

Erwin Panofsky



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5319839063

La perspectiva como «forma simbólica»

Traducción de Virginia Careaga



R^o 34.505

FABULA
TUSQUETS
EDITORES

«*Item perspectiva* es una palabra latina; significa mirar a través.» Así es cómo Durero trató de circunscribir el concepto de perspectiva.¹ Y aun cuando parece ser que esta «palabra latina», que se halla ya en Boecio,² no poseía originariamente un sentido tan gráfico,³ nosotros adoptaremos sustancialmente la definición dureriana. Hablaremos en sentido pleno de una intuición «perspectiva» del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados «en escorzo», sino donde todo el cuadro —citando la expresión de otro teórico del Renacimiento—⁴ se halle transformado, en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero «plano figurativo» sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos «correcta».⁵ Esta construcción geométrica «correcta», descubierta en el Renacimiento y, más tarde, perfeccionada y simplificada técnicamente, que en cuanto a sus premisas y fines permaneció inalterada hasta la época de Desargues, puede conceptualmente definirse con sencillez de la manera siguiente: me represento el cuadro —conforme a la citada definición del cuadro-ventana— como una intersección plana de la «pirámide visual» que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conec-

to con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener. Puesto que la posición relativa de estos «rayos visuales» determina en el cuadro la aparente posición de los puntos en cuestión, de todo el sistema sólo necesito dibujar la planta y el alzado para determinar la figura que aparece sobre la superficie de intersección. La planta me proporciona los valores de la anchura, el alzado los valores de la altura y, con sólo transportar conjuntamente estos valores a un tercer dibujo, obtengo la buscada proyección perspectiva (Figura 1). Para el cuadro así obtenido (esto es, para el «corte plano y transparente de todas las líneas que van del ojo a la cosa que éste ve»⁶) son válidas las siguientes leyes: todas las ortogonales o líneas de profundidad se encuentran en el llamado «punto de vista», determinado por la perpendicular que va desde el ojo al plano de proyección; las paralelas, sea cual sea su orientación, tienen siempre un punto de fuga común. Si yacen sobre un plano horizontal, el punto de fuga yace a su vez sobre el llamado «horizonte», es decir, sobre la horizontal que pasa por el punto de vista; si, además, forman con el plano del cuadro un ángulo de 45° la separación entre su punto de fuga y el «punto de vista» es igual a la «distancia»; es decir, igual a la distancia existente entre el ojo y el plano del cuadro. Finalmente, las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta progresión, de manera que, conocida la posición del ojo, cada dimensión es calculable respecto a la precedente o la sucesiva (véase Figura 7).

Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la «perspectiva central» presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.

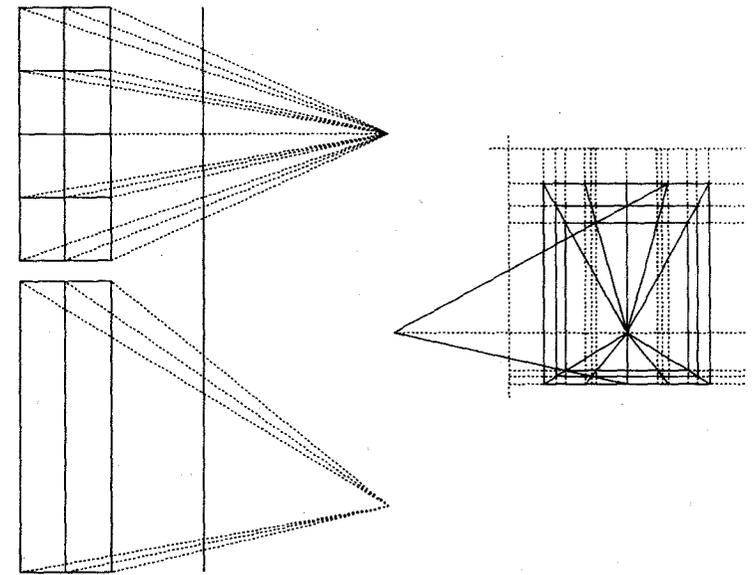


FIGURA 1. — Construcción de un espacio interno rectangular, según la perspectiva moderna («caja espacial»). Arriba: Planta. Abajo: Alzado. Derecha: Imagen perspectiva obtenida mediante la combinación de los segmentos cortados sobre «las rectas de proyección».

Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por «realidad» entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico: «La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, puesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad. La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los «puntos» que en él se encierran, son sim-

plemente señaladores de posición, los cuales, fuera de esta relación de "posición" en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, en el fondo, estos puntos están vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna en cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada en el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones. En el espacio de la percepción inmediata este postulado no se realiza nunca. Aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. El espacio visual y el espacio táctil concuerdan en que, contrariamente al espacio métrico de la geometría euclidiana, son "anisótropos" y "heterogéneos"; las directrices fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) son en ambos espacios fisiológicos valores que se corresponden de modo diverso.»⁷

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto («espacio libre»), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único *Quantum continuum*; prescinde de que vemos con dos

ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al «campo visual» una forma esferoide; no tiene en cuenta la enorme diferencia que existe entre «la imagen visual» psicológicamente condicionada, a través de la cual aparece ante nuestra conciencia el mundo visible, y la «imagen retínica» que se dibuja mecánicamente en nuestro ojo físico (porque nuestra conciencia, debido a una peculiar «tendencia a la constancia» producida por la actividad conjunta de la vista y el tacto, atribuye a las cosas vistas una dimensión y una forma que provienen de ellas como tales y se niega a reconocer, o al menos a hacerlo en toda su extensión, las aparentes modificaciones que la dimensión y forma de las cosas sufren en la imagen retínica); y, en fin, pasa por alto un hecho importantísimo: el que en esta imagen retínica —prescindiendo totalmente de su «interpretación» psicológica y del hecho de la movilidad de la vista— estas formas son proyectadas, no sobre una superficie plana, sino sobre una superficie cóncava, con lo cual, ya a un nivel de grado inferior y aún prepsicológico, se produce una discrepancia fundamental entre la «realidad» y la construcción (es obvio que también surge esta discrepancia en los análogos resultados obtenidos mediante un aparato fotográfico).

Pongamos un ejemplo muy simple: dividamos una línea mediante dos puntos y miremos bajo un mismo ángulo sus tres segmentos a, b y c. Estos segmentos objetivamente desiguales, proyectados sobre una superficie cóncava, y también por lo tanto sobre la retina, aparecen con una longitud aproximadamente igual, mientras que sobre una superficie plana se mostrarán en su originaria desigualdad (Figura 2).

Debido a esto surgen las llamadas «aberraciones marginales» que todos conocemos gracias a la fotografía y que precisamente nos permiten distinguir las diferencias entre la imagen perspectiva y la imagen retínica. Estas pueden ser matemáticamente definidas como la diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre una su

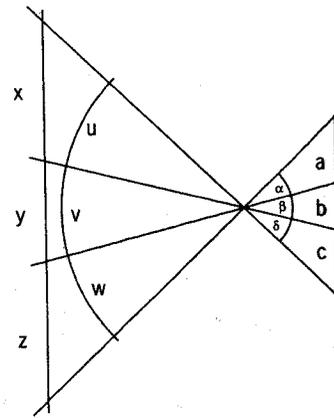


FIGURA 2. — Explicación de las «aberraciones marginales».

perficie plana. Por eso aparecen de un modo más manifiesto cuanto mayor es el ángulo visual, o, lo que es lo mismo, cuanto menor es la distancia en relación a la dimensión de la imagen.⁸ Junto a esta discrepancia puramente cuantitativa entre la imagen retínica y la representación perspectiva plana (discrepancia que el Renacimiento conoció bien pronto), existe otra discrepancia formal que, por un lado, se debe al movimiento de los ojos y, por otro, a la configuración esférica de la retina. Mientras la perspectiva plana proyecta las líneas rectas como tales líneas rectas, nuestro órgano visual las toma como curvas (considerándolas como curvas en sentido convexo desde el centro de la imagen); así, una cuadrícula que objetivamente está formada por líneas rectas parece, al ser mirada de cerca, curvarse como un escudo, mientras que una cuadrícula objetivamente curva parece por el contrario plana y las líneas de fuga de un edificio, que en la construcción perspectiva se representan como rectas, deberían ser curvas; correspondiendo a la efectiva imagen retínica. Para ser precisos, incluso las verticales deberían sufrir una ligera curvatura (a diferencia de lo que ocurre en el dibujo de Guido Hauck, Figura 3).

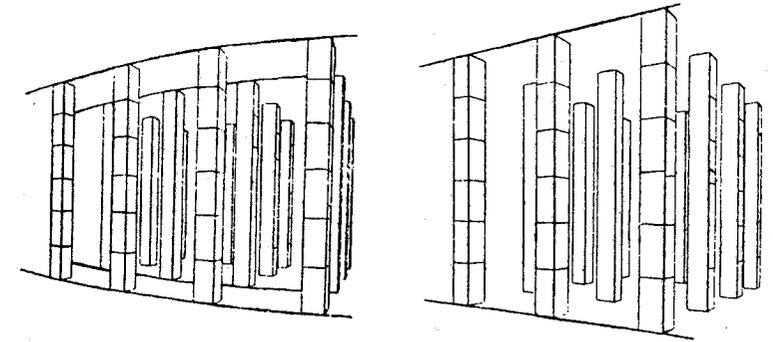


FIGURA 3. — Atrio sostenido por pilastras (izquierda), construido según la perspectiva «subjetiva» (curva); (derecha), según la perspectiva esquemática (plana). Según Guido Hauck.

Esta curvatura de la imagen visual ha sido observada en dos ocasiones en épocas recientes: una vez por los grandes psicólogos y físicos de finales del XIX,⁹ y otra, que parece haber pasado desapercibida, por los grandes astrónomos y matemáticos de principios del siglo XVII; de entre ellos hay que recordar sobre todo al sorprendente Wilhelm Schickhardt, conocido también por sus viajes a Italia: «Digo que todas las líneas, incluso las más rectas, no se presentan ante el ojo *directe contra pupilam*..., aparecen necesariamente algo curvadas. Pero esto no lo cree ningún pintor, por eso, cuando dibujan las paredes rectas de un edificio, lo hacen con líneas rectas; sin embargo, esto es incorrecto si se habla en términos del verdadero arte de la perspectiva... ¡descubrid la clave, oh artistas!».¹⁰ El propio Kepler estaba de acuerdo con él, por lo menos en esto, cuando reconocía la posibilidad de que la cola objetivamente rectilínea de un cometa, o la trayectoria objetivamente rectilínea de un meteoro, podía subjetivamente, ser tomada por una verdadera curva; y lo interesante de ello es que Kepler se daba cuenta claramente de que, debido a su educación en la perspectiva plana, en un principio, había pasado por alto, e incluso negado, estas aparentes curvaturas. Afirmando que

todo lo que es recto es percibido siempre como recto, se había dejado condicionar por las leyes de la perspectiva pictórica sin pensar que, de hecho, en el ojo no se proyecta la imagen sobre una *plana tabella*, sino sobre la superficie interna de una esfera visual.¹¹ Y si, de entre nuestros contemporáneos sólo una minoría ha reconocido esta curvatura, es seguro, o por lo menos parcialmente seguro, que esta opinión (ratificada además por la observación de fotografías) se fundamenta en la construcción perspectiva plana, la cual, a su vez, sólo se hace comprensible, en verdad, desde una concepción (particularísima y específicamente contemporánea) del espacio, o, si se prefiere, del mundo.

Por eso, una época cuya visión estaba condicionada por la representación del espacio, expresada mediante una rigurosa perspectiva plana, debía redescubrir la curvatura de nuestro, digamos, mundo visual esférico. Estas curvaturas no eran evidentes para una época habituada a ver perspectivamente, pero no según la perspectiva plana: la Antigüedad Clásica. En las obras de los ópticos y teóricos del arte de la Antigüedad (incluyendo igualmente a los filósofos) nos encontramos continuamente con observaciones de este tipo: lo recto es visto como curvo y lo curvo como recto; las columnas para no parecer curvadas deben poseer su éntasis (sabemos que en el período clásico era relativamente débil); el epistilo y el estilobato deben ser contruados curvos si se quiere evitar que aparezcan flexados. Las famosas curvaturas de los templos dóricos, por ejemplo, manifiestan las consecuencias prácticas de estos conocimientos.¹² La óptica de la Antigüedad, que había madurado estas nociones, era básicamente contraria a la perspectiva plana. El hecho de que la óptica de la Antigüedad conozca la modificación esférica de las cosas vistas, encuentra su fundamento o, por lo menos, su correspondencia, en el hecho aún más importante de que la teoría clásica, respecto a las modificaciones de dimensión, se ajustaba más que la perspectiva del Renacimiento, a la estructura efectiva, representándose la configuración del campo visual co-

mo una esfera.¹³ La Antigüedad mantuvo firmemente, y sin admitir excepción alguna, el presupuesto de que las dimensiones visuales (en tanto proyecciones de las cosas sobre la esfera ocular) no están determinadas por la distancia existente entre los objetos y el ojo, sino exclusivamente por la medida del ángulo visual (de ahí que sus relaciones sean expresadas sólo mediante grados angulares, medidos con exactitud, o mediante arcos de círculo, y no mediante simples medidas lineales).¹⁴ El octavo teorema de Euclides¹⁵ se opone expresamente a una opinión contraria, estableciendo que la diferencia aparente entre dos dimensiones iguales vistas a distancias desiguales, está determinada, no por la relación de estas distancias, sino por la relación (discrepancia bastante menor) de los ángulos visuales correspondientes (Figura 4), posición diametralmente opuesta a la opinión fundamental que subyace a las construcciones modernas y que Jean Pélerin-Viator ha reducido a la conocida fórmula: «*Les quantités et les distances ont concordables différences*».¹⁶ Probablemente es por algo y no por pura casualidad que más tarde el Renacimiento, cuando parafrasea a Euclides (e incluso en las traducciones de Euclides), bien suprime totalmente este octavo teorema, bien lo «enmienda» parcialmente, de modo tal que le hace perder todo su sentido originario.¹⁷ Parece

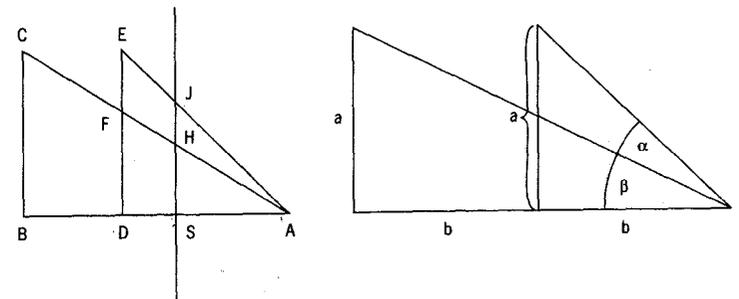


FIGURA 4. - Comparación entre la concepción de «la perspectiva plana» y «la perspectiva angular»: en la perspectiva plana (izquierda) las dimensiones visuales (HS y JS) son inversamente proporcionales a las distancias (AB y AD); en la «perspectiva angular» (derecha) las dimensiones visuales (β y $\alpha + \beta$) no son inversamente proporcionales a las distancias ($2b$ y b).

que se hubiera percatado de la contradicción existente entre la teoría de la *perspectiva naturalis* o *communis* que sólo perseguía formular matemáticamente las leyes de la visión natural (y por tanto relacionaba las dimensiones visuales con los ángulos visuales), y la *perspectiva artificialis*, desarrollada entre tanto, que, por el contrario, se esforzaba en formular un sistema prácticamente aplicable a la representación artística; es evidente que esta contradicción no podía ser eliminada más que renunciando a aquel axioma de los ángulos, pues su aceptación había hecho imposible la creación de una imagen perspectiva, ya que, como sabemos, una superficie esférica no puede ser desarrollada sobre un plano.

Nos preguntamos si la Antigüedad Clásica que, por lo que sabemos, nunca renunció al principio fundamental, según el cual las dimensiones visuales no están determinadas por las distancias sino por los ángulos visuales, había en efecto elaborado, y de qué modo, un procedimiento geométrico perspectivo. Puesto que, por un lado, está claro que la pintura antigua no podía concebir una proyección en el plano, dados los principios anteriormente expuestos y que más bien debería haber creado una proyección sobre una superficie esférica, y por otro lado, no hay duda de que podía menos aún que la pintura renacentista concebir la práctica de un procedimiento «estereográfico» perspectivo, en el sentido del de Hiparco o similares, queda a lo sumo por considerar si la Antigüedad había al fin elaborado una construcción aproximativa, artísticamente utilizable, que podemos imaginarnos más o menos a partir de una esfera de proyección en el que sus arcos hubieran sido sustituidos por sus cuerdas. Esto habría permitido una mayor aproximación entre las dimensiones de la imagen y las de los ángulos sin que tal procedimiento encontrara mayores dificultades que el moderno. Parece ser que realmente —no nos atrevemos a afirmarlo todavía rigurosamente— la pintura antigua, al menos en la época tardía helenístico-romana, poseía tal procedimiento.

Vitruvio nos transmite en un pasaje muy discutido de sus *Diez libros sobre arquitectura* esta sorprendente definición: la «escenografía», esto es, la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano,¹⁸ se fundamenta en un *omnium linearum ad circini centrum responsus*. Por de

pronto, naturalmente se ha querido ver en este *circini centrum* el «punto de vista» de la perspectiva moderna; prescindiendo totalmente del hecho de que, en las pinturas antiguas que se conservan, en ninguna de ellas se revela la existencia de un punto de fuga único, la expresión misma parece por ahora contradecir este sentido, ya que el «punto de vista» de la perspectiva central moderna no puede ser designado en modo alguno como *circini centrum* (propia- mente «vértice del círculo», impropia- mente «punto central del círculo»). Siendo mero punto de convergencia de las ortogonales no puede ser empleado para aludir al círculo.¹⁹ Puesto que aquí se trata en suma de un procedimiento pers- pectivo exacto –que en todo caso es sugerido, por la men- ción del *circinus*–, es posible que Vitruvio, al usar la expre- sión *centrum* pensase, no tanto en un punto de fuga situado en el cuadro cuanto en un centro de proyección represen- tante del ojo del observador y que imaginase este centro (ya que estaba totalmente de acuerdo con el axioma de los ángulos de la óptica antigua) como el centro de un círcu- lo que en los dibujos preliminares cortaba los rayos visua- les del mismo modo que la recta representante del plano del cuadro lo hace en las construcciones perspectivas moder- nas. Si construimos con la ayuda de un «círculo de pro- yección» (en el cual, como dijimos, los arcos del círculo han de ser sustituidos por las cuerdas correspondientes), obtendremos un resultado que coincide de un modo deci- sivo con las pinturas conservadas: las prolongaciones de las líneas de profundidad no convergen rigurosamente en un punto, sino que se encuentran (dado que los sectores del círculo en su desenvolvimiento divergen en cierta medida del vértice) convergiendo sólo débilmente de dos en dos en diversos puntos, situados todos sobre un eje común, pro- duciendo la impresión de una raspa de pescado (Figura 5).

Sea o no sea sostenible esta interpretación del pasaje de Vitruvio en la medida que podemos comprobarla (demos- trarla es ya casi imposible, pues los cuadros que nos han quedado están casi todos contruidos sin rigor alguno), el

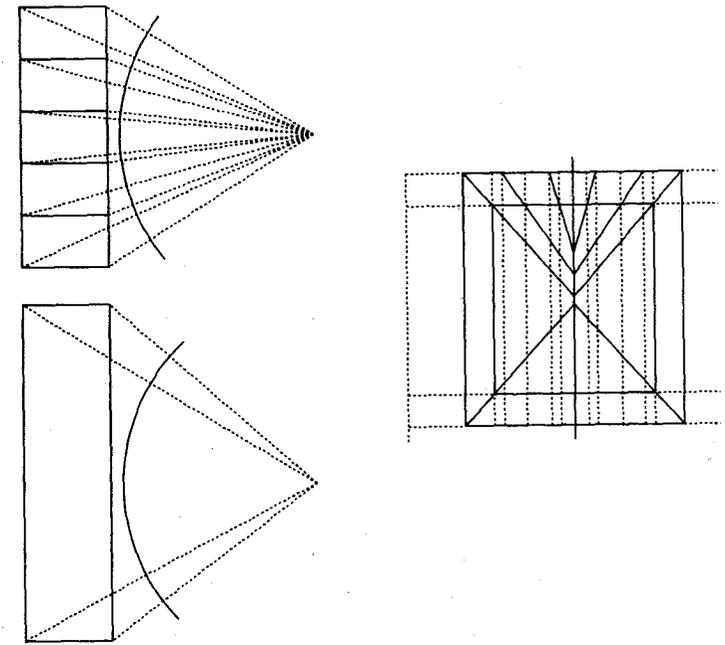


FIGURA 5. – Construcción de un espacio interno rectangular («caja es- pacial») según la construcción «perspectiva angular» de la Antigüedad. Arriba: Planta. Abajo: Alzado. Derecha: Imagen perspectiva obtenida por la combinación de los segmentos determinados sobre el círculo de proyección.

principio determinante de la representación antigua del es- pacio fue generalmente el de raspa de pez o, siendo más rigurosos, el principio del eje de fuga. En parte bajo la forma de una ligera convergencia, tal como acabamos de des- cribirla, y que coincide con nuestra hipotética construcción del círculo (Lámina 2b) y en parte bajo la forma más esque- mática, pero más manejable, de un trazo más o menos pa- ralelo de las líneas oblicuas de profundidad, como el que ya se revela en los vasos del sur de Italia del siglo IV antes de Cristo (Láminas 1b y 2a).²⁰ Este modo de representación espacial se caracteriza, en comparación al moderno, por una muy peculiar inestabilidad e incoherencia interna. Las construcciones modernas basadas sobre el punto de fuga

-y ésta es su tremenda ventaja, motivo por el que han sido estudiadas con tanto apasionamiento- modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen unívocamente, para cada objeto, las dimensiones que le son propias y la posición que guardan respecto al ojo. Esto es imposible *sub specie* en el sistema con eje de fuga, porque aquí el trazado de los rayos no tiene validez alguna. Se deduce de un modo contundente que el principio del eje de fuga no puede, sin incurrir en paradoja, conducir a la representación de una cuadrícula en escorzo: los cuadros centrales serán en relación con los cuadros vecinos o demasiado grandes o demasiado pequeños; de esto surge una penosa discordancia, que ya la Antigüedad, pero sobre todo el Medievo tardío, que utilizó estas construcciones en amplios sectores del arte, intentó ocultar mediante pequeños escudos, guirnaldas, festonaduras, hojas de parra o cualquier otro motivo en perspectiva.²¹ Las diagonales de una cuadrícula así construida sólo pueden ser rectilíneas si los intervalos de profundidad de la parte posterior parecen aumentar hacia el fondo, en vez de disminuir como debieran, y si, por el contrario, los intervalos de profundidad disminuyen progresivamente, las diagonales parecerán quebradas.

Ahora bien, esto no parece ser un asunto artístico sino un mero problema matemático, puesto que con razón se puede decir que errores de perspectiva, más o menos graves, o incluso la completa ausencia de una construcción perspectiva, nada tienen que ver con el valor artístico (al igual que la libre o, por el contrario, estricta observancia de las leyes de la perspectiva no hacen peligrar en modo alguno la «libertad artística»). Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas «formas simbólicas» mediante las cuales «un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él». Y es, en este sen-

tido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean.

El arte de la Antigüedad Clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónica o plásticamente en un ensamblaje de grupos. Y aun cuando el Helenismo, junto al valor del cuerpo movido de dentro a fuera, afirma también el atractivo de la superficie observada desde el exterior y (lo que está estrechamente unido) comienza a apreciar junto a la naturaleza viva la muerta, junto a la belleza plástica la fealdad o vulgaridad pictórica, junto a los cuerpos sólidos el espacio que los circunda conectándolo como digno de ser expresado, sigue a pesar de todo uniendo la representación artística a las diversas cosas y no concibe el espacio como algo capaz de circunscribir y resolver la contraposición entre cuerpos y la ausencia de éstos, sino, en cierto modo, como aquello que permanece entre cuerpos. Así, el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se establecen sean diferenciaciones o modificaciones de un *continuum* de orden superior. Las distancias en profundidad se hacen perceptibles, pero no pueden ser expresadas mediante un *modulus* determinado; las ortogonales convergen, pero no convergen nunca (aun cuando las reglas en las representaciones arquitectónicas observen las reglas del ascenso de las líneas del suelo y el descenso de las líneas del techo) en un horizonte unitario y menos aún en un cen-

tro unitario.²² Las dimensiones, por lo general, disminuyen hacia el fondo, pero esta disminución no es en modo alguno constante, sino continuamente interrumpida por figuras «fuera de proporción». Los cambios que la forma y el color acusan, debido a la distancia y al medio interpuesto, están representados con tal audacia que el estilo de estas pinturas es como un fenómeno precursor o paralelo al impresionismo moderno en cuanto a la no utilización de una «iluminación» unitaria.²³ Así, incluso allí donde el concepto de perspectiva como un «ver a través» comienza a ser tomado en serio, tanto que creemos estar viendo una escenografía paisajística continua a través de los intercolumnios de una serie de pilastras (Lámina 3), el espacio representado se convierte en un espacio de agregados y no en el espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático.²⁴ Por esto, es evidente que el «impresionismo» antiguo es sólo un *quasi* impresionismo. Porque lo que designamos como tendencia moderna presupone siempre una unidad superior más allá del espacio vacío y de los cuerpos, de modo que, desde un principio la contemplación de ellos, observados a través de estos presupuestos, conserve su orientación y unidad; y por esto nunca puede, a través de una tan extendida depreciación y disolución de la forma estable, poner en peligro la estabilidad de la imagen espacial y la compacidad de las diferentes cosas, sino que sólo puede velarla; mientras que la Antigüedad, careciendo de esta unidad superior, sólo a costa de una disminución en el orden de la corporeidad, puede lograr un aumento en el orden de la espacialidad, de tal forma que el espacio parece alimentarse de las cosas y para las cosas; y justamente esto explica el fenómeno, paradójico hasta ahora, de que el mundo del arte antiguo, siempre que renunciemos a la representación del espacio intercorporal, resulta más sólido y armónico que el moderno, pero tan pronto como introduce el espacio en la representación, sobre todo en la pintura paisajística, éste se vuelve irreal, contradictorio, ilusorio y quimérico.²⁵

Así, pues, la perspectiva antigua es la expresión de una determinada intuición del espacio que difiere fundamentalmente de la intuición moderna (que, a pesar de ser contraria a la teoría sostenida por Spengler, puede ser igualmente designada como intuición del espacio) y, por lo tanto, es una concepción del mundo peculiar y diferente de la moderna. A partir de aquí se hace comprensible la razón por la que el mundo antiguo pudo contentarse —en expresión de Goethe— con una representación «tan incierta, como falsa»;²⁶ ¿Por qué no dio ese paso en apariencia tan pequeño, como es lograr la intersección plana de la pirámide visual, que le habría llevado a la construcción de un espacio verdaderamente sistemático y exacto? En verdad, esto no podía suceder mientras siguiera siendo válido el axioma de los ángulos mantenido por los teóricos; ¿pero por qué no se denegó su validez entonces, como habría de suceder quince siglos más tarde? No se hizo, porque aquella forma de intuir el espacio, que buscaba su expresión en el arte figurativo, no exigía en absoluto un espacio sistemático; y así como los artistas de la Antigüedad no podían representarse un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la Antigüedad podían concebirlo (por lo tanto resultaría carente de método identificar la pregunta «¿poseyó la Antigüedad una perspectiva?» con esta otra «¿poseía la Antigüedad una perspectiva como la nuestra?», pregunta que era formulada en los tiempos de Perrault y Sallier, Lessing y Klotzens). Por variadas que fuesen las teorías antiguas del espacio, ninguna de ellas logró nunca definirlo como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad,²⁷ resolviendo (*sub specie* de «un sistema de coordenadas») la diferencia entre «delante» y «detrás», «aquí» y «allí», «cuerpos» y «no cuerpos» en el concepto más alto y más abstracto de la extensión tridimensional, o, como dice Arnold Geulincx, del *corpus generaliter sumptum*. La totalidad del mundo permanece siempre como algo fundamentalmente discontinuo; bien sea cuando Demócrito construye un mundo compuesto de partículas puramente

corpóreas, y luego (sólo para asegurarle al mismo una movilidad) postula el infinito «vacío» como un $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$ (en cuanto correlato necesario del $\delta\upsilon\nu$); o bien cuando Platón, al mundo de los elementos reductibles a las formas geométricas de los cuerpos contraponen el espacio, que no constituye el $\upsilon\pi\omicron\delta\omicron\kappa\eta$ no sólo como algo informe, sino como enemigo de toda forma; y, finalmente, o bien cuando Aristóteles atribuye al espacio general ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\upsilon\acute{o}\varsigma$) mediante una asunción de lo cualitativo en el ámbito de lo cuantitativo, en el fondo totalmente antimatemática, seis dimensiones (arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda) mientras supone a los cuerpos singulares suficientemente determinados por las tres dimensiones (altura, longitud, anchura). Por esto concibe este «espacio general» como el último límite de un cuerpo enormemente grande, es decir, de la última esfera celeste, exactamente como el lugar específico de las cosas singulares ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\ \upsilon\delta\iota\omicron\varsigma$) que para él significa la frontera que separa una cosa de otra.²⁸ Es posible que esta teoría aristotélica del espacio muestre con singular claridad la incapacidad de la Antigüedad para llevar «las propiedades» del espacio concretamente experimentables, y particularmente la diferencia entre «cuerpos» y «no cuerpos», al denominador común de una *substance étendue*: los cuerpos no se resuelven en un homogéneo e ilimitado sistema de relaciones de dimensión, sino que son contenidos contiguos de un recipiente limitado. Si para Aristóteles no existe ningún *quantum continuum* en el que se resuelva la determinación de las cosas singulares, tampoco existe una $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\rho\gamma\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \acute{\alpha}\pi\epsilon\iota\rho\omicron\nu$ que trascienda la existencia de las cosas singulares (ya que en términos modernos la esfera de las estrellas fijas es también una «cosa singular».²⁹ Justamente se nos revela en esto, de un modo evidente, que el «espacio estético» y el «espacio teórico» traducen siempre el espacio percceptivo *sub specie* de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en el segundo caso sometida a las leyes lógicas.

Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado, o mejor aquellos cambios que, a menudo, están relacionados con la asunción del rol conductor por parte de un nuevo sector o de un nuevo género de arte y que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno a formas de representación aparentemente «más primitivas» la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo. Precisamente a través de la creación de una distancia, es posible volver a retomar creativamente los problemas anteriormente afrontados. Así Donatello surge no de los epígonos del clasicismo exangüe de Arnolfo, sino de una corriente decisivamente gótica; las vigorosas figuras de Konrad Witzens tuvieron que ser sustituidas por las delicadas creaciones de Wolgemut y de Schongauer para que fueran posibles los cuadros de los apóstoles de Durero; y así, entre la Antigüedad y la Modernidad, se sitúa el Medioevo que constituye el mayor de aquellos «retornos al pasado» y cuya misión en la historia del arte fue reunir en una verdadera unidad lo que antes se había configurado como una multiplicidad (aunque reunido de modo muy sutil) de elementos diversos. Pero el camino hacia esa nueva unidad pasa primero –paradójico sólo en apariencia– por la destrucción de la unidad existente, es decir, por la cristalización y aislamiento de los diversos elementos ligados anteriormente por vínculos mimético-corpóreas y pers-

pectivo-espaciales. Al final de la Antigüedad, y en relación con el aumento de las influencias orientales (cuya aparición naturalmente no es causa, sino síntoma e instrumento de la nueva evolución), empieza a disgregarse el cerrado espacio interior y el paisaje libremente configurado en profundidad; la aparente sucesión de figuras cede el puesto a la superposición y contigüidad; los diversos elementos del cuadro, fuesen figuras, edificaciones o motivos paisajísticos que hasta entonces eran en parte contenidos en parte componentes de un espacio orgánico, se modifican adquiriendo unas formas que, aunque todavía no son enteramente planas, se hallan constantemente referidas a un plano; formas que destacan sobre un fondo oro o neutro y que se disponen una al lado de otra sin consideración alguna hacia la precedente lógica de composición. Esta evolución puede seguirse casi paso a paso en las obras figurativas de los siglos II al VI después de Cristo.³⁰ Es digna de especial consideración la obra que aquí mostramos, el mosaico de Abraham en San Vital de Rávena (Lámina 4a), porque en ella se puede comprobar tangiblemente la desintegración de la concepción de la perspectiva: no sólo las plantas, sino también los relieves del terreno que en los paisajes de la Odisea están recortados de los bordes del cuadro como un mero «marco de ventana», deben ahora adaptarse a la curva. Es difícil encontrar un ejemplo que evidencie mejor el proceso de cómo el principio del espacio recortado simplemente por el borde del cuadro comienza a ceder de nuevo ante el principio de la superficie por él delimitada, la cual no permite ver a través, sino que quiere ser llenada. Y finalmente también los «escorzos» del arte helenístico-romano, en los que se pierde su originario significado de apertura del espacio, pero que conservan su estructura formal fija y lineal, han experimentado las más curiosas y a menudo extraordinariamente significativas reinterpretaciones. La antigua forma de «mirar a través» comienza a cerrarse. Pero sucede al mismo tiempo que los diversos elementos del cuadro, que han perdido casi total-

mente su nexo dinámico mimético-corpóreo y su nexo espacial-perspectivo, pueden ser unidos de un modo nuevo y en cierta manera más intrínseco: en un contexto inmaterial, pero sin lagunas, en el cual la alternancia rítmica de colores y oro, o la alternancia rítmica de claro-oscuro en cuanto al relieve, crean una unidad, aunque sea sólo colorística o luminística. Una unidad cuya forma particular encuentra, a su vez, en la concepción del espacio propio de la filosofía de la época un análogo teórico: la metafísica de la luz del neoplatonismo pagano y cristiano. «El espacio no es otra cosa que la sutilísima luz», escribe Proclo,³¹ con lo cual el mundo, igual que el arte, es definido por primera vez como un *continuum* y queda al mismo tiempo privado de su compacidad y de su racionalidad. El espacio se ha transformado en un fluido homogéneo, y, si se nos permite decir, hornogenizador, pero no mensurable y, por lo tanto, falto de dimensiones.

Así pues, el primer paso hacia el «espacio sistemático» moderno debe, primero, conducir a sustancializar y a hacer mensurable el mundo que nunca estuvo unificado, pero que en cambio sí era luminísticamente fluctuante; una sustancialidad y mensurabilidad, no en el sentido antiguo, sino en el medieval. Ya en el arte bizantino (aun cuando la manifiesta adhesión al ilusionismo antiguo fue reiteradamente frenada y en repetidas ocasiones contenida) se revela el esfuerzo por reducir el espacio a la superficie (porque el mundo del tardío arte paleocristiano no es aún un mundo de superficie, simplemente delimitable por la línea continua, sino que sigue siendo, a pesar de estar referido totalmente a la superficie, un mundo de cuerpos y de espacios) y por acentuar el valor de aquel elemento que, en este nuevo ámbito de la superficie, era el único medio de consolidación y sistematización: la línea. Pero el arte bizantino, que nunca se separó de modo absoluto de la tradición antigua, no llevó esta evolución a una ruptura radical con los principios de la Antigüedad tardía (como inversamente tampoco consiguió nunca alcanzar una ver-

dadera *renaissance*). No pudo decidirse a representar el mundo de modo totalmente lineal en vez de pictórico (de aquí su predilección por el mosaico, que permite, por su naturaleza, disimular la estructura inexorablemente bidimensional de la pared desnuda, recubriéndola mediante un material brillante). Las franjas de luz y las zonas de sombra del ilusionismo antiguo y antiguo-tardío se intensificaron con configuraciones lineales, pero el significado originariamente pictórico de estas configuraciones no fue en ningún caso enteramente olvidado de modo que no llegaron nunca a ser meros contornos limitantes. En cuanto al elemento perspectivo, este arte logró que los motivos paisajísticos y arquitectónicos fueran utilizados sobre fondo neutro como meros elementos de quita y pon pero, de todos modos, no cesaron de aparecer como elementos que, si bien no circunscribían el espacio, en cierto modo sí lo aludían —así pues el bizantinismo, y esto es de gran importancia para nosotros, pudo conservar, a pesar de la desorganización que introdujo en el conjunto, diversos elementos constitutivos del antiguo espacio perspectivo y transmitirlos al Renacimiento occidental.³²

El arte noroccidental europeo (cuyas fronteras durante el Medievo estaban determinadas más por los Apeninos que por los Alpes) ha transformado de forma más radical la tradición antigua-tardía que el bizantinismo europeo sudoriental. Tras la época comparativamente retrospectiva y por lo tanto propedéutica de los *Renaissancen*³³ carolingios y ottonianos, se forma ese estilo que llamamos «románico» el cual, habiéndose apartado de la Antigüedad, cosa que Bizancio nunca llegó a hacer por completo, había llegado ya a mediados del siglo XII a su madurez. Ahora, la línea es sólo línea, es decir, un medio gráfico de expresión *sui generis* cuya función es la de limitación y ornamentación de superficies; y, por su lado, la superficie es sólo superficie, es decir, no es ya una especie de vaga alusión a una espacialidad inmaterial, sino la superficie necesariamente bidimensional de un plano pictórico material. El

modo en que este estilo —que las épocas siguientes desarrollaron muy consecuentemente en el sentido de una mayor sistematización y tectonización— destruye los últimos restos de la concepción de la perspectiva antigua, se nos muestra claramente en un conocido ejemplo, uno entre tantos, de cómo los escorzos del Jordán, en las diversas representaciones del bautismo, se va transformando en una «montaña de agua».³⁴ Por lo general la pintura bizantina o bizantinizante permite distinguir con precisión la forma de las orillas del río que convergen hacia el fondo y la brillante transparencia del agua. El románico puro (el paso se anuncia ya alrededor del año 1000) transforma siempre con mayor decisión los caracteres pictóricos de las olas de agua en montañas, plásticamente compactas, y la convergencia aparente referida al espacio en una forma plana «ornamental»: el escorzo horizontal del río, que permitía al cuerpo de Cristo transparentarse en él, se convierte en un bastidor que se eleva perpendicularmente tras el cual el cuerpo de Cristo desaparece (a veces incluso se convierte en una mandorla que en cierto modo lo circunscribe); la plana orilla sobre la que el Bautista se asentaba se transforma en una serie de gradas por las que éste se ve obligado a encaramarse.

Debido a esta transformación radical, parece ser que, de una vez por todas, se renuncia a cualquier ilusión espacial; y, además, supone justamente la condición que determinará el surgimiento de una concepción espacial verdaderamente moderna. Cuando la pintura románica reduce de un mismo modo y con igual decisión los cuerpos y el espacio a la superficie, está consolidando y confirmando realmente por primera vez, la homogeneidad entre éste y aquéllos, con el cual transforma su elástica unidad óptica en una unidad sólida y sustancial: a partir de aquí los cuerpos y el espacio permanecerán unidos indisolublemente y cuando, posteriormente, el cuerpo vuelve a liberarse de los vínculos de la superficie, no puede crecer sin que el espacio crezca simultáneamente en igual proporción. Este proceso se

consume del modo más cabal (y con consecuencias duraderas) en la escultura de la alta Edad Media. También ésta experimenta el mismo proceso de revisión y consolidación que la pintura; se desprende igualmente de todos los restos del antiguo ilusionismo y muestra la superficie pictóricamente móvil debido a la luz y la sombra transformada en una superficie unida estereométricamente por articulados contornos lineales; también ésta crea entre las figuras y su contorno espacial, es decir, su superficie de fondo, una indisoluble unidad, sólo que esta unidad no impide el desarrollo tridimensional de la forma. Ahora, una figura en relieve no es ya un cuerpo colocado meramente ante una pared o un nicho, sino que la figura y el fondo del relieve son fenómenos de una misma y única sustancia y, por primera vez en Europa, surge de ello una escultura arquitectónica que, a diferencia de las metopas o de las cariátides antiguas, no se inserta en o al edificio, sino que constituye una expresión inmediata de la masa constructiva misma. La estatua del pórtico románico está conformada plásticamente como una columna revestida; la figura roniánica en relieve es la misma pared conformada. Así, el estilo de la superficie pura, elaborado ya en la pintura, encuentra su equivalente escultórico en un estilo de la masa pura. Es decir, las obras poseen nueva tridimensionalidad y sustancialidad, pero, en oposición a las de la Antigüedad, no la tridimensionalidad y sustancialidad de los «cuerpos» cuya conexión (permitiéndonos repetir nuestras propias palabras) estaba garantizada en la impresión artística por una composición de partes distinguibles entre sí de determinadas dimensiones, forma y función (*organon*) individuales, sino la tridimensionalidad y sustancialidad de una sustancia homogénea cuya impresión artística está garantizada por la composición de partes indistinguibles, a saber, infinitamente pequeñas, de igual dimensión, forma y función («partícula»). Cuando el arte del alto gótico —el mismo alto gótico que con Vitellio, Peckham y Rogelio Bacon hace renacer la óptica antigua y que con Tomás de Aqu-

no (aunque con significativos cambios)³⁵ hace renacer la teoría aristotélica del espacio—, diferencia de nuevo esta «masa» en imágenes casi corpóreas, destacando la estatua de la pared como una forma desarrollada autónomamente y liberando a las figuras en relieve como algo casi autónomo respecto al fondo, entonces, en cierto sentido, representa este renacimiento de la sensibilidad por lo corpóreo, un retorno a la Antigüedad (retorno que, en muchos casos, venía acompañado por una exigencia total de modernidad y profundidad en cuanto a la acepción artística de la misma). Pero este acontecimiento no fue sólo una vuelta a lo antiguo, sino también la apertura a lo «moderno». Mientras los elementos arquitectónicos de las catedrales góticas (convertidos nuevamente en cuerpos al igual que sus estatuas y sus figuras en relieve convertidas de nuevo en «escultura») seguían todavía constituyendo las unidades particulares de aquel todo homogéneo cuya unidad e indivisibilidad habían sido definitivamente establecidas por el románico, se lleva a cabo simultáneamente —diríamos casi automáticamente— la emancipación de los cuerpos plásticos y la emancipación de la esfera espacial —que los circunda. Y es extremadamente simbólico el que la estatua del alto gótico no pueda existir sin el baldaquino que no sólo la relaciona con la masa total del edificio, sino que también la delimita y le asigna una parte determinada del espacio libre; el hecho de que el relieve posea como cobertura un arco de profundas sombras cumple la función de asegurar a las figuras, plásticamente ya emancipadas, una determinada zona espacial y transforma su campo de acción en un escenario (Lámina 10a). Ahora bien, así como la construcción de las iglesias del alto gótico es decididamente una construcción espacial, pero compuesta todavía por una serie de diversas bóvedas separadas que sólo confluirán unas en otras en el gótico tardío, así mismo este escenario sigue estando delimitado. Pero dentro de su delimitación es ya parte de un mundo que, aunque en principio esté constituido por células espaciales limitadas y únicamente adicionales, se

muestra por su misma naturaleza capacitado ya para una extensión ilimitada y en su ámbito los cuerpos y el espacio vacío empiezan a ser considerados como formas expresivas igualmente valiosas de una unidad homogénea y no escindible. Asimismo la teoría aristotélica del espacio, retomada con entusiasmo por la filosofía escolástica, experimentó una reinterpretación fundamental porque se postuló, más allá de la finitud del cosmos empírico, la infinitud de la existencia y la acción divinas. Esta infinitud —a diferencia de la nueva concepción que empieza a imponerse hacia el año 1350— no se entiende aún como realizada en la naturaleza, pero sí significa ya, a diferencia de la concepción genuinamente aristotélica, una verdadera *ἐνεργεία ἄπειρον*, la cual, por ahora, permanece reducida a la esfera sobrenatural, pero, en principio, podría también manifestarse en la natural.³⁶

Y, desde ahora, se puede ya casi predecir en donde se está fraguando la perspectiva «moderna»: allí donde la sensibilidad espacial del gótico septentrional, reforzada por la arquitectura y sobre todo por la escultura,³⁷ se adueña de las formas arquitectónicas y paisajísticas, que en la pintura bizantina se conservaban como fragmentos, y las funde en una nueva unidad. En efecto, los que fundaron la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros en cuyo estilo se lleva a cabo la síntesis entre el arte gótico y el arte bizantino: Giotto y Duccio. En sus obras aparecen, por primera vez, interiores cerrados que en último extremo sólo podemos comprender como proyecciones pictóricas de aquella «caja espacial» similares a la proyección elaborada plásticamente por el gótico del Norte, pero compuesta por aquellos elementos existentes ya en el arte bizantino. Pues estos elementos, aunque impugnados muchas veces por la crítica,³⁸ de hecho estaban presentes en las realizaciones a la *maniera greca*. Un mosaico del baptisterio de Florencia (Lámina 11a) nos muestra, en una moldura de falsas ménsulas, la construcción del eje de fuga que tan bien conocemos y exhibe ya en perspectiva

el techo de casetones del interior, si bien el suelo y las paredes quedan todavía indicados con poca claridad.³⁹ Lo contrario sucede con un mosaico de Monreale (Lámina 10b) en el que las paredes laterales están representadas en escorzo, mientras el suelo y esta vez incluso el techo no están tratados de modo que, intepretado realistamente, la cena parece transcurrir en un patio abierto. En otra representación del mismo ciclo de mosaicos (Lámina 11b) el suelo se nos muestra como un escorzo de azulejos cuyas líneas de profundidad, aunque orientadas hacia dos centros diferentes, convergen bastante «correctamente», sólo que tampoco este escorzo de azulejos guarda relación alguna con los otros elementos de la arquitectura y es significativo que cesa casi precisamente allí donde empieza la composición de las figuras,⁴⁰ de modo que la mayoría de los objetos representados parecen estar más por encima del suelo que apoyados sobre él. Así pues, la espacialidad del maduro arte del Trecento, que vale igual para el paisaje, como *mutatis mutandis* para el espacio interior, puede reconstruirse en base a sus diversos elementos, pero, para encerrar en una unidad estos *diseiecta membra*, se necesitaría del sentido gótico del espacio.

Con la obra de Giotto y de Duccio comienza la superación de los principios medievales de representación. La representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple consolidarse de los objetos, una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica: ésta ya no es la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras, sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio transparente. Ya podemos, en el más expresivo sentido de la palabra, denominarlo «plano figurativo». La «visión a través», cerrada desde la Antigüedad, comienza de nuevo a abrirse y barruntamos la posibilidad de que lo pintado vuelva de nuevo a ser una «porción» de un espacio sin límite, más sólido y unitaria-

mente organizado que el de la Antigüedad. Hoy es realmente imposible imaginar la enorme cantidad de trabajo que fue necesario para alcanzar esta meta. De hecho, la espacialidad de Duccio (Lámina 12), además de ser puramente una espacialidad cerrada, limitada delante por la «superficie pictórica», detrás por las paredes del fondo de la habitación y a los lados por las paredes ortogonales, es también una espacialidad contradictoria debido a que las cosas, por ejemplo en la lámina que representa la Última Cena, no parecen realmente estar en, sino ante la caja espacial, y debido a que las líneas de profundidad de las construcciones asimétricas (esto es, los de las edificaciones y el mobiliario dispuesto en ángulo) corren todavía aproximadamente paralelas, mientras que en las construcciones simétricas (allí donde el eje central del cuadro coincide con el eje central de los objetos representados) están orientadas hacia un punto de fuga, o en el ámbito de los planos verticales por lo menos hacia un horizonte.⁴¹ Pero incluso en el ámbito de una tal construcción simétrica, allí donde el techo está dividido en diferentes porciones, existe una diferencia entre la parte central y las zonas adyacentes porque todas las líneas de profundidad de la primera convergen en una zona de fuga común, mientras que en las demás divergen más o menos.⁴² Por lo tanto, en el primer caso sólo se ha alcanzado la unificación perspectiva de todo el espacio. La siguiente generación de artistas, al menos en la medida en que se interesó por el problema de la perspectiva, introdujo una sorprendente escisión. Parece sentirse una viva exigencia de determinada clarificación y sistematización de la «perspectiva» del Duccio, pero ésta se logra por caminos diferentes: una parte de los pintores —en cierto modo conservadores— esquematiza el procedimiento del eje de fuga, que Duccio de alguna manera había superado ya,⁴³ y lo toma de nuevo en la forma de una mera construcción de paralelas; entre ellos se cuentan, por ejemplo, Ugolino Da Siena, Lorenzo di Bicci, o el desconocido maestro de un cuadro estrasburgués, que mediante una construcción

acrobática,⁴⁴ intenta eludir el espinoso problema de la parte central del cuadro. Por el contrario, otros artistas, en cierto modo los progresistas, perfeccionan y sistematizan el mismo procedimiento que el Duccio sólo había aplicado a la parte central del techo, el cual es utilizado ahora por ellos también para la representación del suelo. Son, por encima de todo, los hermanos Lorenzetti quienes dieron este importantísimo paso. La importancia de un cuadro como *La Anunciación* (1344) de Ambrogio Lorenzetti (Lámina 13) reside, por un lado, en el hecho de que todas las ortogonales visibles del plano de base están por primera vez orientadas sin duda alguna, y con plena conciencia matemática, hacia un punto (porque el descubrimiento del punto de fuga como «imagen del punto infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad» es al mismo tiempo el símbolo concreto del descubrimiento del infinito mismo); y, por otro lado, en la importancia totalmente nueva que a este plano, de base en cuanto a tal se le atribuye. Éste no es ya la superficie de base de una caja espacial cerrada a derecha e izquierda que acaba en los bordes laterales del cuadro, sino una franja de espacio que, aunque todavía limitada detrás por el viejo fondo dorado y delante por la superficie del cuadro, puede sin embargo ser pensada, en cuanto a los lados, tan ilimitada como se desee. Y lo que aún es más importante: la superficie de base sirve desde ahora para apreciar más claramente tanto las medidas como las distancias de los diferentes cuerpos que sobre ella se ordenan. El ajedrezado de baldosas —motivo que hemos visto empleado en los mosaicos bizantinos de Monreale, aunque allí no era en modo alguno utilizado en este nuevo sentido— se desliza ahora efectivamente bajo las figuras y se convierte por ello en índice de los valores espaciales tanto para los cuerpos como para los intervalos. Podemos expresar métricamente tanto éstos como aquéllos —y por ello también la identidad de cada desplazamiento— mediante el número de baldosas del suelo, y no es exageración afirmar que la utilización del pavimento de baldosas en este sentido (mo-

tivo figurativo repetido y manejado de ahora en adelante con un fanatismo totalmente comprensible) establece en cierto modo el primer ejemplo de un sistema de coordenadas e ilustra el moderno «espacio sistemático» en un ámbito concretamente artístico antes que el abstracto pensamiento matemático la postule. Efectivamente, la geometría proyectiva del siglo XVII tenía que surgir a partir de las investigaciones perspectivistas: también ella, como tantas otras disciplinas parciales de la moderna «ciencia», es en el fondo un resultado de los estudios de los artistas. Incluso este cuadro deja sin contestar la pregunta de si el que toda la superficie del suelo estaba orientada hacia un punto de fuga fue el resultado de una intención consciente, puesto que aquí, al igual que en otros cuadros,⁴⁵ las dos figuras están situadas a ambos lados del cuadro y por ello ocultan las zonas laterales, no pudiéndose apreciar si también aquellas líneas de profundidad, que comienzan exteriormente al margen del cuadro y que deberían pasar a izquierda y derecha de las figuras, hubiesen convergido en un punto. Nos inclinamos a dudar de que esto ocurriera,⁴⁶ ya que otra obra del mismo artista, donde la visión de las zonas laterales del espacio queda libre (Lámina 14a), permite reconocer claramente que las ortogonales laterales divergen del punto de fuga común a las centrales; así pues, la estrecha unificación se limita todavía a un plano parcial, aunque justamente este cuadro, por su acentuada profundidad, parezca preparar más decididamente la futura evolución. Esta discrepancia entre las ortogonales centrales y laterales puede ser establecida en numerosos ejemplos hasta bien entrado el siglo XV.⁴⁷ Por un lado manifiesta que el concepto de infinito está todavía en formación y por otro (y aquí radica su importancia para la historia del arte) que la construcción gráfica del espacio, concebida como unidad juntamente con sus elementos y preocupada por hacer sensible esta unidad, se efectuaba después de la composición de las figuras. Aún no se había llegado a lo que Pomponio Gauricus, 160 años más tarde, expresó en la siguiente frase: «El

lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo gráficamente antes que ellos».⁴⁸

La conquista de este punto de vista nuevo y definitivamente «moderno» parece haber sido llevada a cabo en el norte y en el sur, siguiendo caminos, totalmente diferentes. El norte conoce ya, antes de la mitad del siglo XIV, el procedimiento del eje de fuga y en el último tercio del siglo el del punto de fuga, y es Francia la que en este aspecto se adelanta a todos los demás países. El maestro Bertram, por ejemplo, influido por el arte bohemio, construye un suelo de baldosas por el procedimiento del eje de fuga, intentando ocultar la crítica parte central mediante un pie que parece posarse allí casualmente o mediante un gracioso pliegue de la vestidura (Lámina 15a);⁴⁹ por el contrario el maestro Francke, cuyo arte es posible derivar inmediatamente de Francia, construía, como Broederlam, y otros maestros franceses y franco-flamencos, mediante el sistema de punto de fuga de los Lorenzetti. Pero, en cuanto a las ortogonales laterales (particularmente evidentes en el lado derecho del martirio de Santo Tomás) es tan inseguro como la mayor parte de sus contemporáneos y predecesores. En principio, da la impresión de que los artistas se resisten a inclinar de forma tan acentuada las líneas de profundidad laterales como haría falta para hacerlas converger en el mismo punto que las centrales.⁵⁰ Tan sólo en el nivel estilístico de Eyck (Láminas 17a, 17b, 18a, 18b; Figura 6) parece realizarse conscientemente la orientación unitaria total de los diversos planos —incluso de los verticales—;⁵¹ y así mismo, en este nivel estilístico (un hecho absolutamente personal del gran Jan) se arriesga a la audaz innovación de liberar el espacio tridimensional de los vínculos que lo ligaban a la superficie del cuadro. Hasta este momento, incluso en la miniatura reproducida en la lámina 17a, que debe ser considerada como una de las primeras obras de Jan van Eyck, la espacialidad era representada de tal modo que, aun cuando hacia los lados y con frecuencia también hacia el fon-

do podía ser continuada a voluntad, por delante estaba siempre limitada por la superficie del cuadro. En la *Madonna de la Iglesia* de Jan van Eyck, el espacio no comienza en el límite del cuadro, sino que la superficie del mismo se encuentra colocada en medio del espacio de modo que éste parece avanzar hacia adelante y, dada la brevedad de la distancia, parece incluir en él al espectador situado ante el cuadro. Este se ha convertido en «una parcela de la realidad en la medida y en el sentido en que el espacio imaginado se extiende desde ahora en todas las direccio-



FIGURA 6. — Esquema perspectivo de la *Madonna v. d. Paete* de Jan v. Eyck (Brujas, Hospital de San Juan, 1436). Según el diagrama de G. J. Kern.

nes, más allá de la representada, y precisamente la finitud del cuadro pone de manifiesto la infinitud y continuidad del espacio (Lámina 17b)». ⁵² Desde un punto de vista puramente matemático, la perspectiva de los cuadros de van Eyck es todavía «incorrecta», pues las ortogonales que sí convergen en un único punto de fuga dentro del plano no convergen en un único punto de fuga dentro del espacio (Figura 6). Esto parece haberlo conseguido antes

Dirk Bouts (Figura 7) o anteriormente Petrus Christus, ⁵³ pero en el Norte estas conquistas no fueron ni duraderas ni universalmente valoradas puesto que en los mismos Países Bajos existían grandes artistas, como por ejemplo Roger von der Weyden, que se interesaban muy poco por estos problemas del espacio y cuyos cuadros se alejan de la unidad del punto de fuga; ⁵⁴ y en Alemania, prescindiendo de las obras del medio-italiano Pacher, no existe ni un solo cuadro construido correctamente en todo el siglo XV hasta que, nominalmente, gracias a Alberto Dure-ro, se adoptó la teoría de los italianos fundamentada en la exactitud matemática. ⁵⁵

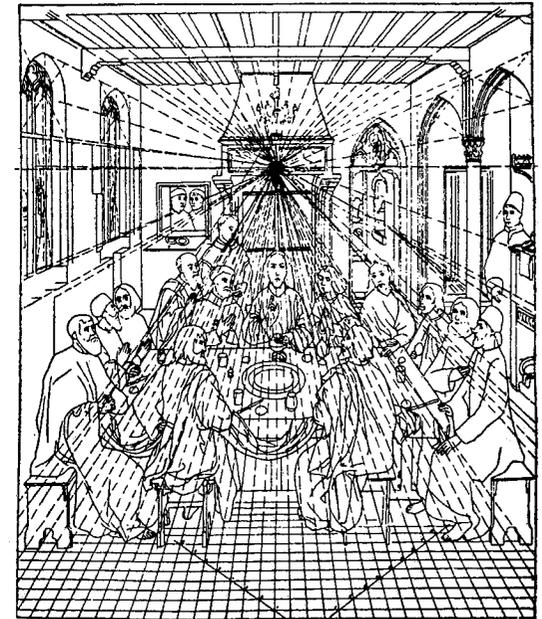


FIGURA 7. — Esquema perspectivo de la *Última Cena* de Dirk Bouts (Lovaina, Iglesia de San Pedro, 1464-67). Según G. Döhlemann.

Mientras el norte —siguiendo los métodos del Trecento italiano— parece ser que logró una construcción «correcta»

por caminos totalmente empíricos, la praxis italiana se ayudó de un modo significativo de la teoría matemática: los cuadros del Trecento, digamos a lo Lorenzetti, eran cada vez más erróneos hasta que alrededor del año 1420 se inventó –puede decirse– la «construcción legítima». 56 No sabemos –aunque parezca probable– si Brunelleschi fue el primero en elaborar un plano perspectivo matemáticamente exacto y si de hecho este procedimiento realmente consiste en la construcción en planta y alzado (Figura 1) que aparece por primera vez descrito dos generaciones más tarde en la *Prospettiva pingendi* de Piero della Francesca; 57 pero en cualquier caso el fresco de la Trinidad de Masaccio está ya construido exacta y unitariamente 58 y pocos años más tarde encontramos claramente descrito el procedimiento que anteriormente había sido utilizado con preferencia, procedimiento que, aunque basado en un principio totalmente nuevo, se presenta como el perfeccionamiento directo del utilizado en el Trecento. Ya los Lorenzetti habían observado la convergencia rigurosamente matemática de las ortogonales, pero todavía les faltaba un método para medir con igual precisión los intervalos en profundidad de las llamadas «transversales» (particularmente la posición de aquella transversal que, delimitando el «cuadrado de base», comienza en los bordes delanteros del cuadro). Si podemos dar crédito a Alberti, en su época todavía reinaba la errónea costumbre de disminuir mecánicamente cada franja del suelo en un tercio respecto a la precedente. 59 En este momento interviene Alberti con su definición que será fundamental para todas las épocas sucesivas: «El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual». Y, puesto que las líneas de fuga de la imagen definitiva son ya conocidas, sólo necesita construir el alzado lateral de la pirámide visual para determinar sin más, sobre la perpendicular de intersección, los buscados intervalos de profundidad y transportarlos así, sin esfuerzo, al sistema disponible de las ortogonales orientadas hacia el punto de fuga (Figura 8). 60

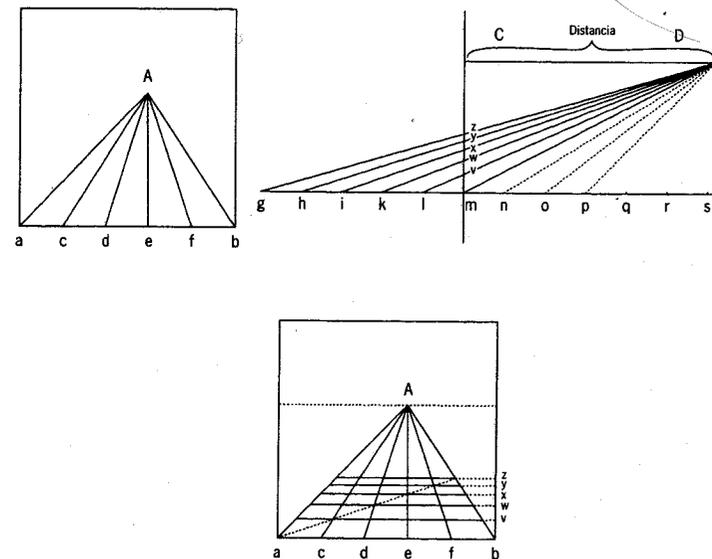


FIGURA 8. – Construcción perspectiva del «cuadrado de base» dividido en cuadrículas según L. B. Alberti, Arriba, a la izquierda: dibujo preparatorio realizado en la superficie misma del cuadro e idéntico a la construcción de los Lorenzetti (ortogonales del escorzo del cuadrado de base). Arriba, a la derecha: esbozo auxiliar, llevado a cabo en un folio aparte (alzado de la pirámide visual, que da los intervalos de las transversales v, w, x, y, z). Abajo: dibujo definitivo (transposición de los valores de profundidad obtenidos en el esbozo auxiliar al dibujo preparatorio; la diagonal sirve sólo para controlar el resultado).

Es posible que este procedimiento de Alberti (más cómodo y manejable) derive del procedimiento completo de planta y alzado. Pues la idea de reformar la práctica usual del Trecento, mediante la introducción del alzado de la pirámide visual, sólo era concebible en aquel entonces si se conocía la construcción sistemática de toda la pirámide visual. No encontramos ningún motivo para negar a Brunelleschi el descubrimiento de esta construcción verdaderamente arquitectónica; por el contrario, también podemos muy bien conceder a Alberti, pintor diletante, el mérito de

haber conciliado el método lógico-abstracto con el uso tradicional y con ello haber facilitado su utilización práctica. Naturalmente, ambos procedimientos concuerdan en que, fundados de igual manera en el principio de *intercissione della piramide visiva*, permiten la construcción de espacios cerrados, el desarrollo de una escenografía paisajística libre y finalmente una «correcta» medida y distribución de los diversos objetos que en ellos se disponen.⁶¹ El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que con anterioridad había sido unificada estéticamente mediante —como ya hemos visto— una progresiva abstracción de su estructura psicofisiológica y mediante la refutación de la autoridad de los antiguos. Conseguía así lo que hasta entonces no había sido posible, esto es: una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita⁶² (en el ámbito de «la dirección de la mirada»), en la cual los cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al *corpus generaliter sumptum*. Existía una ley matemáticamente fundada y universal que determinaba «cuánto debía distar una cosa de otra y en qué relación debían éstas encontrarse para que la comprensión de la representación no fuese obstaculizada por el excesivo apiñamiento ni por la excesiva escasez de figuras».⁶³ Así, la gran evolución que supone el pasar de un espacio de agregados a un espacio sistemático llega a una conclusión provisional y, a su vez, esta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto. En los mismos años en que la espacialidad del Giotto y del Duccio, análoga a la concepción en transición de la alta escolástica, estaba siendo superada mediante la gradual elaboración de la verdadera perspectiva central con su espacio ilimitadamente extenso y organizado en torno a un punto de vista elegido a voluntad, el pensamiento abstracto llevaba a cabo de un modo abierto la ruptura, anteriormente velada, con la vi-

sión aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en torno al centro de la tierra, es decir, en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste, desarrollando así el concepto de una infinitud, no sólo prefigurada en Dios, sino realizada de hecho en la realidad empírica (en cierto modo el concepto de una «ἐνεργεῖα ἄπειρον» dentro de la naturaleza): «Entre ces deux propositions: l'infiniment grand en puissance n'est pas contradictoire —l'infiniment grand peut être réalisé en acte, les logiciens du XIV siècle, les Guillaume Ockam, Walther Burley, les Albert de Saxe, les Jean Buridan, avaient élevé une barrière qu'ils croyaient solide et infranchissable. Cette barrière, nous allons la voir s'effondrer; non pas, cependant, qu'elle s'abatte tout d'un coup; sourdement ruinée et minée, elle croûle peu à peu, tandis que le temps s'écoule de l'année 1350 à l'année 1500».⁶⁴ La infinitud en acto, que Aristóteles no hubiera podido concebir y que la alta escolástica sólo podía hacer bajo la forma de la omnipotencia divina como un ὑπερουράνιος τόπος, adopta ahora la forma de *natura naturata*: se abandonan los supuestos teológicos de una concepción del Universo y el espacio, cuya prioridad sobre las cosas singulares ya había afirmado intuitivamente Gaurico, se convierte ahora en *quantitas continua, physica triplici dimensione constans, natura ante omnia corpora et citra omnia corpora consistens, indifferente omnia recipiens*. No es de sorprender que un hombre como Giordano Bruno dotara de una sublumidad casi religiosa este mundo de la espacialidad infinita emanado en cierto modo de la omnipotencia divina, y además completamente mensurable, y le atribuyera «junto a la extensión infinita del κενόν democriteo la infinita dinamicidad del alma neoplatónica del mundo»;^{64a} a pesar de esta matización mística, esta concepción del espacio es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana.

Hoy puede parecer extraño oír a un genio como Leonardo definir la perspectiva como «timón y rienda» de la pintura e imaginar a un pintor tan fantasioso como Paolo

Ucello contestando a los requerimientos de su mujer para que fuera por fin a acostarse con el giro estereotipado de: «¡Qué dulce es la perspectiva!». ⁶⁵ Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a «ciencia» (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, «infinito» (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de la perspectiva helénico-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo.

Con esta fórmula se indica el hecho de que, cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático, tuvo que derivar en mayor medida a un problema artístico. La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mimicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente; procura una distancia entre los hombres y las cosas («lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia intermedia» dice Durero corroborando a Piero della Francesca⁶⁶), pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe en cierto modo en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un «punto de vista» subjetivo elegido a voluntad. Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo: Por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente. Tenía que preguntarse, y se preguntó, si la

construcción perspectiva del cuadro debía regirse por la posición efectiva del observador (como ocurre de modo singular en la pintura «ilusionística» de los techos que dispone el plano de la imagen horizontalmente y extrae todas las consecuencias a partir de este giro de 90° que imprime al mundo) o si, por el contrario, es el observador quien debía colocarse idealmente en la posición correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro⁶⁷ y, en este último caso, debía preguntarse por el lugar más idóneo en el campo de la imagen para disponer el punto de vista;⁶⁸ desde cuán cerca o cuán lejos debía ser medida la distancia;⁶⁹ y si era lícito, y en qué medida, una visión diagonal de todo el espacio. En todas estas preguntas, para utilizar un término moderno, existe una «reivindicación» del objeto frente a la ambición del sujeto; porque el objeto (justamente como algo «objetivo») quiere permanecer distanciado del observador, quiere, sin ser obstaculizado, dar validez a sus propias leyes formales, por ejemplo la de la simetría o la frontalidad, y no quiere ser referido a un punto excéntrico ni a un sistema de coordenadas como ocurre con la visión diagonal cuyos ejes no se presentan con evidencia objetiva sino que están dados por la representación del observador. Está claro que aquí sólo puede tomarse una decisión a partir de las grandes antítesis que solemos designar como norma y arbitrio, individualismo y colectivismo, racionalidad e irracionalidad, y que los modernos problemas perspectivos deben inducir a épocas, naciones e individuos a una toma de postura clara y decisiva frente a ellos. Por lo tanto, es completamente lógico que el Renacimiento tuviera un sentido de la perspectiva totalmente diferente al del Barroco, Italia totalmente diferente al del norte. Allí (hablando en términos generales) se consideró como lo esencial el aspecto objetivo, aquí el subjetivo. Así, incluso un maestro tan influido por la pintura flamenca como Antonello da Messina construye el cuarto de estudio de San Jerónimo desde una notable distancia (tanto que, como la mayoría de los interiores italianos, es fundamentalmente

una construcción exterior con la superficie anterior al descubierta), hace comenzar el espacio en o tras la superficie del cuadro y coloca el punto de vista casi en el centro (Lámina 19b). Por el contrario, Durero nos muestra, y en modo alguno es el primero, un verdadero «interior», en el que nos creemos inmersos porque el suelo parece extenderse hasta debajo de nuestros pies y la distancia expresada en medidas reales no supera el metro y medio; la posición, totalmente excéntrica del punto de vista, refuerza la impresión de una representación determinada, no por las leyes objetivas de la arquitectura, sino mediante el punto de vista subjetivo del espectador; una representación que posee gran parte de su efecto de «intimidad» gracias a esta disposición perspectiva (Lámina 19a).⁷⁰ Mientras en Italia el advenimiento de la construcción perspectiva actuó contrariamente a la visión diagonal (frecuente aún en el Trecento, aunque sólo afectara a los elementos constructivos del espacio y no al espacio mismo), un hombre como Altdorfer la utilizó en su *Nacimiento de María* de Munich para crear un espacio «oblicuo absoluto» (Lámina 22b). Es decir, un espacio en que ya no existen ortogonales ni frontales y cuyo movimiento giratorio, a mayor abundamiento, está acentuado ópticamente por los círculos de entusiasmados ángeles; anticipando así un principio de representación que sólo los grandes holandeses del XVII, Rembrandt, Jan Steen y especialmente los pintores arquitectónicos de Delft, sobre todo De Witte, desarrollaron plenamente. No es casual que precisamente estos mismos holandeses intentaran llevar hasta sus últimas consecuencias el problema del «espacio cercano», mientras los italianos en sus frescos de techo se reservaban la creación del «espacio a lo alto». «Espacio alto», «espacio cercano», «espacio oblicuo»; en estas tres formas de representación se expresa la concepción de que la espacialidad en la representación artística obtiene del sujeto todas las determinaciones que la especifican e incluso indican, por paradójico que parezca, el momento en que (filosóficamente con Descartes y con Desargues en el

plano teórico-perspectivo) el espacio, como concepción del mundo, se purifica por fin de todas las contaminaciones subjetivas. El arte desde el momento en que se arroga el derecho de determinar lo que debe ser «arriba» y «abajo», «delante» y «detrás», «derecha» e «izquierda», concede fundamentalmente al sujeto sólo aquello que en principio le correspondía y que la Antigüedad sólo *per nefas* (aunque fuera una necesidad impuesta por la historia del espíritu) había atribuido al espacio como propiedad objetiva. La arbitrariedad en la orientación y en la distancia del espacio figurativo moderno señala y confirma la indiferencia hacia la orientación y distancias del espacio especulativo moderno y corresponde perfectamente no sólo temporal, sino también efectivamente, a aquel grado en la evolución de la doctrina teórica de la perspectiva en que ésta, en manos de Desargues, se transforma en una geometría proyectiva general en la medida en que, sustituido por primera vez el unilateral «cono visual» euclidiano por el plurilateral «haz de rayos geométricos», abstrae completamente la dirección de la mirada, y por ello abarca todas las direcciones del espacio por igual.^{70a} Por otro lado, es claramente apreciable cómo la conquista de este espacio sistemático no sólo infinito y «homogéneo», sino también «isótropo» (a pesar de toda la modernidad aparente de la pintura helénico-romana tardía), presupone en gran medida la evolución medieval. Pues, en principio, el «estilo de masa» medieval había creado aquella homogeneidad del substrato figurativo sin la cual no sólo la infinitud, sino también la indiferencia de orientación del espacio, hubiesen sido inconcebibles.⁷¹

Finalmente, es pues evidente que la concepción perspectiva del espacio (no sólo la construcción perspectiva) pudo ser impugnada desde dos ángulos diferentes: Platón la condenaba ya en sus tímidos inicios por deformar la «verdadera medida» de las cosas y por colocar, en lugar de la realidad y del νόμος la arbitrariedad y la apariencia subjetiva;⁷² por el contrario, las teorías artísticas más modernas le reprochan ser el instrumento de un racionalismo limita-

do y limitante.⁷³ El antiguo Oriente, la Antigüedad Clásica, el Medievo y cualquier otro arte arcaizante, como por ejemplo el de Botticelli,⁷⁴ la han refutado en mayor o menor medida porque en el mundo, extra o suprasubjetivo, parece introducir un momento individual y contingente; el expresionismo (que recientemente ha experimentado un nuevo resurgimiento) por el contrario la evita por confirmar y garantizar el resto de objetividad que el impresionismo habría tenido que despojar en la voluntad figurativa individual. Esto es, el espacio tridimensional de la realidad como tal. Pero esta polaridad es, en el fondo, el doble aspecto de una única y misma cosa y cada objeción apunta fundamentalmente a un único y mismo punto:⁷⁵ la concepción perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear el espacio figurativo (a pesar de la continua abstracción de lo psicofisiológicamente «dado») a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico. La perspectiva matematiza este espacio visual, pero es precisamente este espacio visual aquello que ella matematiza. La perspectiva es un orden pero un orden de apariencias visuales. En último extremo, reprocharle el abandono del «verdadero ser» de las cosas en favor de la apariencia visual de las mismas, o reprocharle el que se fije en una libre y espiritual representación de la forma en vez de hacerlo en la apariencia de las cosas vistas no es más que una cuestión de matiz. Mediante esta peculiar transposición de la objetividad artística en el campo de lo fenoménico, la concepción perspectiva impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico, en el que la obra de arte misma produce el milagro, y al reino de lo simbólico-dogmático en el que ella predica y testifica el milagro, le impide, como algo absolutamente nuevo, el acceso al reino de lo visionario en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador y en el que los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual

aparentemente natural y, justamente por eso, les permite «penetrar» en su esencia realmente sobrenatural. Asimismo, le cierra el reino de lo psicológico en su más alta expresión, en el que el milagro acontece sólo en el alma del hombre representado en la obra de arte; no sólo las grandes fantasmagorías del Barroco (en último extremo anunciadas ya en la Sixtina de Rafael, en el Apocalipsis de Durero y en el altar de Isenheim de Grünewald, o, si se quiere, en el *Juan en Patmos*, fresco en Santa Croce, del Giotto), sino tampoco los cuadros tardíos de Rembrandt hubiesen sido posibles sin la concepción perspectiva del espacio, la cual, transformando la οὐσία en φαινόμενον, parece reducir, lo divino a un mero contenido de la conciencia humana, pero, a su vez, la conciencia humana a receptáculo de lo divino. Por lo tanto no es casual que, durante el curso de la evolución artística, esta concepción perspectiva del espacio se haya impuesto en dos ocasiones: una vez, como signo de un final al sucumbir la antigua teocracia; otra, como signo de un principio al surgir la moderna antropocracia.