Alonso, Rafael García. La conquista de la inexpresividad en Piero della Francesca. Dossier Dossier "Las razones y las Emociones de las Imágenes" / Dossiê "As razões e as emoções das imagens". RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 16, n. 47, p. 21-43, Agosto de 2017, ISSN 1676-8965.

DOSSIÊ

www.cchla.ufpb.br/rbse/

La conquista de la inexpresividad en Piero della Francesca

A conquista da inexpressividade em Piero della Francesca

The conquest of inexpressiveness in Piero della Francesca

Rafael García Alonso

Resumo: Um tema relevante na sociologia do corpo consiste nos condicionantes sociológicos na representação artística da corporalidade. Diversos autores têm assinalado a importância do background social dos artistas, ou suas lutas para melhoria de status. Estas questões não podem ser desligadas da análise dos problemas intelectuais — e das reflexões sobre a teoria da arte, - abordadas em um marco concreto espaço-temporal. Ao pensá-las importante, como sintetizou David Le Breton, pode-se também perguntar sobre uma modulação social da expressão corporal através das peculiaridades da representação artística da corporalidade. A este respeito, na pintura do Quatrocentos achamos que a visualização da expressividade constituiu um tema altamente relevante. Existe uma tendência dinâmica - Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli o Leonardo da Vinci - na qual se busca a tradução corporal do anímico; e há uma tendência estática, - Domenico Veneziano, por Piero della Francesca, — qualificadas como fria, impassível, inexpressiva. O pré-sente trabalho não pretende 'salvar' Piero de diversas acusações, - inexpressividade, inverosimilitude, reiteração de atitudes, acientificismo anatômico - mas *compreender*, no sentido weberiano, o sentido de sua reduzida inexpressividade. Para tal, se aprofunda em sua poética e enquadra a sua obra na autonomização do campo artístico de sua época. Palavras-chave: inexpressividade, corporalidade, convenções tipológicas, status, campo artístico

Resumen: Un tema relevante en la sociología del cuerpo consiste en los condicionantes sociológicos en la representación artística de la corporalidad. Diversos autores han señalado la importancia de la extracción social de los artistas, o sus luchas por intentar conseguir la mejora de su estatus. Ahora bien, estas cuestiones no pueden ser desligadas del análisis de los problemas intelectuales — y, por tanto, de las reflexiones sobre teoría del arte- que son abordadas en un marco espaciotemporal concreto. Si es apreciable, como ha sintetizado David le Breton, una modulación social de la expresión corporal podemos también preguntarnos por las peculiaridades de la representación artística de la corporalidad. A este respecto, en la pintura del Quattrocento hallamos que la plasmación de la expresividad constituyó un tema alta-mente relevante. Existe una tendencia dinámica - Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli o Leonardo da Vinci - en la que se busca la traducción corporal de lo anímico. Y hay una tendencia estática - Domenico Veneziano, por Piero della Francesca - calificadas como fría, impasible, inexpresiva. En el presente trabajo no se pretende "salvar" a Piero de diversas acusaciones — inexpresividad, inverosimilitud, reiteración de actitudes, acientifismo anatómico - sino que hemos intentado *comprender* en sentido weberiano el sentido de su reducida inexpresividad. Para ello, debemos profundizar en su poética y encuadrar su obra en la autonomización del campo artístico que tiene lugar en su época. **Palabras clave:** inexpresividad, corporalidad, convenciones tipológicas, esta-tus, campo artístico

Abstract: A significant topic in sociology of the body consists in the sociological constraints within the artistic representation of corporeality. Diverse authors have outlined the importance of the social background of the artists, or their struggle to improve their status. These issues cannot be isolated from the analysis of the intellectual problems – and, therefore, the thoughts on art theory – that is addressed from a specific spatio-temporal framework. If, as David le Breton has summed up, a social modulation of body language is remarkable, we can also ask ourselves about the peculiarities of the artistic re-presentation of corporeality. In this regard, in the paintings of the Quattrocento we find that the visualization of expressiveness represented a very relevant topic. There is a dynamic tendency – from Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo and Sandro Botticelli to Leonardo da Vinci - that pursues the corporal representation of the state of mind. But, meanwhile, there is also a static tendency – Domenico Veneziano, Piero della Francesca - considered as cold, indifferent or inexpressive. The following paper scope is not to be an advocacy of Piero facing diverse accusations – inexpressiveness, implausibility, reiterative attitudes, lack of anatomical accuracy - of his work, but to try to *understand*

the meaning of this inexpressiveness from Weber's perspective. For that purpose, we must deepen within his poetics and frame his artworks within an autonomous artistic field that takes place during the Quattrocento. **Keywords:** inexpressiveness, corporeality, status, typological conventions, artistic field

Introducción

El presente artículo pretende comprender como caso sociológicamente significativo el tratamiento de la expresividad en la obra de Piero della Francesca (1415/20-1492), la cual fue calificada por el ensayista Bernard Berenson (1865-1959) como non eloquente, contraria a manifestar los sentimientos Pese a las matizaciones que pueden hacerse a esta (Berenson, 1950, p, 11). contundente denominación, es cierto que la obra del artista italiano se enfrenta de modo restrictivo a la expresividad de las emociones. Precisamente cuando los artistas renacentistas habían hecho de la manifestación corporal de lo emocional un tema central. Aceptando con David Le Breton que "la gestualidad humana es un hecho social y cultural" (Le Breton, 2002, p,48), lo que nos interesa en este trabajo no es tanto referirnos a lo que Marcel Mauss (1872-1950) denominó técnicas corporales, es decir, a las formas "en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional" (Mauss, 1979, p, 337), sino a cuestiones teóricas relacionadas con el modo en el que el arte de una determinada sociedad representa la manifestación corporal de las emociones.

Posibles críticas contra Piero

En un pasaje de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), Giorgio Vasari (1511-1574) señala cómo Antonio Pollaiuolo (1432-1498) fue el primer artista que estudió los músculos y su posición en el cuerpo [Ilustración 1]. Con ello, afirma, se habría ocupado del desnudo de un modo más moderno que todos sus antecesores consiguiendo dotar a sus obras de mayor movimiento y realismo. Realizaba con ello un juicio de valor estético. Una pintura sería tanto mejor cuanto más dinámica, expresiva y concebida con corrección anatómica fuera. Con anterioridad León Battista Alberti (1404-1472), había escrito que las obras de arte podían ser juzgadas racionalmente. Y Leonardo da Vinci (1452-1519), buen lector del anterior, consideraba que su propio *Tratado de la Pintura* permite señalar las causas por las que una determinada obra es o no deficiente. Aunque Alberti y Leonardo, estimaban a Piero della Francesca es probable que la obra de éste mereciera en diversos aspectos un dictamen negativo de su parte.

A. En primer lugar, cabría atacar a Piero de *inexpresividad*. Leonardo escribe que en la pintura pueden distinguirse dos partes. La primera de ellas se preocupa de obtener, gracias a las tres perspectivas - lineal, de color, menguante -, relieve en los cuerpos representados. La segunda procura conseguir que los personajes, con gestos y movimientos, expresen sus emociones e intenciones. El pintor que logre ese difícil reto debería ser alabado mientras que se haría acreedor de censura aquél cuyas figuras parezcan inmóviles.

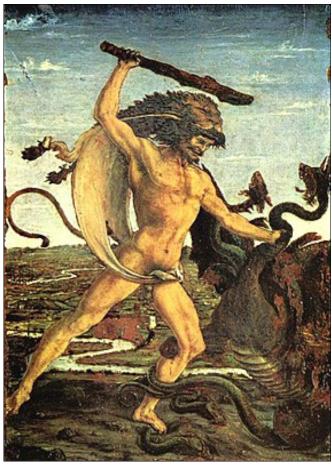


Ilustración 1 - Antonio Pollaiuolo: Hércules e hidra

- B. En segundo lugar, Alberti y Leonardo piensan que las actitudes de los personajes deben ser acordes con su posición social y la acción que desarrollan. Pues bien, algunos cuadros de Piero resultarían *inverosímiles* al incumplir las exigencias del *decorum*. A menudo, gestos y movimientos parecen ajenos a la escena que se muestra. Recordemos, como caso ejemplar, la sorprendente laxitud del esbirro que azota a Cristo, o la indiferencia con que Pilatos observa esa tortura en "La Flagelación" [Ilustración 2].
- C. Además, Leonardo recomienda la *variación de las figuras*. En la "furiosísima locura" (Da Vinci, 1993, p, 365) que es una batalla, las figuras aparecerán con innumerables torsiones y flexiones. Cuando hacia 1603 Pedro Pablo Rubens copia "La batalla de Anghiari" [Ilustración 3] observamos que del personaje caído podría decirse, como leemos en el *Tratado de la Pintura* de Leonardo, que está pálido, con pliegues en arco a ambos lados de la nariz que se remontan hasta el arranque de los ojos, y la boca en un rictus que descubre los dientes (Da Vinci, 1993, p, 411). En las batallas de Paolo Uccello encontramos diversidad fisionómica y dinamismo. Por el contrario, en el fresco de Piero "Derrota y decapitación de Cosroes" [Ilustración 4] cuesta trabajo creer que muchos personajes están luchando o preparándose a decapitar al jefe de los enemigos.



Ilustración 2 - Piero della Francesca: Flagelación



Ilustración 3 - Leonardo Da Vinci: Pantalla

Esas mismas escenas de contiendas ponen de manifiesto que Piero es, a menudo, acreedor de ser criticado por *reiteración de las actitudes*. Unos pocos rostros y gestos -en los que abunda la indiferencia- se repiten. No siempre es así y a veces, como en los ángeles músicos de "La Natividad", se sigue el consejo de Alberti de no repetir el gesto o la actitud de ninguna figura (Alberti, 1999, p, 103). Leonardo parece no olvidar a Piero cuando critica a los pintores que ignoran la variedad diversidad de los hombres y sus acciones hasta tal punto que sus figuras parecen hermanas como si estuvieran obtenidas por un molde (Da Vinci, 1993, p, 361).



Ilustración 4 – Piero della Francesca: Derrota y decapitación de Cosroes

D. En el contexto del Quattrocento la última crítica, *acientifismo anatómico*, es quizá la más dura. Alberti dijo que para representar correcta y adecuadamente los gestos era necesario un intensivo estudio. Leonardo se interesó por la anatomía para saber qué nervios, huesos, músculos o tendones daban lugar a tales o cuales movimientos (Da Vinci, 1993, p, 297). Con tal bagaje estaba en condiciones de dictaminar por qué algunas figuras de Piero nos resultan desproporcionadas, como los brazos que extiende el hijo de Adán en los frescos de Arezzo [Ilustración 5].



Ilustración 5 - Piero della Francesca: Adam

En resumen, las críticas que nos parecen que podrían ser hechas a Piero en

relación a la cuestión de la expresividad de su obra serían: inexpresividad, inverosimilitud, reiteración de actitudes y acientifismo anatómico.

Marco histórico. Simulacro y estatus del artista

Alberti, Piero y Leonardo afirman que la especificidad de la pintura consiste en representar sobre una superficie plana superficies no planas. Leonardo, y sobre todo Alberti, insisten en el carácter de semejanza. Éste último, plantea como objetivo conseguir que "cualquier cosa que veas pintada parezca en relieve y semejanza a los cuerpos dados" (Alberti, 1999, p, 95). Emplean expresiones como "fingir", "parecerse", "simulacro", "similitud". Alberti insiste en que, al referirse a seres humanos, no debe representarse lo universal, sino lo particular, el hombre concreto, por ejemplo, a César o a Catón (Alberti, 1999, p, 132). Por decirlo con Sócrates, revelando lo invisible, es decir, su ánimo, carácter o intención a través de lo visible.

Es en este punto donde comienza a hacerse notoria cierta tensión. De un lado, se toma conciencia de la *autonomía de la pintura* al identificar en la composición de las superficies lo específico de ésta. Por otro, esas mismas superficies -al menos en la formulación de Alberti- tienden a la *heteronomía* pues son, ante todo, simulacro de algo exterior a ellas. La posición de Piero se sitúa más del lado de la primera de las alternativas. En nuestra opinión, no le importa tanto el parecido -si el objeto representado lo es con distorsiones marginales tanto peor para él- como la superficie en la que se representa o, mejor aún, *el propio método de representación*.

Por otra parte, lo que patentizan estas distintas, en sentido bourdieuano, tomas de posición es que el objeto de discusión está ligado a la constitución del ámbito o campo artístico como sistema simbólico autónomo; es decir, dotado de reglas internas susceptibles de construcción y mutación a lo largo del tiempo pero cuyo conocimiento más o menos consciente son convenientes para actuar con competencia y eficacia en el mismo. Por eso son esenciales en este momento histórico las discusiones sobre qué es el arte -y por lo que nos concierne en este trabajo, la pintura- su función; sus virtualidades técnicas y sus conexiones con otros saberes como la ciencia o la teología; qué es un artista y cuál debe ser su formación y posición social; o qué relaciones se establecen entre instituciones, comitentes, artistas o receptores. Un dato más que indica cómo está consolidando el campo artístico con carácter autónomo es que los tratados que se escriben están dirigidos principalmente a los pares. "como pintor que habla a los pintores", escribe Alberti (1999, p, 88). Asimismo, como ha indicado Valeriano Bozal, el tratado de Piero sobre la perspectiva, De prospectiva pingendi, consiste en un libro técnico dirigido a "pintores, al margen de pretensiones filosóficas más amplias" (Bozal, 1993, p, 124), si bien, en nuestra opinión, forma parte de una teoría del arte.

En la lucha de pintores, escultores y arquitectos por distanciarse de los artesanos y de ser considerados como *profesionales liberales* Alberti afirma que el fin del pintor es obtener, no tanto riquezas, como alabanza para su obra. Lo cual conseguirá "siempre que su pintura capte y conmueva los ojos y los ánimos de los que miran" (Alberti, 1999, p, 113). Este objetivo debe conseguirse complementando la representación científica de la realidad con historias aludidas de modo verosímil. Vuelve a aparecer así la tensión autonomía / heteronomía. Los pintores aportan el arte geométrico, la perspectiva. Pero, heterónomamente, para conmover a los espectadores, acudirán a los literatos para beneficiarse de la "fuerza" (Alberti, 1999, p,

114) de sus historias. Alberti afirma incluso que la mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una historia (Alberti, 1999, p, 97). Es al poeta a quien hay elogiar.

¿Cómo entienden Alberti y Leonardo el oficio de pintor?

El interés de Alberti hacia lo narrativo y la subordinación de este aspecto hacia lo propiamente pictórico por parte de Piero nos permite recordar cómo, según Rudolph Arnheim (1979, p, 498), puede hablarse de *dos tendencias* en la *enseñanza* del dibujo y la pintura. Mientras que unos profesores se centran en las cualidades geométrico-técnicas, otros animan a sus alumnos hacia las cualidades anímicas a expresar. La *imaginación* se ve entonces potenciada. Es el caso de Alberti con su elogio de lo narrativo. Y también de Leonardo cuando aconsejaba, para obtener gloria artística, esmerarse en los movimientos que responden a la emoción interior de los personajes (moto mentale) (Cit. Chastel, 1982, p, 323). "La figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión del alma" (Da Vinci, 1993, p, 402). Las superficies pictóricas adquirirán así vida. Especialmente, si el conocimiento científico - óptica, fisica, anatomía - facilita el conocimiento de las causas, no tanto del ser, como del transcurrir de lo visible (Da Vinci, 1993, p, 353).

Por el contrario, Piero en De Prospectiva Pingendi se limita a la composición matemático-geométrica de figuras. Por ejemplo, de una misma cabeza en dos posiciones distintas. Triunfa el cálculo. No se pretende, en absoluto, estimular la imaginación del espectador. Nada parecen preocuparle la verosimilitud o la "fuerza" de las historias. La perspectiva le interesa infinitamente más que el parecido. Por eso, la apariencia no debe ser entendida en Piero - al contrario que en Alberti- como simulacro o parecido sino como el mostrarse o aparecer de algo. ¿De qué? Avanzamos como hipótesis que es, ante todo, el mostrarse del propio método de representación. Precisamente, su escasez expresiva está directamente ligada a los procedimientos de ideación y confección de sus obras. Por otra parte, esta comprensión de las tareas de la pintura no es ajena a un intento de mejorar la posición social de los artistas pasando de artesanos poseedores de un saber meramente práctico, a artistas vinculados -más allá del conocimiento erudito de la historia o de las claves iconológicas- con la ciencia ya sea, por lo que nos interesa en este artículo, de la anatomía o de la matemática. En efecto, como ha escrito Alfred Von Martin, "la superioridad intelectual podía ser un medio de encumbramiento social (...de tal modo que...) los 'doctos' trataran de asumir frente a los 'indoctos' una nueva posición directora (Von Martin, 1986, p, 53). Lo cual redunda, como veremos (# 6), en dos modos diferentes de comprender la obra artística de Piero.

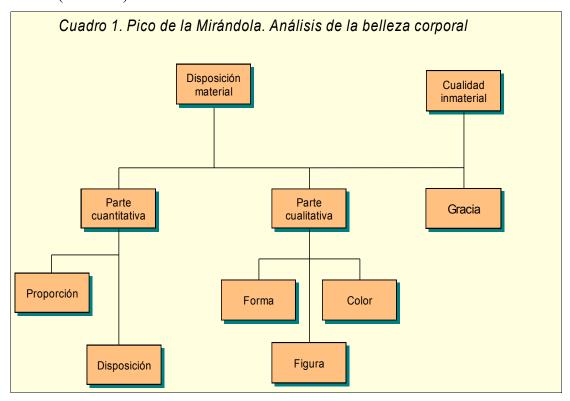
Por otra parte, desde un punto de vista sociológico, nos hallamos en un momento de transición en el que el Renacimiento todavía mantiene vínculos con la Edad Media. Sin embargo, la mentalidad que se está constituyendo tiende a obviar la existencia de factores irracionales, "ahora lo que priva es una organización del mundo basada en principios racionales calculables" (Von Martin, 1986, p, 37). De ahí hay un solo paso, señala el mismo autor a renglón seguido, para que el humanismo resultante suponga la "eliminación tácita de todo lo milagroso" (Von Martin, 1986, p, 37). Lo cual no significa que la temática de lo artístico desaparezca el arte religioso. De hecho en el ciclo de los frescos de Arezzo que Piero lleva a cabo (1452-1466) el tema iconográfico es la "Leyenda de la Santa Cruz", cuyo significado como han destacado diversos autores - Kenneth Clark, Carlo Ginzburg - no es comprensible únicamente

desde un punto de vista religioso sino en su conexión con las tensiones y la angustia suscitada por el denominado Cisma de Oriente y Occidente (1054) de las iglesias cristianas así como por la posterior y contemporánea a los autores que estamos citando caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1453.

El análisis de la pintura

Otro de los propósitos teóricos en los que se empeñan Alberti, Piero y Leonardo es en el *análisis de la pintura*. Partamos, sin embargo, del realizado por Pico della Mirandola más tardíamente, en 1512. Señala que la belleza de los cuerpos tiene dos partes. La primera es la disposición material del cuerpo. La segunda, es una cualidad a la que cabe llamar *gracia* y sin la cual la primera se torna insípida. Ésta no es corporal pero "aparece y resplandece en las cosas bellas" (cit. Tatarkiewicz, 1991, p, 146) procediendo no del cuerpo sino del alma.

La disposición material se subdivide en un aspecto cuantitativo y otro cualitativo. El cuantitativo se refiere a la perspectiva. A lo que Alberti denomina *composición*, y Piero *conmensuratio*. El elemento cualitativo se refiere, según Pico, a la figura y el color. Piero y Alberti también hablan del color y denominan a la figura respectivamente *concripción* y *disegno* (dibujo). Resumamos el análisis de Pico en un cuadro (Cuadro 1):



André Chastel ha demostrado como la estética de Ficino - decisiva en su filosofía - está inspirada en la estética del autor de *Sobre la pintura*. Pues bien, los análisis de la pintura en Alberti y Ficino son semejantes al de Pico della Mirandola aunque se expresen con una terminología diversa. Coinciden en distinguir un elemento material de la belleza -en este sentido 'objetivo' -, de cuya correcta disposición depende el surgimiento, la 'aparición', de un elemento no material de la belleza - en

este sentido 'subjetivo' - que es considerado como lo más importante de ésta. Según Alberti (Cit. Garriga, 1983, P, 58), la belleza es la armonía (*concinnitas*) entre todas las partes. Para Ficino, más allá de la proporción, la belleza entraña un elemento espiritual derivado de Dios: "la belleza es el rayo de Dios" (Ficino, 1989, p, 29).

¿Y Piero? Al abordar su *definición analítica de la pintura* parece referirse únicamente al elemento "objetivo". Distingue tres partes: dibujo, conmesuración o perspectiva y colorido. Ello concuerda con la adscripción de la obra de Piero más del lado de la tendencia geométrica que de la expresiva. En ese sentido, Clark ha señalado que las estructuras geométricas están presentes incluso en las obras de Piero menos rígidamente construidas desde un punto de vista matemático. El elemento "subjetivo" aparece cuando Piero manifiesta su *mística del número*. En *De Quinque Corporibus Regolaribus* sostiene que el conjunto de las apariencias puede reducirse a cinco formas geométricamente perfectas tal como había sostenido Platón: tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro. De hecho, arcos, esferas y cilindros constituyen su mundo de formas. Valga como símbolo, los cuerpos o los cuellos configurados como columnas tan habituales en su obra. Por ejemplo, los cuerpos geométricos subyacentes a "La Resurrección" – árboles, cuellos, sarcófago [Ilustración 6].

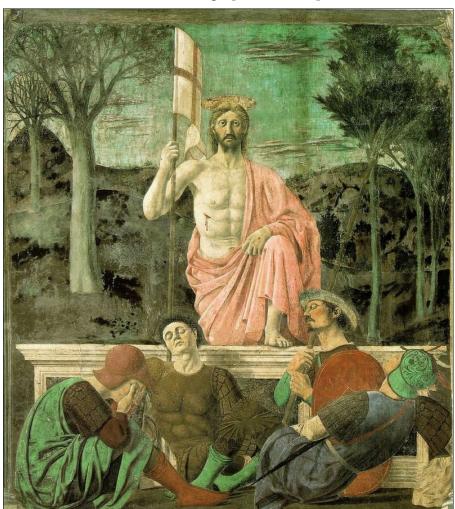


Ilustración 6 - Piero della Francesca: Resurrección

De esa manera pondría de manifiesto su creencia en que la armonía o la

proporción es la principal revelación intelectual de lo divino. Ese sería, en nuestra opinión, el *aspecto inmaterial*, y más excelente de la belleza paralelo a los nombrados en Pico, Alberti y Ficino. La *armonía o proporción divina* es un elemento inmaterial que puede manifestarse en la superficie pictórica y que requiere, como en Ficino, de la previa "acomodación" de la materia mediante las tres partes de la pintura: dibujo (*disegno*), conmensuración (*conmensuratio*) y colorido (*colorare*).

Ahora bien, si el elemento inmaterial de la belleza es el principal y se trata de una manifestación de la propia divinidad (aunque no identificable con ella), la cual es perfecta e inmutable, ¿cómo dar entrada al movimiento en las superficies pictóricas?, ¿no sería ello inadecuado - inverosímil- a su dignidad? ¿No sería más adecuado el estatismo, y en lo que concierne a las figuras humanas, la solemnidad, la gravedad, la impasibilidad?

La pintura y el espectador según Alberti y Leonardo

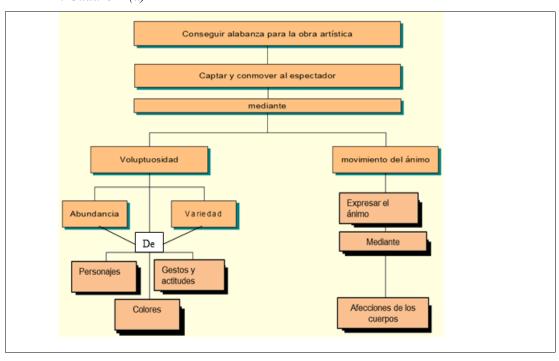
En *De Amore* (1469) Ficino dice que entre la razón y los cinco sentidos se hallan la memoria y la imaginación (Ficino, 1989. p, 135). Según el uso que se haga de ésta puede conducir al hombre hacia lo material o hacia lo inmaterial. Leonardo aunque insiste en la importancia de la observación de la naturaleza considera que puede ser útil –pese a su aparente ridiculez- "estimular al ingenio" (Da Vinci, 1993, p 364) a través las manchas que pueden verse en un muro. Alberti recomienda atender a los aspectos fugitivos de la realidad para que el espectador imagine más de lo que ve. En definitiva, se concibe la *imaginación* como una potencia que nos impulsa fuera del ámbito en el que estamos. Tanto mejor para ello si queda ligada, dicen Alberti y Leonardo respectivamente, a lo fugitivo y a lo non-finito. Inacabamiento, confusión. La *imaginación* como una potencia que hace que el espectador de artes plásticas deje de centrar su atención en lo que tiene ante sí y trascienda la superficie pictórica. Que, en ese sentido, favorece la heteronomía de la pintura puesto que las imágenes que nos encontramos nos llevan más allá de ellas mismas.

Alberti recomienda conseguir la alabanza de la obra artística por medio de la actuación emotiva sobre el espectador. Docto o indocto. De captar y conmover su ánimo. Como tembló Casandro ante el retrato del que había sido su emperador, Alejandro. Cuando la pintura hizo presente al difunto, "tembló todo él entero" (Alberti, 1999, p, 89). Imaginación. Atracción. Persuasión. Conmoción. ¿Cómo conseguirlo? Medio para tal fin es la consecución del simulacro, la verosimilitud en la representación de la naturaleza y de la historia a la que se alude. En ésta es muy importante que se exprese con claridad, sin posibilidad de equívocos, el estado anímico de los personajes que contribuirá -por medio de una identificación emotiva- a que los espectadores, cultos o no, adopten el mismo estado anímico (Alberti, 1999, p, 103). Se considera incluso que a través de las emociones se puede sobrepasar el marco de las ideas o de la racionalidad. La emoción desbordando la racionalidad.

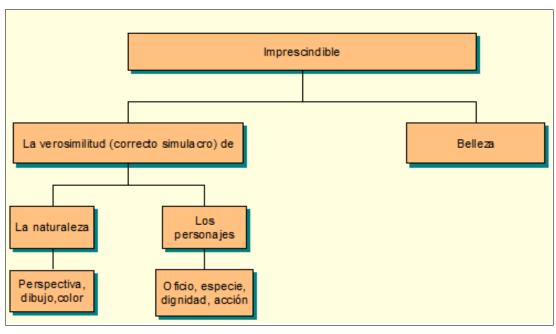
Para provocar la voluptuosidad del espectador se recurrirá a la abundancia y variedad de cosas de tal modo que el espectador se detenga en un recorrido visual y pormenorizado. Sin que se repitan gestos o actitudes. Nos alegraremos o nos entristeceremos con ellos hasta tal punto, continúa Leonardo, que el espectador, conmovido, adoptará corporalmente idéntica disposición.

Podemos sintetizar en dos cuadros la posición de Alberti.

El Cuadro 2 (a)



Cuadro 2(b)



Leonardo se mantiene en la línea de Alberti. Mencionaremos dos factores. En primer lugar, en el autor de "La Gioconda" se acentúa el intento de expresar el estado de ánimo de los personajes a través de sus gestos y movimientos. En segundo lugar,

Leonardo está muy interesado por afectar psicológicamente al espectador. Argumenta que el artista es un ser casi divino en su capacidad de crear naturalezas capaces de producir cambios anímicos en el espectador.

En definitiva, para Alberti y para Leonardo, el poder del pintor y de la pintura se deriva de su capacidad de idear (imaginar) y presentar al espectador composiciones realizadas con un conocimiento – al menos en Leonardo - profundo, esencial, de la realidad, y capaces de desatar la imaginación del espectador hasta el punto de afectarlo corpóreamente.

Participación de Piero en las convenciones tipológicas

La segunda crítica que se podía lanzar contra Piero era la de *inverosimilitud expresiva*. Pues se le puede achacar que sus personajes no se adecuan a las situaciones; que no es creíble que se repitan en una misma escena gestos muy similares, y que tampoco lo es que su estructura corpórea sea similar en distintos movimientos.

Los cuadros de temática religiosa que practica Piero remiten a historias conocidas por los posibles espectadores que las van a ver en lugares públicos. Ello implica que dificilmente podía dejar de seguir una serie de *convenciones respecto a las emociones a mostrar*. El acto de oración - en el "Políptico de la Misericordia" [Ilustración 7] o en "Sigismondo Malatesta arrodillado ante su santo patrón"- se acompaña a menudo de la genuflexión y de una determinada posición de las manos. Los gestos y la mirada devota -también en el Políptico - o en "La Natividad"- no dejan un abanico muy amplio de posibilidades.



Ilustración 7 - Piero della Francesca: Batalla entre Heraclius e Chosroes [detalle] Genuflexión y posición de manos

Sea por el lugar de exhibición, público, sea por las exigencias del comitente, la obra se ve obligada a ofrecer un significado inequívoco. El cual está reforzado, en mayor o menor grado, por *convenciones iconográficas* respecto a los personajes - Cristo, la Virgen María, San Sebastián, San Juan Bautista - Con respecto a este tipo de

escenas Piero sigue un *esquema preformado* por el ritual o la iconografía. En la Crucifixión del Políptico de la Misericordia el dolor de la Virgen y del apóstol Juan son inequívocos aunque resultan exagerados y convencionales. Entre los adorantes masculinos de la Virgen de la Misericordia [Cfr. Ilustración 7] el gesto del que representa al comitente, el que se halla más a la izquierda con túnica roja, resulta inequívoco aunque poco convincente. Podríamos decir con Georg Simmel que pertenece a esa forma de entender la religión como algo ligado a un mundo cerrado y rígido en torno al culto y a la Iglesia. Donde al individuo sólo se le permite el poder de elevar sus ojos hacia esos elementos convencionales.

Por el contrario, prosigue Simmel (1996, p, 185-186), hay otra forma de la religión -la religiosidad- que existe como vida interior del sujeto donde lo religioso es el alma misma. Pues bien, en el grupo de adorantes femeninas [Cfr. Ilustración 7], la inclinación de la cabeza de la joven del extremo derecho dota a su mirada de un carácter interrogativo que resulta mucho más cargado de sinceridad. Con estos ejemplos de adecuación por parte de Piero a las convenciones expresivas queremos rechazar la hipótesis de que Piero no sabía representar la emotividad.

Por otra parte, como ha señalado Ernst Gombrich (1987, p, 66), artistas como Sandro Botticelli, Rafael Sanzio o Leonardo trabajan todos ellos en relación a ciertas convenciones tipológicas. De esta manera argumentamos cómo la acusación contra Piero de representar las figuras de acuerdo a tipos fijos y reiterados es algo injusta. Pues vamos percatándonos de qué manera es inevitable la limitación de la variedad expresiva y cómo la verosimilitud expresiva de Piero se ancla también en convenciones tipológicas.

Sin embargo, las novedades de Piero respecto a éstas tienen que ver con el parcial *desanclaje* que ejerce respecto a ellas. Un distanciamiento – una forma de distinción como propiedad relacional podríamos decir con Bourdieu (2007, p, 16) - que, vamos a defender a continuación, no es producto de la incapacidad técnica sino que tiene que ver con una *voluntad de inexpresividad* cuyo sentido intentaremos explicar.

Hemos mencionado cómo *la inexpresividad de los personajes contribuye a la inverosimilitud* de las historias. La inexpresividad debilita, además, el elemento temporal de la representación así como el juego de la imaginación. En nuestra opinión, Piero desea *debilitar la temporalidad* tanto en la *representación pictórica* como en la *mente del espectador*. La forma de lograrlo es rompiendo la verosimilitud de la superficie pictórica gracias en buena parte a la inexpresividad de los personajes. Para ello tiene que separarse parcialmente de las convenciones tipológicas.

Uno de los casos más claros de inverosimilitud se da en las batallas del ciclo de Arezzo. Hay monotonía y repetición en los rostros y expresiones, rigidez, reducción al mínimo del movimiento y sobre todo falta de adecuación entre la historia a la que se nos remite y su reproducción gráfica. Refiriéndose a este tipo de episodios Leonardo comenta en una ocasión que "el hombre que ha de golpear furiosamente con sus armas se dispone con toda su fuerza en el lado contrario a donde está el lugar que debe ser por él recorrido" (Da Vinci, 1995, p, 308). Recurramos de nuevo a la copia realizada por Rubens de "La batalla de Anghiari" de Leonardo [Cfr. Ilustración 3]. La descripción citada así como el rostro del guerrero se ajusta a la descripción de Leonardo. No podríamos decir lo mismo de uno de los soldados representados en la "Victoria de Heraclio sobre Cosroes" [Cfr. Ilustración 4] donde frente a la torsión del

de Leonardo, el cuello avanzando hacia el enemigo como recomienda Leonardo en otro pasaje, nos encontramos con cierta rigidez y con una mirada que más tiene que ver con la tristeza que con la lucha. ¿Qué decir del soldado que le mira? ¿Está en una batalla?

Así pues, incluso en unos frescos destinados a la contemplación pública, apoyados en una historia relativamente conocida, hay un componente *enigmático*, que requiere *interpretación*. Gotthold E. Lessing (1729-1781), preocupado por la dimensión temporal en las artes plásticas, ha escrito que sólo es fructífero lo que alienta la imaginación (Cit. Tatarkiewicz, p, 136). En ese momento, el espectador es invitado a sumergirse a partir de la escena en el curso temporal. Pues bien, precisamente eso es lo que no sucede en Piero. La *fuerza* de la pintura no reside en la historia que cuenta y que se nos invita a seguir imaginativamente (Alberti). *La fuerza de la pintura no es, pues, trascendente a la superficie pictórica*. La pintura no nos hace imaginar, sino interpretar, meditar centrándonos aún más en ella. Invita a su desanclaje respecto a las convenciones, a preguntarnos por su sentido. Y también, aunque esto sea quizá menos evidente, a preguntarnos por su construcción formal, es decir, por los problemas referidos a la articulación del disegno, la commensuratio y el colorare. Por tanto, *no a trascender la pintura hacia la historia que cuenta, sino a internarnos en ella*.

No se trata, como hemos visto en Alberti y Leonardo, de persuadir al espectador rápidamente arrastrándole en el vuelo de la imaginación, sino de hacerle detenerse. No tanto que su propio cuerpo se acomode como un resorte a lo representado por la escena, sino a que la frialdad, la inverosimilitud le incomode intelectivamente y la superficie pictórica - no la historia - en la que se adentra le capte y conmueva. Piero se movía en un ambiente neoplatónico. La *belleza*, dice Ficino (Cit. Tatarkiewicz, 1991, p, 136), se revela como tarea intelectual capaz de seducir únicamente a los sabios. No a doctos e indoctos, como decía Alberti. Y siendo entonces conmovido.

La formación matemática del espacio en Piero

Los artistas del Quattrocento piensan que las apariencias, sometidas al cambio y ofrecidas a los sentidos, hallan su explicación en el mundo de esencias permanentes captables por el intelecto. Pues si, tal como hemos señalado (#4), la organización del mundo debe estar basada en principios racionales el arte pasa a concebirse desde puntos de vista técnico-racionales (Von Martin, 1986, p, 43). A este respecto, la obra de Piero resulta modélica En efecto, considera que ontológicamente las figuras inextensas del geómetra están vinculadas con las de la experiencia sensible. Su ambición fundamental es *construir esa relación en la superficie pictórica*. El mundo de lo sensible y perecedero reducido a la geometría inteligible y permanente.

Alberti opinaba que para captar y conmover al espectador habría de recurrirse a la voluptuosidad - abundancia y variedad - y a la representación de los movimientos del ánimo humano. Sin esos elementos sería, a su juicio, imposible hacerlo. Piero no estaba de acuerdo. En *De Prospectiva Pingendi*, defiende la perspectiva en base a "la *fuerza* de líneas y de los ángulos que de ella se desprenden" (Della Francesca, 1984, p, 128), y con los cuales se describe conmensuradamente cualquier contorno y delineación. En la última fase de su pintura se interesa ante todo por la representación del espacio arquitectónico. "Perspectiva de una ciudad ideal" demuestra una

posibilidad de captación y conmoción del espectador radicalmente diferente a la defendida por Alberti. Es la *fuerza* de la perspectiva de Piero la que nos capta, la que nos introduce en esa ciudad. La que nos conmueve en su fría sobriedad. Pero, al contrario de Alberti y de Leonardo, Piero no nos arrebata emotivamente sino, como señalaba Ficino, intelectualmente. La fuerza de la construcción perspectiva de Piero no nos violenta haciéndonos trascender la pintura hacia una historia. Nos invita a entrar en la pintura.

En nuestra opinión, una de las razones para el debilitamiento de la expresividad en Piero, para su *contención expresiva* podemos decir, es su dominante interés por la geometría y la matemática. Pues: (a) a Piero le interesa ante todo la formación matemática del espacio. (b) Ahora bien, como ejemplifica con toda claridad que "Perspectiva de una ciudad ideal" sea la única de sus obras conservadas en la que no aparecen figuras humanas, estaba también interesado en la figura humana (c). La representación more geométrico del espacio gracias a líneas, ángulos y proporciones entrañaba casi inevitablemente la sobriedad de la representación del ánimo humano.

A juicio de Leonardo pocas cosas puede ser tan censurables como el dar la impresión de que las figuras representadas parezcan todos hermanas, como realizadas "con un molde" (Da Vinci, 1993, p, 361), "hacer la mayoría de los rostros semejantes" (Cit. Chastel, 1991, p, 311). Se trata, ante todo, de la crítica por reiteración de las actitudes (#2.c) que coadyuva, además, a la inverosimilitud (# 2.b) pues, ¿cómo podrían darse en una misma escena personajes de acentuadísimo parecido - fisonómico y actitudinal - entre sí? La aplicación a Piero de lo reprobado por Leonardo implicaría que sus obras carecen de la espontaneidad de la vida. En ocasiones da la impresión de que en una misma representación aparece un personaje dos o más veces con pequeños cambios de posición. ¿Podría ser algo más mecánico? Y Vasari (1998, p, 263) ha contado cómo, al parecer, Piero utilizaba figuras de arcilla revistiéndolas con distintos ropajes y luego pintándolas.

Veníamos diciendo que a Piero la interesa ante todo *la representación* matemático-geométrica de la realidad. Pretende captar la atención del espectador por medio de la fuerza de la geometría. Ahora bien, evidentemente ésta no se mostraba como tal sino en la representación de escenas o de historias. Por medio de la perspectiva, Piero quiere representar sobre una superficie plana, dando la impresión de relieve, superficies no planas.

Aclara en *De prospectiva pingendi* que a lo largo del libro tercero se ocupará de "las degradaciones de cuerpos integrados por superficies diversas y colocados diversamente". (Della Francesca, 1984, p, 129). En nuestra opinión, Piero se distancia de Alberti porque, al contrario de éste, su pintura sólo de forma secundaria se pliega a una historia a la que alude. En el libro citado se propone enseñar cómo realizar representaciones sobre el plano o superficie pictórica. Pero lo que a Piero le interesa no es sólo la realidad pintada sino la forma de pintarla. En definitiva, - contribuyendo a la autonomización del campo artístico - *un problema técnico en el que la perspectiva es la herramienta científica*. La verosimilitud de la escena, la variedad y la expresividad le interesan sólo en la medida en que son puestos al servicio de *su objetivo principal, la figuración matemático-geométrica de la realidad*. Aceptamos el punto de vista de Pierre Francastel según el cual la obra de arte es una realidad esencialmente técnica. Que más que expresar o representar lo real "ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales" (Francastel, 1984, p, 34). Piero

quiere hacerlo de forma científica, matemático-geométrica. Aunque distingue en la pintura, el diseño, la perspectiva y el colorido afirma que "la *pintura* no es otra cosa que la representación de superficies y de cuerpos degradados o aumentados en el término, dispuestos conforme a como se manifiestan en ese término las cosas reales vistas por el ojo bajo diferentes ángulos" (cit. Garriga, 1983, p, 113). Ni la más mínima alusión a lo que Leonardo denominaba la segunda parte de la pintura: ni a actitudes, ni a historias, ni a verosimilitud, ni a expresividad, ni a variedad de las figuras.

Al contrario de lo juzgado por Alberti y por Leonardo, no es que por deficiencias técnicas a Piero pintara en un mismo cuadro o fresco, y en el conjunto de su obra, figuras que eran tan similares que cabría hablar de hermandad entre ellas, sino que a menudo usaba la misma figura, escribe, "colocada diversamente" (Della Francesca, 1984, p, 129) porque estaba probando una técnica matemático-geométrica. Está experimentando de qué modo puede una figura ser representada científicamente varias veces en una misma superficie, pues "la perspectiva discierne toda cantidad proporcionalmente como verdadera ciencia, demostrando el disminuir (degradare) y aumentar (acrescere) de toda cantidad por la fuerza de las líneas" (ídem).

Precisemos. La reiteración de las figuras en Piero que las hace aparecer como realizadas con un molde, como hermanas, es consecuencia de una voluntad artística. De su concepción de la pintura. Su obra es un campo de experimentación en el que es necesaria la reiteración de las actitudes y la inverosimilitud. ¿Por qué? Porque la pintura es identificable con representación, mediante disminución o aumento de tamaño, de superficies que son colocadas diversamente.

En el teorema VIII de *De Prospectiva Pingendi* se explica cómo degradar proporcionalmente la cabeza. Además de las explicaciones pertinentes se incluyen varios dibujos de una misma cabeza humana vista de frente y de perfil; por encima de ella, en situación perpendicular, dibujando una cabeza erguida que mira al frente y la misma con una leve inclinación. Las dos figuras [Ilustración 8] son vinculadas entre sí. Impresiona, dicho sea de paso, el hieratismo de las mismas, su calma inexpresiva. Lo que en este dibujo vemos es, sin duda, un caso paradigmático de representación diversa de una misma figura gracias al saber matemático-geométrico. Y, sin embargo, como ha comentado Marilyn A. Lavin en una interpretación similar a la nuestra, el pertinaz estudio estereométrico de las proporciones del cráneo en rotación, alumbra en uno de los frescos de Arezzo, el dedicado a Santa Elena y sus damas, una serie de gestos llenos de gracia logrados aparentemente sin dificultad alguna (Lavin, 1994, p, 79).

Si Leonardo pensaba en Piero al criticar la hermandad de las figuras se quedaba corto. Con frecuencia el parecido no se debe a que sean hermanas sino a que son la misma en una posición distinta. Piero nos desafía con una especie de deslumbrante jeroglífico. Invita al espectador docto a captar en su pintura la aplicación de la perspectiva en tanto que conocimiento científico. Ha de pasarse pues de lo que se muestra como tal a su esqueleto científico de construcción. Los casos son numerosísimos. Mencionaremos varios a modo de ejemplo. Pero antes de hacerlo constatemos que la repetición de figuras en una misma obra, sin que se aluda a distintos momentos en el tiempo, es inverosímil. Puede pues hablarse de la conquista de la inverosimilitud.



Ilustración 8 - Teorema VIII de De Prospectiva Pingendi lamina XLI

Decíamos anteriormente (# 5) que entre el grupo femenino de adorantes del "Políptico de la Misericordia", la mujer situada más a la derecha tenía una mirada interrogativa que la separaba de la actitud convencional de devoción. En nuestra opinión, la figura contigua está tomada del mismo modelo [Cfr. Ilustración 7]. Se trata de otra forma de captar y conmover intelectivamente al espectador - especialmente docto - haciéndole entrar en la atmósfera del cuadro; de demorarse en su contemplación. Pero no al modo que recomendaba Alberti, es decir, mostrándole un montón de figuras pintadas que pueden ser comparadas con modelos exteriores. Sino desafiándole a captar la identidad disfrazada de dos figuras próximas, en este caso contiguas, y también a comprender que han resultado de la aplicación rigurosa de su comprensión de la pintura como representación sobre la superficie pictórica de cuerpos vistos desde diferentes ángulos. Definición en la que es patente la diferenciación entre la realidad "real" o "natural" y la realidad "virtual" de la superficie pictórica. Comportándose de este modo, Piero está consolidando una de las estrategias que, tal como nos ha enseñado Bourdieu, los artistas llevan a cabo "para afirmar su autonomía, especialmente al afirmar su dominio sobre lo que les corresponde por derecho propio en la división del trabajo de producción simbólica, es decir la factura, la forma, el estilo" (Bourdieu, 1995, p. 461). En nuestra opinión, como venimos diciendo, la obra de Piero se presta a una doble lectura: una para el espectador indocto, que interpretará por ejemplo los frescos de Arezzo atendiendo a aspectos como la historia narrada, su significado iconográfico o su monumentalidad. Es decir, en términos de Bourdieu, realizando "operaciones cognoscitivas que emplean una modalidad de conocimiento que no es la de la teoría (Bourdieu, 1995, p, 460), derivadas continua el autor francés teniendo en cuenta a Michael Baxandall (1972) esquemas prácticos derivados de la experiencia cotidiana: del sermón, el baile o el mercado. Sin embargo, la segunda lectura –acorde con el citado entendimiento de la belleza como seducción intelectual en la línea de Ficino (# 6.1)- sí que requiere -al contrario de lo que dice Bourdieu aludiendo precisamente a Piero- el conocimiento de aspectos teóricos referidos a la perspectiva como herramienta matemática que facilitarán la comprensión.

Se *responde* en parte así *a la acusación de falta de cientifismo anatómico*. Pues el objetivo no es tanto lograr que los personajes se parezcan a un concreto ser real como lograr la disminución o aumento perspectivo de forma correcta.

Uno de los casos más interesantes y palmarios de identidad disimulada del modelo es el de varios soldados de la "Victoria de Heraclio sobre Cosroes" [Ilustración 9]. Sobre el caballo que aparece en primer plano vemos un jinete que aparece repetido en otras posiciones y de cuyo casco sobresale su cabellera. Al igual que ocurría entre el grupo de adorantes femeninos del Políptico, las dos figuras tomadas del mismo modelo no se esconden o se alejan. Al contrario se coloca justo una al lado de la otra. En la más próxima al espectador mira al frente. En la otra, la cabeza aparece inclinada levemente hacia adelante. Se modifica el color del casco aunque se conserva su pico delantero. En una se ve el pelo y en la otra no. La expresión de la mirada del primer soldado parece más creíble en una batalla que la del segundo. Se modifica también el sombreado. Pero en este mismo fragmento cabe preguntarse si un tercer soldado, el que está de frente tras la cabeza del caballo negro con la cabeza ligeramente inclinada, es otra posición del mismo sujeto con pequeñas variaciones del estilo de las mencionadas antes. E incluso si el personaje que está a la derecha de éste y que mira en dirección opuesta a los dos primeros soldados a los que nos referíamos es también el mismo. Pueden identificarse muchos casos más. Por ejemplo, en la representación de los ancianos de Jerusalén que salen a recibir la cruz devuelta por Heraclio hay varios casos de multiplicación de personajes que nos permiten hablar de figuras clónicas.

En definitiva, a Piero le interesa la *representación matemáticamente correcta en las superficies pictóricas de distintos cuerpos*, y no -al contrario de Leonardo- el conocimiento científico de éstos. Es en arreglo a aquélla que realiza –total o parcialmente- los cartones que posteriormente traspasará a los frescos.

La duplicación de figuras con su conquista de la inverosimilitud tiene mucho que ver con el problema de la expresividad. Alberti recomendaba conseguir el simulacro de un hombre concreto, de fulano o mengano, con su rostro, su actitud, su atuendo (Alberti, 1999, p, 132). Por el contrario, factores como el que en la obra de Piero los personajes duplicados se coloquen a veces incluso en absoluta contigüidad; que un mismo personaje sirva de modelo para cuadros muy distintos; la generalizada - aunque no absoluta - frialdad expresiva; la simple duplicación a la que estamos refiriéndonos; o la realización de sus pinturas a partir de modelos artificiales, son factores que confluyen dejándonos ver que a Piero – al contrario que a Alberti - le era más bien indiferente representar al particular, a tal o cual individuo, y por tanto el reflejar su estado de ánimo, su motus mentale, aunque fuera capaz de hacerlo si era necesario como ilustra claramente el doble retrato de Federico de Montefeltro y Battista Sforza.



Figura 1 Ilustración 9 - Pietro della Francesca: Batalla [detalle] Guerreiros

Su preocupación no es la captación de las apariencias. Ni siquiera la comprensión de la esencia matemática de la realidad. Sino ante todo - contribuyendo con ello a la autonomización del campo artístico - la maestría en el manejo de una técnica, la representación geométrico-matemática de superficies colocadas en distintas posiciones y vistas desde distintos ángulos. La expresividad es tratada como algo secundario.

Preferencia metafísica por el estatismo

Recordemos el contacto personal entre Piero y Alberti. La arquitectura de éste antepone la masa a la línea y al movimiento. De esa forma, intenta reflejar la *gravitas* romana. Por su parte, Piero busca, orden y solidez, y no fantasía y gracia.

Ahora bien, esa *gravitas* o *solemnidad* no son necesariamente frías. Forman parte de un determinado modo de sentir la realidad capaz también de emocionar al espectador. En este sentido podríamos aplicar a la pintura de Piero las palabras que Alberti dedicaba a determinados cantos: "me conmueven por cierto no sé qué que yo llamo solemnidad del ánimo (*lentezza d'animo*), llena de reverencia respecto a Dios" (Cit. Tatarkiewicz, 1991, p, 122). Aparece, pues, una forma de la expresividad que rebasa tanto la meramente "natural" a la que se refería Barasch como a la meramente convencional que nos permite comprender la significación de un gesto intencional o asimilado a través de la costumbre, sino que sugiere, como ha escrito perspicazmente Lavin, los "movimientos interiores del pensamiento" (Lavin, 1994, p, 12). Y ello, prosigue esta autora, a través de sutilezas como la leve separación de los labios o la concentración de la mirada, tal como aparece, por ejemplo, en la de Cristo en la Resurrección [Cfr. Ilustración 6].

Cabe incluso elevar la preferencia axiológica por el estatismo en clave ontológica. Luca Pacioli, al parecer discípulo y quizá plagiario de Piero, al referirse a

lo que denomina "divina proporción" dice que ésta, oculta y secreta, es "siempre invariable y de ninguna manera puede cambiar" (Pacioli, 1987, p, 41) lo cual, añade, se compadece bien con la naturaleza invariable de los principios superiores. En este sentido, cabe recordar un comentario de Simmel: acerca del retrato en Renacimiento. Mientras los retratos de Rembrandt intentan captar el desarrollo temporal del ser, el retrato del Renacimiento busca la forma en la que la vida del retratado puede intuirse como "esencia cualitativa e intemporal del individuo" (Simmel, 1996, P, 13).

Independientemente de las convenciones iconográficas del retrato en el Quattrocento, esos rasgos están presentes de forma extraordinaria en los retratos realizados por Piero y muy especialmente en los de Federico de Montefeltro y Battista Sforza [Ilustración 10]. Dos perfiles que muestran como Piero podía, si quería, reflejar perfectamente la identidad de un determinado individuo se ajustara o no a sus modelos preferidos. Lo cual refuerza nuestro argumento de que la *reiteración figurativa* en Piero no resulta de incapacidad sino de falta de voluntad.

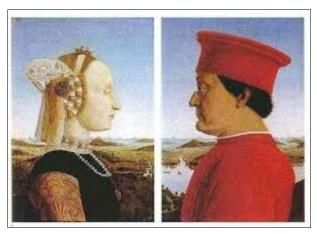


Ilustración 10 - Frederico de Montefeltro y Battista Sforza: Retratos

Una última cuestión, ¿es Piero un pintor inexpresivo? Bozal ha aclarado que, aunque la pintura de Piero es singularísima, el autor reduce la expresividad de los personajes y se abstiene de proyectar su propio punto de vista sobre los cuadros (Bozal, 1993, p. 66). En nuestra opinión, sin embargo, es cierto como decía Cosme de Medici que "ogni pintore dipigne se" (Cit. Summers, 1993, p, 156). Piero nos lanza hacia un presente eterno, en el que más que narrar algo se nos presentan personajes y acontecimientos. Donde el tiempo se encamina hacia su desaparición virtual. De esa manera la pintura se independiza tanto de su autor como de su contemplador, se hace *autónoma*. Coadyuvan a tal autonomía rasgos de los personajes o de las escenas como la sencillez, la preferencia de la masa sobre la línea, la frecuencia de una simetría no rígida, el dominante carácter erguido de las figuras (incluso si se hayan arrodilladas como la Virgen de la "Natividad") En nuestra opinión, es en ese gusto por la sobriedad donde Piero se expresa a sí mismo. En su elegancia al no llamar la atención sobre sí mismo.

Piero consigue crear una cierta distancia entre la obra y sus contempladores. Un cierto "aura" por decirlo con Simmel y Walter Benjamin. Que nos hace sentirnos atraídos por la obra en sí misma independientemente de su contenido iconográfico o de su significación simbólica. Ante la que nos sentimos *atraídos y conmovidos con la*

lentezza d'animo a la que se refería Alberti. No a través de la rapidez efectista que el propio Alberti y Leonardo (# 4) recomendaban, sino a través del sosiego. No a través de la historia y del desatarse de la imaginación del espectador, sino incluso rompiendo con la adecuación de los gestos de los personajes a la acción aludida. Su pintura adquiere ese rasgo de excelencia al que cabe denominar, con José Ortega y Gasset (1883-1955) "presencia absoluta".

Conclusión

En este artículo, de acuerdo con Bourdieu, hemos rechazado como poco racional la oposición entre "aproximaciones internalistas y internalistas, formalistas y sociológicas" (Bourdieu, 1997, p. 62). Por el contrario, hemos considerado necesario combinar los puntos de vista de la historia, de la teoría del arte, de la estética y de la Nuestro objeto de estudio ha sido el modo en el que la sociedad renacentista italiana del Quattrocento se planteaba cómo representar corporalmente las emociones. A nuestro juicio, la existencia de este problema debe ser comprendida dentro del proceso de autonomización del campo artístico en el cual se van constituyendo problemáticas específicas y modos igualmente característicos de afrontarlas. Ello ocurre, además, en un momento en el que la racionalización y antropomorfización de los sistemas sociales se está convirtiendo en la mentalidad dominante que desplaza a la meramente práctica o a la que acepta aún explicaciones de tipo irracional ligado a lo religioso. En este proceso, y como parte de la constitución del campo artístico, los artistas de modo más o menos consciente, recurren como estrategia de ascenso social a la superioridad intelectual que les proporciona estar vinculados a saberes técnicos como la anatomía o la matemática. Todo ello, no impide que los programas iconológicos estén ligados en buena medida a historias o temáticas de tipo religioso. Puede parecer, en efecto, chocante o contradictorio que Piero della Francesca como maestro y, al tiempo, teórico de la perspectiva como saber técnicoracional ponga su saber y su habilidad al servicio de cuestiones de tipo religioso y de episodios que aluden a lo milagroso. No debe olvidarse, empero, que los artistas de este tiempo hacen su obra respondiendo a encargos y, por tanto, con una función social en la que se subordinan, al menos en cuanto a los programas iconológicos, a sus comitentes; un aspecto que requeriría la convergencia con investigaciones que se están realizando en la actualidad sobre la relación entre los artistas y las cortes renacentistas. Por último, consideramos relevante que las tomas de posición, en sentido bourdieuano, llevadas a cabo por Piero respecto al problema de la expresividad deben ser interpretadas, como señalábamos al comienzo de esta conclusión, tanto en clave formalista vinculada a la teoría del arte, como desde un punto de vista externalista, relacionado con los procesos de racionalización y los procesos de movilidad social de los artistas citados. Por último, somos conscientes de que, de nuevo en clave bourdieuana, podríamos ser acusados de mantener un punto de vista escolástico que concibe la percepción de la obra de arte como acto de desciframiento (Bourdieu, 1995, p, 458). Y, en efecto, en nuestra opinión siendo coherentes con el maestro francés, en este caso tal operación de descodificación de la percepción ayuda a comprender weberianamente la obra de Piero en su contexto histórico y social.

Referencias

Alberti, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, [1436] 1999.

Alberti, León Battista. Sobre la pintura. Valencia: Fernando Torres editor, 1976.

Arnheim, Rudolph. Arte y percepción visual. Madrid: Alianza editorial, 1979.

Barasch, Moshe. Giotto y el lenguaje del gesto. Madrid: Akal, 1999.

Berenson, Bernard. Piero della Francesca o dell'arte non eloquente. Firenze: Electa editrice, 1950.

Bouleau, Charles. *Charpentes. La Géométrie secrète des peintres*. Paris: Éditiones du Seuil, 1963.

Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Barcelona: Anagrama. 1995.

Bourdieu, Pierre. Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama. 2007.

Bozal, Valeriano. *Mímesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor. La Balsa de la Medusa, 1987.

Bozal, Valeriano. Piero della Francesca. Madrid: Historia 16, 1993.

Clark, Kenneth. Piero della Francesca. Madrid: Alianza Forma, 1995.

Chastel, André. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnifico*. Madrid: Cátedra, 1982.

Chastel, André. Marsile Ficin et l'art. Géneve: Librairie Droz, [1954] 1975.

Da Vinci, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Torrejón de Ardoz: Akal, [1651] 1995.

Della Francesca, Piero. De Propectiva Pingendi. Firenze: Le Lettere, [1472-1475] 1984

Ficino, Marsílio. *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón.* Madrid: Tecnos, [1469] 1989.

Ficino, Marsílio. Sobre el furor divino y otros textos. Barcelona: Anthropos, 1993.

Francastel, Pierre. Sociología del arte. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Garriga, J. Textos de Alberti y Piero della Francesca en Documentos para la historia del Arte. Renacimiento en Europa, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Ginzburg, Carlo. Pesquisa sobre Piero. Barcelona: Muchnik editores, 1984.

Gombrich, Ernst. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza, 1987.

Gombrich, Ernst. Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento IV. Madrid: Alianza editorial, 1987.

Gombrich, Ernst. Lo que nos cuentan las imágenes. Madrid: Debate, 1992.

Lavin, Marilyn Aronberg. *Piero della Francesca. San Francesco, Arezzo.* New York: George Brazilier, 1994.

Le Breton, David. La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1992.

Mauss, Marcel. Sociología y antropología. Madrid: Tecnos, 1979.

Pacioli, Luca. La Divina proporción. Madrid: Akal, 1991.

Panofsky, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Contribución a la historia de la teoría del arte. Madrid: Alianza editorial, 1972.

Simmel, Georg. *Rembrandt*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, [1916] 1996.

Summers, D. *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid: Tecnos, 1993.

Tatarkiewicz, Władisław. Historia de la estética, III. Madrid: Akal, [1970] 1991.

Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología), Madrid: Tecnos, [1550] 1998.

Von Martin, Alfred. *Sociología del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, [1932] 1986.

RBSE Revista Brasileira de Socio						
ologia da Emoção, v. 16, n. 47, Aş						
gosto de 2017 ISSN 1676-8965						
						44