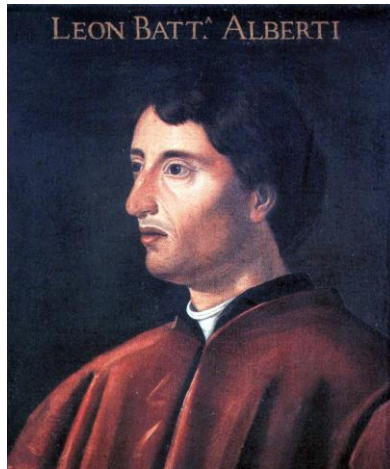


De pictura como programa de cierre: Alberti y la codificación operatoria de la pintura renacentista

Materialismo Pictórico y cierre de la pintura renacentista

Análisis del tratado De pictura desde el Materialismo Filosófico



Atelier Verazquez

Autor: Julio David Rojas

Fecha: Febrero de 2026

Palabras clave: Alberti; De pictura; perspectiva; pirámide visual; cierre categorial; pintura renacentista; patronazgo humanista; materialismo filosófico; symploké; istoria

ÍNDICE

1. Tema general
2. Planteamiento del problema
 - 2.1. Delimitación del objeto
 - 2.2. Confusiones típicas y falsos atajos
 - 2.3. Qué queda fuera (y por qué)
3. Preguntas detonantes
4. Hipótesis
5. Objetivo general
6. Objetivos particulares
7. Antecedentes y contexto actual
 - 7.1. Genealogía mínima del problema
 - 7.2. Por qué hoy: tensión contemporánea
8. Marco conceptual como mapa de fricciones
9. Metodología
 - 9.1. Por qué Materialismo Filosófico aquí
 - 9.2. M1, M2, M3 aplicadas al tema
 - 9.3. Criterios de cierre y verificación
 - 9.4. Estrategia de fuentes
 - 9.5. Limitaciones del método
10. Desarrollo argumental
 - 10.1. Lo visible como frontera: la pintura corta el mundo en superficie luminosa
 - 10.2. La tríada circunscripción-composición-recepción de luz como gramática operatoria
 - 10.3. Perspectiva como aparato: ventana, sección transversal y rayo central
 - 10.4. El velo como instrumento de control perceptivo
 - 10.5. Ciencia β : la función del pintor como productor de identidades visibles
 - 10.6. Symploké contra reduccionismos
 - 10.7. Del gremio al patronazgo: la istoria como función cívica
 - 10.8. Comparación categorial: Cennini, Leonardo, iconografía medieval, barroco
 - 10.9. Objeciones fuertes y respuestas
11. Conclusión
12. Glosario de términos

13. Bibliografía

Atelier Vélazquez

1. Tema general

Entre 1435 y 1436, Leon Battista Alberti no estaba escribiendo un tratado de estética. Redactaba algo más peligroso: un programa operatorio. De pictura —o Della pittura en su versión italiana— delimita un campo (lo visible), prescribe operaciones reproducibles (la pirámide visual, la sección transversal, el velo) y articula una gramática formal (circunscripción, composición, recepción de luz) que se acopla, sin anunciarlo, a un régimen institucional emergente: el patronazgo humanista. Decir que el tratado «describe técnicas» equivale a decir que la Poética de Aristóteles recomienda formas de entretenimiento. Hay algo más en juego.

Cualquier lectura del tratado oscila entre dos polos igualmente insatisfactorios: el mito idealista del artista-genio, que convierte a Alberti en profeta de la creatividad individual, y la reducción formalista a pura matemática, que ignora las condiciones materiales e institucionales sin las cuales la perspectiva no hubiera pasado de curiosidad geométrica a dispositivo cultural hegemónico. Este ensayo sostiene que De pictura opera como un programa de cierre categorial de la pintura renacentista: el tratado configura un sistema en el que materiales físicos (M1), operaciones del sujeto (M2) y estructuras lógico-formales (M3) se articulan de modo que producen identidades sintéticas verificables —el relieve aparente de las figuras, la coherencia espacial del cuadro, la legibilidad narrativa de la historia.

2. Planteamiento del problema

2.1. Delimitación del objeto

El objeto de análisis es el tratado De pictura como dispositivo metodológico: un texto que prescribe operaciones, delimita un campo y establece criterios de corrección. «Alberti» en tanto figura biográfica y «el Renacimiento» como totalidad difusa quedan fuera del encuadre, aunque aparecerán como contexto cuando sea necesario. Se trabaja con la edición crítica de Cecil Grayson (Laterza, 1973), que coteja las versiones latina e italiana, y se consulta la traducción española de la versión inglesa de John R. Spencer (Universidad Autónoma Metropolitana, 1998) para los pasajes que requieran aclaración terminológica.

La estructura tripartita del tratado replica, con rigor que no parece casual, la lógica del cierre categorial. El Libro I expone los fundamentos geométricos y ópticos (la pirámide visual, los rayos, la sección); el Libro II desarrolla la práctica pictórica (circunscripción, composición, recepción de luz) y el concepto de historia; el Libro III aborda la formación del pintor. Materiales del campo, operaciones específicas, normas formales y éticas: esa secuencia no es arbitraria.

2.2. Confusiones típicas y falsos atajos

La recepción de *De pictura* ha sedimentado malentendidos que conviene despejar antes de avanzar. El más tenaz es el del «padre genial»: reducir el tratado a emanación del ingenio albertiano impide comprender su función operatoria. Alberti codifica prácticas que ya circulaban en los talleres florentinos, especialmente las asociadas a Brunelleschi y Masaccio; su aporte consiste en formalizarlas, hacerlas transmisibles y vincularlas a un marco institucional. La diferencia entre inventar y codificar puede parecer menor; en términos de eficacia histórica, resulta decisiva.

El segundo malentendido: «todo es perspectiva». La perspectiva ocupa menos de la mitad del Libro I y funciona como medio, no como fin. El fin es la istoria, la composición narrativa que conmueve al espectador. Hay también una lectura simétrica pero opuesta: «geometría pura». Alberti la descarta explícitamente mediante el concepto de *piu grassa Minerva* («Minerva más gruesa»), indicando que las matemáticas deben subordinarse a la visibilidad: «dado que queremos que el objeto pueda ser visto, deberemos emplear un juicio más sensato» (Spencer, 1998, p. 45). El pintor construye apariencias verosímiles; ni copia la naturaleza ni aplica fórmulas abstractas.

Un último falso atajo: leer la reivindicación de la dignidad intelectual del pintor como espiritualismo. Que Alberti eleve al pintor al rango de hombre culto es una operación social (M2) que transforma su estatus institucional. La elevación tiene consecuencias materiales —económicas, contractuales, simbólicas— y no enuncia ninguna tesis metafísica sobre la primacía del espíritu.

2.3. Qué queda fuera (y por qué)

Este ensayo prescinde de la biografía de Alberti y de la historia total del Quattrocento. La perspectiva albertiana no se evaluará desde la óptica moderna para detectar «errores» —ese sería un anacronismo metodológico que confunde la lógica interna de un campo con las categorías de otro posterior. La arquitectura albertiana aparece solo tangencialmente, cuando ilumina la lógica del tratado pictórico. El foco permanece en *De pictura* como sistema operatorio, con sus propios criterios de corrección y sus propias fronteras.

3. Preguntas detonantes

Las preguntas que organizan este ensayo se agrupan en tres bloques. El primero, sobre campo y frontera: ¿qué significa que el pintor trate «solo lo visible» y qué excluye operatoriamente

esta delimitación? ¿Cómo se constituye la superficie pictórica como «sección de la pirámide visual»? ¿Qué queda fuera del campo cuando se define por lo visible?

El segundo bloque interroga los aparatos y las reglas: ¿qué produce concretamente la metáfora de la «ventana»? ¿Cómo funciona el velo (intersegaione) como instrumento de control perceptivo? ¿Qué invariantes estabiliza el rayo central? ¿La tríada circunscripción-composición-recepción de luz constituye una gramática operatoria o es mera taxonomía descriptiva?

El tercer bloque atiende a la institución y a la función: ¿cómo transforma el patronazgo humanista el oficio del pintor? ¿Qué función cívica cumple la istoria en el espacio antropológico renacentista? ¿La doble dedicatoria del tratado —a Gianfrancesco Gonzaga en latín, a Brunelleschi en italiano— indica una estrategia deliberada de legitimación cruzada? Y las preguntas incómodas: ¿qué pierde la pintura cuando se somete a invariantes geométricas? ¿La codificación albertiana libera al pintor o lo disciplina?

4. Hipótesis

Hipótesis principal: De pictura es un programa de cierre categorial de la pintura. Delimita el campo por lo visible (M1), prescribe operaciones reproducibles (M2) y fija una gramática geométrico-narrativa (M3) acoplada a un régimen institucional emergente, el patronazgo humanista.

Las condiciones de refutación son precisas: la hipótesis quedaría desactivada si se demostrara que (a) Alberti no fija invariantes operatorias reproducibles sino que describe vagamente; (b) el aparato perspectivo no reorganiza prácticas ni instituciones y permanece como curiosidad teórica sin incidencia en talleres; (c) la tríada circunscripción-composición-luz carece de estructura jerarquizada y podría invertirse sin consecuencias.

Hipótesis secundaria (1): la tríada circunscripción-composición-recepción de luz funciona como tabla de operaciones jerarquizada —primero el contorno, luego la disposición de superficies, finalmente el modelado lumínico— y esa jerarquía tiene efectos técnicos concretos, no solo sistemáticos. Hipótesis secundaria (2): la perspectiva albertiana es ingeniería cognitiva al servicio de la práctica y del patronazgo; su eficacia radica en producir coherencia espacial reproducible, no en satisfacer exigencias de rigor axiomático.

5. Objetivo general

Demostrar, mediante análisis textual y contextual, que el tratado De pictura de Leon Battista Alberti opera como dispositivo metodológico —articulación de M1, M2 y M3— que reestructura la práctica pictórica renacentista y su legitimación social, constituyendo un programa de cierre categorial para la pintura.

6. Objetivos particulares

1. Reconstruir la frontera de «lo visible» como criterio de delimitación del campo pictórico en De pictura.
2. Mapear M1, M2 y M3 en el texto con ejemplos concretos: ventana, pirámide visual, velo, luz, medida antropométrica.
3. Analizar la tríada circunscripción-composición-recepción de luz como gramática operatoria jerarquizada.
4. Explicar la perspectiva como aparato: sección transversal, rayo central, distancia/escala.
5. Situar el cierre categorial en el cambio institucional: del gremio medieval al patronazgo humanista.
6. Contrastar De pictura con regímenes pictóricos distintos: Cennino Cennini (manual artesanal), Leonardo da Vinci (investigación óptica), iconografía medieval (función angular) y barroco (política de luz/afecto).
7. Evaluar límites del método: qué sesgos evita el Materialismo Filosófico y qué problemas deja abiertos.

7. Antecedentes y contexto actual

7.1. Genealogía mínima del problema

Hacia 1420, Filippo Brunelleschi había realizado sus célebres demostraciones perspectivas —las tavolette del Baptisterio y del Palazzo della Signoria— que probaban la posibilidad de representar el espacio mediante un sistema geométrico unificado. Masaccio, muerto prematuramente en 1428, aplicó esos principios en la Trinidad de Santa Maria Novella, donde el espacio ficticio del fresco parece prolongar la arquitectura real de la iglesia. Donatello experimentaba con el relieve schiacciato, graduando profundidades mínimas para sugerir atmósfera. Ghiberti trabajaba en las segundas puertas del Baptisterio, que llegarían a

conocerse como «Puertas del Paraíso». Ese es el laboratorio que Alberti encuentra al regresar a Florencia.

La exultación de la dedicatoria a Brunelleschi lo registra con honestidad: tras creer que la naturaleza ya no producía «ingenios» comparables a los antiguos, Alberti descubre en Florencia una generación capaz de «hacer cosas que nunca vieron ni oyeron los antiguos» (Spencer, 1998, p. 40). La expresión señala una ruptura percibida, la emergencia de prácticas que reclaman codificación. El humanismo florentino aportó el marco ideológico: la recuperación de textos antiguos —Vitruvio, Plinio, Quintiliano— alimentaba la convicción de que las artes visuales podían alcanzar la dignidad de las artes liberales. Pero esa elevación exigía teoría. Si la pintura había de compararse con la retórica o la geometría, necesitaba principios formulables, transmisibles, evaluables. De pintura responde a esa exigencia.

7.2. Por qué hoy: tensión contemporánea

La relevancia del tratado albertiano no reside en la nostalgia humanista. Reside en su capacidad para iluminar debates actuales sobre la imagen, la visualidad y la técnica. Vivimos en un régimen de hipervisualidad donde las imágenes proliferan sin criterios claros de validación: algoritmos generan imágenes sin referente, la simulación desplaza a la representación, la distinción entre «ver» y «calcular» se desdibuja a velocidad creciente. La pregunta albertiana —¿qué significa «solo lo visible»?— adquiere urgencia renovada.

El Materialismo Pictórico, leído desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, ofrece herramientas para pensar estas cuestiones evitando dos trampas simétricas: el misticismo de la «imagen viva» y el reduccionismo del «todo es código». De pintura, como primer intento sistemático de formalizar la producción de imágenes verosímiles, constituye un antecedente ineludible.

8. Marco conceptual como mapa de fricciones

El análisis de *De pictura* requiere situar el texto en un campo de tensiones que no se resuelven por decreto metodológico, sino que deben atravesarse críticamente. Las fricciones son cinco.

Fricción 1 — Definición vs. operación. Que Alberti defina la perspectiva resulta secundario respecto a que prescriba operaciones reproducibles (trazar la pirámide, cortar la sección, ubicar el punto céntrico). La definición sin operación es vacía; la operación sin definición es ciega. El tratado solo funciona cuando ambos registros se articulan.

Fricción 2 — Norma geométrica vs. variación práctica. El tratado establece reglas, pero el taller las adapta. Ningún cuadro del Quattrocento cumple rigurosamente la construcción

albertiana; aun así, esa construcción organiza las desviaciones como referencia, no como camisa de fuerza.

Fricción 3 — Escala micro vs. escala macro. Los instrumentos (velo, compás, plomada) operan a escala del cuerpo; las instituciones (patronazgo, academia, mercado) operan a escala social. El tratado articula ambas sin confundirlas —que es, precisamente, lo que lo hace eficaz.

Fricción 4 — Formalismo (HYP-FOR) vs. naturalismo crudo (HYP-MAT). El formalismo hipostasia las formas matemáticas como si existieran independientemente de las operaciones; el naturalismo hipostasia la materia como si la percepción fuera acceso directo a lo real.

Alberti navega entre ambos escollos mediante el concepto de *piu grassa Minerva*.

Fricción 5 — Narrativa cívica (*istoria*) vs. representación «fiel». La *istoria* apunta a la eficacia afectiva: conmover al espectador, mover su ánimo. La verosimilitud importa, pero subordinada a esa función.

Las posiciones rivales merecen su versión más fuerte. El idealismo humanista arguye que *De pictura* eleva al pintor de artesano a intelectual —su límite es ignorar las condiciones materiales e institucionales de esa elevación. El formalismo matemático ve en el tratado la fundación de la pintura sobre bases geométricas rigurosas —su límite es confundir prescripción normativa con descripción fáctica. La sociología del arte señala que el texto refleja intereses de clase —su límite es reducirlo a epifenómeno social sin atender a su estructura operatoria interna. La fenomenología de la visión describe la perspectiva como «forma simbólica» en el sentido de Panofsky —su límite es el relativismo que disuelve criterios de validación. Cada posición captura algo real; ninguna lo captura todo.

9. Metodología

9.1. Por qué Materialismo Filosófico aquí

El Materialismo Filosófico (MF) de Gustavo Bueno proporciona una ontología trigenérica que distingue tres géneros de materialidad irreductibles entre sí: M1 (entidades físicas, corpóreas, espaciotemporales), M2 (fenómenos psicológicos, operaciones del sujeto, procesos de conciencia) y M3 (objetos abstractos, estructuras lógicas, sistemas formales). Esta distinción cortocircuita tanto el reduccionismo fisicalista (todo es M1) como el idealismo formalista (todo es M3) y el psicologismo (todo es M2). Tres reducciones, tres callejones sin salida. El MF los cierra a los tres.

Su utilidad para analizar *De pictura* es concreta. Primero, descarta la hipóstasis del «Arte» con mayúscula: hay prácticas técnicas históricamente situadas, no una esfera autónoma y

autorreferente. Segundo, exige mediación operatoria: invocar «la sociedad» o «la cultura» resulta insuficiente si no se especifica quién opera, con qué instrumentos, sobre qué materiales, produciendo qué resultados. Tercero, proporciona criterios de cierre: una práctica alcanza estatuto científico —o proto-científico— cuando sus operaciones producen identidades sintéticas verificables dentro del campo.

El Materialismo Pictórico (MP) es la aplicación del MF al campo de la pintura. Asume que la pintura es práctica técnica y material definida por la producción deliberada de configuraciones visuales estables mediante operaciones ejercidas por sujetos humanos sobre materias cromáticas y soportes físicos, organizadas conforme a estructuras formales históricamente constituidas.

9.2. M1, M2, M3 aplicadas al tema

M1 —materia físico-corporal— incluye en De pintura el plano pictórico (la superficie preparada), la luz física que incide sobre los objetos y sobre el cuadro, los colores (pigmentos mezclados con aglutinante), las herramientas (pincel, compás, regla, velo). También la escala humana que sirve de módulo (el braccio), la distancia entre observador y cuadro, y los fenómenos atmosféricos como la bruma que degrada los colores con la distancia.

M2 —materia operatoria— comprende las operaciones que Alberti prescribe: circunscribir (trazar el contorno), componer (disponer las superficies según jerarquía), sombrear (modular luz y sombra). También: medir proporciones humanas, fijar el punto céntrico y la distancia, organizar la istoria (seleccionar figuras, disponer gestos, graduar emociones), usar el velo como instrumento de control perceptivo.

M3 —materia lógico-formal— abarca la pirámide visual (modelo geométrico de la visión), la sección transversal (corte de la pirámide que define el cuadro), el rayo central (perpendicular que determina el punto céntrico), las reglas de proporcionalidad (triángulos semejantes), y la gramática de la istoria (unidad de acción, variedad de figuras, decoro, dignidad).

9.3. Criterios de cierre y verificación

¿Cómo determinar si De pintura constituye un programa de cierre categorial? Tres criterios. Primero, identidades sintéticas: el tratado debe producir resultados estables y reproducibles. La coherencia espacial del cuadro perspectivo —todas las ortogonales convergentes en el punto céntrico— es una identidad sintética: no se deduce analíticamente de las definiciones ni se establece por convención arbitraria, sino que resulta de operaciones sobre materiales. Segundo, permanencia en el campo: las operaciones deben generar cuadros, no teoremas ni poemas. Tercero, verificabilidad interna: los errores deben ser identificables dentro del campo.

Un punto céntrico mal ubicado produce incoherencias visibles; una composición sobrecargada dispersa la atención. Ninguno de estos errores requiere criterios externos para detectarse.

9.4. Estrategia de fuentes

Se trabaja con tres tipos de fuentes. Las primarias son De pintura en la edición de Grayson (1973) y la traducción de Spencer (1998) para consulta terminológica. Las secundarias cubren historia del arte (Baxandall, 1972; Kemp, 1990), teoría de la perspectiva (Edgerton, 1975) y filosofía del arte (Belting, 2007). El marco teórico descansa en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (Ensayos materialistas, 1972; Teoría del cierre categorial, 1992-1993) y en la Crítica de la Razón Literaria de Jesús G. Maestro (2017) como modelo de transducción categorial.

9.5. Limitaciones del método

El MF no resuelve todo. Sus limitaciones son reconocibles. Las intencionalidades psicológicas —las motivaciones personales de Alberti— quedan fuera, salvo donde se han objetivado en el texto. La historia empírica de la recepción del tratado (quién lo leyó, cómo lo usó en talleres específicos) requiere investigación historiográfica adicional al análisis estructural aquí planteado. El juicio estético sobre los cuadros producidos bajo su influencia permanece ajeno al método: el MF proporciona criterios de corrección técnica, no rankings de valor artístico.

10. Desarrollo argumental

10.1. Lo visible como frontera: la pintura corta el mundo en superficie luminosa

«Nadie podría negar que el pintor no tiene nada que hacer con las cosas que no son visibles. El pintor solamente se interesa por representar lo que puede verse» (Spencer, 1998, p. 45). Esta declaración, que abre el tratamiento propiamente pictórico, establece una frontera categorial con la precisión de un bisturí: el campo de la pintura queda delimitado por lo visible.

Las implicaciones son más radicales de lo que parece a primera lectura. Se excluyen las «esencias» invisibles que la filosofía escolástica atribuía a las cosas: el pintor representa este caballo bajo esta luz en este ángulo, no la quiddidad del caballo ni el concepto universal de humanidad. La pintura albertiana es radicalmente fenoménica: trata con apariencias. Pero —y aquí radica la sutileza que los lectores descuidados pasan por alto— esas apariencias no son subjetivas ni arbitrarias. Son las apariencias que la luz produce sobre las superficies, registradas por un ojo situado en un punto determinado.

La superficie (superficie) adquiere así una importancia capital. Alberti la define como «cierta parte exterior de un cuerpo que es conocido no por su grosor sino solamente por su largo y su ancho y por sus cualidades» (Spencer, 1998, p. 46). Los cuerpos sólidos tienen «piel»; la pintura representa esa piel iluminada. Queda excluida la profundidad real —lo que está «detrás» de la superficie— e incluida la profundidad aparente: la ilusión de volumen producida por gradaciones de luz y sombra.

Vale la pena detenerse un momento en la tradición medieval para calibrar el alcance de este corte. El ícono bizantino no representaba la apariencia visible del santo; representaba su presencia espiritual. El fondo dorado no era cielo visible sino luz divina intemporal. La escala de las figuras respondía a jerarquía espiritual. Al delimitar el campo por lo visible, Alberti reorganiza el territorio categorial de la pintura: esta deja de ser ventana a lo invisible para convertirse en ventana a lo visible. El giro no proviene de hostilidad religiosa —De pictura contiene referencias cristianas— sino de una operación intelectual con consecuencias técnicas, institucionales y culturales de largo alcance.

10.2. La tríada circunscripción-composición-recepción de luz como gramática operatoria

El Libro II de De pictura organiza la práctica pictórica en tres operaciones jerarquizadas. La circunscripción (circumscriptio) consiste en trazar el contorno que delimita las figuras: Alberti recomienda líneas «finísimas», casi invisibles, que marquen el borde sin competir con el modelado interior, definiendo el orlo (límite extremo) de cada forma. La composición (compositio) dispone las superficies según jerarquía: superficies que componen miembros, miembros que componen cuerpos, cuerpos que componen la istoria. Esta estructura replica la retórica ciceroniana (palabras→frases→períodos→discurso) con una precisión que difícilmente puede ser accidental. La recepción de luz (receptio luminum) modela las superficies mediante gradaciones de luz y sombra: Alberti distingue entre la luz propia (la que emana de cuerpos luminosos) y la reflejada, entre el brillo especular y la luminosidad difusa.

La tríada es una secuencia ordenada, no una mera lista. La circunscripción precede lógicamente a la composición —las figuras deben estar delimitadas para poder disponerse— y la composición precede a la recepción de luz —las superficies deben estar dispuestas para poder modelarse. Invertir el orden produce resultados incoherentes.

Un contraargumento: muchos pintores no siguen esta secuencia. Los venecianos construyen desde la mancha de color, no desde el contorno. ¿Refuta esto la tríada albertiana? La tríada describe una gramática, no un procedimiento cronológico; incluso quien pinta alla prima opera implícitamente con distinciones entre contorno, composición y luz. La innovación veneciana

consiste en fusionar esas operaciones en el acto, no en abolirlas. Que un hablante nativo ignore las reglas gramaticales no implica que las reglas sean falsas.

10.3. Perspectiva como aparato: ventana, sección transversal y rayo central

La metáfora de la «ventana abierta» (finestra aperta) condensa la teoría perspectiva con economía de medios admirable. El cuadro funciona como una ventana transparente a través de la cual el observador ve una escena. La metáfora implica posición fija del observador (la ventana define un punto de vista único; moverse desordena la ilusión), superficie plana (la ventana es un plano que corta los rayos visuales: lo que se pinta es la sección de la pirámide visual, no el objeto «en sí») y continuidad espacial (el espacio del cuadro parece prolongar el espacio del observador).

Continuidad espacial: el espacio del cuadro parece prolongar el espacio del observador. La arquitectura ficticia del cuadro se alinea con la arquitectura real del entorno. Alberti formaliza esta intuición mediante la teoría de la pirámide visual. Los rayos que van del ojo a los puntos del objeto visto configuran una pirámide cuyo vértice es el ojo y cuya base es la superficie del objeto. El cuadro es la sección transversal de esa pirámide. Lo que se pinta son las intersecciones de los rayos con el plano del cuadro. El rayo central (radius centricus) es el rayo perpendicular al plano del cuadro. Donde este rayo toca el cuadro se encuentra el punto céntrico (punto de fuga principal). Todas las líneas perpendiculares al plano del cuadro convergen en ese punto. Esta convergencia produce la coherencia espacial que caracteriza a la perspectiva renacentista. La innovación de Alberti respecto a la tradición antigua (que hablaba de «cono visual») consiste en sustituir el cono por la pirámide. El cono genera una perspectiva axial, difusa, sin punto de fuga definido —la perspectiva de los romanos y de Giotto—. La pirámide, con su base cuadrangular, permite un control geométrico preciso: triángulos semejantes, proporciones calculables, distancias medibles.

La formalización geométrica opera mediante la teoría de la pirámide visual. Los rayos que van del ojo a los puntos del objeto visto configuran una pirámide cuyo vértice es el ojo y cuya base es la superficie del objeto; el cuadro es la sección transversal de esa pirámide. El rayo central (radius centricus) —perpendicular al plano del cuadro— toca el cuadro en el punto céntrico (punto de fuga principal). Todas las líneas perpendiculares al plano del cuadro convergen ahí. Esa convergencia produce la coherencia espacial que caracteriza a la perspectiva renacentista.

La innovación respecto a la tradición antigua reside en sustituir el cono visual por la pirámide. El cono genera una perspectiva axial, difusa, sin punto de fuga definido —la perspectiva de los romanos y de Giotto—. La pirámide, con su base cuadrangular, permite control geométrico

preciso: triángulos semejantes, proporciones calculables, distancias medibles. Un cambio de figura geométrica que reorganiza la capacidad de intervención sobre lo visible.

10.4. El velo como instrumento de control perceptivo

Alberti introduce un instrumento práctico de enorme consecuencia: el velo (velum) o *intersegaione*. Una tela fina tejida con hilos que forman una cuadrícula, montada en un marco y colocada entre el ojo del pintor y la escena a representar. Mirando a través del velo con un ojo fijo, el pintor registra las posiciones de los objetos según las intersecciones de la cuadrícula y las transfiere a una cuadrícula correspondiente en la superficie pictórica.

El velo materializa la teoría de la sección transversal. No es un mero «truco» para copiar: es la encarnación instrumental de un principio geométrico. Su uso disciplina la percepción: obliga al pintor a fijar la posición del ojo, a analizar la escena en términos de coordenadas, a traducir relaciones espaciales en relaciones gráficas. Hay una objeción recurrente: el velo produce copias mecánicas, no arte. Alberti la anticipa y responde que el velo es instrumento de aprendizaje, no sustituto del juicio. Enseña a ver las proporciones; una vez aprendidas, el pintor puede prescindir del instrumento. La analogía con el andamiaje arquitectónico es pertinente: sirve para construir, se retira cuando la estructura se sostiene sola. Lo que persiste es el ojo educado.

10.5. Ciencia β : la función del pintor como productor de identidades visibles

¿Es la pintura una ciencia? Desde el Materialismo Filosófico, la pregunta exige una distinción previa entre ciencias alfa (α) y ciencias beta (β). En las ciencias α , el sujeto operatorio puede neutralizarse: el teorema de Pitágoras vale independientemente de quién lo demuestre. En las ciencias β , el sujeto permanece materialmente implicado en el campo: el historiador altera la memoria colectiva al estudiarla, el economista influye en los mercados al analizarlos.

La pintura es una ciencia β . El pintor no desaparece de su obra; su mano, su ojo entrenado, sus decisiones compositivas, están materialmente presentes en el cuadro. Eso no la convierte en subjetiva ni irracional: significa que sus verdades son operatorias. La coherencia perspectiva es verificable, el relieve aparente identificable, la eficacia afectiva de la historia evaluable. Pero estas verificaciones preservan al sujeto que las produce; no lo evaporan.

De *pictura* formula —avant la lettre— las condiciones de una ciencia β de la pintura: delimita un campo de objetos (lo visible en tanto representable), elabora conceptos específicos (pirámide, sección, historia), define operaciones analíticas (circunscribir, componer, sombrear) y produce identidades sintéticas verificables (el cuadro perspectivo coherente).

10.6. Symploké contra reduccionismos

El principio de symploké, tomado del Sofista platónico y reelaborado por Bueno, establece que no todo está conectado con todo —contra el monismo holista— y que no todo está separado de todo —contra el atomismo pluralista. Las conexiones existen, pero son parciales y determinadas.

Aplicado a *De pictura*, el principio previene dos reduccionismos simétricos. El primero, HYP-FOR (hipóstasis formalista), reduce la pintura a geometría: si la perspectiva fuera «todo», los cuadros serían ejercicios de proyección sin contenido, sin color, sin afecto; Alberti insiste en que la matemática es medio, la meta es la historia que conmueve. El segundo, HYP-MAT (hipóstasis materialista), reduce la pintura a materia bruta: si fuera «solo pigmento sobre tela», las reglas de la perspectiva serían irrelevantes y la historia mera decoración; Alberti prescribe estructuras formales que organizan la materia.

De pictura navega entre ambos extremos mediante el concepto de *piu grassa Minerva*: una racionalidad encarnada, atenta a las condiciones de visibilidad, que no hace flotar las formas en el éter platónico ni las disuelve en materia amorfa.

10.7. Del gremio al patronazgo: la historia como función cívica

El tratado no flota en el vacío institucional. Su doble dedicatoria lo delata: al marqués de Mantua en latín, a Brunelleschi en italiano. La versión latina se dirige a quien encarga; la italiana, a quien ejecuta. Es una estrategia de legitimación cruzada que funciona en dos registros simultáneos, con diferentes vocabularios y diferentes apelaciones.

El pintor medieval operaba dentro del sistema gremial: aprendizaje regulado, encargos especificados, jerarquía de maestro-oficial-aprendiz. El pintor humanista aspira a otro estatus: hombre culto que domina las artes liberales, capaz de dialogar con poetas y filósofos, merecedor de reconocimiento individual. La historia cumple una función cívica crucial en esta transformación. «La historia que merece tantos elogios como admiración será tan agradablemente atractiva que captará la atención de todas las personas cultas o incultas que la observen y conmoverá su espíritu» (Spencer, 1998, p. 100). La pintura participa así en la formación del ciudadano, en la construcción de la memoria colectiva, en la articulación de valores compartidos.

Este desplazamiento —del gremio al patronazgo, del artesano al artista, de la reproducción iconográfica a la historia cívica— no fue progreso lineal ni ruptura absoluta. Los gremios persistieron; los encargos religiosos continuaron; la iconografía tradicional se mantuvo. De

pintura abrió un espacio nuevo que se expandiría en los siglos siguientes, pero lo hizo sin clausurar lo que existía antes. La historia rara vez funciona por sustitución.

10.8. Comparación categorial: Cennini, Leonardo, iconografía medieval, barroco

Cennino Cennini (Il libro dell'arte, c. 1390) codifica la práctica del taller trecentista: preparación de soportes, molienda de pigmentos, técnicas de temple y fresco, reglas iconográficas. Su lógica es M1-M2 dominante —materiales y operaciones sin teoría unificadora—. La pintura de Cennini es oficio que se transmite de maestro a aprendiz mediante imitación. No hay perspectiva geométrica, no hay istoria en sentido albertiano, no hay modelo antropométrico. Cennini representa el régimen que Alberti transforma. Que el Il libro dell'arte se escribiera apenas cuarenta años antes de De pictura calibra la velocidad del cambio.

Leonardo da Vinci (Tratado de la pintura, compilación póstuma) radicaliza la investigación óptica que Alberti inaugurara. Su perspectiva aérea —degradación atmosférica del color con la distancia— complementa la perspectiva lineal. Su estudio de la luz incluye fenómenos que Alberti apenas menciona: reflejos secundarios, sombras proyectadas, gradaciones cromáticas. Leonardo hipertrofia M3: la pintura deviene ciencia de la naturaleza, ventana a la óptica y la anatomía. Esta expansión tiene costos reconocibles: los proyectos se multiplican, las obras quedan inconclusas, la teoría amenaza con devorar la práctica.

La iconografía medieval opera con criterios distintos. El ícono bizantino no representa la apariencia visible del santo sino su presencia teofánica; el fondo dorado no es espacio sino luz divina; la escala de las figuras responde a jerarquía espiritual. Donde existe perspectiva, es invertida: las líneas divergen hacia el espectador, incluyéndolo en el espacio sagrado. Este régimen tiene su propia coherencia, su propio cierre. Que Alberti lo transforme no significa que lo corrija; es otro campo categorial.

El barroco modifica el régimen albertiano sin abolirlo. Caravaggio radicaliza el contraste lumínico: la luz deja de ser medio de visibilidad para convertirse en agente dramático. El tenebrismo produce una política de visibilidad distinta: lo visible emerge de la oscuridad, lo invisible amenaza desde los márgenes. La istoria barroca apela al afecto mediante recursos que Alberti habría considerado excesivos —violencia explícita, éxtasis místico, ilusionismo desbordante—. El barroco hereda la perspectiva y altera su función: de ventana a escenario, de contemplación a inmersión.

10.9. Objeciones fuertes y respuestas

Objeción 1: «Alberti reduce el arte a técnica.» Esta objeción presupone que «arte» y «técnica» son opuestos. Desde el MF, no lo son; el «arte» entendido como esfera autónoma de creatividad pura es una construcción ideológica moderna. Lo que Alberti codifica es una articulación: técnica al servicio de fines (la historia que conmueve, la dignidad del pintor culto). La técnica posibilita el campo; no lo agota.

Objeción 2: «Alberti legitima el poder.» Toda práctica cultural opera dentro de relaciones de poder; la pintura medieval también legitimaba el poder eclesiástico. La cuestión relevante es qué tipo de legitimación y con qué márgenes de autonomía. El patronazgo humanista, con sus tensiones y negociaciones, otorgó al pintor un espacio de maniobra mayor que el encargo gremial estrictamente pautado.

Objeción 3: «La perspectiva es ideología.» Parcialmente aceptada. La perspectiva no es «visión natural» sino construcción cultural; universalizarla como «la» forma de representar el espacio es etnocéntrico. Pero «construcción cultural» no equivale a «arbitrariedad»: la perspectiva produce coherencias verificables (convergencia de ortogonales, proporcionalidad de figuras según distancia) que otras construcciones no producen del mismo modo. Es ideológica en el sentido de estar históricamente situada; no lo es en el sentido de ser mera falsa conciencia.

11. Conclusión

De pictura de Leon Battista Alberti actúa en la historia de la teoría del arte como un dispositivo que reconfigura las condiciones de posibilidad de la pintura renacentista. Al delimitar el campo por lo visible, al prescribir operaciones reproducibles (circunscripción, composición, recepción de luz), al formalizar la pirámide visual como modelo geométrico y al articular todo ello con el concepto de historia como composición que conmueve, el tratado constituye lo que desde el Materialismo Filosófico puede identificarse con precisión como programa de cierre categorial.

El cierre no es absoluto ni definitivo. La pintura renacentista que emerge de De pictura es una ciencia β : el sujeto operatorio permanece materialmente implicado en el campo. Sus verdades son operatorias —coherencia perspectiva, relieve aparente, eficacia afectiva— verificables dentro del campo y sin embargo irreducibles a las verdades de las ciencias α . Esa condición la especifica; no la degrada.

Quedan fuera de este análisis la recepción empírica del tratado (cómo fue leído, copiado, adaptado en talleres específicos, lo que requiere investigación historiográfica adicional) y el juicio estético sobre los cuadros producidos bajo su influencia. El MF proporciona criterios de corrección técnica. Las preguntas sobre el valor artístico responden a otra gramática.

Las líneas futuras de investigación más productivas incluyen: el análisis comparado de tratados pictóricos posteriores (Vasari, Lomazzo, Félibien) como variaciones del cierre albertiano; la articulación entre *De pictura* y *De re aedificatoria* para una teoría integral del espacio renacentista; y la aplicación del marco a dispositivos contemporáneos de visualidad (imagen digital, realidad aumentada, simulación 3D) para evaluar continuidades y rupturas con el régimen perspectivo. El tratado de Alberti no agota sus implicaciones en el Quattrocento.

12. Glosario de términos

M1 (Materia del primer género): Materialidad físico-corpórea que incluye todos los entes espaciales y temporales susceptibles de medición y manipulación física. En pintura: pigmentos, soportes, herramientas, luz física. Error común: confundir M1 con «lo material» en sentido vulgar (opuesto a «lo espiritual»).

M2 (Materia del segundo género): Materialidad fenomenológica que comprende los procesos psicológicos, las operaciones del sujeto y los fenómenos de la conciencia. En pintura: percepción visual entrenada, decisiones compositivas, actos de producción y recepción. Error común: reducir M2 a «subjetividad» individual.

M3 (Materia del tercer género): Materialidad abstracta que incluye las estructuras lógicas, los sistemas formales y los objetos ideales. En pintura: leyes de la perspectiva, teoría del color, códigos iconográficos. Error común: hipostasiar M3 como «formas platónicas» independientes de operaciones.

Cierre categorial: Proceso por el cual un campo de conocimiento alcanza estatuto científico al producir verdades mediante operaciones internas que permanecen en el campo. Una ciencia se constituye cuando logra cierre categorial. Error común: confundir cierre con clausura o con perfección.

Identidad sintética: Resultado de operaciones que no se deduce analíticamente de las definiciones ni se establece por convención arbitraria. En pintura: la coherencia perspectiva, el relieve aparente. Error común: confundir con «síntesis» en sentido hegeliano.

Symploké: Principio ontológico según el cual las partes de la realidad están conectadas entre sí, pero no de modo tal que todo esté conectado con todo ni que todo esté aislado de todo.

Implica conexiones parciales y discontinuidades irreductibles. Error común: usar como sinónimo de «conexión».

Pirámide visual: Modelo geométrico de la visión en el que los rayos que van del ojo a los puntos del objeto visto configuran una pirámide cuyo vértice es el ojo. Innovación albertiana respecto al «cono visual» de la tradición antigua.

Sección transversal: Corte de la pirámide visual que define el plano del cuadro. Lo que se pinta son las intersecciones de los rayos con ese plano. El cuadro es, literalmente, una sección de la pirámide.

Rayo central: Rayo perpendicular al plano del cuadro que va del ojo al punto céntrico. Determina el punto de fuga principal donde convergen las ortogonales.

Circunscripción: Primera operación de la tríada albertiana: trazar el contorno que delimita las figuras. Define el orlo (límite extremo) de cada forma.

Composición: Segunda operación: disponer las superficies según jerarquía (superficies → miembros → cuerpos → istoria).

Recepción de luz: Tercera operación: modelar las superficies mediante gradaciones de luz y sombra para producir relieve aparente.

Velo / intersegazione: Instrumento práctico: tela fina con cuadrícula colocada entre el ojo y la escena para registrar posiciones y transferirlas al cuadro. Materializa la teoría de la sección transversal.

Istoria: Concepto central del Libro II: composición narrativa que conmueve al espectador. No equivale a «pintura histórica» en sentido académico posterior. Incluye variedad de figuras, unidad de acción, decoro, eficacia afectiva.

Patronazgo: Sistema institucional en el que mecenas individuales (príncipes, banqueros, eclesiásticos) encargan obras a artistas específicos, estableciendo relaciones de protección y dependencia.

Gremio: Sistema institucional medieval en el que los oficios se organizan corporativamente con regulación de aprendizaje, producción y comercio.

Ciencia β: Tipo de ciencia en la que el sujeto operatorio está materialmente implicado en el campo y no puede ser eliminado de los resultados. Ejemplos: historia, economía, teoría de la pintura.

HYP-FOR: Hipóstasis formalista: error que consiste en hipertrofiar las formas (M3) como si existieran independientemente de operaciones y materiales.

HYP-MAT: Hipóstasis materialista: error que consiste en hipertrofiar la materia bruta (M1) como si las estructuras formales fueran irrelevantes.

Piu grassa Minerva: «Minerva más gruesa»: expresión de Alberti que indica una racionalidad encarnada, atenta a las condiciones de visibilidad, distinta de la abstracción matemática pura.

13. Bibliografía

NOTA: Las siguientes fuentes han sido verificadas y citadas en el texto. Se presentan en formato APA 7.ª edición.

Fuentes primarias

Alberti, L. B. (1973). On painting and On sculpture: The Latin texts of De pictura and De statua (C. Grayson, Ed. y Trad.). Phaidon.

Alberti, L. B. (1998). Tratado de pintura (J. R. Spencer, Trad. inglés; C. Pérez Infante, Trad. español). Universidad Autónoma Metropolitana. (Obra original publicada en 1435-1436)

Cennini, C. (1988). El libro del arte (F. Brunello, Ed.). Akal. (Obra original c. 1390)

Leonardo da Vinci. (1987). Tratado de pintura (A. González García, Ed.). Akal.

Fuentes secundarias — Historia del arte y teoría

Baxandall, M. (1972). Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style. Oxford University Press.

Belting, H. (2007). Antropología de la imagen (G. M. Vélez Espinosa, Trad.). Katz Editores.

Edgerton, S. Y. (1975). The Renaissance rediscovery of linear perspective. Harper & Row.

Gombrich, E. H. (1960). Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. Phaidon.

Kemp, M. (1990). The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat. Yale University Press.

Panofsky, E. (1991). La perspectiva como forma simbólica (V. Careaga, Trad.). Tusquets. (Obra original publicada en 1927)

White, J. (1987). The birth and rebirth of pictorial space (3.ª ed.). Faber and Faber.

Marco teórico — Materialismo Filosófico

Bueno, G. (1972). Ensayos materialistas. Taurus.

Bueno, G. (1992-1993). Teoría del cierre categorial (Vols. 1-5). Pentalfa.

Bueno, G. (1996). El mito de la cultura: Ensayo de una filosofía materialista de la cultura. Prensa Ibérica.

Maestro, J. G. (2017). Crítica de la razón literaria: El materialismo filosófico como teoría de la literatura (Vol. 1). Editorial Academia del Hispanismo.

Fuentes complementarias

Argan, G. C. (1969). Renacimiento y Barroco (Vol. 1). Akal.

Burke, P. (1986). El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia (A. Ferrández, Trad.). Alianza.

Chastel, A. (1991). Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico (L. E. López Estrada, Trad.). Cátedra.

Gadol, J. (1969). Leon Battista Alberti: Universal man of the early Renaissance. University of Chicago Press.

Grafton, A. (2000). Leon Battista Alberti: Master builder of the Italian Renaissance. Hill and Wang.

Mancini, G. (1911). Vita di Leon Battista Alberti (2.^a ed.). G. Carnesecchi e Figli.

— *Fin del documento* —