

Literatura y práctica de la pintura: análisis retórico-poético de un pasaje de L. B. Alberti¹

Literature and Painting Practice: Rhetorical-Poetic Analysis of a Passage by L. B. Alberti

Macarena García
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
macarena.garcia@pucv.cl

Enviado: 10 mayo 2024 | **Aceptado:** 31 mayo 2024

Resumen

Este artículo propone un análisis filológico de un pasaje del tratado de pintura de León Battista Alberti, particularmente aquel donde el autor compara el cuadro con una «ventana abierta». De amplia supervivencia en las teorías modernas de la representación pictórica, tal expresión metafórica encontraría su origen en ciertos hábitos retóricos y poéticos tan propios del humanismo renacentista como singulares y originales en su aplicación teórico-práctica, mostrando la existencia de una alianza profunda entre las figuraciones literarias y los imaginarios visuales que se han asentado en nuestra tradición.

Palabras clave: Renacimiento, cuadro, retórica, poética, ventana.

Abstract

This article proposes a philological analysis of a passage from León Battista Alberti's painting treatise, particularly the one where the author compares the painting with an «open window». Widely surviving in modern theories of pictorial representation, such metaphorical expression would find its origin in certain rhetorical and poetic habits as typical of Renaissance humanism as they are singular and original in their theoretical-practical application, showing the existence of a deep alliance between figurations literary and visual imaginaries that have established themselves in our tradition.

Keywords: Renaissance, painting, rhetoric, poetics, window.

¹ Fondecyt de Posdoctorado n° 3230051 «Figuras de la mirada enmarcada: estudio del problema de la ventana como lugar de experiencia en la literatura, el arte y el cine chileno».

«El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren».

WALTER BENJAMIN

Un fenómeno de detalle

Me regocijaría mucho [...] si, en su técnica de trabajo, no partiera usted del problema general, sino del fenómeno de detalle, bien y firmemente elegido, algo como la historia de una palabra o la interpretación de un pasaje. El fenómeno de detalle no podrá ser demasiado pequeño ni demasiado concreto, y jamás debe ser un concepto introducido por nosotros o por otros estudiosos, sino algo que proponga el objeto mismo (cit. en Starobinski 9).

El fragmento pertenece a una carta que Erich Auerbach envió a su asistente doctoral, el filósofo romanista y teórico del socialismo Martin Hellweg, un 22 de mayo de 1939, desde Estambul. El consejo que le brinda es claro: no arrancar su investigación desde una visión general, sino de una particular. Una a la que llama «detalle», un «fenómeno de detalle», dice, ni tan pequeño que se escape a la percepción ni tan concreto que se vuelva impenetrable. Y a esto añade otra exigencia: ese «fenómeno», del que ha de desprenderse un concepto, no debe en ningún caso ser introducido por la investigación, sino que, por el contrario, será la investigación la que arranque del concepto que el objeto de estudio mismo proponga.

Comencemos, pues, siguiendo el buen consejo de Auerbach, y estrechemos el lente que nos permita introducirnos en un pasaje de la historia de la literatura artística, un pasaje relativamente marginal que no ha corrido la misma suerte en el moderno curso de las teorías de la pintura, y que se encuentra en el tratado *De la Pintura (De pictura)*, de León Battista Alberti, publicado durante la primera mitad del siglo xv.

El pasaje de Alberti

En el Libro I de dicho tratado, y tras realizar un breve recorrido por algunos de los principios de la óptica y la geometría de la representación de objetos tridimensionales en una superficie plana, Alberti explica a los pintores –para quienes el conocimiento de la geometría y la óptica debe ser un requisito, pero no la finalidad– lo que él hace cuando se pone a pintar:

Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto (I 19).²

² Versiones originales del texto fueron descargadas de la página <http://www.ousia.it/>

[Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual considero una ventana abierta a través de la cual veo lo que será pintado (lo que deseo pintar)].³

«Luego», agrega,

decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura. Divido la altura de este hombre en tres partes. Para mí estas partes son proporcionales a aquellas medidas que se conocen como un *braccio*, pues al dimensionar al hombre promedio se ve que es de cerca de tres *braccia*. Con estas *braccia*, divido la línea base del rectángulo en tantas partes como sea posible. Para mí esta línea base del rectángulo es proporcional a la dimensión transversal y equidistante que se observa en el pavimento. Luego, dentro de este rectángulo, en el lugar que yo quiera, trazo un punto que ocupa el lugar donde incide el rayo central. Por ello es que se llama el punto central. Este punto está colocado adecuadamente cuando no está más arriba de la línea base del rectángulo que la altura del hombre que voy a pintar allí. Así, tanto el observador como las cosas pintadas que él ve, parecerán estar en el mismo plano. Habiendo colocado el punto central como ya expliqué, trazo unas líneas rectas desde él hasta cada una de las divisiones que se encuentran sobre la línea base del cuadrángulo. Esta línea inscrita me indica de qué manera se altera visualmente cada dimensión transversal, como si estuviera viendo al infinito (Alberti, *Tratado de pintura* 67-68).

Lo que Alberti está haciendo es brindar al público lector indicaciones acerca de cómo poner en práctica los principios de la construcción del espacio según la perspectiva monofocal. Es la primera vez que se brinda testimonio escrito sobre tales procedimientos, y Alberti escoge, para hacerlo, un punto de vista particular, pues siendo un hombre de letras escribe sobre artes visuales desde un lugar, en principio, tan teórico como práctico.

Precisar lo anterior requiere de algunos detalles biográficos. Nacido en Florencia y tempranamente exiliado junto a su familia, Alberti se educó en los grandes centros de enseñanza del norte de Italia, en Padua y Bolonia, formándose en las letras latinas, el derecho y la filosofía moral y natural. Llegó a ser, en 1431, a los veintisiete años de edad, uno de los secretarios de la corte papal de Roma, y es posible que en esos años conociera a Brunelleschi y Donatello. Aunque es en 1434, ya de vuelta en Florencia por asuntos papales, cuando se produce con seguridad su encuentro y consecuente deslumbramiento con lo que sus contemporáneos florentinos estaban consiguiendo.⁴

3 La traducción es nuestra y lo será en adelante, a no ser que se señale lo contrario.

4 Brunelleschi se encontraba precisamente cerrando la cúpula de la catedral, mientras que ya se había terminado la *sagrestia vecchia* de S. Lorenzo y la nave de la iglesia probablemente estaba en plena etapa de construcción. Donatello había terminado gran parte de sus esculturas para la fachada de la catedral y los nichos de San Michele, y había empezado a trabajar en su Cantoria. Las primeras puertas de Ghiberti para el bautisterio ya estaban en su lugar y las

Escribió el tratado de la pintura un año después, en 1435, y lo dedicó a Gianfranco Gonzaga, marqués de Mantua y protector de la escuela que Vittorino da Feltre, su bibliotecario, dirigía en la ciudad. Casa Giocosa era el nombre de la que llegara a ser, junto con la que fundara Guarino de Ferrara, una de las más célebres y avanzadas escuelas de la primera época del Renacimiento y para la cual, hacia 1450, el mismo Alberti, junto a Mantegna, trabajara. Una de sus particularidades era que allí la enseñanza de las matemáticas y la geometría tenía un lugar de privilegio, tanto como lo tenía la presencia de artistas, y también *pictores*: «no faltaban expertísimos gramáticos, lógicos, matemáticos, músicos, copistas de griego y latín, pintores, bailarines, cantantes, citerados y maestros de equitación», escribe un alumno, Francesco Prendilacqua: «[todos] reunidos para esta tarea por Vittorino [da Feltre] con objeto de que entre sus discípulos no se perdiese ningún talento» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 186-7).

Un lugar como este era en consecuencia un lugar propicio para la recepción de un texto como el tratado de Alberti, que no solo exigía a su eventual lector el conocimiento del latín, que era la lengua en la que estaba escrita la versión que Alberti dedicara a Gonzaga, sino además un conocimiento de los elementos de la geometría euclídeana –explicados en el Libro I con suma brevedad y a riesgo de ser poco comprendidos, según palabras del mismo Alberti–, tanto como de la técnica del dibujo y la pintura. Como se observa precisamente en el fragmento citado, buena parte del tratado, particularmente el Libro I, podía concebirse como una suerte de manual de apreciación activa orientado a alguien capaz de poner en práctica las operaciones descritas. Tal sería, en efecto, el caso de Alberti, en lo que se considera, sin embargo, una obra pictórica escasamente lograda.⁵

Hubo dos ediciones, aunque bien podrían considerarse dos versiones del tratado,⁶ la primera escrita en latín y dedicada a Gonzaga en 1435, la segunda publicada un año después, en 1436, traducida por el mismo Alberti al italiano y dedicada, precisamente, al presunto inventor de la técnica de la perspectiva, el arquitecto y escultor Filippo Brunelleschi.⁷ La dedicatoria de la versión italiana del texto, de donde cogimos la cita

segundas estaban en proceso. Tanto Masaccio como Nanni di Banco habían muerto, pero sus obras seguían frescas y conservaban su novedad en Florencia.

5 Vasari, por ejemplo, recuerda a Alberti como un humanista que «en la pintura no hizo grandes obras ni muy hermosas; siendo muy escasas y que no tienen mucha perfección; ya que se dedicaba mucho más al estudio de las letras que a los ejercicios manuales» (92). Sus obras arquitectónicas correrían más o menos la misma suerte. Entre ellas se encuentran: el Palacio Rucellai en Florencia (1445-1451); el Templo San Francisco o Templo Malatesta de Rimini (1447-1450); la Iglesia de San Sebastiano en Mantua (1460); la Iglesia de Sant'Andrea en Mantua (1472) y Santa María Novella en Florencia (1456-70), no todas efectivamente acabadas.

6 «No creo que debiéramos considerar la versión italiana, Della Pittura, simplemente como traducción del latín de *De Pictura*, sino más bien como una concepción paralela» (Kemp 29).

7 Es esta la manera en la que suele relatarse la deriva idiomática del texto de Alberti, pese a que, en rigor, no hay certeza total sobre su orden cronológico; particularmente, no la hay respecto de la fecha de la traducción del texto en lengua vulgar. Ver Rocío de la Villa, «Nota sobre la traducción» en Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*.

inicial, se acompaña de un breve excuso en el que Alberti expresa cuánto reconocimiento le merecen los nuevos artistas y pensadores de un arte y unas ciencias «de las que no se ha oído hablar y que nunca antes se han visto, sin contar con profesores o sin ningún modelo a seguir» (I 14). Está elogiando a Brunelleschi, pero también está justificando la necesidad de su texto, el cual declara expresamente haber traducido al italiano (toscano) para ofrecerlo a la lectura o relectura de su admirado amigo, por quien espera, según dice, ser corregido.

Independientemente de si esas correcciones llegaran o no, lo cierto es que Alberti ponía su texto ahora a disposición no solo de los que considerara los más grandes artistas de su época, sino además del pueblo no ilustrado, es decir, de todos los lectores no necesariamente formados en el latín humanista. Con lo cual sus pretensiones se amplían: gozando de todos los atributos del humanista, Alberti escribe sobre pintura no como un humanista cualquiera, sino como un dibujante o pintor –«pintor que habla a los pintores» (I 16)– que tiene a su alcance los recursos humanísticos pero que, sin embargo, logra traspasar los límites de esa formación, ofreciendo su tratado, justamente, «como el modelo a seguir» del que carece. En palabras de Michael Baxandall: «Alberti difería de los demás humanistas en que su objetivo al hablar de pintura era mucho más serio: partiendo de clichés y hábitos humanistas, consiguió realizar algo de consecuencias perdurables en las actitudes europeas hacia la pintura» (*Giotto y los oradores* 82).

Hábitos lingüísticos, hábitos visuales

En su libro *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Baxandall realiza una aproximación al tratado de Alberti que ilumina, aunque de costado, un aspecto central del pasaje marginal, decíamos, con que el italiano da inicio a su exposición sobre los principios prácticos de la construcción en perspectiva. Se trata, el de Baxandall, de un estudio sobre la relación entre los hábitos lingüísticos asentados en la época y los hábitos de observación visual a los que la misma época diera lugar. Más específicamente, Baxandall se pregunta por el modo en que «la gramática y la retórica de una lengua pueden condicionar sustancialmente nuestra manera de describir y, por tanto, de percibir las imágenes y otras experiencias visuales» (13), extendiendo una invitación a interrogarnos acerca de ciertas condicionantes lingüísticas y literarias dentro de las cuales se movían Alberti y los humanistas en general a la hora de expresar sus observaciones sobre pintura.

Al respecto, lo primero a tener presente es aquello que Alberti tuvo en común con el resto de los pensadores humanistas de la época, a saber, el uso del latín neoclásico, destacándose pues como un verdadero defensor de sus cualidades, crítico

agudo, según Anthony Grafton,⁸ de los malos usos de una lengua literaria que había dejado de utilizarse hacía mil años pero que resultaba, sin embargo, más precisa y más elaborada en cuanto a recursos sintácticos que las lenguas vernáculas por entonces vigentes, sobre todo cuando se trataba de hablar de arte. Como hemos mencionado, es en latín que está escrita la primera versión del tratado y de la cual citamos inicialmente, de la traducción que el mismo Alberti hace al italiano, el pasaje en el que se alude al «rectángulo de ángulos rectos» considerado como «una ventana abierta a través de la cual vemos lo que se desea pintar». Pero revisemos el mismo pasaje en la versión original:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino (I 19).

[First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the history to be seen: and I decide how large I want the human figures in the painting to be] (Alberti, *De pictura* s. p.).

De la versión latina del pasaje saltan inmediatamente a la vista ciertas variaciones lingüístico-semánticas no poco importantes respecto de su traducción al italiano; sin ir más lejos, donde en italiano dice «dove io miri quello che quivi sarà dipinto», en latín decía «est ex qua historia contueatur». Variaciones como esta se presentan a cada paso en el tratado y dan prueba inicial del modo en que una lengua como el latín condicionaba, efectivamente, la experiencia estética. El ejemplo ofrecido es bastante claro, y aunque haremos por ahora a un lado la relación-tensión entre mirar lo que será pintado y mirar la historia a través de una ventana,⁹ basta advertir que esta puede inscribirse en el mismo marco analítico propuesto por Baxandall, relativo a las categorías según las cuales una lengua nos fuerza a discriminar, de manera que lo que en latín quiere decirse con la palabra «historia» no encuentra traducción en italiano, por carecer este último de una palabra que se adecúe a lo que ella designa en el idioma «original». Como se ha dicho hasta el cansancio, la tarea del traductor es, por definición, un fracaso.

Ahora bien, la observación de Baxandall vuelve asimismo posible reparar en la estructura gramatical del pasaje de Alberti, acorde a primera vista a la oración neoclásica construida sobre la base del periodo. Se trataría en este caso de un periodo simple, breve, que expresa un pensamiento a través de un rodeo que consta de un inciso que, a

8 Ello explicaría, según Grafton, la no consideración que Alberti tuviera frente a los escritos de Vitruvio en su *De re aedificatoria*, en parte porque su prosa sufría de errores estilísticos de varios tipos, particularmente en el uso de términos griegos y latinos, lo que lleva a Alberti a desconfiar de su conocimiento de tales lenguas.

9 Ver, al respecto, García, en Referencias.

su vez, comprende otros pensamientos:¹⁰ primero que nada, dice Alberti, *in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo*, a lo que se agrega el inciso: *quod quidem mihi pro aperta finestra est*, primera idea, y segunda: *ex qua historia contueatur*, para luego retornar al nivel discursivo inicial: *illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino*. Lo que equivale a decir que aquí tendríamos, simplificada, la introducción a la intriga en la primera sección de la frase periódica (prótasis), y una solución de la intriga en la segunda sección (apodosis), de manera que como A, el rectángulo dibujado, así también B, una ventana abierta. Lo anterior permite establecer una suerte de paralelismo entre dos elementos simétricos que, sin embargo, pertenecen a regímenes de producción distintos: uno relativo al ámbito de la *pictura*, otro a una experiencia en principio arquitectónica –mirar a través de una ventana–, incluso si se trata de una composición muchísimo menos elaborada que otros periodos que los humanistas admiraron tanto en las composiciones de Cicerón como, por cierto, en las de Platón.¹¹ Ello no merma, a nuestro parecer, la importancia que el mismo Alberti brindó a esta peculiaridad de la sintaxis latina, con expresiones tanto más desarrolladas y refinadas en otros pasajes de su tratado. Así lo considera también Baxandall. En sus palabras, «el tratado de Alberti *De Pictura* está escrito sin pretensiones, tal y como corresponde a cualquier tratado en la materia, pero el latín de Alberti todavía conserva un carácter periódico en cuanto que está cuidadosamente compuesto de grupos de palabras, frases y cláusulas simétricas y contrapuestas» (*Giotto y los oradores* 54).

Todavía en la misma línea, podrá añadirse lo siguiente: las frases y cláusulas simétricas que componen el pasaje cuya estructura desgranamos, bien podrían enmarcarse en una retórica de la comparación. No sería raro. Gran parte de las críticas y nociones humanistas sobre las artes visuales nacieron de una tendencia a comparar, con particular afición, el arte de pintar con el arte de escribir, replicando de esa manera sus antecedentes clásicos: los escritos sobre estilística de Cicerón, Aristóteles y muchos otros autores de la antigüedad abundan en tales comparaciones, y a ellas recurriría el mismo Alberti también. Tanto es así que en el párrafo 18, justo anterior al que comentamos, se lee:

todas las cosas se aprenden por comparación. Pues hay una fuerza al comparar las cosas que nos hace comprender lo que hay de más, de menos o de igual. Por eso, decimos que es grande lo que es mayor que esto pequeño; máximo, lo que es mayor que esto grande, luminoso, lo que es más claro que lo oscuro; luminosísimo,

10 «Hay dos tipos de período: uno simple, cuando se expresa un solo pensamiento con un rodeo, otro que consta de miembros e incisos y comprende varios pensamientos... El período tiene al menos dos miembros. El número medio parece ser cuatro, pero con frecuencia también se encuentran más» (Quintiliano IC, IV).

11 Véase, por ejemplo, el tratado de Leonardo Bruni *De interpretatione recta*, escrito hacia 1420 y que con seguridad Alberti leyó. Allí, además de criticar las traducciones medievales de Aristóteles, Bruni desarrolla un análisis de la belleza de la lengua de Platón, que, dice, «dado el tipo de interrelaciones entre palabras, divertido e inteligente y que parece en su conjunto un pavimento de mosaicos, posee un encanto inigualable». (cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores* 45-50)

lo que es más claro que eso luminoso. Y así la comparación hace las cosas más conocidas de inmediato (I 18).

Este hábito comparativo enarbolado por Alberti como parte central de su sistema constructivo, y que Baxandall considera un verdadero «juego humanista», vale decir, un juego en el que los humanistas como Alberti probaban buena parte de sus destrezas, puede remitirse a lo que la retórica clásica llamara método inductivo, en contraposición al método del raciocinio, vale decir, de la lógica argumental determinada por preguntas clave a partir de las cuales se deduce la información. El método inductivo privilegia, por el contrario, las comparaciones cuyos términos están tomados de cosas que son «o semejantes o distintas o contrarias», según indica Quintiliano. De ahí que su adherencia durante el Renacimiento pueda considerarse una de las razones de que tantas veces nos perdamos en sus textos, irritados incluso por una cierta artificialidad, por un gasto de tropos y piruetas inductivas que a menudo funcionan como adorno, sin que respondan en apariencia «a ningún sistema dialéctico, ni siquiera a un sistema abstracto de creatividad retórica» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 59).

Se trata, en efecto, de un hábito comparativo que puede atribuirse a ciertos ejercicios estilísticos basados menos en reglas que en meras fórmulas, las que sin embargo resultan parte integral, tanto como la estructura oracional simétrica, de lo que ha podido denominarse el «punto de vista humanista», definido de acuerdo con «un sistema aceptado de categorías, un repertorio de estructuras sintácticas donde enmarcarlas y unas cuantas prácticas retóricas evocadoras de contenido» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 80). Alfonso Iommi, por su parte, se ha referido a esta característica del pensamiento y la escritura renacentista a propósito de las conversaciones recogidas en los diálogos de Poggio Branciolini, buen amigo y patrón de Alberti, aludiendo a su «marcado carácter antifilosófico, cuya consigna –dice– podría resumirse en dos mandamientos perfectamente complementarios: no discutas los fundamentos, no concluyas nada» (14). Sin ir más lejos, al término de la primera parte de su tratado, el mismo Alberti pide indulgencia por lo poco «elegante y ornado» que ha resultado su discurso a consecuencia de su voluntad de «privilegiar la claridad», advirtiendo que a continuación, y en comparación a la escasa «elocuencia de cuanto ha sido dicho hasta ahora», se esforzará por producir «menos tedio en el lector» (I 22).

Semejante declaración de intenciones no debe considerarse marginal: invita, por lo pronto, a pensar que la mención a la ventana no es sino una clase de figura pedagógica destinada a brindar al texto lo que Quintiliano llamaría una mayor claridad o *perspicuitas*, vale decir, un mayor grado de comprensibilidad en el discurso, incluso si no obedece ni a un deseo de ornato ni al rigor de la razón (Elkins 47).

El hecho es que con excepción de un pasaje ubicado algunas páginas antes, donde Alberti compara el plano sobre el cual los pintores deben representar las cosas vistas no exactamente con una ventana, sino con un *vetro* trasparente que permita «que la pirámide visual pueda atravesarlo, colocada a una distancia definida, con luces defini-

das y una posición definida de centro en el espacio y en un lugar definido respecto al observador» (*Tratado de Pintura* 60); con excepción de ese pasaje, decíamos, que sin duda abre paso a la *finestra aperta* que vendrá después, es efectivo que Alberti no ofrece, a lo largo de su tratado, ningún elemento que, en lo concreto, sirva de fundamento o bien de reflexión concluyente relativa a la comparación que lleva a cabo entre el rectángulo de ángulos rectos que traza al momento de proyectar un dibujo sobre un plano de acuerdo con las leyes de la perspectiva central, y una ventana abierta a través de la cual se vuelve posible ver, independientemente de qué. No vuelve a repetir la fórmula en ningún otro momento del tratado, así como tampoco vuelve a ella en el resto de su obra escrita. Lo anterior no impide que podamos considerar la mentada comparación como uno de los momentos más elocuentes del texto, ya sea porque en su economía parece jugarse no solo una conceptualización constitutiva de la experiencia estética que nos legara el Renacimiento artístico, a saber, el cuadro; ya sea porque el ejercicio inductivo que la fórmula supone no resulta en absoluto aislado respecto del sistema teórico-práctico que Alberti erige, queriéndolo o no.

Seguirle la pista a esa hipótesis obliga a interrogarnos, más allá de los hábitos humanistas que pudiesen ubicarse como punto de partida, esto es, de los hábitos retóricos –empleo de palabras y gramática latinas– que vuelven posible dicha comparación, por la dimensión, acaso, poética de esta, vale decir, por el modo en que el lenguaje se comporta, aquí, dando lugar a la creación de un concepto y una experiencia nuevos.

Figuraciones de la imaginación poética

Volvamos al pasaje en cuestión, en la versión latina:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino.

Lo que aquí encontramos son, para emplear las palabras de Aristóteles en relación con la metáfora, no uno, sino dos modos de percibir lo semejante: en primer lugar, está la analogía establecida entre el «rectángulo» y la «ventana»; en segundo lugar, aquella que acorta la distancia semántica entre una «ventana» y la «historia». La segunda aproximación, tanto más impertinente y disonante que la anterior, volvemos a dejarla entre paréntesis para abocarnos especialmente a la primera. ¿Qué significa que la inscripción de un *quadrangulum rectorum angulorum* pueda ser considerado como una *finestra aperta*? Más aún: ¿cómo produce sentido y significación semejante comparación? No es fácil, por lo pronto, captar la impertinencia o disonancia entre los términos. Se trata de una analogía entre elementos afines, de la misma especie: ambas, de hecho, pueden concebirse dentro del espectro sensible de lo visual. La invitación de Alberti consiste en ver un rectángulo... tal como se ve una ventana, o más precisamente, tal como se

ve a través de una ventana. Ver-como: allí se compendia, dicho sea de paso, el poder de una metáfora según Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*); el poder del «discurso poético», que transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras.

Vista de ese modo, poéticamente, se trataría esta de una comparación o analogía que, como es inherente a la metáfora, produce sentido por medio de una operación de síntesis, toda vez que resistiéndose a significar mediante un lenguaje netamente descriptivo, como es aquel que ha empleado Alberti en buena parte de lo que avanza de su tratado, invita al lector, tan habituado entonces como ahora a la tensión entre elementos impertinentes semánticamente, a la transposición del sentido propio por un sentido figurado (sentido de lo meta-fórico), equivalente, ya en términos metafísicos, a la sustitución de la comparación sensible por un sentido ideal o conceptual (Ricoeur, *Metáfora viva*).

Es cierto que, leída en clave aristotélica, una analogía como la que propone Alberti representa una de las modalidades de la comparación más simples y menospreciadas, dada la adición del «como» o elemento de relación que vuelve no solo explícito el desplazamiento de la imagen, sino también su voluntad explicativa o, más precisamente, ilustrativa. El tropo aludido sería el símil (*eikon*) que, según Aristóteles, «si estuviere bien, aparece elegante», pero que no alcanza la síntesis y economía de medios que le es propia a la metáfora (aunque también el símil, a su modo, lo es) (Retórica III 4, 10). Erwin Panofsky, sin ir más lejos, emplea el término «símil» para referirse a la operación conceptual de Alberti:

El símil de la ventana (window simile) que Alberti explicó, define el cuadro no sólo como registro de una experiencia visual directa, sino también, más específicamente, como representación «perspectiva». Perspectiva, dice Durero, es una palabra latina que significa una vista a través de algo; y si Alberti introduce su símil es para conducir desde él hasta lo que constituye la descripción escrita más antigua de un método que permita construir esa «vista a través de algo» sobre una base estrictamente geométrica (s. n.).

De acuerdo con Panofsky, el concepto que sintetizaría el símil propuesto por Alberti sería, ante todo, el cuadro, que no es lo mismo que la inscripción de un *quadrangulum rectorum angulorum*, así como tampoco, por cierto, es lo mismo que una *finestra aperta*; es, para decirlo nuevamente, una síntesis entre uno y otro de los elementos semejantes. «El símil –apunta Hans Blumenberg– muestra más de lo que se encuentra en aquello para lo cual ha sido elegido» (100), y ese más se juega, en este caso, en la contaminación entre una «experiencia visual directa» –la ventana– y su representación –el dibujo–.

Ahora bien, tal como precisa Panofsky, de lo que se trata es de una representación en «perspectiva», de modo que esa representación se encuentra ya contaminada por la

imagen de una ventana abierta, contaminada en cuanto que, tal como hace ver en las líneas que siguen, la sola palabra perspectiva, de origen latín, implicaría una experiencia de la mirada mediada por un marco o superficie que, sin embargo, se deja atravesar. Con lo cual la operación analógica de Alberti se complejiza, volviéndose entonces una comparación entre elementos sensibles que produce ya sea el concepto «cuadro», ya sea el concepto «perspectiva».

Configuraciones de la razón teórica

Sea como fuere, nos parece posible refrescar todavía más el entendimiento del buen símil –como diría Wittgenstein– manteniéndolo bajo el escrutinio del lente retórico-poético que venimos utilizando. Para tal efecto, volvamos a acogernos al estudio de Baxandall (*Giotto y los oradores*), cuyas indagaciones concluyen en la identificación de una relación estrecha entre la oración periódica característica de la retórica neoclásica y la noción de *composizione*, a la que Alberti dedica especialmente el libro segundo de su tratado.

La oración periódica es la expresión artística básica de los primeros humanistas. Era una prueba de destreza, un foco de críticas, la flor y nata del hacer clásico con palabras y nociones, el medio de la mayoría de los enunciados sobre relaciones, y llegó a convertirse, en un momento dado, en el modelo humanístico por excelencia de composición artística. De acuerdo con el historiador, una de las ideas más influyentes del tratado *De pictura* de Alberti, como es aquella de la composición pictórica, se acoge a una metáfora de gran precisión que transfiere a la pintura un modelo de organización derivado de la retórica. *Compositio*, explica, era un concepto técnico que cualquier alumno de cualquier escuela humanista debía aprender y aplicar en su lenguaje, y «no tenía el significado de lo que nosotros entendemos por composición literaria sino, más bien, de colocación de los elementos de cada una de las oraciones o períodos dentro del marco de una jerarquía en la que se distinguen cada uno de sus niveles» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 189-190). Así se demuestra en el pasaje de Alberti, incluso si en rigor ofrece menos un intercambio entre una retórica y una teoría de la composición pictórica que entre una retórica de la proporción y una teoría visual consecuente con ella. Basta atender a lo que Alberti plantea inmediatamente después de comparar el *quadrangulum rectorum angulorum* y la *finestra aperta*, y respecto de lo cual, cabe destacar, el símil opera las veces como introducción.

Reproduzco una vez más:

[Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual considero una ventana abierta a través de la cual veo lo que será pintado (la historia)]. Luego decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura. Divido la altura de este hombre en tres partes. Para mí estas partes son proporcionales a aquellas medidas que se conocen

como un braccio, pues al dimensionar al hombre promedio se ve que es de cerca de tres braccia. Con estas braccia, divido la línea base del rectángulo en tantas partes como sea posible. Para mí esta línea base del rectángulo es proporcional a la dimensión trasversal y equidistante que se observa en el pavimento (Alberti, *Tratado de pintura* 67).

Lo que Alberti está desarrollando es una teoría de la proporción para el cuadro mismo, y a ello dedica precisamente los acápites 14, 15, 16, 17 y 18 que anteceden al pasaje que comentamos, llegando a afirmar que «es necesario que el pintor entienda qué es lo proporcional», pues «en las cosas que son proporcionales entre sí, corresponden todas las partes. Pero en las que las partes son diversas y no congruentes, no habrá proporción» (I 14). Así, llegado el párrafo 19, el autor desenvuelve su teoría utilizando precisamente la figura retórico-poética que desde Aristóteles se ha servido de la metáfora de la proporción matemática para su propia definición, a saber, la analogía, que no establece sino una relación de proporcionalidad entre los términos involucrados (tanto es así que el cuarto tipo de metáfora aristotélica, por analogía, ha podido traducirse, también, como «metáfora proporcional»).

Dicho de otro modo: la analogía establecida por Alberti entre el *quadrangulum rectorum angulorum* y la *finestra aperta* operaría como una proporción, de carácter tan cuantitativo como cualitativo, que no solo otorga el marco inicial (esto = a esto) para el sistema de equivalencias proporcionales a partir de las cuales ha de «componerse» el cuadro según las leyes de la perspectiva, sino que además revelaría una atadura profunda entre el contenido de lo figurado y la figuración metafórico-analógica de que la depende. Lo que a su vez delata otro juego de proporciones, esta vez relativo a la propiedad que, según Aristóteles, debe tener un estilo para convenir al tema que trata: «la elocución tendrá lo apropiado, si fuere emotiva y también de carácter y en proporción con los asuntos expuestos», se explica en la *Retórica* (III 7). Y qué mayor proporción entre forma y contenido que la de un pasaje que se despliega como un verdadero sistema de equivalencias entre un nivel retórico (retórica de la comparación), un nivel poético (metafórico) y un nivel, digamos, teórico, vale decir, entre lo que puede considerarse una retórica de la proporción, una poética de la proporción y una teoría de la proporción, sin contar que se trata este de un pasaje inserto en un tratado que fue sometido, casi desde el origen, a un ejercicio de equivalencias lingüísticas mediante su traducción.

El pasaje daría cuenta así de una predisposición clara respecto de lo figurado en relación con la forma retórico-poética en la que se dispone, revelando una continuidad radical entre lo que Andrés Claro ha llamado «figuraciones de la imaginación poética y configuraciones de la razón teórica». En esa alianza se prefiguran los requerimientos conceptuales de una nueva praxis artística que, en adelante, «no podrá pensarse separadamente de su articulación conceptual» (Oyarzun 55), cristalizándose en torno a la figura de la ventana, precisamente, un rendimiento tan práctico y teórico como metafórico, analógico.

Pesquisar, adentrarnos en su sentido entonces, es acusar recibo de la invitación que ha formulado recientemente W. J. T. Mitchell a pensar las operaciones metafóricas que subyacen a la producción de la práctica y la teoría artística. Y, por cierto, volver a Borges, que un día se atrevió a afirmar que «no existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesores de la ciencia llaman la explicación de un fenómeno».

Referencias

- Alberti, León Battista. «De pictura». *On Painting and On Sculpture*. Trad. C. Grayson. Phaidon, 1972.
- . *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante, a partir de la versión inglesa de John Spencer. Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- . *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Tecnos, 2007.
- . *De pictura*. Versiones originales del texto disponibles en: <http://www.ousia.it/> Recuperadas el 4 de abril de 2015.
- Aristóteles. *Retórica*. Trad. Arturo Ramírez Trejo. UNAM, 2002.
- Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350 - 1450)*. Antonio Machado Libros, 2010.
- . *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el quattrocento*. Ampersand, 2016.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Ediciones Akal, 2007.
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Visor, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé, 2003.
- Claro, Andrés. *Imágenes de mundo*. Bastante, 2016.
- Elkins, James. *The Poetics of Perspective*. Cornell University Press, 1996.
- García, Macarena. «La historia en la ventana: configuración y representación del tiempo en la ventana albertiana». *ALPHA: Revista De Artes, Letras y Filosofía*, vol. 1, nº 44, 2017. <https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1567>
- Grafton, Anthony. «Historia and Historia: Alberti's Terminology in Context». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 8, 1999. <http://www.jstor.org/stable/4603711>
- Iommi, Alfonso. *La orden infeliz*. Catálogo, 2016.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte*. Akal, 2000.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Oyarzun, Pablo. *Anestésica del Ready Made*. Universidad Arcis, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el Arte Occidental*. Alianza, 1997.

- Quintiliano. *Instituciones Oratorias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra Universidad de Alicante. Disponible en <http://cervantesvirtual.com>
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, 1995.
- . *La metáfora viva*. Trotta, 2001.
- Starobinski, Jean. *Acción y reacción. Vida y aventuras de una pareja*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, 2011.