

Perspectiva y consideración social del artista

Perspective and the artist's social position

López Vílchez, Inmaculada *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 74.011

7.011

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 297-311]

RESUMEN

El artículo analiza la repercusión de la Perspectiva en la consideración social del artista. Gracias a ésta y a un contexto general muy favorable al conocimiento científico, se defiende la liberalidad del Arte, lo que implica una valoración social, hasta entonces negada a sus protagonistas. Al tener la Perspectiva raíces comunes con las Artes Liberales puede demostrarse una misma procedencia objetiva de conocimiento, basada en la matemática, que permite atribuir intelectualidad al Arte. Pero, ¿puede justificarse una obra artística desde consideraciones puramente geométricas?, ¿hasta qué punto están dispuestos los artistas a plegarse a una pauta matemática?

Palabras clave: Perspectiva; Pintura; Arte y sociedad; Artes liberales; Academia, Literatura artística.

Identificadores: Alberti, Leone Battista; Vasari, Giorgio; Desargues, Gerard; Fréart du Chambray, Roland; Bosse, Abraham; Céspedes, Pablo de; Butrón, Juan Alonso; Palomino, Antonio; Carducho, Vicente.

Topónimos: España; Francia; Italia.

Período: Siglos 16, 17, 18.

ABSTRACT

This paper examines the repercussion of the concept of Perspective in the artist's social position. Thanks to this phenomenon and to a general awareness of the importance of scientific knowledge, artistic freedom could be defended and the artist was valued socially as never before. Since the role of Perspective in art shares common roots with the liberal arts, an objective source of knowledge based on mathematics can be claimed, which leads to a consideration of art as intellectually rigorous. However, can a work of art be justified with purely geometric arguments? To what extent are artists prepared to bow to a mathematical norm?

Key words: Perspective; Painting; Art and society; Liberal arts; Academy, Artistic literature.

Identifiers: Alberti, Leone Battista; Vasari, Giorgio; Desargues, Gerard; Fréart du Chambray, Roland; Bosse, Abraham; Céspedes, Pablo de; Butrón, Juan Alonso; Palomino, Antonio; Carducho, Vicente.

Place names: Spain; France; Italy.

Period: 16th, 17th and 18th centuries.

* Departamento de Dibujo. Universidad de Granada.

CONSIDERACIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE

La relación que vincula la Ciencia con el Arte a través de la racionalización de los principios artísticos, la determinación de leyes reguladoras, de cánones y proporciones es ya un tema antiguo, del que se toma plena conciencia en el siglo XVI, sobre todo en Italia, donde cobra cuerpo en la literatura artística de la época, que será muy pronto asumida en el resto de Europa.

No obstante, la división del conocimiento de tradición escolástica en Artes Mecánicas y Liberales (Trivium y Quatrivium), aún pesaba en gran medida en el campo de la práctica artística, lastrando la valoración intelectual y social de los artistas.

El cambio, que empezó a gestarse en pleno Renacimiento hacia 1400, con los primeros pleitos favorables a la separación de las Artes de los Oficios gremiales, no fue definitivo hasta bien entrado el siglo XVIII, en el que también se dan importantes diferencias según zonas geográficas. El inmovilismo al que estaban sujetos estos estamentos oficiales era manifiesto, disfrutaban de ciertos privilegios colectivos al precio de negar la individualidad y se valoraba la seguridad fundamentada en la corporación. Cualquier pequeña modificación que supusiera un posible debilitamiento en normas centenarias, sólo pudo hacerse a través del esfuerzo personal y del tiempo, como indica Wittkower¹:

“En Roma la lucha salió a la luz una y otra vez durante el siglo XVII, y la autoridad de los gremios no se quebró definitivamente hasta mediados del siglo XVIII. También en Francia los gremios defendieron sus derechos con ahínco hasta que el arraigo de la Real Academia puso fin a su poder”.

La liberación definitiva de las Artes mecánicas para los artistas, pudo consolidarse con la demostración de que su trabajo se fundamentaba en el intelecto y no únicamente en la práctica artesanal y mecánica de un oficio. Por ello, la Perspectiva, supuso la constatación de este hecho al materializar, desde la Ciencia, el Arte y de modo más importante aún, al saber proporcionarle un *corpus teórico*, teniendo plena conciencia de ello.

Ya en las primeras líneas que presentan uno de los referentes teóricos más importantes sobre Perspectiva, en 1435, Leone Battista Alberti, apuesta abiertamente por hacerse entender a través del lenguaje de la Geometría, en el primero de sus Libros dedicado a la Pintura:

*“Habiendo de escribir acerca de la Pintura en estos breves comentarios, tomaré de los Matemáticos, para hacerme entender con más claridad, todo aquello que conduzca a mi asunto.”*²

En este primer texto fundamental de definición de la Perspectiva, se dan numerosas indicaciones sobre aspectos teóricos y prácticos de la Pintura, fijando la terminología que ha llegado hasta nuestros días y posibilitando la identificación de la superficie pintada, el cuadro (también llamado plano del cuadro), con la sección de la pirámide visual cuyo vértice coincide con el punto de vista del observador. En sus palabras:

“Siendo esto así los que miran la superficie pintada, ven el corte de la pirámide: por lo que el quadro pintado será la sección de la pirámide visual con determinado espacio ó intervalo, con su centro y luces particulares, representando todo en una superficie con líneas y colores”³.

Esta reducción del problema de la representación perspectiva desde la Geometría y la posterior definición de ésta también desde conceptos puramente objetivos a los que acabamos de aludir, permite dejar entredos aspectos revolucionarios que adquieren protagonismo durante las siguientes centurias y que, afectarán por igual tanto a la consideración de la ciencia perspectiva como al reconocimiento social del artista.

- El primer aspecto, identifica la Perspectiva con la Ciencia, al establecer un espacio geométrico de cualidades homogéneas, donde, un dibujo es el resultado de una proyección que se sustenta en principios matemáticos.
- En segundo lugar, define un tipo de argumentación característica, posteriormente imitada, al dar un soporte racional y teórico a la práctica artística sirviendo de modelo a los futuros tratados.
- Y, el tercer aspecto derivado, como bien indica Schlosser⁴ al referirse al texto de Alberti, pone de relieve las extensiones de esta propuesta en relación al propio artista:

“... También en esto se adelanta a su tiempo; así, nos sorprende en él el desprecio del elemento mecánico y técnico, que conducirá después a la distinción entre arte y oficio (preñada de tantas rarezas que ha durado hasta nuestros días), a ese virtuosismo de arte “aplicado”. Se oculta también en esto la aspiración a transferir el arte del grupo de las artes mechanicæ al de las artes liberales”.

Las distancias que pretenden establecerse entre Artes Mecánicas y Liberales, se suceden durante centurias entre lo anecdótico y la iniciativa personal de los artistas que reniegan de su condición gremial, de sus estrictas normas y del pago de las alcabalas correspon-



1. Ilustración de la primera traducción al castellano del texto de Alberti sobre la Pintura, realizada por Diego Antonio Rejón da Silva en 1784.

dientes de cada venta, en demanda de un mayor reconocimiento social de su trabajo. Tal es el caso del arquitecto florentino Filippo Brunelleschi, que se toma aquí de referencia, no únicamente por ser considerado “inventor” de la Perspectiva⁵, sino específicamente, por negarse a pagar hacia 1430 las cuotas que se imponían a los artesanos florentinos, defendiendo la “no posesión de tienda”. Contencioso que ganó, por el apoyo directo de sus poderosos mecenas, que dejaron en evidencia el debilitamiento del poder de los gremios artesanales, hasta que se generalizaron concesiones como la del Gran Duque de Florencia cuando en 1571 eximió definitivamente a todos los académicos florentinos de pertenecer a los gremios.

Estas ideas serán consolidadas más tarde en los textos de Leonardo da Vinci, donde abiertamente, ya declara la Pintura como una ciencia basada en la experimentación y el juicio crítico, e igualmente otorga al artista el reconocimiento intelectual que lo libera del oficio artesanal, todo ello en concordancia con estilo de vida y relaciones sociales.

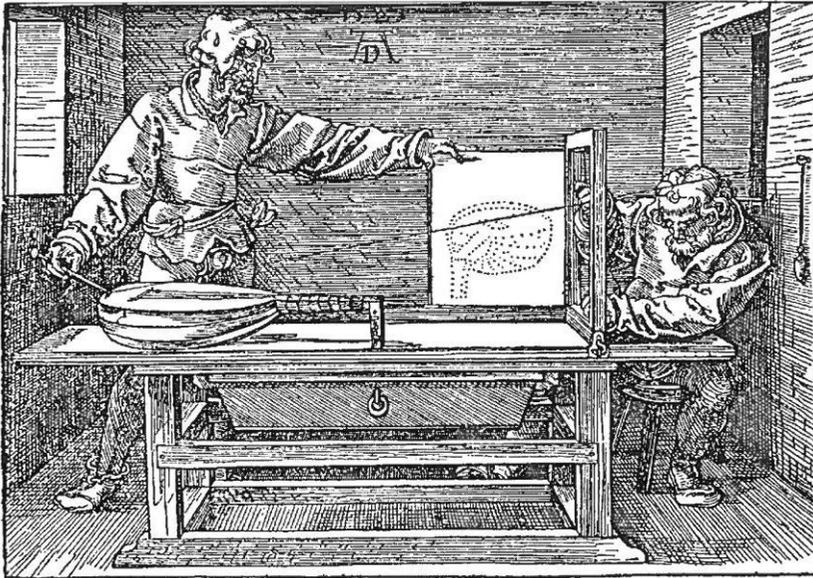
Centrados en este último aspecto, sobre el reconocimiento social del artista, el argumento más sólido que refuerza la hipótesis de liberalidad del arte, defiende la idea de que éste se fundamenta en el intelecto, en el raciocinio y que, además se expresa en el lenguaje propio de la ciencia moderna.

TRES APROXIMACIONES A LA CIENCIA DEL ARTE

Pueden dejarse entrever tres tipos de estudios perspectivos, enunciados ya por Bramantino⁶: los matemáticos, los empíricos y los mecánicos, teniendo cada uno de ellos derivaciones en la consideración del artista por la sociedad y en el ámbito más especializado de los propios profesionales.

- a. Respecto al primer tipo de estudios, los eminentemente matemáticos, van a ser cada vez más comunes en la tradición de textos que sobre Perspectiva se publican en Europa, donde no sólo se practica, sino que se investiga, avanza con tal erudición que, paradójicamente, los tratados sobre el tema son cada vez más complejos; hasta el punto de hacerlos impracticables o incomprensibles a los lectores, alejándose bastante de su fin eminentemente práctico. Es importante remarcar que esta línea de trabajo, postularía con una antelación de varias centurias, fundamentos de nuevos sistemas como ocurrió por ejemplo, con los trabajos de Desargues en el siglo XVII que abrieron paso a la Geometría proyectiva enunciada por Poncelet dos siglos después.

Los artistas consideran justamente estos trabajos como textos inútiles en su práctica cotidiana, ininteligibles y fruto de una recreación puramente matemática. Cuestión que ya anticiparon algunos teóricos como el propio Vasari⁷, cuyas alusiones a la ciencia perspectiva quedan relegadas al empleo de una simple técnica, útil al dibujo, sin entrar en mayores consideraciones sobre la unificación geométrica del espacio u otros aspectos, y al redundar en bastantes ocasiones sarcásticamente⁸, cuando se refiere a



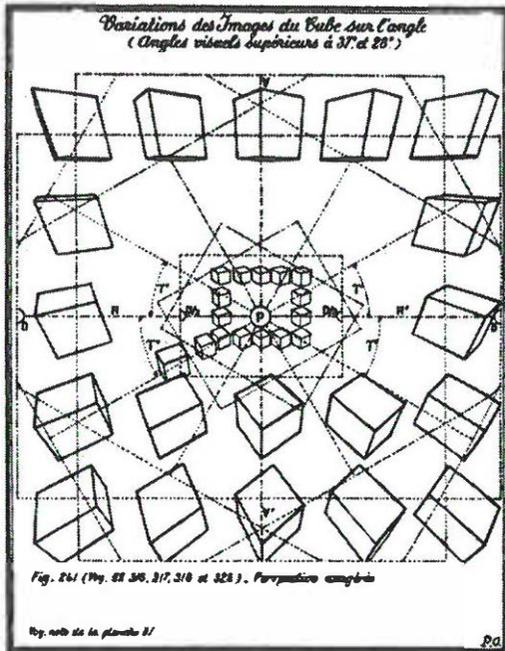
2. Alberto Durero ilustra el funcionamiento del conocido Portillón para la representación en perspectiva por medios mecánicos en *Instrucción para la medida con regla y compás*, 1525.

los artistas que trabajaron con ella, como es el caso de los comentarios dedicados a Paolo Ucello⁹:

“... gran pintor florentino, que, dotado de un sofisticado ingenio, se complació en investigar los complicados mecanismos y las extrañas obras del arte de la perspectiva; y a esta tarea tanto tiempo le consagró, que si hubiera dedicado el mismo esfuerzo a las figuras (pese a que las ejecutaba bien) habría conseguido ser aún más único y admirable”.

- b. El segundo tipo de estudios, los empíricos, son cada vez más marginales ya que el mismo procedimiento perspectivo tiende a sustituir los datos arbitrarios y las “recetas de taller” por soluciones objetivas fundamentadas en la Geometría. Si bien cada vez con mayor frecuencia los textos se corrigen evitando errores, se perfeccionan los procedimientos en la búsqueda de soluciones geoméricamente más elegantes, aún muchos pintores prefieren dejarse guiar por la máxima de múltiples atribuciones que aconsejaba el uso del “compás en los ojos”¹⁰. Ya que encontraban por esta vía una tabla de salvación a una doble problemática:

— En primera instancia se evitaba el sometimiento a un método de trabajo que ralentizaba y complicaba la ejecución de las obras, cuyo aprendizaje requería un esfuerzo adicional. Volviendo al emblemático texto de Alberti, el autor ya constata que el



3. El presente dibujo de Olmer en *Perspective artistique*, de 1943, ilustra las deformaciones visuales que presenta el cubo en perspectiva desde ángulos visuales forzados, lo que se denomina como perspectiva forzada.

c. Finalmente, en el último género de procedimientos mecánicos, podrían incluirse aquellos intentos de instrumentalización de la Perspectiva, con el apoyo de diversa maquinaria ideada al efecto. Alberto Durero puede servir de ejemplo, con la difusión de sus máquinas para dibujar, siendo uno de los más conocidos el denominado “portillón”, lo que lleva, a mecanizar este conocimiento más que servir de guía al pintor al verificarse como operación mecánica de sección de la pirámide visual enunciada por Alberti. En cierto modo, esto es una paradoja, pues el dibujo resultante se presenta como consecuencia de un procedimiento repetitivo, mecánico y sistemático, lo que podría conducir en última instancia, a una reducción instrumental del arte. Esta cuestión llevaría hacia lo anecdótico, ya que podría afirmarse, por extrapolación, que cualquier conocedor o profano, siguiendo el método, podría lograr una representación artística con el mero uso de un instrumento adecuado¹².

Aunque se haya de reconocer que con estas propuestas se reduce bastante la libertad del artista, no debe entenderse que estos procedimientos lleguen a convertirse en la finalidad del Arte, posición que adoptarán algunos defensores a ultranza de la Perspectiva sobre todo durante el siglo XVII.

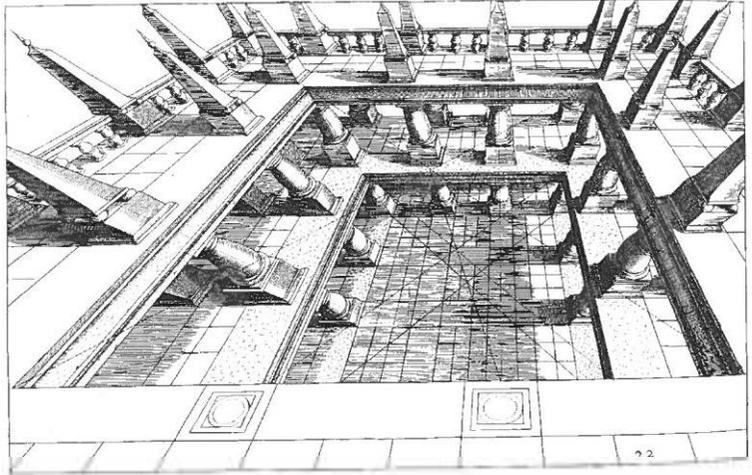
acercamiento a la Perspectiva exige el pago de un tributo, que pasa por la comprensión de los principios que la rigen, desde el esfuerzo personal e intelectual:

“Por ésta razon trataré de ella con brevedad y con la claridad posible; pero sé muy bien que para algunos no podré pasar por eloqüente, y á muchos, que no entenderán de pronto, les costará infinito trabajo el comprender mis proposiciones. Todo esto es muy facil y curioso para los ingenios sublimes y perspicaces aplicados á la Pintura, de cualquier modo que se diga; pero para aquellos entendimientos torpes y nada aptos para un arte tan noble, aun quando se tratase con la mayor eloqüencia será desagradable”¹¹.

— En segundo lugar, no siempre la Geometría aporta un resultado satisfactorio en la obra, sobre todo cuando se hacen evidentes algunas distorsiones geoméricamente correctas pero extrañas al ojo, por lo que muchos pintores adoptan licencias y corrigen estas molestas deformaciones desde su experiencia como se hará referencia más adelante.

CONTEXTO ACADÉMICO Y PERSPECTIVA

En estas líneas, nos detendremos especialmente en un momento histórico en el que la Perspectiva, como ciencia de la representación, se ha consolidado en toda Europa, en el siglo XVII, donde cuenta con más de doscientos años de historia y difusión desde su nacimiento en Italia. Desde que Alberti publicara su *De Pictura*, los tratados y tratadistas se multiplicaron, fomentando una expansión geográfica y una profundización en los conocimientos perspectivos de especial interés, sobre todo en países como Francia, Alemania y también España.

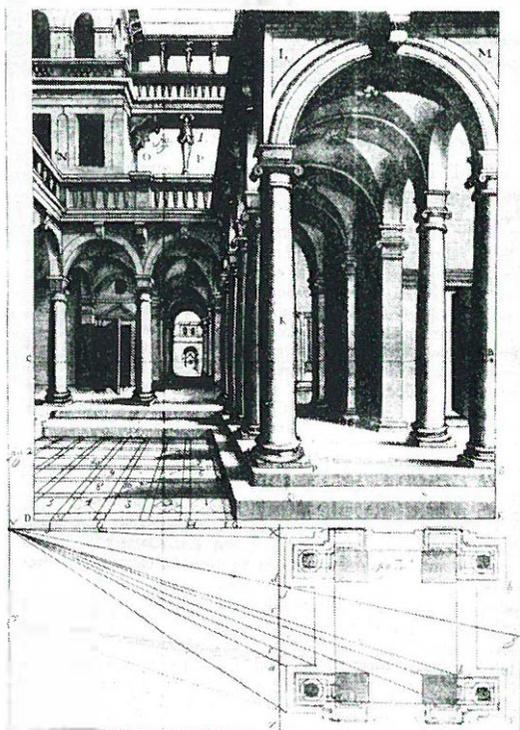


4. Dibujo perspectivo de Vredeman de Vries, en su tratado *Perspectiva* de 1605 en la Haya, Lám. 22. donde puede apreciarse un efecto extremo en la representación.

Desde nuestra consideración, el contexto general de las Academias de origen italiano, merece especial atención, ya que centró el debate sobre Arte más documentado de Europa en el siglo XVII, en un ambiente muy influenciado por el nacimiento de la incipiente revolución científica. A la Academia de Roma, le sucedieron de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, fundada en París en 1648 y más de un siglo después la londinense. En Francia, junto a la *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, destacan también otras dos instituciones: la *Académie Royale d'Architecture* (fundada en 1671) y la *Académie Royale de Sciences* (1666), que comparten no sólo miembros destacados social e intelectualmente, sino también bastante de la ideología y del debate que ilustra esta transición ideológica hacia el Clasicismo.

En primer lugar, es llamativo que la propia Institución académica suponga la constatación que libera definitivamente al artista de la práctica artesanal al excluirlo de las corporaciones que en mayor o menor medida siguieron vigentes durante siglos, pero, paradójicamente, lo conduce en última instancia, hacia un nuevo sistema normativo, que no sólo atañe a la práctica artística sino también al “modelo de artista”, costumbres, comportamientos y lo que tiene mayor importancia, a la imposición de un modelo único de pensamiento.

Si tenemos en cuenta que en las nacientes Academias se daban cita las personalidades más relevantes del momento, que eran protegidas y mantenidas en gran medida por los monarcas y que además, tenían como principal cometido la fijación de las directrices sobre el gusto, consideración, método y enseñanza del Arte y la Arquitectura, puede comprenderse



5. Lámina 1 que ilustra el texto de Palomino sobre la práctica y los procedimientos para llevar a cabo una perspectiva. *Libro VIII, Capítulo III – De la perspectiva práctica.*

el interés por conocer aspectos relevantes que ocuparon largo tiempo las sesiones de debate de las mismas.

Fuera de este entorno académico, se daba paso a la *nueva ciencia*: el pensamiento cartesiano (el método de investigación por excelencia: observación, análisis, síntesis), donde las ideas de Galileo o Bacon introducen vías alternativas de acceso al conocimiento, mucho más sólidas, y generan una apuesta decidida por los fundamentos científicos, lo que supone en definitiva, el nacimiento del pensamiento moderno.

Así, tomando como punto de partida un contexto favorable al progreso del saber científico, basado en la matemática, la objetividad y la observación de los fenómenos naturales, la cuestión que centró uno de los temas más interesantes de los artistas franceses del siglo XVII fue la que aborda *los aspectos científicos del arte*.

El manifiesto interés por la difusión del saber, ha sido realmente el motor de este cambio, el afán por transmitir los avances y las experimentaciones prácticas, materializado en la famosa *Encyclopédie*, cerró definitivamente la etapa de lo especulativo y particular. Por el contrario, el nuevo ambiente propugna la

defensa de valores antagónicos: saberes establecidos son rechazados en pro de la fundamentación científica y la búsqueda de leyes generales se antepone a las soluciones parciales, fomentando un conocimiento universal en todos los ámbitos de saber.

LA PERSPECTIVA COMO JUEZ DE LA PINTURA

Uno de los principales teóricos de la Academia parisina, Roland Fréart du Chambray¹³, primer traductor al francés del Tratado de Pintura de Leonardo da Vinci (texto al que se le dispensó una enorme acogida en la Academia al considerarse referencial de la práctica artística), considera abiertamente la Perspectiva como la disciplina sin la cual las otras partes de la Pintura no pueden organizarse en un conjunto coherente, disciplina que invita a pintar no tanto como el ojo ve fisiológicamente, sino como la Geometría (el ojo del entendimiento), dicta. Por ello, indica:

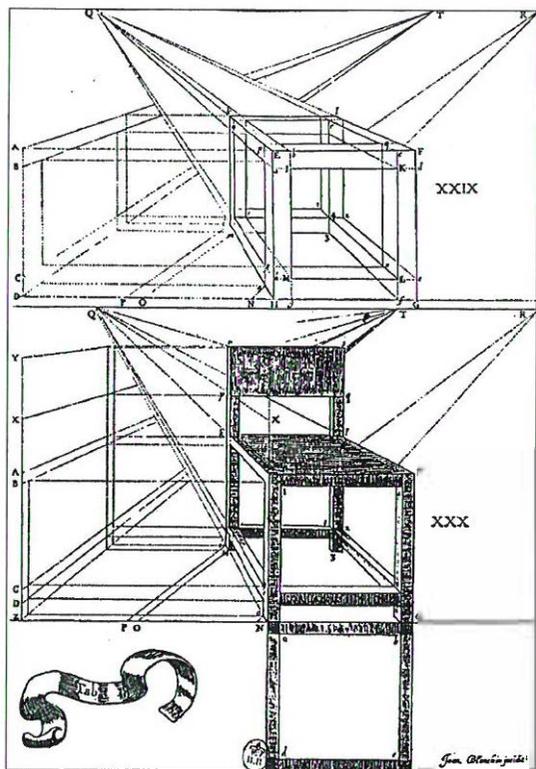
“(la perspectiva es la última parte que forma al artista:...) pintor, y que comprende todo lo que la pintura tiene de científico, y la arroja de entre las artes mecánicas para llevarla entre las ciencias”.

Por lo tanto, se suman en ésta, la visión óptica y la visión intelectual, como argumento principal que independiza un trabajo mecánico de oficio de aquel otro, que requiere *entendimiento*. En los momentos en los que Fréart escribe estas palabras, a mediados del siglo, la Perspectiva goza de una posición y reconocimiento indiscutible como pieza fundamental en la enseñanza del Arte, teniendo en la figura de Abraham Bosse, su máximo defensor. Este polémico profesor de Perspectiva, grabador y difusor del *Método Universal*¹⁴ de su maestro Gerard Desargues, llevó al extremo esta consideración, y desde una postura radical otorgó a la Perspectiva el reconocimiento de ser “juez de la Pintura”, ya que, a través de ella, podría discernirse entre una buena o mala pintura y entre un buen o mal artista. No es de extrañar que esta postura, unida a otros factores, le costase en primera instancia, la amistad con numerosos académicos, y en última, el puesto de profesor y la expulsión de la Academia. En contra de esta taxativa argumentación, se discutía hasta qué punto puede juzgarse el valor de una obra atendiendo únicamente a parámetros geométricos, lo que negaba entonces el importante valor de la narratividad, la composición, el colorido... postura defendida por el poderoso Le Brun, que consiguió imponer su criterio a costa del alto precio que personalmente, le hizo pagar a Bosse.

En el litigio que la Academia mantiene con éste último¹⁵, puede constatarse cómo debido a esa radicalidad, la consideración de la Perspectiva, que en su momento de mayor aceptación se erige en juez de la Pintura, paradójicamente, en pocos años comenzará a ser el principal objetivo a batir, por suponer que va en contra de numerosos preceptos de la formación artística. Ya que, si se la consideró pieza clave del aprendizaje, Bosse mantiene la creencia y así lo escribe, de que ésta puede aprenderse en pocas sesiones, cuestión que atenta contra los principios de la Academia, a lo que se añade cierta arrogancia al considerarse autorizado a descalificar la obra de relevantes artistas, antiguos y contemporáneos, incluida la del propio Le Brun.

Respecto a la consideración social del artista, podemos constatar precisamente en Le Brun, el paradigma de este cambio, protegido por la realeza, aliado con el poder político y detentando el más alto grado de reconocimiento en las nuevas instituciones artísticas, así como en otros numerosos artistas que gozan del apoyo de las instituciones y se relacionan con las clases sociales más poderosas. Merece también atención el caso de Poussin, que resultará ser una figura emblemática, modelo de artistas desde su segunda patria italiana, definido en esa doble dualidad de *pintor-filósofo*, donde se hace evidente el peso de la faceta intelectual y reflexiva.

El contexto parisino no es aislado, ya que debates similares también tienen su paralelo en nuestro país desde principios del siglo XVII, aunque, como bien indica Calvo Serraller, aún no se ha reivindicado suficientemente el valor de las aportaciones que los teóricos del Arte en el Siglo de Oro hicieron para el favorecimiento de esta consideración social. Realizando un breve repaso por los principales textos españoles, vemos cómo es una constante en ellos la defensa reiterada y por muy diversas vías, del reconocimiento de los



6 y 7. Dibujo en perspectiva de una silla y dos perspectivas deformadas del mismo objeto a través de una representación anamórfica, del tratado de Jean François Niceron, *La Perspective curieuse*, de 1638.

artistas desde la intelectualidad y la fundamentación teórica de sus oficios. También son una constante las apreciaciones que se hacen sobre la Perspectiva, que para algunos autores supone la pieza fundamental del conocimiento del pintor, y para otros, es un componente más de las múltiples ciencias que se integran en la práctica pictórica.

Desde 1600, fecha en la que Gaspar Gutiérrez de los Ríos inaugura el siglo con su *Noticia general*¹⁶, alude específicamente en su Capítulo XIII a la competencia del Dibujo con las Artes matemáticas¹⁷: Aritmética, Geometría y Perspectiva, fundamentada esta justificación, curiosamente, en la facilidad del aprendizaje de las matemáticas frente al arte del Dibujo en el que existe una evolución continua:

“Las artes matemáticas son artes pueriles para abivarse los niños, y éstas del dibuxo son absolutas”.

En otros textos, el principal argumento se centra en la tipología del parangón leonardesco que comparaba Pintura y Escultura, y se traslada a comparaciones más generales como la que hace por ejemplo Pablo de Céspedes en 1604¹⁸ y que también marca la línea de otro texto interesante de Juan Alonso Butrón, *“Discursos apoloéticos...”*¹⁹, que estima la consideración de la Pintura como Arte Libre-

ral, relacionándola de modo general cada una de las siete reconocidas históricamente. El texto se aproxima al Derecho y *“representa un buen acopio de argumentos a favor de la exención de las alcabalas y, según manifiesta en el prólogo, pretende «provar sólo ser el Arte de la Pintura ingenuo, liberal y noble»*²⁰.

*“Que los pintores sean profesores liberales, fue lo que en el juyzio de todos conseguimos en nuestra apología por ellos. Allí se traxeron diversas razones; algunas dellas son. Por ser la pintura tan asimilada a las demás artes, que recibió sus perfecciones de todas, con tan hermosísima trabazón, que al mismo passo todas necessitan de su amparo. Porque estando tan símiles, y tan unidas, son semejantes, y siéndolo, los símiles gozan de las preeminencias de sus asimilados. Por constar de las definiciones que a las artes liberales dan el Derecho, los Santos, y Filósofos...”*²¹.

De los tres tratadistas más conocidos: Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Antonio Palomino, especial mención merecen los dos últimos en relación a nuestro tema.

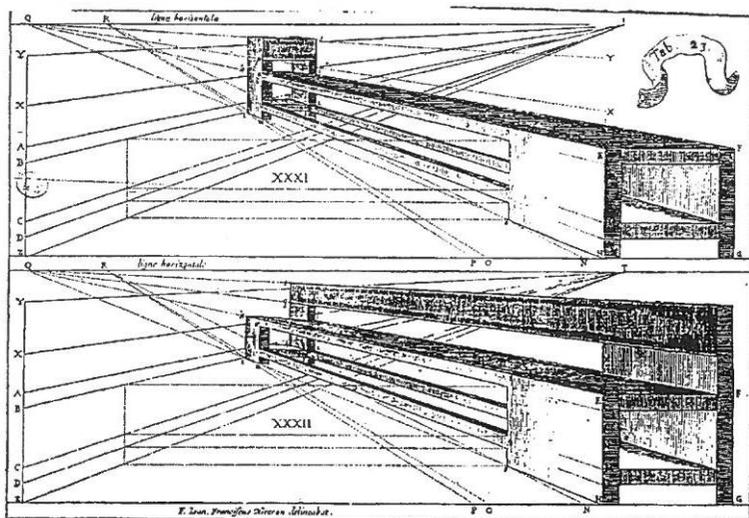
Carducho aborda la libertad de la Pintura, tratando con mayor especificidad el tema de la Perspectiva²², con alusiones continuas a la identidad entre el arte y la ciencia: “Y como dice el lógico, el uso de la ciencia no es ciencia, y el del arte no es arte”. El texto también hace referencias a la clasificación de la Pintura y al apoyo que ésta debe tener en la teoría, específicamente en el *Diálogo cuarto*, donde se distingue, al igual que posteriormente hará para el Dibujo, tres tipos de prácticas:

- la que se hace sin conocimiento por pura imitación (Pintura práctica),
- la que se vale de reglas y preceptos (Pintura práctica operativa regular o preceptiva)
- y
- la de mayor consideración es aquella en la que se infieren las causas y razones de estos procedimientos desde la Geometría, la Aritmética, la Perspectiva y la Filosofía (Pintura práctica operativa regular y científica).

De igual modo se hará una breve alusión por sus referencias sobre Perspectiva, a la figura de Antonio Palomino, que en su conocida obra “*Museo Pictórico y escala óptica*”, publicada entre 1715 y 1724, la define no únicamente como parte integral de la Pintura, sino como el “todo”, desde una justificación matemática:

*“La quinta parte integral de la Pintura, es la perspectiva. Y aunque ésta, y la siguiente, que es la luz, pudieran agraviarse de ser partes. siendo el todo; considerada la Pintura matemáticamente, no obstante en lo físico se consideran como partes integrales...”*²³.

Volviendo a los textos franceses, al igual que hiciera Fréart du Chambray en 1662, al distinguir entre el ojo del entendimiento y el órgano visual, Palomino argumenta una distinción similar bajo otro denominador:



7. Dibujo en perspectiva de una silla y dos perspectivas deformadas del mismo objeto a través de una representación anamórfica, del tratado de Jean François Niceron, *La Perspective curieuse*, de 1638.

“La perspectiva no será más un prodigioso instrumento para aprehender el mundo, sino una simple convención que la somete a una lectura siempre idéntica y que por su repetición, no puede constituir una finalidad para el artista”.

Estos temas además aparecen con múltiples derivaciones y conexiones, y con características similares en otras ramas del Arte, como en la Arquitectura o la Escultura, y se encuentran puntos de vista originales en cada argumentación. El problema mencionado de las aberraciones marginales constituye para algunos un argumento irrefutable de las limitaciones que tiene el uso extremo de la Perspectiva, mientras que para otros, como es el caso del jesuita Andrea Pozzo, puede justificarse desde implicaciones filosóficas o teológicas, que identifican el punto de la proyección perspectiva con el ojo divino.

La propia evolución de la materia, la incipiente industrialización que dará paso a otro tipo de procesos geométricos más adecuados e incluso el nacimiento de la fotografía, irá relegando su protagonismo, hasta la negación de sus principios desde otros tipos de geometrías o desde la consciente destrucción del espacio que persigue el siglo XX.

NOTAS

1. WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Born under Saturn*. London: Weinfeld Publishers, 1963. Consultada la edición española *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 22.
2. Leone Battista Alberti fue traducido al castellano por vez primera en 1784 por Diego Antonio Rejón da Silva, y ha sido editado en facsímil recientemente bajo el título: *Leonardo de Vinci. El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1999, p. 197.
3. *Ibidem*, p. 210.
4. SCHLÖSER, Julius von. *Die Kunstliteratur*. 1924. En castellano: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 152.
5. Vasari atribuye la invención de la Perspectiva a Brunelleschi en su texto *Vidas*.
6. Bramantino era el apodo de Bartolomeo Suardi, discípulo de Bramante (-1536) al que se le atribuye un tratado de perspectiva.
7. VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. 1550. Consultada la edición antológica de Madrid: Ed. Tecnos, 1998.
8. DAMISH, Hubert. *L'origine de la perspective*. París: Flammarion, 1987. Ed. española *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997, p. 54.
9. *Ibidem*, pp. 181-182.
10. Atribuida por Vasari a Miguel Ángel, tiene sus ecos muchos años después como indica el principal teórico de la Real Academia francesa Felibien: *“il faut que ce soit l'œil qui juge et qui soit le premier instrumenti, il se trouve dans la pratique des difficultés que la theorie ne peut prévoir”.*
11. *Ibidem*, p. 218.
12. Esta tesis, que puede pecar de simplista, justifica en gran medida una de las más recientes y exitosas publicaciones de difusión mundial del pintor HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*, que el profesor Lino Cabezas desarticula con pruebas fundadas en un artículo publicado en la Revista *EGA*, 9 (2004), titulado «El secreto de la representación objetiva», pp. 38-49.
13. FRÉART DU CHAMBRAY, Roland. *Idée de la perfection de la peinture*. 1662.
14. DESARGUES, Gérard. *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géometra*. París: 1636.
15. Del que puede consultarse un trabajo anterior, LÓPEZ V., I. «Abraham Bosse: la verdad contra

la ignorancia», publicado en *Revista de Artes Plásticas, Estética y Diseño* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna), 1 (2003), pp. 91-126.

16. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados.* Madrid: 1600.

17. Lib. III, pp. 184-186. Cit. en CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 81.

18. *Discurs● de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si aventajaba a la de los modernos.*

19. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura, que es liberal de todos los derechos, no inferior a los siete que comúnmente se reñben* en 1626.

20. *Ibidem*, pp. 11-60 y pp. 193-233.

21. En un libro muy vinculado a la Universidad de Granada, y en concreto al Departamento de Historia del Arte que lo publicó por primera vez en 1976, siendo reeditada más recientemente: GÁLLEGO, Julián. *El Pintor de Artesano a Artista*. Granada: Diputación Provincial, 1995, p. 76.

22. CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. 1633. Donde se alude no sólo a la importancia de la Perspectiva para el pintor, sino que también recomienda textos fundamentales para su conocimiento, desde las referencias más conocidas como Euclides o Alberti a otros autores prácticamente contemporáneos como Guido Ubaldo del Monte, J. Barozzi da Vignola con comentarios de Danti, o Sirigati entre otros.

23. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. 1715-1724. *Capítulo VIII. En que se prosigue la composición integral de la pintura*. Existe una completa edición de los textos, en tres volúmenes, por la editorial Aguilar en 1988.

24. *Ibidem*, p. 31.

25. *Ibid.*, p. 72.

26. HAMOU, Philippe. *La vision perspective (1435-1740)*. París: Ed. Payot (Col. Petite Bibliothèque Payot-Clasique), 1995.

