

La perspectiva pictórica

Juvenal J. Miranda M., Diseñador Industrial,
Candidato a Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen:

Dentro de la búsqueda por métodos de expresión que permitieran y facilitaran a los artistas renacentistas la representación de las formas desde una óptica natural, equilibrada y armónica en cuanto a lo percibido, es la perspectiva tal vez la técnica más relevante, más profundamente desarrollada y más ampliamente aplicada en el arte de dicha época.

Palabras claves:

Perspectiva, arte renacentista, renacimiento, historia del arte.

Abstract:

Within the search for methods of expression that would allow and facilitate Renaissance artists, the representation of forms from a natural, balanced and harmonious point of view in terms of what is perceived, perspective is perhaps the most relevant, most deeply developed and more widely applied technique in the art of that time.

Keywords:

Perspective, renaissance art, history of art.

La perspectiva es una técnica de representación pictórica a través de la cual se muestran sobre una superficie bidimensional los elementos que componen una escena modelo, buscando recrear fielmente la profundidad total del espacio en el que los elementos existen, así como la posición y la distancia relativa entre ellos. Si bien se puede representar con ella un objeto, su aplicación es más profunda y conlleva un mayor despliegue de habilidades cuando es una composición que involucra varios objetos, además de muebles e inmuebles, ambientes, seres y entornos.

No solo es una elaboración instaurada por los artistas durante la época denominada Renacimiento; ellos la crearon, la perfeccionaron y la simplificaron de tal manera que en ella reside la diferencia principal entre el arte de la época y el arte anterior a ésta. No es posible decir que exista más valor artístico en una pintura renacentista que en una obra clásica o medieval, la diferencia precisa radica en el modo de simular el espacio, en el carácter que se le otorga a éste y en cómo a partir de él se ubican y trabajan los demás elementos que conforman la composición. Por otro lado, incluso adquirió la perspectiva tal ponderación en la representación visual que la no aplicación de sus principios y el hecho de prescindir de ella -como en el caso del movimiento cubista y antes de éste, en el trabajo de Paul Cézanne- marcaría el paso hacia el arte moderno.

Etimológicamente el término deriva del latín *perspectivus*, conformado a su vez por el prefijo *per-* a través, por completo, el verbo *spectum*: mirar, observar y el sufijo *tivus*: relación activa o pasiva; por lo que se puede inferir que refiere a la relación de mirar a través, de observar por completo. En la práctica corresponde a la simulación de la captura de ese instante en el que un espectador observa desde una posición determinada una escena, y cómo desde esa posición se dan las relaciones de profundidad, de espacialidad y de modificación aparente de tamaño, de nitidez y de tonalidad. Con el uso de la perspectiva, la representación logra dar una sensación mayor de tridimensionalidad y de volumen, y el arte de carácter figurativo gana en calidad en cuanto a mostrar los cuerpos de manera muy similar a como se observan en la realidad. Se crea la ilusión de contener en un sustrato plano, toda una realidad volumétrica.

Se hace en este punto menester recordar que, en el continente europeo durante el siglo XIV, en parte como consecuencia del debilitamiento de algunas estructuras medievales, se producen cambios a nivel social, político, económico y por supuesto cultural. Con referencia a este último, en el arte se da un retorno a los valores estéticos de las culturas clásicas (Grecia y Roma), un giro hacia considerar ahora al hombre como centro y eje de la creación (humanismo), un interés por la representación verosímil de las cosas tal como son. Aunado a las

circunstancias mencionadas, la aparición de una nueva clase burguesa compuesta por mercaderes, comerciantes y banqueros amplió el círculo de los comitentes, acrecentó los espacios destinados a dar cobijo a las obras y dio protagonismo a los artistas, quienes ahora con sus creaciones, salieron del anonimato. Se dio valor a la obra, y el artista reclamó una dignidad social rechazando su hacer como práctica meramente manual -artesanía-, exigiendo se le considerara -en comparación a las artes liberales- práctica intelectual.

En lo relativo a ser considerada como un arte liberal, el hecho es especialmente específico para el caso del dibujo y la pintura, pues para la época no existía el término bellas artes que cobijara las prácticas que relacionamos en él, ni siquiera el término de artes visuales uniendo dibujo, pintura y escultura. Así pues, el esfuerzo por su valoración lo hacía cada práctica desde su posición particular, y por ejemplo se daba el hecho de que artistas que practicaban varios oficios, ponderaban uno por encima de los demás, siendo casi siempre la pintura la favorecida. Para Leonardo Da Vinci, por ejemplo, la pintura fue su arte predilecto, por ser duradero en el tiempo, por contener y transmitir lo tridimensional en un plano bidimensional, pero sobre todo por estar directamente ligado al sentido de la visión, primordial en el ser humano, y el cual le sirve como vía más directa para aprender y aprehender la realidad.

La pintura, y junto a ella el dibujo, encontraron en la perspectiva una técnica que fortalecía el discurso de un arte más intelectual que manual, se podría decir que durante el *trecento* se descubrió la necesidad de hacer un arte mimético frente a la realidad, una representación lo más verosímil posible; durante el *quattrocento* se definiría como tal, se establecerían las leyes que la rigen y los diferentes tipos para su aplicación, y se lograría su posicionamiento; finalmente en el *cinquecento* su síntesis, su propagación y difusión. Como ya se ha dicho se convertiría más que en una técnica, en una ley fundamental a aplicar si de hacer dibujo o arte se trata, máxime si se desea en realidad no solo hacerlo sino ser un artista destacado en la práctica. No sin razón fue lo primero que Leonardo Da Vinci recomendó en su libro *El tratado de la Pintura*, como se puede leer en su sección primera, titulada 'Lo que primeramente debe aprender un joven': "El artista debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas [...]" (Da Vinci, s.f., pág.3). O como puede de nuevo verse en la sección XXIII, De aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia, se extrae lo siguiente: "[...] La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, a la

cual sirve de guía la Perspectiva [...]" (Da Vinci, s.f., pág.11)

Giotto di Bondone (1267-1337) y Duccio di Buoninsegna (1255-1319) son considerados antecesores en la práctica de la perspectiva, cierto es que no postularon la técnica como tal, más en la práctica fueron iniciadores en el manejo de espacios tridimensionales al problematizar la manera de lograr mayor realismo en sus obras. El primero además fue innovador al darle a sus representaciones, volumen y peso. El segundo, al igual, trabajó un concepto más racional en sus representaciones en cuanto a manejo de volumen y uso de espacios cerrados en comparación con sus contemporáneos. Al respecto se puede citar lo mencionado por Panofsky (1999): "En efecto, los que fundaron la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros en cuyo estilo se lleva a cabo la síntesis entre el arte gótico y el arte bizantino: Giotto y Duccio" (pág.36). Ambos son reconocidos como pioneros al superar los fundamentos o principios medievales de representación, y tratar de establecer un vínculo más próximo o cercano con la percepción visual y su traslado sobre un plano figurativo. Este esbozo de manejo perspectivo lograría un acople definitivo teórico-práctico en la siguiente generación de artistas quienes clarifican, perfeccionan y sistematizan su legado obteniendo un esquema metódico de aplicación. Con el descubrimiento del punto de fuga, se logró esquematizar matemáticamente el espacio y orientar las líneas ortogonales de la composición hacia ese infinito mismo que la unifica y ordena. Se observa esto, por ejemplo, en la obra de los hermanos Lorenzetti. El siguiente paso sería la elaboración de "un plano perspectivo matemáticamente exacto" (Panofsky, 1999, pág.44) atribuido a Filippo Brunelleschi (1377-1446), con el que además se midiera con precisión no solo las líneas ortogonales, sino las transversales (intervalos de profundidad). Este procedimiento consistente en la construcción en planta y alzado es descrito en la obra *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca (1416-1492) escrito cerca de 1474, basado en ideas tomadas de *El Tratado de la pintura* de León Bautista Alberti (1404-1472) de 1435 en el que definió las premisas de una teoría de la Perspectiva. Al respecto cita Panofsky a Alberti, con una definición mencionada por él como fundamental, "El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual", y sigue:

Y puesto que las líneas de fuga de la imagen definitiva son ya conocidas solo necesita construir el alzado lateral de la pirámide visual para determinar sin más, sobre la perpendicular de intersección, los buscados intervalos de

profundidad y transportarlos así, sin esfuerzo, al sistema disponible de las ortogonales orientadas hacia el punto de fuga. (Panofsky, 1999, pág.44).

En relación con la perspectiva como técnica de representación verosímil de la realidad, y como sustento de una consideración intelectual del dibujo y la pintura, se construyó un método teórico matemático con el cual se pudo sumir la realidad para su representación, un método lógico-abstracto de racionalización y conceptualización, para luego plásticamente construir a partir de esto, un modelo bidimensional que la reflejara. Para efectuar tal construcción es necesario que por un lado se omita la visión estereoscópica natural del ser humano, y se reemplace por la observación de un único ojo, además que se considere no una superficie cónica de ángulos visuales, sino una pirámide plana como prisma cuya intersección con los planos de observación reproduce de manera fiel las imágenes de lo visual. Tal abstracción conllevó a sustituir el espacio multidimensional, multiperceptivo e infinito por un espacio bidimensional, visual y limitado, pero factible de regular matemáticamente, de geometrizar y redefinir. "Las construcciones modernas basadas (en la perspectiva) [...] modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen unívocamente para cada objeto, las dimensiones que le son propias y la posición que guardan respecto al ojo" (Panofsky, 1999, pág.23-24).

Para establecer este orden de apariencia visual se deben establecer un par de elementos imprescindibles: primero, la posición del observador (que a su vez determina la posición de la línea de horizonte) y segundo, el número de puntos de fuga (en el Renacimiento se usó casi que exclusivamente un único punto de fuga –perspectiva central- para el desarrollo de las obras). El primer elemento define el tipo de perspectiva a obtener: aérea, lineal o paralela. El segundo elemento, que no siempre es de libre elección pues algunos motivos exigen el uso de dos o más de ellos, complementa el tipo de perspectiva definida obteniendo en consecuencia perspectivas centrales, oblicuas, angulares.

Se observa, entonces, como la realidad física se abstrae y se proyecta en el plano geométrico, determinando a partir de esto una ley matemática que hace posible su racionalización y su adecuada reconstrucción pictórica. Se logró: "la objetivación del subjetivismo" (Panofsky, 1999, pág.48). Ahora bien, ya resuelta la parte técnico-

matemática que equipara el oficio a la ciencia, y eleva su categoría, deriva la perspectiva a ser un problema artístico, y es el genio del artista quien, a punta de un estudio intelectual de las leyes naturales, las supera al imitarlas en el acto de proyección y representación pictórica. La perspectiva a la par que da a los cuerpos el espacio en el que pueden desplegarse, moverse y situarse plásticamente, presenta a la luz y al color –impresión de un tono de luz sobre un cuerpo, en el órgano visual de quien lo contempla- la posibilidad de abarcar tal espacio y diluir los cuerpos, creando un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y disolver pictóricamente los cuerpos.

En consecuencia, es el artista quien decide cómo aplicar la perspectiva, y cómo hacer uso de los elementos que la componen (posición del observador, línea de horizonte, puntos de fuga, línea de tierra). Surgen preguntas que cada artista resuelve según sus criterios, y según principios que su práctica le determine. Interior-Exterior, racional-irracional, cerca-lejos, individuo-sociedad, arriba-abajo, en fin, todos los contrarios que marcan tanto canon como albedrío, son de los que dispone el artista para construir el sentido de su obra.

No está por demás traer a colación lo escrito respecto al tema por Leonardo Da Vinci (1452-1519), quien además de ser referente por sus inventos, por su ingenio, por ser paradigma del hombre universal renacentista, fue un estudioso y un teórico de la perspectiva. Da Vinci, "Soñó con dar al hombre, a través de la ciencia puesta al servicio del arte, las reglas del universo" (Séailles, s.f., pág.244), y esto lo podemos constatar en el texto *Tratado de la Pintura* que, aunque no sea propiamente una obra de su directa autoría, si es un compendio de sus manuscritos.

Da Vinci trata como tema la relación entre la perspectiva y la pintura, en la sección CCCLIV, *Máxima de Perspectiva* para la pintura, que dice:

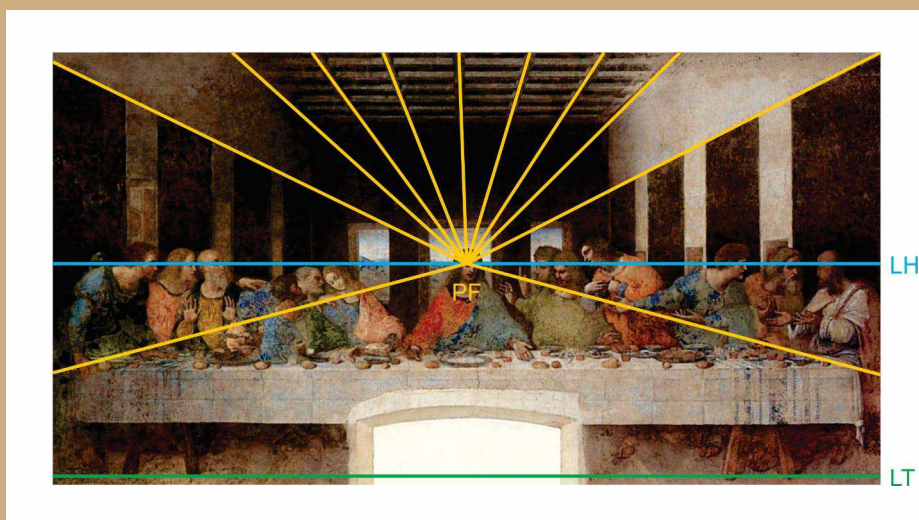
Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y solo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de los colores, y de la evidencia o percepción de los objetos contrapuestos a la vista. Esta es la que hace parecer más remoto a un mismo objeto en virtud de la menos exacta percepción de su

Y la continúa trabajando en otras secciones, como son: sección CXXXIV, De la perspectiva regular para la disminución de los colores a larga distancia. (Da Vinci, s.f., pág.62); Sección CXLVIII, De la perspectiva de los colores en lugares oscuros. (Da Vinci, s.f., pág.67); Sección CXLIX, Perspectiva de los colores. (Da Vinci, s.f., pág.67); Sección CXLIV, El pintor debe poner en práctica la *Perspectiva de los colores*. (Da Vinci, s.f., pág.75).

Esta recapitulación conduce a entender porque no es gratuito que la técnica de la perspectiva, descubierta en el *trecento*, regulada en el *quattrocento*, y sintetizada en el *cinquecento*, llegue para algunos a su madurez con la obra de Da Vinci, puntualmente en el famoso fresco *La Última Cena* (1498), ubicado en el Convento de Santa

técnica y la coherencia que consigue con el uso de la perspectiva artística, consiguiendo total veracidad escénica a través de la ilusión visual.

Este afán de veracidad compartido por los artistas renacentistas deriva a su vez en una técnica pictórica, Trampantojo, con la que llevando la perspectiva más allá se acentúa el efecto y se logra mayor efecto de tridimensionalidad, por supuesto Da Vinci no es ajeno al uso de ella. "Sin hacer concesiones al uso del trampantojo en sus pinturas, quiso que su trabajo reflejara perfectamente la naturaleza tal cual la percibe el ojo humano" (Séailles, s.f., pág.32). "Para lograr este efecto, el maestro acudió a su profundo conocimiento de la perspectiva" (Séailles, s.f., pág.34). El interés de



La Última Cena – Leonardo Da Vinci.
(Fuente: http://mundodelmuseo.com/fichas/leonardo-da-vinci-cenacolo_intero.jpg)

María delle Grazie, en Milán. Se trata de una representación con perspectiva central, como es muy usual en el Renacimiento, muy bien resuelta en cuanto a que por un lado supo hacer coincidir el punto de fuga estructural de la técnica, con el punto de mayor jerarquía de su composición pictórica: los ojos de Jesús, y por otro, aunque se corresponde también con el centro mismo del espacio, logra balancearlo y equilibrarlo, jugando con las formas, su disposición, y el uso de las tonalidades del color como del manejo de la sensación ambiental.

Da Vinci en su cuadro logra una armonía casi perfecta entre la precisión que le da el uso de la perspectiva

Leonardo por sintetizar en su obra la perspectiva matemática (a través de la estructura subyacente en la composición), la perspectiva del color (por medio de la difusión tonal) y la perspectiva ambiental o menguante (gracias al manejo de la nitidez u opacidad) es continuado por Rafael Sanzio, y se puede observar en los trabajos iniciales de Miguel Ángel Buonarroti. Ya después de ellos en el denominado Manierismo, el posterior Barroco, el Neoclasicismo y el Romanticismo, la perspectiva es usada, más no representa un problema principal de la actividad artística, hasta que con el Post-impresionismo de Cézanne y el Cubismo es superada.

figura. La vista no podrá jamás sin movimiento suyo conocer por la perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores. (Da Vinci, s.f., pág.262).

Escribe sobre la Perspectiva lineal en la Sección CCCXII, titulada precisamente *De la Perspectiva lineal*, lo siguiente:

El oficio de la perspectiva lineal es probar con medida y por medio de líneas visuales cuanto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero, y así sucesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el objeto segundo dista del primero tanto como este de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero: y si el tercer objeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y así de grado en grado, siendo iguales las distancias, se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues a esta distancia una figura del tamaño natural pierde $\frac{2}{4}$ de su altura; a las cuarenta brazas perderá $\frac{3}{4}$; a las sesenta $\frac{5}{6}$, y así sucesivamente irán disminuyendo: y la pared distante se hará de dos estados de altura; porque si se hace de uno solo, habrá mucha diferencia entre las primeras brazas y las segundas. (Da Vinci, s.f., pág.145-146).

O en la Sección CLXV, *De la Perspectiva aérea*, afirma:

Hay otra Perspectiva que se llama aérea, pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola línea; como por ejemplo: cuando se ven muchos edificios a la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de este de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno a otro. El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de este modo las cosas que se vean en el último término, como son las montañas, respecto a la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando el sol está aun en el oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta

particular y propia sobre el muro; el que esté más remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse más allá se hará con más azul, y al que deba estar cinco veces más apartado, se le dará una tinta cinco veces más azul; y de esta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cual está más distante, y cual es mayor. (Da Vinci, s.f., pág.76-77).

Pero trata de manera particular la perspectiva del color, la cual la vemos mencionada en varias secciones, y que, junto a la atmosférica, fue profundizada en el trabajo del artista. La introduce puntualmente en la Sección CVII, *De la perspectiva de los colores*, de acuerdo con la cual:

"Puesto un mismo color a varias distancias y siempre a una misma altura, se aclara a proporción de la distancia que haya de el al ojo que le mira. Pruébese así: sea E B C D un mismo color; el primero E a dos grados de distancia del ojo A; el segundo B a cuatro; el tercero C a seis; y el cuarto D a ocho, según señalan las secciones de los círculos de la línea AR. Sea A R S P un grado de aire sutil, y S P E T un grado de aire grueso: síguese de esto que el primer color E llega al ojo pasando por un grado de aire grueso E S, y por otro no tanto S A; el color B llegará pasando por dos grados de aire grueso y dos del más sutil: el

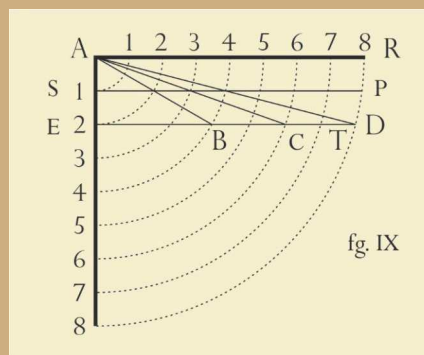


Ilustración acerca de la Sección CVII.
(Fuente: Tratado de la Pintura, pág.57)

Bibliografía

Da Vinci, Leonardo (s.f.) *El tratado de la pintura*. Traducción por Don Diego Antonio Rejón de Silva, reimpresión de 1827. Madrid, Imprenta Real, Recuperado de: <http://www.archive.org/stream/eltratadodelapin00leon#page/n3/mode/2up>

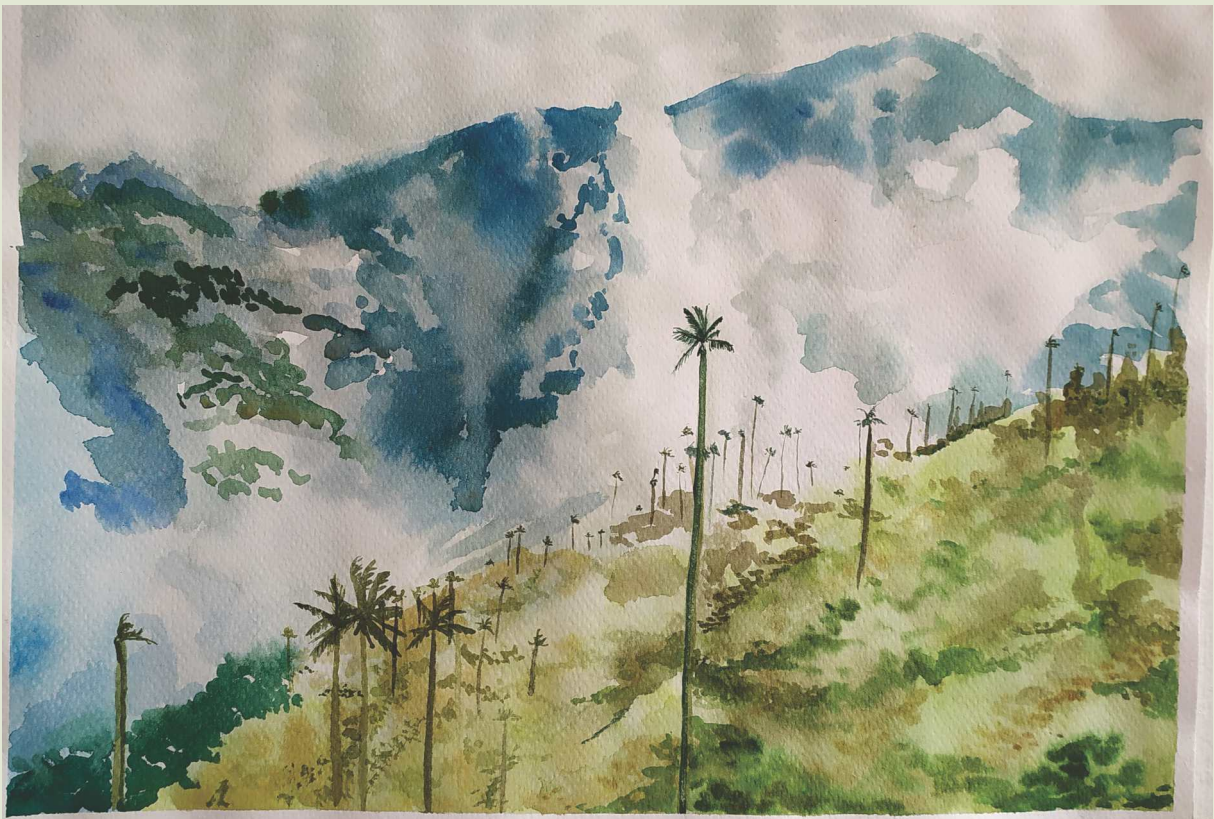
Gull, Erhard (1948) *Perspectiva*. Madrid, Editorial Reverté.

Panofsky, Erwin (1999) *La perspectiva como forma simbólica*. . Barcelona, Fábula Tusquets Editores.

Séailles, Gabriel (s.f.), Trad. Valencia, Jaime (2007). *Leonardo Da Vinci*. Bogotá, Panamericana Editorial.



Odair Pizarro



Steven Ruiz