ha generado un profundo debate sobre su sentido y funciones. No en vano, algunos enfoques asocian la retórica exclusivamente al análisis de los recursos lingüísticos figurativos y tropos del discurso (en particular, la metáfora); asimismo, cierta retórica literaria ha mantenido el vocabulario de la retórica tradicional, y sistematiza las formas lingüísticas y conceptuales que permiten que el hablante logre cierto efecto en situaciones discursivas específicas (cfr. Lausberg, 1993). Otras veces, la nueva retórica se concibe como una teoría de la argumentación o de la comunicación intelectual efectiva que se dirige a auditorios específicos (cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000). En algunas propuestas de crítica retórica, el interés se centra en el uso estratégico de la comunicación para lograr fines específicos: no solo la persuasión, sino también la formación de la opinión, la discusión pública o el logro de consensos comunicativos (cfr. Kuypers & King, 2009). Se ha propuesto, incluso, una nueva *retorología*, que profundice la atención retórica a todas las artes comunicativas que permiten influir en otros y reducir los malentendidos, al buscar bases comunes razonables para las pretensiones discursivas opuestas (cfr. Booth, 2004). En este ensayo, la retórica se entenderá como cierto canon –socio-históricamente compartido, aunque heterogéneo y, en gran medida, tradicionalmente transmitido– de prácticas discursivas, razones localmente vinculantes, estrategias argumentativas, lugares comunes, estilos y desplazamientos figurativos, que dan forma a nuestras intenciones y compromisos comunicativos, articulan nuestras distintas pretensiones de validez, así como prefiguran cierto horizonte de recepción del discurso.

Una concepción de la retórica como la propuesta hace razonable preguntarse por la construcción retórica de los hechos científicos y los dispositivos técnicos. Eso sí, el reconocimiento de que existe un enmarcado retórico de la enunciación científica no implica asumir una posición constructivista fuerte, punto de vista que no deja de

suscitar reservas filosóficas prudentes: ante la confusión entre hechos y creencias factuales, ante la negación de la existencia de un mundo extrahumano, o bien ante la incapacidad de explicar los éxitos pragmáticos de la ciencia (cfr. Kukla, 2000: 46). Y es que el constructivismo se enfrenta a problemas epistemológicos decisivos –como la causalidad retroactiva de los hechos sobre las construcciones, la idoneidad de nuestros conceptos para describir hechos contruidos, o la inconsistencia al sostener la posible construcción simultánea de hechos incompatibles– y tiene que asumir la autocontradicción inherente al relativismo epistémico (cfr. Boghossian, 2009). No obstante, existe toda una retórica de la ciencia que da cuenta de diferentes modalidades de inscripción discursiva y formatos de comunicación, tópicos argumentativos y movimientos persuasivos, cierto *ethos* discursivo y determinadas maneras de invocar a auditorios específicos (cfr. Gross, 2006; Locke, 1997). Como Latour (1992) ha argumentado, los enunciados devienen científicos a través de muy diversas estrategias retóricas de inscripción: la fortificación de las pretensiones de validez mediante la disposición del texto en estratos enunciativos, numéricos, gráficos, intertextuales y paratextuales, etc.; la explicitación de aliados textuales mediante referencias bibliográficas que autorizan las pretensiones de validez; cierta puesta en escena narrativa, en que la hipótesis triunfa heroicamente sobre sus posibles objeciones; la modalización de los enunciados, que permite un posicionamiento matizado del autor y una defensa ante los cuestionamientos; la acomodación lógica artificial de todas las vías analógicas o paralógicas, así como de las conexiones circunstanciales y los procesos de hibridación, que subyacen a la enunciación científica. Además, los enunciados científicos se establecen como hechos positivos en la medida en que están sujetos a transformaciones de la modalidad enunciativa: se borra el aparato de inscripción y los vestigios de modalización (todo el conjunto de garantías defensivas y condiciones de autorización), y los enunciados se presentan finalmente como afirmaciones incontrovertibles sobre hechos objetivos de la naturaleza; todo ello, en virtud de un marcado efecto retórico de realidad, cuya fuerza proviene de estrategias persuasivas, las cuales permiten que el enunciado se imponga controversialmente sobre otras pretensiones de validez y, así, pueda ser reescrito y citado en publicaciones posteriores. En ese sentido, la construcción retórica de la ciencia involucra cierta invisibilización de las condiciones retóricas de producción de los artefactos de inscripción, los dispositivos textuales y las estrategias discursivas, que sostienen las pretensiones de validez (cfr. Latoury Woolgar, 1995).

Por otra parte, la retórica de la ciencia no resulta tan ajena a otros modos en que construimos discursivamente esos marcos convencionales y consensos sociales que llamamos realidad, como ocurre con la esfera simbólica del arte, por ejemplo. No en vano, también resulta concebible una retórica de la imagen artística. La iconología tradicional aportó un canon de imágenes con un contenido simbólico, y los estudios iconológicos contemporáneos han rescatado la estratificación de las dimensiones de significado de las imágenes artísticas, para poner de manifiesto las pautas de inteligibilidad, los valores simbólicos, las concepciones del mundo y las comprensiones culturales desplegadas en el imaginario de la pintura. Y es que las imágenes artísticas no solo dan forma a ciertos contenidos factuales y motivos tradicionales, sino que además incorporan significaciones intelectuales, guiones discursivos y patrones simbólicos generales, susceptibles de una interpretación iconográfica (cfr. Panofsky, 1982). En ese sentido, se ha podido vincular la exégesis iconológica con una genuina retórica de las imágenes, que se haría cargo de estudiar el discurso suscitado por la imagen y las interpretaciones del arte visual, así como indagaría lo que las imágenes dicen por sí mismas, al describir, relatar y, en última instancia, persuadir (cfr. Mitchell, 1986: 1-2). Por lo demás, existe cierta retórica del arte –y, más específicamente, del asunto de nuestro ensayo, la pintura– que aporta un repertorio de esquemas expresivos y cognitivos (modos de invención, disposición, elocución, recordación y puesta en escena), los cuales enmarcan y estilizan nuestra construcción de la realidad. No en vano, actualmente encontramos interesantes desarrollos de una retórica de la pintura que –a partir del repertorio conceptual de la retórica literaria– pretende analizar las distintas figuras de expresión, tropos y figuras de contenido, con los cuales se da forma al ornato estilístico de la elocución pictórica (cfr. Carrere y Saborit, 2000). La relevancia de estos intentos radica en que, al conocer la dimensión retórica de la pintura, podemos explicitar los recursos figurativos, los géneros y estilos discursivos, así como los mecanismos persuasivos, de manera que se enriquezca nuestra comprensión y se afine la apreciación estética.

Nuestra caracterización de la retórica parece darle cierta cobertura no solo a la retórica de la ciencia y a la retórica de la pintura, sino también a este ensayo de reconstrucción retórica del dispositivo representacional y del recurso pictórico de la perspectiva en el Renacimiento italiano. Sin embargo, se podría objetar que estamos realizando una lectura anacrónica del asunto, en la medida en que proyectamos sobre el pasado una concepción demasiado contemporánea del significado y la función de la

retórica; al fin y al cabo, el concepto de retórica que propusimos reconocía el carácter socio-históricamente situado del propio canon retórico. Ahora bien, nuestra concepción de la retórica también reconoce el carácter tradicionalmente transmitido de los recursos del canon retórico vigente en una época, y el rescate contemporáneo de la retórica no es una excepción, ya que muchas de sus distinciones y marcos pueden rastrearse habitualmente hasta las fuentes greco-latinas y las tradiciones retóricas de la Antigüedad. Por lo demás, la reconstrucción retórica de un dispositivo cultural como la perspectiva pictórica renacentista no parece constituir un anacronismo, si tenemos en cuenta que la cultura del Renacimiento le atribuyó un lugar decisivo a la retórica: prácticamente, la hizo equivaler a la formación cultural y le dio un papel fundamental en el sistema educativo, de manera que la instrucción retórica constituyó un elemento clave de la autoconciencia cultural del humanismo renacentista. En efecto, diversas coyunturas del Renacimiento italiano propiciaron este rescate de la retórica y de los discursos y tratados retóricos: los contextos políticos de las ciudades italianas, la recuperación de las fuentes greco-latinas, así como la difusión de obras e interpretaciones gracias a la revolución de la imprenta, generaron esa particular constelación cultural en que la retórica desempeñó un papel decisivo como parte de los *studia humanitatis*, bajo el canon clásico que aportaban los tratados de Cicerón y Quintiliano, o la *Rhetorica ad Herennium*. En ese sentido, en el Renacimiento italiano vemos resurgir con fuerza la oratoria latina y el ideal clásico de elocuencia. La retórica renacentista parecía seguir el modelo ciceroniano de una elocuencia vinculada a la sabiduría, y cultivaba la oratoria epidíctica clásica con finalidades práctico-políticas, estrechamente ligadas a la apreciación de la libertad y la responsabilidad cívicas; pero, además, la retórica renacentista prestó especial atención al estilo en la composición de epístolas, diálogos o poesía, de acuerdo a los cánones clásicos. En el Renacimiento, incluso se expandió el alcance del canon retórico, de manera que la teoría pictórica incorporó explícitamente recursos de la invención y el estilo, para elevar su estatus de arte mecánica al de arte liberal (cfr. Plett, Spies, Dietz Moss & Kneidel, 2001; Kennedy, 2003: 265-270). Un claro ejemplo de esta construcción retórica de la perspectiva pictórica lo encontramos en los tratados de pintura de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci, obras claves del *Quattrocento* italiano, que serán nuestro tópico de estudio en este trabajo.

## **1. LA PERSPECTIVA PICTÓRICA COMO LOGOS CONSTRUCTIVO Y FORMA SIMBÓLICA**

En su reconstrucción de la historia de la tecnología, Lewis Mumford (1987) argumentó que la perspectiva pictórica es uno de los más notorios indicadores del cambio revolucionario que se produjo en la concepción occidental del espacio a partir del siglo XIV. Según Mumford, la perspectiva permitió una comprensión del espacio como sistema visual de magnitudes y relaciones calculables, así como permitió configurar un marco representacional racionalmente gobernado por la disposición del primer plano, el horizonte y el punto de convergencia de líneas paralelas. En ese sentido, la perspectiva pictórica permitió coordinar la representación de los objetos en un marco visual uniformemente regido por proporciones y escalas; pero, además, las exigencias de la representación exacta impulsaron la observación detallada de la naturaleza. Se superaba así –según Mumford– la concepción medieval del espacio como un sistema simbólico, jerárquicamente organizado, de dimensiones absolutas y valores inherentes, que respondían a conexiones analógicas y significados religiosos. El nuevo ordenamiento espacial y el marco figurativo de la perspectiva no solo introdujeron profundidad en la representación y distanciamiento intelectual en nuestra imagen del mundo, sino que además permitieron unificar la representación bajo un mismo sistema espacio-temporal de coordenadas. La perspectiva pictórica constituyó, pues, un desarrollo análogo al de la cartografía moderna, que también dispuso un nuevo orden representacional abstracto, unificado de acuerdo a las líneas racionales de las latitudes y las longitudes. En ese sentido, Mumford sostenía que la perspectiva visual habría sido una contribución decisiva en la preparación cultural de una era mecánica y de una visión mecánica del mundo (cfr. Mumford, 1987: 34-39).

Por su parte, el historiador del arte Fritz Saxl (1989) consideró que la ciencia jugó un papel relevante en el desarrollo de la perspectiva pictórica a principios del siglo XV. Mediante la perspectiva, se asistió a una composición matemática de las escenas y a la representación de espacios gobernados por ritmos geométricos; por otra parte, se dio una aplicación de las teorías ópticas medievales, que permitían concebir la disposición de pirámides de rayos convergentes y su representación científicamente objetiva en un plano seccional. Así, pues, cabe pensar que la perspectiva constituyó un descubrimiento científico que permitía reconstruir geoméricamente la disposición espacial de los objetos en una superficie plana; como si la perspectiva pictórica incorporase el ordenamiento científico de un espacio limitado y calculable, en el cual se puede establecer la posición relativa de los objetos y comprender el orden armonioso de las

proporciones. Para Saxl, la premisa implícita de la perspectiva pictórica sería la idea de que la naturaleza está regida por relaciones racionales y proporciones armoniosas, que se pueden aprehender y controlar matemáticamente. Asimismo, –según Saxl– Alberti habría desarrollado una técnica artificial para medir las proporciones relativas y toda una ciencia de la antropometría, que concretó las exigencias de representación armónica de la naturaleza. Pero, además de exhibir ciertas leyes matemáticas que rigen nuestra visión y estudiar las proporciones que gobiernan la armonía matemática del mundo, el arte renacentista habría introducido cierto interés científico en la observación precisa y en la representación exacta. En conclusión, podemos afirmar –con Saxl– que el arte renacentista no era un logro científico llevado a cabo por científicos, sino más bien constituyó una exploración artística que promovió la ciencia y preparó para comprender la perspectiva científica, al privilegiar los principios generales de la observación exacta y la búsqueda de armonías o la comprensión geométrica del espacio. Sin embargo, –según Saxl– en la obra de Leonardo da Vinci sí habría tenido lugar una intensa interacción entre ciencia y arte, así como un definido compromiso científico de la pintura, en la medida en que la explicación textual y la representación gráfica de los hechos conformaron un orden unitario de problemas y soluciones, teorías e ilustraciones, ejemplos y explicaciones. Leonardo sí habría aplicado sus hallazgos teóricos a su arte, del mismo modo que basó sus análisis científicos y razonamientos teóricos en el método gráfico y en la representación de imágenes (cfr. Saxl, 1989: 104-115).

Ciertamente, el desarrollo de la perspectiva pictórica no es únicamente un paso adicional de los procedimientos netamente artísticos de los pintores del *Trecento* para representar las figuras y organizar el espacio; estos eran recursos pictóricos que no dependían de alguna teoría geométrica u óptica, ni aportaban un sistema de construcción internamente coherente del espacio en el cuadro. Tanto los experimentos de Brunelleschi sobre la demostración de la perspectiva, como la teorización del *Quattrocento* sobre la perspectiva pictórica, solo resultan concebibles sobre el trasfondo de ciertos factores formativos y desarrollos técnicos, a saber: el empleo de técnicas proyectivas recibidas de la planimetría medieval y la utilización de técnicas arquitectónicas de acotación de plantas y alzados; los recursos de la ciencia matemática antigua, árabe y medieval, particularmente la geometría y la óptica (desde Euclides, pasando por Alhazen, hasta Roger Bacon); o bien el uso de instrumentos científicos y

técnicos como el astrolabio, los espejos planos o las cámaras oscuras (cfr. Kemp, 2000: 22-23).

Los tratados de arquitectura del teórico romano Vitruvio –conocidos en el Medievo y editados en el *Quattrocento*– ya planteaban la idea de que la perspectiva constituye un elemento primordial de la arquitectura, concretamente de la disposición arquitectónica adecuada de los elementos, que no solo se sirve de la representación de la planta o el alzado, sino que además bosqueja el modo en que la fachada y los lados se alejan, de manera que las líneas convergen en un punto central (cfr. Vitruvio, 1997, I). De particular interés resultan aquellas secciones de *Los diez libros de Arquitectura* en que se describen los modos de disponer el trazado de los teatros, y cuando se menciona cierta escenografía, en virtud de la cual se lograba reproducir la apariencia de auténticos edificios en los decorados del escenario, de manera que se generaba la ilusión de profundidad en superficies planas pintadas; todo ello mediante líneas imaginarias que eran trazadas desde un punto central (fijado según la proyección de los rayos visuales y la dirección de la vista). No en vano, la introducción de la perspectiva pictórica en el arte renacentista también estuvo motivada por la necesidad de representar la ilusión escénica en la dramatización de las obras religiosas de la época (cfr. Edgerton, 2009: 18).

Por otra parte, desde el siglo XIII la óptica había conquistado un lugar central en la formación universitaria y en la ciencia medieval, y se podía disponer de traducciones latinas del tratado de óptica de Ibn al-Haytham o Alhazen (con el título *De aspectibus o Perspectiva*), así como de la *Opus Majus* de Roger Bacon.<sup>1</sup> En estas teorías ópticas medievales, se suministraba una descripción científica de la visión, esto es, del modo en que se perciben las apariencias de las cosas por parte de un observador que se sitúa en un punto de vista particular. La teoría perspectivista de Alhazen había impugnado el presupuesto *extramisionista* ptolemaico, según el cual el ojo emite un flujo visual cónico que aprehende los objetos externos, y propuso una teoría *intramisionista*, que se centraba en la irradiación óptica desde los objetos al ojo (cfr. Lindberg, 1967). El estudio científico de la perspectiva visual en el Medievo asumía que la luz (o el color

---

<sup>1</sup> El influjo del tratado de Alhazen se extiende tanto a las teorías ópticas perspectivistas de Witelo, Roger Bacon y John Peckham, cuanto a la perspectiva artística desarrollada por Brunelleschi y Alberti en el Renacimiento. No obstante, podría sostenerse que la principal diferencia entre la óptica perspectivista de Alhazen y la perspectiva renacentista radica en que la primera trata de medir la luz y su difusión geométrica en el mundo de los objetos, mientras que la segunda persigue reconstruir las medidas de nuestra visión aparente del espacio y proporcionar una representación pictórica del mundo percibido, sobre la base de la geometría visual (cfr. Belting, 2010).

luminoso) irradia a partir de fuentes puntuales, desde la superficie de objetos visibles, y se propaga esféricamente en forma de rayos individuales, a través de un medio transparente y continuo, hasta alcanzar el ojo. Así, pues, se planteaba la existencia de un número infinito de pirámides visuales que irradiaban en configuraciones geométricas (concordantes con la geometría euclidiana) desde los puntos de origen en la superficie de los objetos. Pero la óptica medieval también describía el órgano de la visión como un par de globos oculares, un mecanismo de esferas refractantes compuestas de lentes y humores, que aportaban una visión binocular, por cuanto las imágenes recibidas se fundían en el quiasma óptico. En ese sentido, la óptica medieval concebía la visión como un proceso de representación intencional y subjetiva, que comenzaba con la irradiación de una representación física desde el objeto, continuaba con la sensación visual en los órganos sensoriales, y concluía con la percepción y la representación conceptual de las cosas (cfr. Smith, 2004). Adicionalmente, la óptica medieval del Occidente cristiano aportó una contextualización teológica en virtud de la cual la irradiación de imágenes y formas (o la multiplicación de *species*, en la terminología de Bacon) era una manifestación de los poderes divinos; como si la ciencia geométrica de la perspectiva proveyera la comprensión del modo en que se difunde la gracia divina y de la manera en que se concibió el universo desde el punto de vista del ojo de Dios (cfr. Edgerton, 2009: 21-29). En fin, podría pensarse que las teorías ópticas medievales conformaron un tipo de sintaxis para la construcción espacial, e impulsaron una marcada alfabetización visual, que concentró el interés en el sistema de la visión y en los modos en que podría aplicarse este bagaje científico de la óptica a la representación artificial del espacio en las artes pictóricas (cfr. Falco & Weintz Allen, 2008).

El tratado sobre la pintura de Leon Battista Alberti –la primera obra moderna en que se introduce una teoría de la perspectiva pictórica– parece responder a esta vocación científica de geometrizar el espacio visual como un continuo euclidiano. En efecto, el tratado plantea la primera defensa escrita de la perspectiva pictórica monofocal, o sea, la idea de que el cuadro constituye una sección transversal o un corte de la pirámide visual, a una distancia determinada y dado un centro fijo, de modo que en su superficie se representa fielmente la apariencia visual. La construcción geométrica del espacio opera, pues, como presupuesto del arte pictórico, y no resulta extraño que toda la primera parte del tratado de Alberti esté consagrada a exponer sistemáticamente (aunque de modo discursivo) toda la matemática de la perspectiva. De acuerdo al estilo geométrico de exposición, Alberti da cuenta de los elementos simples de la perspectiva

visual (punto, línea, plano, límites, ángulos, cualidades de los rayos visuales, etc.), y lleva a cabo deductivamente la reducción de la visión a pirámides conformadas por triángulos visuales, como ocurría en la óptica medieval. De esa manera, puede concluir con un método (basado en las leyes de la geometría euclidiana referentes a los triángulos proporcionales y en el patrón de medida de las dimensiones del cuerpo humano) para registrar proporcionalmente las apariencias visuales en una superficie bidimensional que intersecta con la pirámide visual. Desde ese punto de vista, la geometría y la matemática parecen desempeñar un papel fundamental para introducir la teoría de la perspectiva pictórica (cfr. Alberti, 1998).

También el tratado de pintura de Leonardo da Vinci asume la vocación de convertir a la pintura en un arte científico y participa de la convicción de que no puede haber ciencia sin demostración matemática y sin reducción a número y medida. Al fin y al cabo, Leonardo afirma explícitamente la consigna de que “no lea mis principios quien no sea matemático” (1986: 91). En el caso de la pintura, se requiere acceder discursivamente a los principios últimos y elementales de la ciencia geométrica (el punto, la línea, la superficie y el cuerpo), así como hay que explicar la geometría de las pirámides visuales y sus secciones transversales, considerando todas las variaciones en tamaño y distancia, atribuibles a las posiciones relativas del espectador, el plano de intersección y el objeto representado. Además, –según da Vinci– la ciencia de la perspectiva pictórica ha de dar cuenta de la experiencia de la visión y explicar las propiedades ópticas del ojo y de las líneas de la visión, así como tiene que representar la construcción lineal de los límites de los cuerpos en el dibujo (y la disminución proporcional de las figuras, según la distancia), el difuminado del color y el claroscuro, o la perspectiva menguante y la difusión de los contornos con la distancia. En suma, la ciencia de la pintura de Leonardo se fundamenta matemáticamente en la perspectiva, y la perspectiva se entiende como una demostración geométrica racional de la manera en que los objetos transmiten sus imágenes por medio de pirámides visuales que convergen en el ojo (cfr. da Vinci, 1986: 114-115).

Ahora bien, a pesar de este énfasis en el análisis geométrico y la construcción matemática del espacio, no puede concluirse que la perspectiva pictórica del *Quattrocento* sea tan solo una aplicación científica deducida de la óptica medieval y, por ende, una representación exacta del orden de la naturaleza. No en vano, la adopción de un método científico de representación en perspectiva, que plasme el espacio tridimensional sobre una superficie plana, únicamente resulta concebible si existen

procedimientos efectivamente operativos e internamente consistentes para dar cuenta con exactitud de la apariencia visual en un sistema espacial homogéneo y proporcionado. Sin embargo, existen algunas limitaciones e inconsistencias internas del sistema de representación de la perspectiva pictórica, que hacen inviable la búsqueda científica de alguna fórmula metódica para la representación pictórica de la profundidad espacial percibida, y llevan a pensar que el papel de la teoría óptica medieval en la invención de la perspectiva pictórica fue solo tangencial. Al fin y al cabo, existen propiedades ópticas y características psicofisiológicas de la visión que cuestionan la representación pictórica en perspectiva monofocal sobre un plano: el método de la perspectiva se ve afectado por los cambios en el punto de vista y el movimiento de la vista (hasta el punto de generar distorsiones formales laterales y aberraciones marginales); además, la perspectiva monofocal enfrenta las dificultades derivadas de la visión binocular, de la representación de formas transparentes o nebulosas, y del modo en que el color, el tono o la gradiente de textura, afectan nuestra apreciación del tamaño y la distancia relativos; por si fuera poco, el globo ocular tiene una forma esférica y está conformado por lentes y humores refractantes que impugnan la geometría de las pirámides visuales (cfr. Gombrich, 1987: 178-201; Kemp, 2000; Panofsky, 1991: 8-13; Saxl, 1989: 106-107). En ese sentido, existe una marcada discrepancia entre la reconstrucción geométrica de la percepción visual (tal como fue abordada por la perspectiva natural de la óptica medieval) y el sistema de representación pictórica de la apariencia visual en una superficie plana (que introdujo la perspectiva artificial monofocal). Dada esta diferencia entre la representación pictórica de la apariencia visual y la experiencia visual psico-fisiológicamente condicionada, se podría concluir que no es posible establecer una proyección cartográfica reversible de las apariencias visuales ni un reflejo exacto de la imagen visual: los cuadros no suministran información codificada del mundo físico como los mapas, aunque tampoco se limitan a reflejar la imagen como un espejo, debido a que nuestra percepción del mundo se sostiene en una constante triangulación binocular y en un continuo proceso de interpretación de los aspectos cambiantes de formas en movimiento (cfr. Gombrich, 1987). De ahí que Gombrich haya reinterpretado el criterio de fidelidad convencionalmente asociado con la perspectiva pictórica, como un principio negativo de testificación ocular, que “nos permite eliminar de nuestra representación cualquier cosa que no se pueda ver desde un punto de mira determinado, aunque siga abierta la cuestión de qué puede verse” (1987: 240).

Si la perspectiva no constituye una simple aplicación de la ciencia óptica medieval ni proporciona fidelidad mecánica a través de constructos geométricos o métodos exactos de proyección, entonces cabría concluir que su adopción convencional –como la de cualquier otra invención– depende también de las finalidades humanas perseguidas, así como de condiciones socio-históricas vinculadas a la visión del mundo y a las circunstancias intelectuales (cfr. Kemp, 2000: 16). En ese sentido, podríamos considerar –de acuerdo con la conocida interpretación de Panofsky (1991)– que la perspectiva consiste en una forma simbólica específicamente moderna; se trataría de una manera de expresar concretamente un tipo de contenido espiritual y, en este caso, de una forma de representación acorde a una intuición del espacio y una concepción del mundo típicamente modernos. En efecto, la perspectiva pictórica renacentista habría concretado estéticamente la construcción de un espacio sistemático, continuo y de extensión infinita, homogéneo y mensurable, que permitía disponer los objetos en coordenadas abstractas y calcular correctamente sus proporciones relativas (cfr. Panofsky, 1991). A través de esta transición del espacio psicofisiológico a la construcción matemática del espacio y el ordenamiento racional de las apariencias visuales, se expresa concretamente la concepción del mundo que los filósofos de la naturaleza y los teóricos del conocimiento desarrollarían en la modernidad, “posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana” (Panofsky, 1991: 49). Según Panofsky, al disponer un espacio infinitamente extenso y organizado racionalmente en torno a un punto de vista subjetivo libremente elegido, la perspectiva central no solo hizo posible un giro científico en el arte, sino que además permitió desplegar una forma simbólica característica, que hacía de la impresión visual subjetiva racionalizada el fundamento para construir un mundo empírico objetivamente calculable.<sup>2</sup> En palabras de Panofsky, la forma simbólica de la perspectiva expresó “la objetivación del subjetivismo” (1991: 49); esto es, introdujo un posicionamiento objetivo y distanciado ante una realidad representable matemáticamente y calculable con exactitud, pero,

---

<sup>2</sup> Damisch (1997) ha cuestionado el tratamiento del paradigma perspectivista como una mera forma convencional de representación vinculada a la constelación cultural y epistemológica del humanismo renacentista y de la ciencia moderna. En vez de privilegiar el aspecto histórico-epocal de la forma simbólica de la perspectiva, Damisch se centra en el orden simbólico que la perspectiva conforma, al organizar un modelo de declinación o conjugación de las figuras, en cierto aparato formal que asigna un punto de vista, un punto de fuga y, eventualmente, un punto de distancia. De ese modo, se trata de rescatar el dispositivo paradigmático y la gramática de la función simbólica de la perspectiva, con sus determinaciones estructurales inherentes, su valor regulador y reflexivo para definir un régimen de la representación, así como su sistema de enunciación, cuyas coordenadas constructivas se disponen en torno a la situación del sujeto.

asimismo, hizo que la representación dependiese del punto de vista subjetivo arbitrariamente elegido y de las impresiones visuales del sujeto humano:

Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo. (Panofsky, 1991: 51)

Este tipo de interpretación de la perspectiva en clave de la teoría del conocimiento – como una forma simbólica o marco epistemológico, como una forma de representación o una relación sujeto-objeto– no es exclusiva de Panofsky; también la psicología del arte de Rudolf Arnheim se ha hecho cargo de la forma simbólica y del tipo de concepción del mundo enfocados por la perspectiva central. Según Arnheim (1988), la perspectiva central modificó la relación entre el espacio representacional y el observador, ya que –en lugar de un espacio pictórico autónomo y cerrado, contrapuesto al espectador– proyecta un embudo visual que abre el espacio representado al observador, e implica explícitamente al observador en la constitución del espacio pictórico, por cuanto su punto de vista individual determina el eje central de la composición, al mismo tiempo que la construcción geométrica de la composición decide el lugar del observador (1988: 325). Así, pues, lo esencial de la perspectiva como forma simbólica consistiría en concretar la idea de un mundo enfocado y convergente hacia un centro, y esta disposición centrada del mundo resultaría idónea para expresar no solo el individualismo renacentista, sino también “una concepción jerárquica de la existencia humana” como la que rige en Occidente (Arnheim, 1988: 326). Por otra parte, este enfoque central y jerarquizado introduce un efecto ambivalente: a través de la diferencia entre el centro del cuadro, el punto focal de la perspectiva y el contenido central de la escena representada, la perspectiva pictórica puede poner de manifiesto asimetrías y tensiones, esquemas excéntricos que introducen sesgos y desniveles en la representación del mundo, reafirmando así el dramático conflicto que irrumpe cuando se afirma la validez absoluta del individuo. Además de este efecto ambivalente de centrado y descentramiento, –según Arnheim– la perspectiva central introduce otra paradoja, en la medida en que, junto al efecto de enfoque central, abre el espacio a un infinito que se proyecta ilimitadamente con el aumento de profundidad. De ese modo, la perspectiva central introdujo una afirmación sobre la infinitud del espacio, justo “en el mismo siglo en que Nicolás de Cusa y Giordano Bruno plantearon ese problema a la filosofía

moderna” (1988: 329). Por último, la forma simbólica de la perspectiva central habría prefigurado otra “transformación fundamental en la concepción occidental de la naturaleza y del hombre” (1988: 329), al representar dinámicamente el espacio, como un proceso o secuencia de acontecimientos que se dirige a un fin específico. En fin, cabría pensar que, a través de estas distintas modificaciones en las posibilidades de figuración, la perspectiva pictórica introdujo cierto canon representacional o forma simbólica, que habría expresado la imagen del mundo moderna, desde el *Quattrocento*.<sup>3</sup>

## 2. LA PERSPECTIVA PICTÓRICA COMO ESCENOGRAFÍA RETÓRICA Y *LOCUS* DE LA MEMORIA

En sus estudios de sociología del arte, Pierre Francastel (1975) nos previene contra la interpretación de la perspectiva pictórica en clave de teoría del conocimiento, esto es, como si constituyese una forma de representación fiel de una realidad dada, o fuese una forma simbólica que se limitase a concretar cierta concepción geométrica de un espacio absoluto, infinito, homogéneo y mensurable. Según Francastel (1975: 110-129), la perspectiva pictórica desarrollada en el *Quattrocento* no es simplemente una forma o un método representacional –deducido del modelo geométrico del espacio euclidiano– que registraría con exactitud las posiciones relativas de los objetos en un cubo visual, al proyectar las líneas visuales en un único punto de fuga; tampoco consiste solo en la expresión deciertoempirismo plástico o determinado ilusionismo visual, que permitiesen objetivar con exactitud los detalles de un mundo externo inamovible, en la superficie bidimensional del cuadro. Al fin y al cabo, la pintura del *Quattrocento* no aplicó metódicamente una sola concepción de la perspectiva, determinada doctrina general sobre el espacio geométrico, o un único método de proyección que organizara la apariencia visual; más bien, asistimos a una proliferación de sistemas de representación y escalas, que intentan conciliar la disposición coordinada de los cuerpos y la proyección geométrica en la superficie aparente, las manchas de color iluminadas y la cuadrícula lineal.<sup>4</sup> Para Francastel (1975: 133-149), la perspectiva pictórica –como todo

<sup>3</sup> La interpretación de la perspectiva pictórica en clave de teoría del conocimiento o de metapsicología (esto es, como relación sujeto-objeto, forma de representación o relación mente-mundo) sigue vigente en planteamientos como el de Kubovy (1986), quien –además de señalar los valores de ilusionismo representativo, de secuenciación narrativa, de enfocado estructural y de codificación simbólica– ha resaltado la función que cumple la perspectiva como modo de inducir cierta discrepancia deliberada entre el punto de vista actual del espectador y el enfoque visual requerido por la escena pintada, dadas las indicaciones contenidas en la organización de las líneas de perspectiva del cuadro.

<sup>4</sup> Elkins (1991) observa que la mezcla de patrones geométricos de superficie y la representación de profundidad espacial por medio de la parrilla lineal de la perspectiva cumplía funciones expresivas en la

lenguaje artístico— no es únicamente una forma representacional o esquema abstracto, pues también constituye un repertorio material, o sea, un conjunto de contenidos, motivos y valores colectivos, históricamente compartidos, que conforman un imaginario común de paisajes urbanos y escenas naturales, mitos paganos y cristianos, alegorías morales y religiosas, personajes célebres y colectivos de individuos, opulencia y guerra. Esta compleja escenografía se caracterizaba por vincular acontecimientos humanos y divinos, por ligar tiempos antiguos y modernos con lugares cercanos y remotos, por anudar en una sola trama acciones individuales y tradiciones colectivas, de manera que se fijó un escenario netamente moderno, plural y cambiante, que permitía teatralizar la acción humana actual en circunstancias cada vez más heterogéneas. Para Francastel, la perspectiva pictórica consiste precisamente en esta concepción escenográfica y en este campo figurativo, donde se concreta una heteróclita puesta en escena que combina anacrónicamente —en un cubo imaginario— teoría y fabulación, diferentes escalas y sistemas de representación, espacios y tiempos múltiples, un imaginario compartido y una memoria heredada. En fin, —según Francastel— la perspectiva no expresó una concepción geométrica del mundo, sino cierto teatro del mundo, es decir, una concepción escenográfica del espacio figurativo y del imaginario común. Más que replicar un modelo eterno de realidad o una imagen del mundo fija, representó el canon escénico de una actividad humana cuyos significados se actualizaban en el presente y se exponían a la diferencia de tiempos y lugares del acontecer actual. En palabras de Francastel (1975: 156):

En síntesis, se llega a una concepción menos esencialmente euclidiana que escenográfica del espacio, o más exactamente del mundo. Esta concepción, vulgarizada por el teatro —que evoluciona paralelamente en función de las nuevas ideas sobre el espacio— se impone con gran fuerza sobre las generaciones. Durante cuatro siglos, el hombre actor se desplazará en la imaginación humana sobre un “teatro del mundo” que tendrá proporciones cúbicas y planos fijos en número limitado, como los de un escenario occidental.

Ciertamente, en el tratado de pintura de Alberti, lo más relevante no es la construcción matemática de la apariencia visual y la delimitación precisa de los objetos en la superficie del cuadro; la labor más importante que se le asigna al pintor consiste en

---

pintura renacentista, y perseguía el simple placer de lograr una estructura armoniosa. Entre los patrones geométricos empleados de forma flexible en la pintura renacentista destacan la disposición de lo representado en combinaciones de formas geométricas (principalmente, triángulos y rectángulos), la yuxtaposición de varias parrillas lineales y módulos compositivos, o la conjunción de las proporciones objetivas y los aspectos escorzados de la perspectiva visual subjetiva.

elaborar la *istoria* y componer una trama provista de gracia, belleza, expresividad y atractivo placentero (cfr. Alberti, 1998: 92-107). Según Alberti, se consigue tramar una *istoria* agradable e interesante, a través de la abundancia en representación, de modo que se haga presente cierta cantidad y variedad de cosas y posturas, sin renunciar a la dignidad y altura de los temas; pero también ha de concurrir el contenido emocional, que consiga conmover el alma del espectador. Todos los movimientos y posiciones, las acciones y expresiones emocionales del cuadro, están enfocados “a adornar o a enseñar la *istoria*” (1998: 102). En ese sentido, la composición lograda de la *istoria* requiere de inventiva y creatividad, así como del conocimiento de los temas poéticos y literarios (cfr. Alberti, 1998: 106). En suma, la perspectiva pictórica de Alberti no es sino la escenografía para el contenido dramático, los temas poéticos antiguos, la expresión afectiva y todo aquello que conforma la trama y composición de una *istoria* capaz de conmover a cualquier espectador de la época.<sup>5</sup>

La condición escenográfica de la perspectiva pictórica del *Quattrocento* tiene, como correlato, un tipo de público espectador específico, que comparte un estilo intelectual, cierta competencia visual y un gusto común, es decir, patrones de interpretación, conocimiento de las convenciones representativas y una experiencia socio-histórica compartida (cfr. Baxandall, 1978). Como Baxandall nos ha recordado, los estándares de recepción del arte del *Quattrocento* incluían la asunción de que la pintura desempeñaba una importante función religiosa, al servicio de finalidades institucionales, espirituales y devocionales específicas. No en vano, existía la expectativa de que los cuadros religiosos narraran su asunto vívida, emotiva y claramente, para que todos se acercasen a los temas bíblicos y a las vidas de los santos, y nadie olvidara esos asuntos (cfr. Baxandall, 1978: 60-66). En ese sentido, la puesta en escena de la perspectiva pictórica no era un ejercicio formal de construcción geométrica de un espacio representacional, sino que habría operado al servicio de algunos horizontes de recepción y a la expectativa de que los cuadros fuesen claros, atractivos y memorables, de modo que registrasen vívidamente las historias sagradas. Por otra parte, las condiciones de recepción de las escenas pictóricas del *Quattrocento* también imponían ciertas *istorias*, temáticas, modos de tramar y esquemas narrativos, que conciliaban la generalización de

---

<sup>5</sup>Se ha señalado que, en Alberti, la noción de historia aparece marcada por un doble sentido: por una parte, se refiere al argumento o tema representado en el espacio perspectivo; pero también concierne a la recuperación del tiempo pasado, al rescate de la significación eterna de los acontecimientos y al testimonio para la posteridad, mediante la integración de distintos momentos y motivos históricos. Desde ese punto de vista, la perspectiva también provee una mirada a través del tiempo, en virtud de la *istoria* (Navarro de Zuñiga, 2000: 54).

tipos humanos con la concreción de individuos y lugares; concretamente, la retórica de los sermones aportó un nutrido repertorio de tópicos y modulaciones narrativas a la escenografía de la perspectiva (cfr. Baxandall, 1978: 66-69). Además, existían expectativas comunes relativas a la representación de los cuerpos y los gestos de los protagonistas de las tramas de los cuadros; muchos de esos esquemas expresivos estilizados provenían de la puesta en escena de los predicadores, en tanto que los modos de agrupar los cuerpos y los gestos respondían a las convenciones de la escenificación teatral y de la danza, particularmente cuando se abordaban temas clásicos o mitológicos (cfr. Baxandall, 1978: 78-105). De modo análogo, los pintores y los públicos del *Quattrocento* compartían cierto conocimiento de las convenciones representativas respecto a la forma y el volumen; se trataba de hábitos intelectuales forjados en la educación matemática y en el ambiente comercial de la época, que generalizaron el hábito intelectual de reducirlo todo a figuras geométricas medibles y proporciones calculables (cfr. Baxandall, 1978: 112-130). En fin, a partir de este *ethos* compartido por la comunidad de pintores y públicos del *Quattrocento*, la perspectiva pictórica deja de parecer un ejercicio de virtuosismo en la representación de la realidad y asume una función dramática eminente, con rendimientos morales y espirituales significativos (cfr. Baxandall, 1978: 131-137).

La perspectiva pictórica del *Quattrocento* no solo introdujo un canon escenográfico, que presuponía determinado *ethos* común (esto es, estilos intelectuales, convenciones representativas, hábitos interpretativos y horizontes de recepción socio-históricamente compartidos); además, la nueva forma simbólica se auto-presentó bajo la investidura de la retórica clásica, tan influyente en la formación cultural renacentista. En efecto, los tratados de pintura de Alberti y Leonardo incorporan elocuentes discursos que intentan persuadir retóricamente (ya sea bajo la forma del género epidíctico o del parangón con rasgos dialógicos y agonísticos) respecto a la capacidad de la perspectiva pictórica para lograr una comunicación tan persuasiva y veraz, como la del poeta o el orador. A través de este ejercicio de legitimación retórica de la perspectiva pictórica, se pretendía situar a la pintura entre las artes liberales, y así se cuestionaba el antiguo reparto de las disciplinas, que había concebido el arte del pintor como un oficio mecánico. En ese sentido, la auto-investidura retórica de la perspectiva pictórica invocaba un tópico tradicional del mundo antiguo, a saber: el dicho horaciano *ut pictura poesis*, o –en palabras de da Vinci– la idea de que “la pintura es poesía que se ve y no se oye, y la poesía es pintura que se oye y no se ve” (1986: 54), “la pintura es poesía muda y la

poesía es pintura ciega” (1986: 55). Mediante este tópico se establece un paralelismo entre los medios de expresión de la pintura y la poesía, que hacía posible reivindicar la calidad persuasiva del nuevo medio representacional, y permitía analizar las cualidades retóricas y propiedades narrativas de la nueva forma simbólica (cfr. Scholz, 2006).

En el caso del tratado de pintura de Alberti, existen evidentes nexos con la retórica romana (particularmente, el ideal ciceroniano de orador), que responden al ambiente intelectual de Florencia en el *Quattrocento* y al lugar de los estudios retóricos en la formación renacentista. Desde el Prólogo de su tratado de pintura, Alberti plantea el tenor epidíctico de su escrito, en que está en juego reconocer el arte de la perspectiva pictórica como digno de elogio y alabanza, por tratarse de un arte y ciencia cuya grandeza radica en “nuestra dedicación y diligencia, más que en la época o en los dones de la naturaleza” (Alberti, 1998:42). En ese sentido, el elogio epidíctico se sirve del tópico renacentista de la comparación entre antiguos y modernos, para terminar concluyendo que la perspectiva pictórica merece la mayor de las alabanzas, por haber descubierto algo inédito y no contar con modelos a seguir. En primera instancia, el elogio de la perspectiva pictórica por parte de Alberti recoge los objetivos que Cicerón le atribuía a la oratoria lograda, esto es, que “se produzca de un modo acabado y con el mayor encanto”, de tal modo que “a todos conmueva al tiempo que deleite” (Cicerón, 2007, I: 28). De hecho, Alberti ensalza la capacidad que tiene la representación pictórica para mover a la devoción y llenar nuestras almas de misticismo, para proporcionar instrucción universal a cualquier persona, así como para contribuir “a los deleites más elevados del alma y a la belleza dignificada de las cosas” (1998: 78). Por otra parte, así como Cicerón le enseña al orador los procedimientos para concebir sus temas y disponer la estructura de su discurso, Alberti le indica a quienes quieran iniciarse en la pintura cómo concebir la trama y asunto de su *istoria* y cómo componer las partes del cuadro del modo más efectivo. Por lo demás, en el tratado de pintura de Alberti se puede reconocer aproximadamente la misma estructura que Cicerón le asigna al discurso elocuente, a saber: el exordio que capta la atención del auditorio, la narración del asunto, la confirmación con argumentos, la refutación de los argumentos contrarios y, finalmente, la peroración que concluye el discurso y exhorta a la audiencia (Cicerón, 2007, II: 19). La única diferencia con el esquema ciceroniano radica en la ausencia de refutación, que podría deberse a la novedad del asunto y a la ausencia de objeciones previas contra el reciente invento de la perspectiva pictórica (cfr. Spencer, 1957).

Por lo que respecta al tratado de pintura de Leonardo da Vinci, la auto-presentación de la perspectiva pictórica asume fuentes retóricas más heterogéneas, lo cual puede atribuirse a que Leonardo no se reconoce como un hombre de letras consumado, y parece más preocupado por alinearse con la experiencia y la demostración científica, dejando de lado el discurso elocuente y la repetición de las fórmulas prestadas de los antiguos (cfr. Da Vinci, 1986: 94-95). En ese sentido, se entiende que la legitimación del nuevo medio representacional asuma un estilo retórico más polémico y exhiba las connotaciones agonísticas de una discusión comparativa o un parangón (aunque el término no es de Leonardo, sino que fue introducido por el editor Guglielmo Manzi en 1817) (cfr. Farago, 1992: 8-9). Como Claire Farago (1992) ha argumentado, el tratado de pintura de Leonardo no solo incorpora ese elemento de la tradición retórica, o sea, la dramatización de una justa poética o certamen, para darle forma a este debate sobre el estatuto de la perspectiva pictórica; también se sirve de los recursos léxicos con que la retórica literaria discutía las virtudes estilísticas y las cualidades del discurso literario, así como le debe mucho a la retórica epidíctica clásica, en el momento de llevar a cabo el elogio de la pintura. Ahora bien, algunos recursos retóricos empleados en el *Parangón* de Leonardo provienen de tradiciones medievales, como la disputa escolástica, los diálogos amatorios, los debates poéticos provenzales y musulmanes, que enfrentaban a virtudes y vicios personificados. Además, en tiempos de Leonardo, era habitual el juego cortesano de las disputas poéticas y las dramatizaciones (cfr. Farago, 1992: 33-39). En cuanto a las fuentes sustantivas del *Parangón*, es importante situar la defensa que Leonardo hace de la perspectiva pictórica, en el contexto de una polémica histórica por la jerarquía de las ciencias y las artes; como Alberti, da Vinci también pretende elevar la pintura a la condición superior de un arte liberal fundado en un conocimiento científico relevante. Por cierto, frente a la defensa humanista de la elocuencia y la retórica como fundamentos de la jerarquía de los saberes, Leonardo parece tomar partido por una posición más cercana a la tradición escolástica, que privilegiaba la nobleza intelectual, el saber teórico, la demostración científica y los conocimientos matemáticos implicados en la perspectiva pictórica (cfr. Farago, 1992: 66-76). Además, cuando Leonardo argumenta en el *Parangón* que las imágenes contienen un discurso inteligible y un modo de conocimiento verdadero, no solo introduce una posición intermedia respecto a cierta discusión epistemológica medieval acerca de la relación entre el conocimiento inmediato por imágenes y las inferencias silogísticas de la razón discursiva. A través del método de una ciencia intermedia –

concebida según el modelo aristotélico— que combina la teoría y la experiencia, así como articula la demostración y la reducción gráfica, da Vinci también concilia en el *Parangón* la legitimación epidíctica de la nobleza intelectual de la perspectiva pictórica y la definición analítica de sus elementos fundamentales (cfr. Farago, 1992: 78-83).

El contenido de los argumentos con que Alberti y da Vinci legitiman la perspectiva pictórica en sus tratados de pintura revela otro legado decisivo de la tradición retórica clásica: la importancia de la memoria para el discurso elocuente y la comunicación persuasiva. Según Yates (2005), el arte de la memoria constituía un elemento fundamental de la formación retórica, que circuló por la cultura europea y se cultivó hasta tiempos modernos, como atestiguan los tratados renacentistas dedicados exclusivamente al *ars memorativa*. Los antiguos maestros de la retórica — particularmente, el autor de la *Retórica a Herenio*, Cicerón y Quintiliano— describieron reglas y preceptos mnemotécnicos que el orador tenía que perfeccionar para reproducir discursos extensos con precisión. Estas fuentes clásicas de la retórica le atribuían una importancia mnemotécnica crucial a las impresiones vívidas e intensas y, de ese modo, privilegiaban las imágenes aportadas por el más penetrante de los sentidos, la vista, ya que eran idóneas para impactar emocionalmente a la memoria. Además, el arte retórico de la memoria establecía la relevancia de asociar las cosas recordadas a lugares de tamaño moderado, como estancias interiores y escenarios arquitectónicos, que se puedan recorrer mentalmente con facilidad (cfr. Yates, 2005). Uno de los tratados latinos de retórica que más influyó en la escolástica medieval y en el humanismo renacentista, la *Retórica a Herenio*, situaba a la memoria entre las partes canónicas de la retórica, junto con la invención, la ordenación o disposición, el estilo y la pronunciación. El arte retórico de la memoria hacía posible —según el desconocido autor de la *Retórica a Herenio* (I, 2)— retener en la mente el asunto, las palabras y la ordenación del discurso. El perfeccionamiento de este arte de la memoria pasaba por el aprendizaje y cultivo de ciertos procedimientos artificiales, como la asociación de los contenidos con imágenes (formas análogas y representaciones vívidas de las cosas) y la localización de las imágenes en entornos determinados (lugares distintivos y vacíos, de dimensiones intermedias y medianamente iluminados, para que el recuerdo no se torne confuso y vago) (III, 28-35). En *Retórica a Herenio*, los lugares se definen de manera precisa:

Llamamos *entornos* a ámbitos determinados por la naturaleza o por la mano del hombre, de dimensiones reducidas, completos y específicos, de características tales

que podemos fácilmente asirlos y abarcarlos con la memoria. Por ejemplo, una casa, un intercolumnio, una habitación, una bóveda o cualquier cosa parecida. (*Retórica a Herenio*, III, 29)

Este mismo procedimiento mnemotécnico, según el cual el orador ideal que pretenda un discurso elocuente ha de forjar imágenes semejantes a los contenidos y ubicarlas en lugares ordenados, se recomienda en los tratados retóricos de Cicerón, concretamente en *Sobre el orador* (II, 86-87); también lo recoge Quintiliano, en el Libro XI de sus *Instituciones oratorias*, quien además señala que estos lugares de la memoria pueden fingirse o tomarse de pinturas y simulacros. En ese sentido, el arte de la memoria antiguo fijó procedimientos mnemotécnicos, cuya difusión cultural trasciende la organización mental del discurso elocuente, y permite entender la labor mnemónica de ciertas formas de representación artística, como la compartimentación arquitectónica de las catedrales góticas y la formación de imaginería grotesca e idiosincrática en el arte medieval (cfr. Yates, 2005: 100-103, 126-127). Ese *ars memorativa* también hace posible comprender mejor la función mnemotécnica que desempeñaban en el Renacimiento italiano los emblemas, el cuidado de las proporciones artísticas, la arquitectura vitruviana o las escenografías de la perspectiva pictórica, en que las figuras resaltaban, dando sensación de profundidad sobre una superficie plana (cfr. Yates, 2005: 193-195).

Sin duda, los tópicos de la memoria y el olvido resultan fundamentales para la legitimación retórica de la perspectiva pictórica, en los tratados de pintura de Alberti y da Vinci. Junto con los argumentos relativos a la utilidad devocional de la pintura, a su capacidad de embellecer y enriquecer lo representado, a su accesibilidad universal para cualquier tipo de espectador y a su importancia educativa para enriquecer la apreciación y cultivar el ingenio, Alberti justifica la dignidad de la perspectiva pictórica, por su capacidad de hacer presentes a los que no están y mantener la memoria de los que se fueron:

La pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor. (...) Así, la cara de un hombre que ya está muerto en verdad vive una larga vida por medio de la pintura. (Alberti, 1998: 77)

No solo en Alberti, la perspectiva pictórica constituye un artefacto de la memoria y un dispositivo contra el olvido. Inicialmente, el *Parangón* de Leonardo justifica la excelencia de la pintura por ser una representación veraz de las obras visibles de la

naturaleza, en vez de limitarse a copiar únicamente los artificios humanos –mediante palabras convencionales, voces prestadas y disputas verbales– como hacen poetas y hombres de letras. En ese sentido, la perspectiva pictórica sería una ciencia más comunicable y más excelsa, en la medida en que permite contemplar inmediatamente lo más permanente y eterno, a través del más noble de los sentidos, la visión (cfr. da Vinci, 1986: 37-39). Además, la grandeza de la perspectiva pictórica radicaría en su sutileza, o sea en el ingenio, investigación, reflexión mental, discurso y artificio que requiere del artista, mientras que, por ejemplo, el arte de la escultura es más mecánico, trabaja con cuerpos naturales y se sirve de lo materialmente dado (cfr. da Vinci, 1986: 72-86). Sin embargo, el argumento esencial para entender por qué la pintura constituye un arte (y una ciencia) superior a la poesía, la música o la escultura, proviene de la capacidad que tiene la perspectiva pictórica para presentar instantánea y simultáneamente las proporciones armónicas de la naturaleza. No en vano, las artes como la poesía o la música dependen del paso del tiempo, sus elementos son efímeros y se olvidan al sucederse y demorarse; pero la pintura permite contemplar totalmente el conjunto armónico sin dilación, y hace posible disfrutarlo de modo más permanente. En palabras de da Vinci (1986: 56):

En la poesía, que se aplica a la evocación de una perfecta belleza enunciando sucesivamente cada una de las partes de las que en la pintura se compone la dicha armonía, el encanto que de ello resulta no es mayor que si en música cada voz sonare por sí sola en tiempos distintos y sin ningún acuerdo, tal como si quisiéramos mostrar un rostro por partes, ocultando en cada ocasión aquellas que ya habían sido mostradas. El olvido de estas revelaciones parciales nos impediría componer una armónica proporción, puesto que el ojo, a despecho de su capacidad visual, no las habría abarcado simultáneamente. Así ocurre con todas las bellezas fingidas por el poeta, que, por haber sido sus partes dichas separadamente y en tiempos separados, carecen de la memoria de armonía.

Así, pues, la perspectiva pictórica hace presente instantáneamente la armonía eterna de la naturaleza, sin demora ni olvido, y preserva perpetuamente la memoria de las más divinas proporciones, mediante una contemplación que se sustrae al paso del tiempo (cfr. da Vinci, 1986: 55-58).

En conclusión, la perspectiva pictórica del *Quattrocento* –tal como aparece justificada en los tratados de pintura de Alberti y da Vinci– no es un simple medio de representación de la realidad externa y del espacio geométrico, ni constituye solamente una forma simbólica que exprese cierta concepción del mundo; más bien, construye una escenografía de la memoria cultural, que se inviste retóricamente, y presupone un *ethos*

socio-históricamente compartido, con convenciones representativas, hábitos interpretativos y expectativas de recepción comunes. La perspectiva de Alberti y da Vinci es, más que nada, todo un canon escenográfico, el teatro retóricamente construido de la memoria moderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista (1998); *Tratado de pintura*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ANÓNIMO (1997); *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos.
- ARNHEIM, Rudolf (1988); *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAXANDALL, Michael (1978); *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BELTING, Hans (2010); “The Double Perspective. Arab Mathematics and Renaissance Art”, en *Third Text*, vol. 24, núm. 5, pp. 521–527.
- BOGHOSSIAN, Paul (2009); *El miedo al conocimiento. Contra el relativismo y el constructivismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOOTH, Wayne (2004); *The Rhetoric of RHETORIC*. Oxford: Blackwell Publishing.
- CARRERE, Alberto y José SABORIT (2000); *Retórica de la pintura*. Madrid: Catedra.
- CICERÓN, Marco Tulio (2007); *Sobre el orador*. Barcelona: RBA.
- DA VINCI, Leonardo (1986); *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.
- DAMISCH, Hubert (1997); *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- EDGERTON, Samuel (2009); *The Mirror, the Window, and the Telescope: how Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- ELKINS, James (1991); “The Case against Surface Geometry”, en *Art History*, vol. 14, núm. 2, pp. 143-174.
- FALCO, Charles M. y Aimée L. WEINTZ ALLEN (2008); “Ibn al-Haytham’s Contributions to Optics, Art, and Visual Literacy”, en D. Hockney, J.T. Spike, S. Grundy, R. Lapucci, F. Camerota, C. M. Falco & C. Pernechel (eds.), *Painted Optics Symposium .Re-examining the Hockney-Falco thesis 7 years on*. Firenze: Fondazione G. Ronchi.
- FARAGO, Claire J. (1992); *Leonardo da Vinci’s Paragone: a Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden: Brill.
- FRANCASTEL, Pierre (1975); *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOMBRICH, Ernst (1987); *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial.

- GROSS, Alan G. (2006); *Starring the Text: The Place of Rhetoric in Science Studies*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- KEMP, Martin (2000); *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal.
- KENNEDY, George Alexander (2003); *La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- KUBOVY, Michael (1986); *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUKLA, André (2000); *Social Constructivism and the Philosophy of Science*. London: Routledge.
- KUYPERS, Jim A. & Andrew KING (2009); "What is Rhetoric?", en J. A. Kuypers (ed.), *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*. New York: Lexington Books, pp. 1-12.
- LATOUR, Bruno y Steve WOOLGAR (1995); *La vida en el laboratorio*. Madrid: Alianza.
- LATOUR, Bruno (1992); *Ciencia en acción*. Barcelona: Labor.
- LAUSBERG, Heinrich (1993); *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LINDBERG, David (1967); "Alhazen's Theory of Vision and Its Reception in the West", en *Isis*, vol. 58, núm. 3, 321-341.
- LOCKE, David (1997); *La ciencia como escritura*. Madrid: Cátedra.
- MITCHELL, William J. Thomas (1986); *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUMFORD, Lewis (1987); *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial.
- MURPHY, James, ed. (1989); *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (2000); *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- PANOFSKY, Erwin (1982); *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, Erwin (1991); *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- PERELMAN, Chaïm y Lucie OLBRECHTS-TYTECA (2000); *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PERNOT, Laurent (2013); *La Retórica en Grecia y Roma*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLETT, Heinrich, Marijke SPIES, Jean Dietz MOSS & Gregory KNEIDEL (2001); "Renaissance rhetoric", en T. Sloane (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric, Vol. I*. New York: Oxford University Press.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1916); *Instituciones oratorias*. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y compañía.
- SAXL, Fritz (1989); *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.

SCHOLZ, Bernhard (2001); “Art”, en T. Sloane (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric, Vol. I*. New York: Oxford University Press.

SMITH, A. Mark (2004); “What is the History of Medieval Optics Really About?”, en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 148, núm. 2, pp. 180-194.

SPENCER, John R. (1957); “Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, núms. 1 y 2, pp. 26-44.

VITRUVIO, Marco (1997); *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.

YATES, Frances A. (2005); *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.

RECIBIDO: 10/06/2016 - ACEPTADO: 19/11/2016