

Contrastes

■ **La perspectiva. El territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo / Perspective. Territory and Renaissance Scenography in Niccolò Machiavelli¹**

Antonio Bonet Correa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Hace exactamente medio milenio Nicolás Maquiavelo, que tras su caída y suspensión en la política se había retirado a su villa de San Casiano, cerca de Florencia, en el mes de julio de 1513, interrumpió la redacción de su disertación sobre *Los discursos sobre la primera década de Tito Livio* para escribir, de un tirón, el opúsculo *El príncipe*, que terminado en el mes de diciembre de dicho año, no fue publicado hasta 1531, cuatro años después de su fallecimiento. El eficiente y probo funcionario, que durante años había sido secretario del Consejo de la Segunda Cancillería de la República Florentina y había desempeñado varias misiones diplomáticas en el extranjero, con la vuelta al poder de los Medicis no sólo sufrió el cese en su puesto sino que fue encarcelado y tuvo que pagar una fuerte suma. En la soledad y la quietud del campo dedicó su tiempo libre al ocio humanista, escribiendo diversos textos de carácter erudito, literario e histórico.

Entre las obras de Maquiavelo la que alcanzó la inmortalidad fue *El príncipe*, en la cual de manera sintética hace una reflexión acerca de la estructura del poder político y la conquista del Estado, tanto en su dimensión teórica como práctica. En sus páginas se hace resaltar la contraposición que existe entre los designios casuales de la «Fortuna», la veleidosa diosa, y la entereza de la «Virtud» que debe tener todo gobernante que, atento a las circunstancias y a las necesidades de la acción política, debe incluso recurrir, si no le queda más remedio, al empleo de la «Razón de Estado» con el fin de mantener el orden y la paz en sus territorios.

Maquiavelo, que cronológicamente pertenece a la generación que en la segunda mitad del siglo XV y principios del siglo XVI, tras la crisis del mundo

* BONET CORREA, Antonio: «La perspectiva. El territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo», *Boletín de Arte*, n.º 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014, pp. 27-41, ISSN: 0211-8483.

¹ Discurso pronunciado el 20 de febrero de 2014 con motivo de la concesión del doctorado Honoris Causa por la Universidad de Málaga. *Boletín de Arte* agradece a Antonio Bonet su amabilidad al aceptar aquí su publicación.

medieval, consolidó la cultura renacentista italiana, fue uno de los más destacados humanistas que abrió los nuevos horizontes de la Edad Moderna.

Coetáneo de Leonardo da Vinci, Bramante, Giorgione, Miguel Ángel, Tiziano, Rafael, Alberto Durero, Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro, Cristóbal Colón, Vasco de Gama, Magallanes y Copérnico, conoció acontecimientos tan importantes como el descubrimiento de América, el invento y desarrollo de la imprenta, el nacimiento de la artillería y las armas ligeras de fuego, la cartografía y topografía modernas, la creación de los bancos con su moderna contabilidad, letras de cambio y la copernicana teoría heliocentrista del sistema planetario que sustituyó a la antigua cosmografía de Tolomeo. Al igual que todos ellos, Maquiavelo participaba de la idea de «la nueva identidad del hombre como sujeto central de su mundo, al cual podía contemplar, comprender, controlar y gobernar racionalmente» tal como, a propósito del tratadista León Battista Alberti, señala Rocío de la Villa en su introducción al volumen de la versión española *De la pintura y otros escritos sobre arte de León Battista Alberti* (Madrid, 1991), tratado que, como veremos, fue fundamental en el futuro del arte plástico occidental hasta finales del siglo XIX.

Maquiavelo, como pensador era, ante todo, un convencido racionalista. Según sus palabras, al redactar *El príncipe* su objetivo era «escribir para los que juzgan serenamente (es decir para los que ven las cosas como son, no como convendrían que fuesen) voy a hablar según lo que es, no según lo que la gente imagina». Sus palabras son las de un realista que para expresar su pensamiento recurre a términos visuales, lo que no es extraño en una persona culta formada en el siglo XV en Florencia, ciudad en la cual las artes plásticas vivieron un momento de máximo esplendor. Una prueba palmaria de nuestra afirmación es que cuando dedica *El príncipe* a Lorenzo de Medicis, más tarde duque de Urbino, declara:

[que no] quisiera que tuviera por presunción el que un hombre de baja e ínfima condición se atreva a examinar y reglamentar el gobierno de los príncipes, porque así como quienes dibujan el paisaje se sitúan en lo más bajo de la llanura para estudiar la naturaleza de las montañas y de los lugares elevados, y para estudiar la de las bajas planicies ascienden al punto más elevado de los montes, de la misma forma, para conocer bien la naturaleza de los pueblos, es necesario ser príncipe y para conocer bien la de los príncipes es necesario formar parte del pueblo [...].

Ante una consideración de orden visual tan precisa y que tiene relación con la perspectiva pictórica, sistematizada por el arquitecto florentino Filippo Brune-

lleschi a principios del siglo XV, no cabe duda de cuál era la agudeza de pensamiento y la cultura plástica que poseía Maquiavelo, humanista que en tanto que autor de obras dramáticas como *La mandrágora* [1], para su representación se valió de la escenografía teatral de su tiempo inspirada, como veremos más adelante, en «la ciudad ideal», concebida en términos perspectivos, siguiendo el modelo clasicista inspirado en el Templete de San Pietro in Montorio de Roma construido en 1503 por Bramante por encargo de los españoles Reyes Católicos, Isabel y Fernando.

El único libro de teoría política publicado en vida por Maquiavelo fue el volumen *Del arte de la guerra*. Editado en 1521, conoció numerosas impresiones posteriores. De acuerdo con el típico esquema de los tratados renacentistas está compuesto por un diálogo en los Orti Oricellari entre Cósimo Rucellai, miembro de una ilustre familia florentina, y Fabricio Colonna de Lombardía, que en Italia había ejercido la milicia al servicio del rey de España don Fernando el Católico. No es cuestión de analizar aquí a fondo este compendio de arte militar compuesto por siete libros. Maquiavelo muestra en sus páginas poseer una gran información acerca del conocimiento del espacio y el territorio en el que se desarrollan las operaciones bélicas, la arquitectura de las fortalezas, adaptadas a las armas de fuego, el orden geométrico que deben guardar los batallones cuando marchan, la formación compacta que deben tener en las batallas, el acuartelamiento y la castamentación cuando acampan, todo ello explicado gráficamente con esquemas geométricos. Partidario en gran medida de la vigencia de las maneras de hacer la guerra de los romanos, Maquiavelo, pese a las innovaciones modernas de las nuevas armas de fuego en cuestión de las fortalezas, opina que las más seguras como defensa son las que proporciona al príncipe el poseer un ejército ciudadano y profesional, y el afecto del pueblo que gobierna como la mejor salvaguardia.



1. *Mandragola*, de Nicolo Machiavelli. Portada de la obra, edición original en italiano, 1518

En *El príncipe*, como ya dijimos anteriormente, Maquiavelo, lo mismo que en el tratado *Del arte de la guerra*, nos prueba cuál es su conocimiento intelectual y práctico de la arquitectura. También analiza con gran perspicacia cuáles son los distintos tipos de ciudad y los espacios territoriales que sirven de escenario y área de acción política de un gobernante. A la vez trata de cuál es el ser y el deber ser de la realidad existente. De ahí que en su tratado no sólo se encuentre la relación que existe entre la topografía y la cartografía respecto al tamaño y al desarrollo físico de las urbes sino también cuáles son los elementos esenciales de la «ciudad ideal». Al comparar las pequeñas poblaciones en relación con las grandes, refiriéndose al sueño de una «nueva Roma» por parte de Florencia, Maquiavelo está señalando cómo la teoría de los tamaños urbanos está sometida a un sistema proporcional político de idéntico carácter al pictórico de la perspectiva geométrica. También cuando a propósito de un edificio, opina que «sin duda, es posible a un hombre superior que no ha sentado aún sus cimientos, echarlos después, pero ello no ocurre si no con muchas dificultades para el arquitecto y gran peligro para el edificio» o afirma que el «conocimiento de la topografía de un país» que tiene que defenderse es siempre necesario ya que «el estudio de un país conduce al conocimiento de los otros», pues todos los países son en sí mismos semejantes.

Maquiavelo, que en su *Historia de Florencia* cita dos veces a Filippo Brunelleschi, en tanto que constructor de fortalezas, no debía de ignorar la importancia de la geometría y del orden que debía imperar siempre en toda operación militar aunque su carácter fuera pasajero o efímero. En *El arte de la guerra* aconseja que:

[...] para no dar lugar a confusión conviene orientar el campamento en la misma dirección a fin de que cada cual sepa en qué calle y espacio tendrá su alojamiento. Hay que observar esta norma en todo tiempo y lugar, de manera que el campamento parezca una ciudad móvil, que a donde quiera que va lleva siempre las mismas calles, las mismas casas y el mismo aspecto, cosa que nunca podrán hacer los que buscando lugares defendidos por la naturaleza, cambian de disposición para acomodarse al terreno.

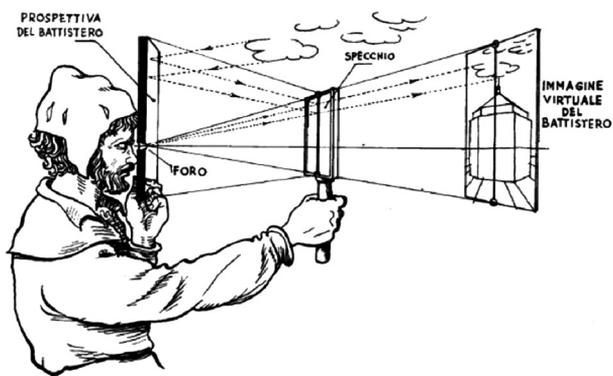
Subrayemos cómo recomienda a los ingenieros dar ciertas medidas a las calles y a los fosos de las fortalezas, organizando habitualmente las tropas para el sitio militar de una urbe que, con gran acierto, denomina «una ciudad móvil». Partidario siempre del «artificio», Maquiavelo es un agudo analista de la topografía, la táctica y la arquitectura militar, incluidas las acciones de quita y pon temporales.

Un capítulo esencial de la época de Maquiavelo es el descubrimiento de la perspectiva matemática, es decir la perspectiva monofocal, tronco-cónica-piramidal, con un punto de fuga en el infinito, dispuesto geoméricamente sobre la superficie plana de un cuadro. Invención del Renacimiento, su trascendencia va más allá de lo puramente estético. La relación arte, ciencia y desarrollo va siempre unida al proceso material y la manera de cristalizar las formas que los occidentales han tenido respecto a desarrollo social. La representación tridimensional de la naturaleza y la arquitectura en el arte de Occidente ha estado en todo tiempo presente de manera más o menos elaborada. Sus antecedentes están enraizados en la pintura y la plástica de la Antigüedad greco-romana. Vitruvio, que atribuía el descubrimiento de la perspectiva a Anaxágoras, la relacionó con la escenografía teatral. En el siglo XIV, Giotto, preocupado por representar el mundo tal «como es», dentro de un espacio bien definido en el cual cada figura ocupa un espacio, hay un germen de una perspectiva central y axial de carácter experimental y monumental. La composición de sus cuadros tiene mucho que ver con la presentación escenográfica de los «misterios» sacro-teatrales. En el siglo XV los artistas florentinos, abandonando las manidas recetas medievales de la perspectiva axial e intuitiva y valiéndose de las matemáticas sistematizaron un método geométrico que, según su criterio, coincidía con la apariencia de lo existente y de la realidad fisiológica de la visión. Aunque en esencia, por su condición monofocal era una manera abstracta unilateral y lineal de lograr la tridimensionalidad del espacio pictórico, sin tener en cuenta que el espectador tiene dos ojos, es decir que es un ser bifocal y por lo tanto más bien ve la realidad con una perspectiva curva. El neoplatónico florentino Marsilio Ficino en su comentario al diálogo de *Filebo* de Platón, afirmaba que «las ciencias que operan manualmente se llaman artes; deben estas su penetración y su perfección ante todo a la facultad matemática, es decir a la aptitud especialmente “mercurial” y racional de contar, medir y pesar». El espíritu ciudadano del hombre occidental en los innovadores florentinos operó en las artes visuales de acuerdo con el *ordo mathematicus*.

Como lo mostró André Chastel en sus diferentes publicaciones, los artistas italianos del siglo XV sacaron a la pintura de la incertidumbre del ojo del buen cubero proporcionándole un método seguro y certero de representación plástica. Como es sabido, tras los estudios, ya clásicos, de Erwin Panofsky, Pierre Francastel, Pável Florenski y Hubert Damich hoy estamos convencidos que la perspectiva lineal es una forma simbólica que sirve para apresar la realidad tridimensional de lo visual. Los artistas del Extremo Oriente, como la China y el Japón, usaban una perspectiva totalmente diferente, por no decir opuesta a la

de los artistas occidentales. A base de paralelas en un orden axiométrico, de vista de pájaro, y sin horizonte, representan un espacio fragmentado y extensible hasta el infinito. Su punto de vista o foco visual ortogonal se encuentra en la posición inversa al punto de fuga de la perspectiva tronco-piramidal-invertida. Las pinturas y los dibujos orientales representan sólo una fracción de un universo en el cual las escenas están narradas visualmente, de acuerdo con un sentido similar al de su fluida escritura cursiva. También es diferente la perspectiva del arte bizantino. Pável Florenski, en sus vanguardistas escritos de los años veinte del siglo pasado, con su radical deconstrucción de los presupuestos científicos acerca de la geometría monofocal del Renacimiento, demostró que existía la perspectiva diferente e invertida de los iconos bizantinos y rusos, cuyo intenso carácter espiritual pertenecía a una figuración ilusionista que desbarataba la óptica tridimensional y matemática considerada como la imagen misma de la realidad pictórica.

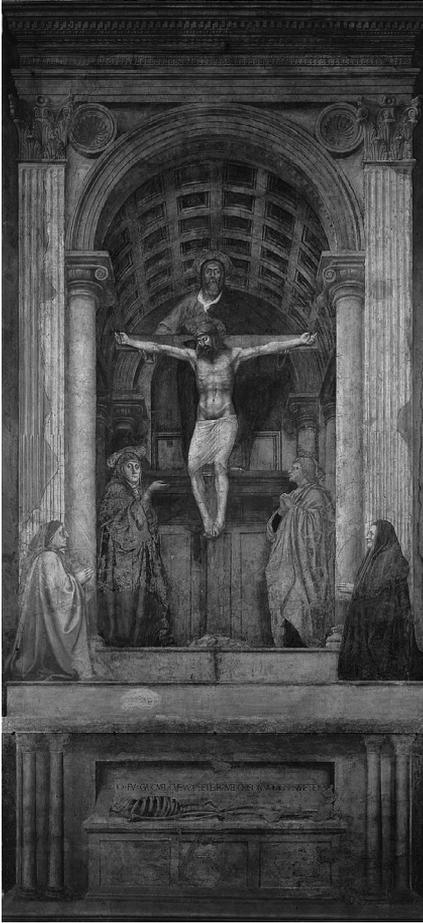
La invención de la perspectiva matemática a principios del siglo XV está envuelta en la leyenda. Florencia era entonces una ciudad a medio construir. En la efervescencia de la actividad creadora de los artistas hay hechos como el concurso que en 1401 se celebró para ejecutar la segunda puerta del Baptisterio y que ganó el escultor Lorenzo Ghiberti. Otro acontecimiento decisivo para el progreso artístico renacentista fue cuando Filippo Brunelleschi, orfebre, escultor y arquitecto, que ante los ojos asombrados de los florentinos elevó sin cimbra la cúpula de Santa María del Fiore, convocó a sus amigos artistas para mostrarles cómo había descubierto una manera de representar pictóricamente con exactitud matemática la realidad visual. En el siglo XVI Giorgio Vasari, el célebre autor de *Las vidas de los más excelentes artistas italianos*, siguiendo el relato biográfico que Antonio Manetti había hecho sobre Brunelleschi, nos informó cómo este artifice «se dedicó mucho a la perspectiva, por entonces muy mal practicada debido a los muchos errores que cometían con ella. Le dedicó mucho tiempo hasta que encontró por sí mismo la forma de hacerla exacta y perfecta, es decir, levantarla con la planta y el perfil y por medio de la intersección, algo verdaderamente ingenioso y útil para el arte del diseño». La prueba especular de Brunelleschi, colocándose éste al interior de la puerta principal de la Catedral de Florencia mirando frontalmente al Baptisterio de San Giovanni, consistió en mostrar con su mano derecha una pequeña tabla que representaba el monumento arquitectónico que se encontraba enfrente. Ahora bien, la tabla que retrataba el Baptisterio visto al revés tenía en su centro un minúsculo agujero cónico del tamaño de una lenteja a través del cual Brunelleschi miraba a un espejo de metal



2. Prueba especular de Brunelleschi

bruñido, que manejado por su alargado brazo derecho, reflejaba la imagen invertida del Baptisterio, tal como la percibía en realidad su ojo fijo desde el punto en que él estaba colocado [2]. Otra prueba similar hizo, aunque no frontal sino de forma esquinada, con una tabla de mayores dimensiones en la que se veían en perspectiva angular el Palacio Viejo, la vecina Logia y demás construcciones de la plaza de la Señoría de Florencia. Con la prueba de su método de visión lo que quería demostrar Brunelleschi era cómo la vista del observador de un panorama podía coincidir exactamente con el de la perspectiva.

Las tablas que Brunelleschi pintó y que Manetti afirmaba había visto, hoy no se conservan. De lo que no cabe duda es que a partir de entonces los pintores florentinos del Quattrocento emplearon el sistema preconizado por Brunelleschi. Tanto Masaccio, como Andrea del Castagno, Fra Angelico, Fra Filippo Lipi, Domenico Guirlandaio, Paolo Ucello, Boticelli o Piero della Francesca, como tantos otros más utilizaron la perspectiva matemática. La obra maestra del género es la pintura mural de la Trinidad que, para la florentina iglesia de Santa María Novella, pintó en arquitectura fingida Masaccio, con la posible colaboración de Brunelleschi [3]. Esta composición escalonada hacia lo alto y monumental que simula un nicho con un altar coronado por el grupo escultórico de la Trinidad bajo una bóveda casetonada, tiene una perfección asombrosa. A la gravedad y la solemnidad de los personajes divinos se une, en la parte baja, un esqueleto yacente que dentro de una urna recuerda la trascendencia del *memento mori* que rige la vida humana. Obra compleja, pionera e intrépida, su virtuosismo compositivo no puede ser mayor.



3. Masaccio, *La Trinidad*, c. 1425. Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia

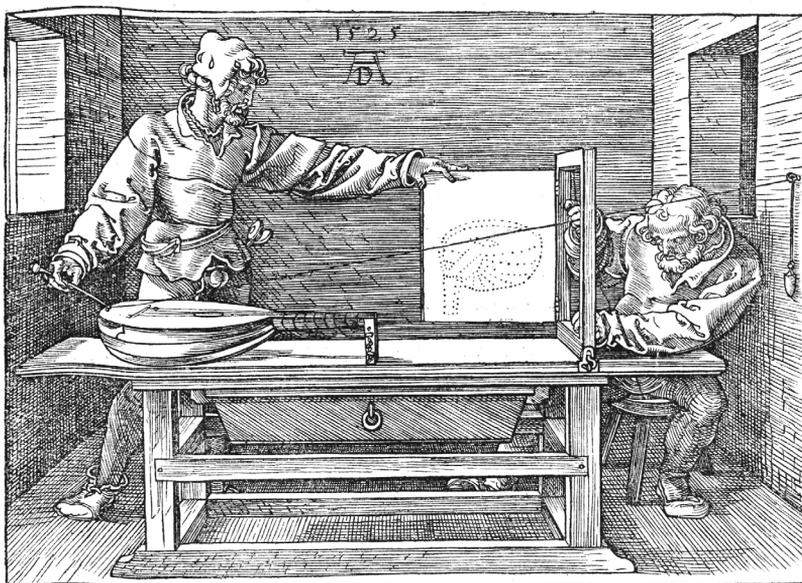
La perspectiva no solo sirvió para la pintura, la escultura y la arquitectura. Uno de su empleo mayor y más temprano fue el de las taraceas o el arte decorativo del *intarsio*. La reticulada ornamentación hecha de recortadas piezas de madera «desnuda» o en «blanco» (ciprés, pino, nogal) alcanzó gran perfección en el siglo XV en los gabinetes de estudio, representando naturalezas muertas de objetos y paisajes urbanos articulados en facetas de ajustadas líneas y aristadas superficies. De igual manera la perspectiva sirvió para representar los cuerpos poliédricos, regulares, semirregulares o arquimedianos y otros objetos como conos, prismas o esferas facetadas, muy a la moda como objetos geométricos en el Renacimiento. Un símbolo mismo de la estereotomía fue el *mazzocchio* tocado de cabeza dibujado por Paolo Ucello, pintor de extrañas y complejas composiciones pictóricas y al cual su amigo Donatello le reprochaba perder el tiempo con sus complicadas y estériles investigaciones de perspectiva. Famosa es la anécdota que con cierta ironía cuenta Vasari de cuando por las noches la mujer de

Ucello ya acostada le llamaba para que fuese a la cama, y éste desde su escritorio le contestaba: ¡oh, qué dulce cosa es esto de la perspectiva!

Para los historiadores del arte, Brunelleschi es el padre de la perspectiva matemática, aunque nunca escribió sobre su teoría. La llamada «perspectiva artificial» matemática, contrapuesta a la «perspectiva naturalis» o «perspectiva communis» de la Antigüedad u óptica de Euclides, usada intuitivamente y experimentalmente desde Giotto, fue objeto de estudio de posteriores autores. Quien

primero teorizó sobre ella fue el arquitecto y humanista León Battista Alberti que, en 1435, escribió en latín el tratado *De pictura*, que en su versión italiana acabada en 1436 dedicó precisamente a Brunelleschi, al cual según Manetti plagió descaradamente Alberti. En las páginas de su tratado proporcionaba de manera concisa las instrucciones, técnicas y las definiciones concretas sobre la perspectiva aunque su texto, por carecer de dibujos o ilustraciones resulta de lectura un tanto conceptuosa y confusa. Para Alberti la idea del cuadro pictórico realizado de acuerdo con la aplicación de las reglas geométricas, constituye la «construzione legitima» de la pirámide visual. Según sus palabras, para lograr su realización «trazaré un cuadrángulo de ángulos rectos, del tamaño que me parezca, como una ventana abierta, por la que yo mirase lo que va a ser pintado (...) determino a mi antojo la estatura de los hombres (...) y escojo un punto central». Respecto a la proporción perpendicular piensa que los objetos no son de tamaño real, sino proporcionales, con cierta escala. La idea del cuadro como ventana es sin duda alguna el gran acierto de Alberti, cuyos consejos técnicos retoma hacia 1480, simplificándolos el pintor Piero de la Francesca en su tratado en tres libros *De prospectiva pingendi* y en el manuscrito *De corporibus regularibus* que a su vez utiliza en sus especulaciones matemáticas Fra Luca Pacioli, el autor del tratado *De divina proporcione*, acabado en 1497 y publicado en 1509 en Venecia. La querrela de la perspectiva en la que hay que incluir las ideas de Pomponio Gaurico, *De Sculptura* (Florencia, 1504), tratadista de escultura y sobre todo los textos de Leonardo da Vinci, son motivo de largas disquisiciones de importantes especialistas del tema.

Muy importante para la difusión en Centroeuropa de la perspectiva fueron las máquinas de ver y dibujar de Alberto Durero. El gran pintor y grabador alemán que viajó dos veces a Italia, en donde estudió la «perspectiva secreta», en su libro *Underweysung der Messung o Instrucciones sobre la manera de medir*, tratado que conoció dos ediciones, la primera en 1525 y la segunda en 1538, publica cuatro grabados en los cuales muestra cómo mecánicamente por medio del artilugio de cordeles y una polea fijada en la pared, un portillo, una mirilla, una contraventana y un velo en cuadrícula, se pueden realizar escorzos de perspectiva perfecta [4-6]. Estos aparatos confirman el lado artesanal y práctico que los artistas demandaban y que a partir del siglo XVI hizo que se multiplicasen los libros y tratados sobre perspectiva. De señalar es cómo el primer libro ilustrado que se editó sobre el tema fue el *De Artificiali Perspectiva* del canónigo francés Jean Pelerin, llamado Viator, impreso en Toul en 1505. Libro sorprendente, su autor sostiene que el ojo no es punto fijo, contrariamente a lo que sostiene Alberti, y que la visión es bifocal y la «línea diametralis» y el punto de



4. Alberto Durero, *El dibujante del laúd*.
Underweysung der Messung, edición de 1538

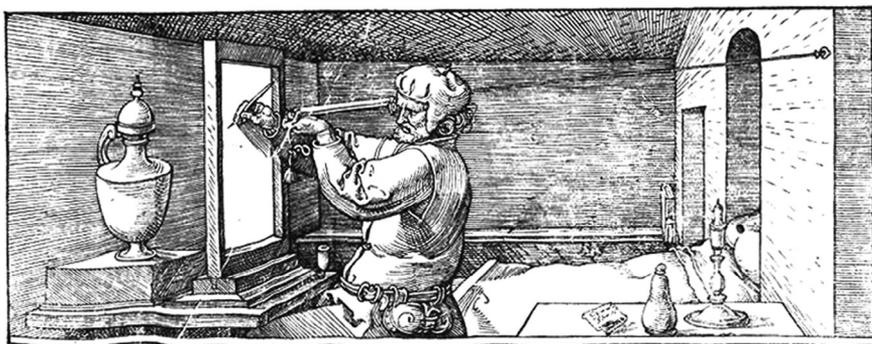
distancia es móvil. La construcción con varios puntos de fuga y la intersección de oblicuas permiten a Viator el levantar el plano y el alzado sin necesidad de la «construcción legítima» de Alberti. Su influencia fue enorme sobre los tratados del holandés Vredeman de Vries y el francés Jean Cousin. En su tratado está impuesto el principio de la perspectiva curvilínea. Importantes también sobre los avances de la perspectiva son las ideas que sobre la misma expresó Leonardo da Vinci. El gran pintor florentino, cuyo *Tratado de pintura* –que no es obra suya sino una recopilación realizada por sus alumnos– que fue impreso de nuevo incompleto en el año 1651 en París, opinaba que la perspectiva no es más que un medio auxiliar o técnico para sugerir la profundidad o tridimensionalidad de un cuadro pictórico. Tanto desde el aspecto teórico como práctico la lejanía dependía de la graduación tonal y lumínica del color. De ahí que da Vinci sea el primero en ocuparse de la perspectiva aérea, de la cual Velázquez será el más genial representante.

Retomando la relación que ideológicamente existe entre la perspectiva renacentista y la obra escrita de Nicolás Maquiavelo sorprendentemente cons-



5. Alberto Durero, *La mujer desnuda*.
Underweysung der Messung, edición de 1538

tatamos que no sólo está vinculada a su forma de pensar sino que está concretamente enlazada a su vida intelectual de escritor y humanista. Maquiavelo, tras su caída política, desengañado y sin posibilidad de volver a desempeñar algún papel dentro de la administración, se refugió en sus ocios literarios y su asistencia a las reuniones eruditas que tenían lugar en el Orti Oricellari, los jardines cercanos a Florencia propiedad de Cósimo Rucellai. En dichas tertulias se trataban temas de sabio interés humanístico. Fue entonces cuando aparte de sus escritos teóricos de carácter histórico y análisis político, Maquiavelo escribió su



6. Alberto Durero, *El dibujante de la jarra*.
Underweysung der Messung, edición de 1538



7. *La ciudad ideal*. Tabla de Urbino, c. 1480-1490.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

«entretenimiento» o relato narrativo sobre el misógino *Archidiablo Belgafor*, la reelaboración de la comedia de Plauto *La Clizia* o *Las máscaras*, cuyo texto ha desaparecido. Ahora bien la obra más importante de este tipo es la comedia *La mandrágora* (Florencia, 1518) cuyo texto, junto con el tratado *El arte de la guerra*, constituyen las dos únicas publicaciones aparecidas en vida de Maquiavelo. Traducida al español en el siglo XX por Rafael Cansinos Assens, esta comedia lleva el título de una medicinal y letal planta narcótica, fabulosa desde la Antigüedad. Representada en Florencia y Roma, es una obra alegórica que tiene que ver con la vuelta a la capital toscana de los Medicis. En sus cinco actos se cuenta la historia de una bella y joven mujer llamada Lucrecia, casada con el viejo e ingenuo juez Micer Niccía. Este ingenuo varón, deseoso de tener descendencia hace sin quererlo que su mujer caiga en los brazos de su médico, llamado Callimaco, que acaba siendo el amante de su paciente. Sin duda alguna la puesta en escena de la obra hace que Maquiavelo conociese el arte de la escenografía teatral, tan importante en el desarrollo del arte pictórico y arquitectónico del Renacimiento italiano.

Desaparecidas las tabletas con la perspectiva del Baptisterio de la plaza de Señoría de Florencia pintadas por Brunelleschi, hay otras tres tablas de perspectivas urbanas de la «ciudad ideal» a principios del siglo XVI que están ligadas al parecer con la representación teatral de *La mandrágora* de Maquiavelo. Estas tres vistas, que retratan las tres plazas imaginarias con arquitecturas renacentistas clasicistas, según distintos historiadores del arte han sido atribuidas a diferentes pintores. También ha sido objeto de discusión si se trata de composiciones-tipo, de representaciones utópicas de ciudades ficticias o si son modelos escenográficos de arquitecturas. Nos referimos a las tres tablas rectangulares



8. *La ciudad ideal*. Tabla de Baltimore, c. 1480-1484. Walters Art Museum, Baltimore

que se conservan respectivamente en distintos museos de Urbino [7], Baltimore [8] y Berlín [9]. Atribuidas por unos y otros especialistas al arquitecto, escultor y tratadista sienés Francesco di Giorgio Martini, a Bramante, Giuliano da Sangallo, Domenico Ghirlandahio o Benezzo Gozzoli, lo que es cierto es que pertenecen al concepto quattrocentista de la ciudad y la arquitectura de fines del Quattrocento y principios del Cinquecento. Vasari, en su siempre citado libro de *Las vidas*, nos hace saber que Francia Bigio, pintor florentino «que tenía mucha afición a la perspectiva y la estudiaba continuamente» hizo «con Ridolfo Ghirlandaio un



9. *La ciudad ideal*. Tabla de Berlín, c. 1477. Gemäldegalerie, Berlín

conjunto hermosísimo para las bodas del duque Lorenzo con dos vistas en perspectiva, para las comedias que se representaron, realizadas con mucho orden y magistral juicio y gracia que le proporcionaron renombre y favor ante el príncipe». Señalemos que el duque Lorenzo de Medicis es el mismo al que Maquiavelo dedicó *El príncipe*. Este Medicis, duque de Urbino, se casó con Magdalena de la Tour d'Auvergne, de quien tuvo una hija, Catalina, futura reina de Francia.

Las tres tablas citadas son de una gran belleza. Compuestas dos de ellas por la representación horizontal de unas espaciosas plazas con arquitecturas en las que un edificio de planta centrada está flanqueado por edificios de órdenes superpuestos y cornisas en perspectiva, hay una tercera con un pórtico cubierto que se abre a un puerto de mar de infinito horizonte. En todas ellas los pavimentos en el primer plano están compuestos por una compartimentación geométrica de tipo ajedrezado. En los fondos de dos de ellos se asoman discretamente las colinas arboladas de una naturaleza que ponen una nota contraria a la petrificada composición arquitectónica. El tema de esta visión simétrica del lugar privilegiado que es una plaza urbana, centrada por un gran edificio cupulado entre Arcos de Triunfo, será el motivo principal de grandes escenas monumentales como son el fresco de *La entrega de las llaves a San Pedro* que Pietro Perugino pintó en 1481 en la Capilla Sixtina del Vaticano y la obra juvenil, en 1504, de *Los desposorios de la Virgen* de Rafael a la Pinacoteca Brera de Milán. En esta última obra, Rafael sigue el modelo clasicista de la arquitectura del Bramante el cual, al levantar el famoso Tempietto di San Pietro in Montorio de Roma, en 1502, por encargo de los españoles Reyes Católicos diseñó el auténtico «manifiesto» del Clasicismo moderno.

Las tres tablas de Urbino, Baltimore y Berlín han sido comparadas por los críticos de arte y los escritores modernos, como Jean Cocteau, con las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico. De lo que no queda duda es de que son obras muy atractivas, de emblemática y misteriosa significación. Estudios o «cartones» para marqueterías o decoraciones de teatro son paradigmas de las ciudades ideales. Interesante es constatar que el arquitecto y tratadista Sebastiano Serlio Boloñés, en 1545, al publicar su *Segundo libro de arquitecturas*, dedicado íntegramente a la perspectiva, de la cual no sólo sistematiza sus reglas sino que dibuja sus esquemas fundamentales, presenta tres grabados en los que retrata los decorados teatrales para la representación de la tragedia, la comedia y la sátira. Serlio, que insistía en la diferencia que existe entre las reglas de la perspectiva de los pintores, que apelan en sus composiciones a la imaginación, con la de los arquitectos, que juegan con volúmenes reales, para crear un espacio dramático, re-

curría a los valores simbólicos vigentes desde la antigüedad. La excelencia de la tragedia, que en el teatro clásico se representaba con altos coturnos, requería un paisaje urbano noble, de palacios y templos de mármol. La comedia, de carácter burgués, por el contrario se desarrollaba en un barrio vulgar y de anodina arquitectura. Por último la sátira, mordaz y despectiva, tenía lugar en una naturaleza selvática, poblada de chozas o cabañas cubiertas de paja. Era una cuestión de orden jerárquico, género, clase y categoría dentro de una sociedad estamental.

La tentación sería finalizar este texto discurriendo sobre otras formas de perspectiva como la anamorfosis que en griego significa transformación y que consiste en una pintura o el dibujo que produce una imagen que, a primera vista es aberrante, deforme y confusa y que vista desde un determinado punto de observación, nunca frontal, acaba siendo regular. Baltrusaitis titula su estudio sobre las anamorfosis como imágenes aberrantes. El famoso cuadro de *Los embajadores*, de 1533, por Hans Holbein el Joven es sin duda el mejor ejemplo que se puede citar de esta singular forma óptica de índole virtual ya que la mancha que aparece a los pies de los diplomáticos es en realidad una calavera. También nos complacería constatar que la llamada «perspectiva militar», en la cual se mezclan a nivel del suelo la perspectiva paralela con la troncopiramidal invertida, fue utilizada por los tratadistas del arte de la guerra.

Tampoco quisiéramos trazar aquí la abreviada historia ulterior de la perspectiva, con todas sus diversas variantes, hasta la geometría descriptiva del politécnico Gaspar Monge. Tampoco la vuelta a plantearse la visión monocular del objetivo fotográfico en el siglo XIX y las perspectivas imposibles de Escher en el siglo XX. Únicamente nuestra disertación ha querido tratar cómo desde su atalaya de pensador político y de humanista y literato al tanto de la cultura de su tiempo, Maquiavelo tuvo una incidencia concreta con la utilización mental y la práctica escenográfica de la perspectiva renacentista.

