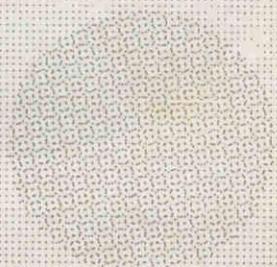


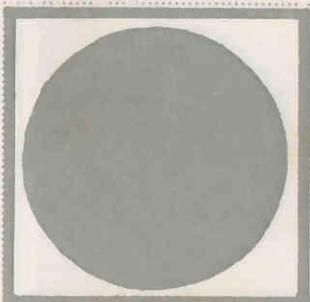


genesis *del*

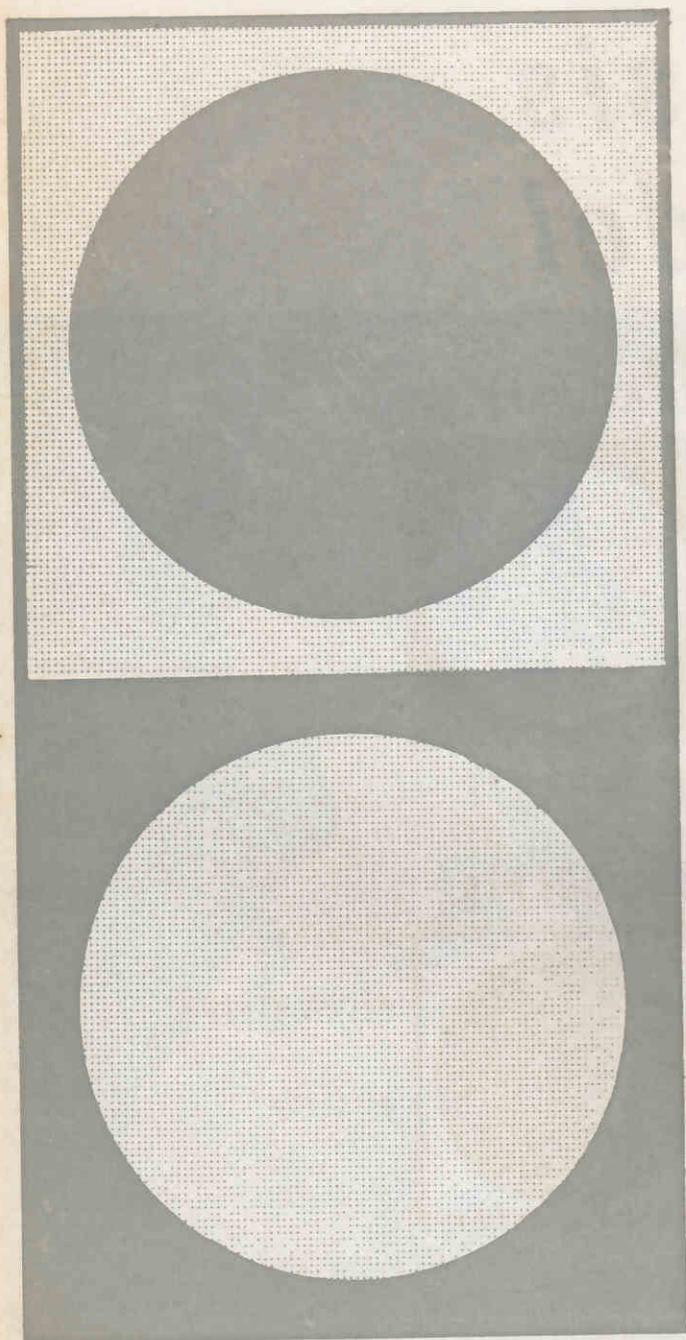
nATURALISMO



EN EL ARTE
DE
OCCIDENTE



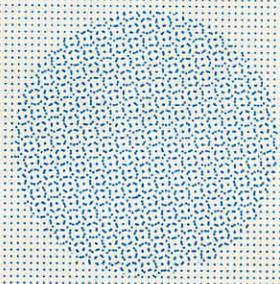
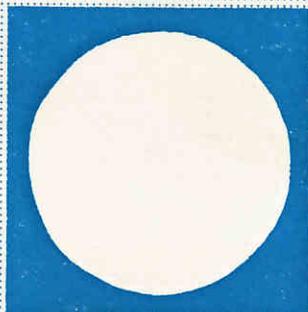
elaboracion
de un espacio
plastico



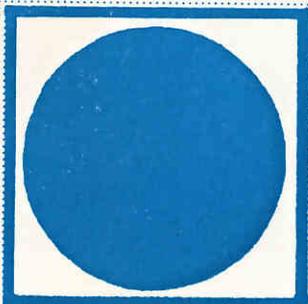
8078

genesis *del*

nNATURALISMO



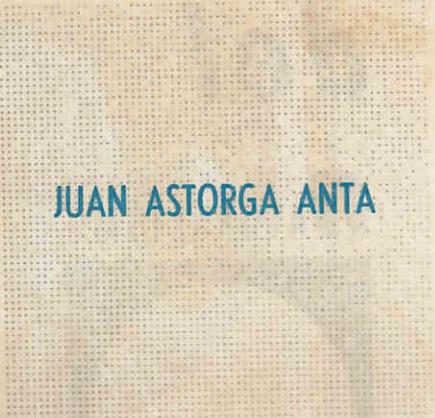
EN EL ARTE
DE
OCCIDENTE



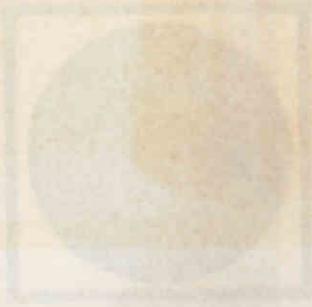
elaboracion
de un espacio
plastico

8000000000

JUAN ASTORGA ANTA



LIBRARY
OF THE
CONGRESS





GIOTTO

LA NATIVIDAD DE MARIA



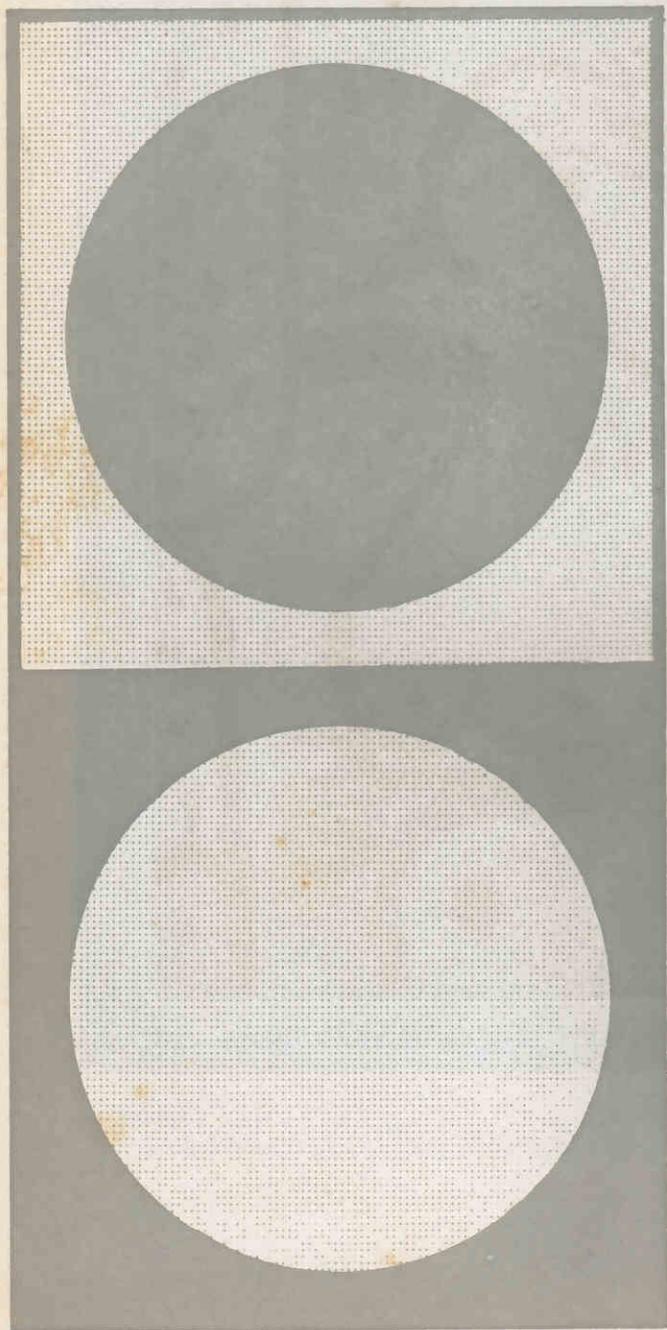
LEONARDO

ADORACION DE LOS REYES MAGOS



KLEE

EL PAJARO DE PRESA - 1938



ELABORACION DE UN ESPACIO PLASTICO

Capítulo X del libro inédito **Génesis del Naturalismo en el Arte de Occidente.**

JUAN ASTORGA ANTA

Como hemos dicho en repetidas ocasiones, la aportación fundamental del Renacimiento al naturalismo occidental fue una peculiar representación del espacio, cuya vigencia se mantuvo hasta fines del siglo pasado sin modificaciones esenciales.

La concepción gótica del espacio difiere profundamente de la que crearon los hombres del Renacimiento. El simbolismo artístico impuesto por la Iglesia en el tratamiento de los temas religiosos, que hasta fines del siglo XIV dominaron casi por completo en el arte europeo, ejerció una influencia considerable en la organización del espacio artístico, y de manera muy especial en el pictórico. Las relaciones espaciales se hallaban supeditadas a la simbólica y a la jerarquía de valores propias del cristianismo; por ello, durante mucho tiempo, el tamaño de las figuras no dependía de su alejamiento del lugar donde se situaba el artista en el momento de la creación de su obra, ni, por supuesto, del ocupado por el espectador para contemplarla, sino de la jerarquía de las mismas en la escala de valores eclesiástica. Así, por ejemplo, las figuras de Cristo o de la Virgen eran de mayor tamaño que las de los santos, y éstos a su vez de mayores dimensiones que los seres humanos, aunque tanto unos como otros se hallasen situados en el mismo plano. Por otra parte, la "mente no podía ir muy lejos en la medición y en la observación científica, dado que los números místicos: tres, cuatro, siete, nueve y doce, reargaban todas las relaciones con significados simbólicos" (1).

El avance incontenible de la visión naturalista fue contrarrestando eficazmente la inclinación cristiana por la representación simbólica, y, tanto las figuras divinas como las humanas son presentadas ya en su tamaño real — sin tener en cuenta las profundas diferencias de sus naturalezas — en la obra de Giotto, a comienzos del siglo XIV; pero, como ya hemos indicado, este genial artista acomodó su espacio a las limitadas dimensiones de la escena dramática. Un siglo después, Masaccio, en Italia, y Van Eyck, en Flandes, consiguieron dar mayor

(1) L. Munford, *Técnica y Civilización*, Buenos Aires, Emecé, 1945, t. I, p. 74.

profundidad a sus cuadros mediante la aplicación de cierto tipo de perspectiva, la cual no se sustentaba en bases científicas, pero servía al menos para imprimir a las formas un sentido más real y un mayor equilibrio y armonía a la composición. Sin embargo, en algunas obras de estos artistas se mantiene la disociación de tiempo y espacio, que había caracterizado a todo el arte medieval — por ejemplo, la introducción de tres tiempos en la célebre composición de Massaccio titulada “El tributo”, de la capilla Brancacci.

La progresiva sustitución del espacio artístico medieval por el renacentista estuvo íntimamente relacionada con el desarrollo de las matemáticas y, en general, del espíritu científico; y éste, a su vez, con el proceso de racionalización de la economía, impuesto por la burguesía en la esfera de sus negocios. El notable progreso de las matemáticas se debió a la necesidad experimentada por la clase burguesa de lograr un procedimiento de cálculo seguro y eficiente para aplicarlo a sus actividades mercantiles y bancarias. En consecuencia, el “Trivium” fue sustituido por el estudio del “Quadrivium” en las universidades italianas, porque las exigencias de la nueva economía imponían el conocimiento de las ciencias que figuraban en este último, especialmente la aritmética, que tenía una aplicación directa en los métodos de contabilidad, necesarios para la buena marcha de los negocios. No debe, pues, extrañarnos que la primera aritmética — como ya hemos dicho — tratara de cálculos comerciales, y que un gran matemático como Luca Pacioli, el amigo de Leonardo, autor del célebre libro “De divina proportione”, que trataba de descubrir el secreto de la belleza en las proporciones del número de oro, se interesara al mismo tiempo por los problemas de la teneduría de libros por partida doble, por completo ajenos a la estética, y que publicara su “Summa de Arithmetica, Geometria, Proportione...”⁽²⁾.

Los valores cuantitativos, propios de la burguesía, desplazaban en todos los terrenos a los valores cualitativos de la Iglesia y del espíritu cortés de la aristocracia medieval. Comenzaba el reinado de la cantidad, que habría de ser la característica más significativa de la civilización occidental hasta nuestros días, en que — según Huyghe — comienza a ser sustituida por el predominio de la intensidad.

La intrusión de las matemáticas en el dominio del arte, que hasta el siglo XIV le había estado vedado, fue la causa de que se produjera un cambio revolucionario en la representación del espacio. Mediante la adopción de la perspectiva, cuyas

(2) Cf. R. Huyghe, *L'Art et l'Homme*, Paris, Larousse, 1957-1959, t. II, pp. 336-338.

leyes fueron estudiadas por los artistas del “Quattrocento” con una pasión que no deja de producir cierto asombro, el espacio medieval, concebido como jerarquía de valores, fue reemplazado por el espacio renacentista, considerado como un sistema de magnitudes. “La perspectiva convirtió la relación simbólica de los objetos en una relación visual; y la relación visual a su vez se convirtió en una relación cuantitativa”.

A partir de Paolo Ucello, el cuadro es ante todo un espacio obtenido por procedimientos geométricos, en el cual se sitúan las figuras sometidas a una rigurosa escala, de acuerdo con la posición que ocupan en el mismo. El artista procede ahora de manera inversa en la realización de su obra a como había actuado anteriormente: primero construye el espacio y después coloca los objetos; antes, pintaba primero las formas, y a continuación el fondo, que servía para crear el espacio donde éstas se hallaban. La perspectiva pasó a desempeñar el principal papel en el cuadro, en el cual introdujo la ilusión de la profundidad, al mismo tiempo que suscitaba en la mente del espectador la noción de la distancia. De este modo, como afirma Herbert Read, “la perspectiva tendió a ser una ciencia de la representación más que un arte de la expresión”, lo cual produjo un “criterio objetivo, extraño al sentimiento artístico: el criterio del teodolito..., el criterio del instrumento de medición” (4).

La idea generalmente admitida sobre la creación del espacio renacentista es que los artistas florentinos del siglo XV llevaron a cabo esta tarea mediante la adopción de un sistema de figuración perspectiva, basada en la geometría de Euclides, que respondía con fidelidad a la visión realista de la naturaleza, al mismo tiempo que aplicaban a este sistema las leyes de la armonía de las proporciones del arte de los antiguos. Tal concepción procede directamente de Leo Battista Alberti, cuyo nombre pasó a la posteridad como el del máximo teórico del Renacimiento.

La figura de Alberti es especialmente representativa como prototipo del artista-intelectual tan frecuente en la Italia del siglo XV. Su cultura enciclopédica abarcaba dominios del saber tan distantes como el derecho y las matemáticas, la filosofía y la literatura de los antiguos; fue poeta y un gran aficionado a la música, pintor y arquitecto — notable, por cierto —; pero, sobre todo, Alberti fue teórico del arte. Unos años antes que Leonardo, encarnó el ideal renacentista del “uomo universale”.

(4) H. Read, *Icon and Idea*, London, Faber and Faber, 1955, p. 97.

Para Alberti, el arte debe tener como finalidad la representación del mundo visible, del mundo que nos rodea y, principalmente, del hombre; y tanto en uno como en otro debe tratar de alcanzar la belleza, entendida en un sentido general y abstracto, y basada, por consiguiente, en el cálculo de las proporciones. Gran admirador de Platón, cuya influencia se aprecia también en las obras literarias que compuso, el número para él es el principio de todo arte, creación de la inteligencia del hombre y no de su sensibilidad, y gracias al cual el artista se acerca a los dioses ⁽⁵⁾. La influencia de la filosofía platónica, por un lado, y su formación matemática, por otro, explican su concepto del arte expuesto en la obra "De la pintura". La circunscripción del espacio, la composición y la distribución de las luces constituyen para Alberti lo esencial del arte pictórico ⁽⁶⁾.

Ahora bien, el espacio donde se hallan los objetos se logra en pintura mediante la perspectiva lineal, único procedimiento para conseguir la representación "verdadera" de las cosas; y la perspectiva de Alberti se fundamenta en las leyes de Euclides. De esta forma, el espacio que circunscribe un cuadro sería el de un cubo, una de cuyas caras —la que está más próxima al espectador, y por la cual éste puede contemplar lo que se halla en el interior del mismo— es en realidad una ventana, es decir, transparente. En el interior del cubo rigen las leyes de la física y de la óptica. "Todas sus partes son mensurables a la misma escala, los lugares geométricos y los objetos se hallan igualmente en el punto de unión de coordenadas geométricas determinadas por la doble ley de la

(5) "El nuevo valor de la estética de Alberti y de Leonardo consiste en la superación de la teoría de la imitación de la naturaleza particular de Aristóteles y de aquella de la emanación divina, propia de Plotino. Para Alberti y Leonardo, el artista no se disuelve en Dios sino que se convierte él mismo en un casi Dios; y, en lugar de imitar a la naturaleza, la conoce según los principios creados por la inteligencia humana... Después de haber sustituido a Dios por la naturaleza como objeto del arte, se sustituye a Dios por la inteligencia humana como origen del arte". (Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, p. 74).

(6) He aquí cómo describe el propio Alberti estos tres elementos fundamentales: "...puesto que la pintura se esfuerza en representar los objetos visibles, señalemos de qué manera éstos se ofrecen a la vista. En primer término, cuando percibimos cualquier cosa vemos que ésta ocupa un determinado lugar. También el pintor circunscribe el espacio de este lugar, y el hecho de trazar sus contornos se denomina «circunscripción». Al considerar cómo las diversas superficies del cuerpo examinado se relacionan entre ellas, el artista dibuja sus conjunciones en su justo lugar y llama a esto «composición». Finalmente, mediante la vista, discernimos con mayor distinción los colores de las superficies, y, puesto que la representación de este fenómeno en pintura sufre diversas modificaciones, debido a las luces, la llamaremos la «distribución de las luces»" (Leo Battista Alberti, *De la pintura*, en *L'art de la peinture*, pp. 119-120).

conservación de las horizontales y de las verticales — cualquiera que sea el alejamiento real de las cosas — y de la visión monocular desde un punto de vista fijo, situado a un metro del suelo” (7).

La concepción espacial de Alberti supone la inmovilidad del artista, que se sitúa a cierta distancia del espectáculo que va a trasladar a su obra. Todos los rayos de la pirámide lumínica procedentes del mundo exterior convergen en su ojo, situado “a un metro del suelo”; y el plano del cuadro sería la sección de esta pirámide. En este sistema representativo, la tercera dimensión, la profundidad espacial, es sugerida por líneas de fuga convergentes en un punto único, situado en el fondo del cuadro, sistema que resulta de la visión monocular desde el lugar fijo que ocupa el pintor. Todo ello indica a las claras el carácter convencional de la visión renacentista — considerada durante cinco siglos como la única “verdadera” — pues suponía que el hombre contempla el mundo con un solo ojo, y que, además, este ojo era inmóvil; por ello, Roger Garaudy afirma “que la perspectiva del Renacimiento sería natural para un cíclope o un tuerto, y aun para un tuerto inmóvil o un cíclope petrificado” (8).

La caja de vidrio de Alberti, con su espacio cúbico y cerrado, no podía satisfacer del todo a los artistas de la segunda mitad del “Quattrocento”, una de cuyas más apasionadas búsquedas era precisamente la extensión. Ni en el sistema representativo de Alberti ni, por supuesto en el de Giotto, tenía cabida la representación del espacio infinito; de aquí que se produjera un conflicto entre la representación del espacio cerrado y el espacio abierto. Era natural, por lo tanto, que los pintores, si bien admitían la caja de Alberti, quisieran hallar un medio para ampliar tan estrecha cárcel — aunque se tratara de una cárcel de vidrio —, en busca de la amplitud espacial, de la extensión.

Para conseguir tal propósito, los artistas del “Quattrocento” emplearon dos procedimientos: uno consistió en la selección de planos, dispuestos en el cuadro de manera escalonada, para producir la impresión de lejanía; el otro, utilizado en la representación de espacios cerrados, denominado “vedutta”, consistía en abrir una ventana en la superficie de la composición, por la cual se podía ver la naturaleza, artificio que permitió dotar a un espacio de la extensión de que carece. Pero es conveniente insistir en que, tanto un procedimiento como el otro,

(7) Pierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, Andin Edit., 1951, p. 10.

Queremos subrayar la importancia de esta obra para el estudio del espacio pictórico renacentista. De ella hemos tomado numerosos conceptos para la exposición de este punto fundamental.

(8) R. Garaudy, op. cit., p. 46.

afectan solamente a la composición y no al sistema de figuración espacial ideado por Alberti, que continuó siendo admitido como válido. Y lo más curioso es que ambas soluciones procedían del teatro, es decir, del medio artístico que había inspirado a los artistas anteriores su representación espacial ⁽⁹⁾.

A la estrecha visión de Alberti, Francastel contraponen la amplia concepción de Brunelleschi. Las ideas de Alberti fueron seguidas tan servilmente por algunos artistas posteriores —por lo demás, de escaso talento— que uno de ellos, Abraham Bosse, mediocre pintor francés del siglo XVII, llegó a emitir este disparatado juicio: “el objeto de la perspectiva es el de representar las cosas no como las ve el ojo humano, o las cree ver, sino tal como las leyes de la perspectiva las imponen a nuestra razón”; lo cual significa que el artista debe prescindir de la sensibilidad —esa misteriosa y sublime zona de la personalidad, donde habita todo poder de creación estética —para adoptar sin reservas el criterio del geómetra.

La concepción de Brunelleschi, por el contrario, aplicada por este extraordinario artista a la cúpula de Santa Maria dei Fiore, difiere por completo de la de Alberti. Los arquitectos medievales consideraban el espacio como un contenido aprisionado por los muros del edificio; Brunelleschi lo concibe a la vez como contenido y continente, como un sistema abierto de planos y de líneas, envolvente y envuelto. Las superficies de la cúpula de la catedral de Florencia son los puntos de intersección de planos que se prolongan en la atmósfera, ya que, si toda forma se prolonga en el espacio, ninguna superficie es realmente cerrada. Gracias a Brunelleschi se descubre que no sólo se podían medir las cosas, sino también el vacío, al mismo tiempo que reconoce la identidad racional y no sustancial del espacio y de los objetos.

La concepción del espacio de Brunelleschi ejerció una influencia decisiva en la pintura: la luz ya no fue considerada — como lo había sido en la Edad Media — como una emanación de las cosas, sino como un medio invisible, pero mensurable, mediante el cual se logra la unión material de los objetos distanciados entre sí. Frente al concepto medieval de la luz coloreada, el Renacimiento impone la noción de la luz diáfana ⁽¹⁰⁾.

Los pintores del “Quattrocento” se vieron obligados a enfrentarse con el difícil problema de la unificación de la luz, y a intentar por consiguiente, la conciliación

(9) Para un estudio más detenido de esta cuestión, véase la obra citada de Francastel.

(10) Las diferentes concepciones espaciales de Alberti y Brunelleschi son expuestas admirablemente por Francastel en “Peinture et société”. A esta obra remitimos al lector para una mejor comprensión de este complejo, pero fundamental problema.

de la perspectiva lineal de Alberti con el concepto del espacio del arquitecto de la cúpula de Florencia, debido a que la figuración de las cosas mediante los valores no coincidía con el sistema lineal albertino.

El carácter continuo y el tratamiento de la luz diáfana, que fue la gran aportación de Brunelleschi — y también de Donatello, en cuyas obras la luz juega un papel primordial —, ya había sido intuido por Masaccio en algunos de sus cuadros, pero no se logró su aplicación sistemática hasta Leonardo. La mayoría de los pintores del siglo XV se limitaron a aplicar estrictamente la perspectiva lineal de Alberti, basada, como hemos dicho, en las líneas de fuga y en la visión monocular, y a colorear después las superficies obtenidas mediante este procedimiento. Del compromiso entre estos dos tipos de representación — la perspectiva y la luz — nació el claroscuro.

Leonardo da Vinci, creador genial de este procedimiento, distinguía entre lo que él denominaba “perspectiva natural”, propia de la geometría, y “perspectiva accidental”, esto es, la adaptación de la primera al dominio del arte; aunque aconsejaba a los pintores que trataran de acomodar la accidental a la natural. Pero, al considerar la luz como una realidad que podía ser tratada de la misma manera que la forma, Leonardo introdujo un procedimiento revolucionario en el arte de la pintura, que habría de ser llevado a sus extremas posibilidades por Caravaggio, Rembrandt y Ribera. Este procedimiento consistió, como es sabido, en la adopción del claroscuro y del “sfumato”.

La perspectiva seguía siendo para Leonardo la norma fundamental de la pintura; mas, a pesar de la conocida pasión del gran artista por las matemáticas, la perspectiva geométrica — tan evidente en “El Cenacolo” — es conjugada por este extraordinario pintor con la perspectiva aérea para insertar a los seres en la naturaleza, la cual no existiría para el hombre sin la presencia de la luz. “El papel del artista, lo mismo que el del Creador — afirma un tanto retóricamente Hautecoeur — consiste en sacar al ser de las tinieblas, de hacerlo surgir en la claridad divina; y Leonardo entrega a los pintores las fórmulas necesarias para lograr la “sombra vaporosa”... Desde entonces, el valor adquiere más importancia que el color”⁽¹¹⁾.

La técnica del claroscuro se complementa con la del “sfumato”, otra genial invención de Leonardo. En todas las obras anteriores, los artistas habían dibujado las figuras mediante el contorno; pero al difuminar éste, las formas son envueltas por la atmósfera que las circunda y los límites de los objetos son proyectados

(11) Louis Hautecoeur, *Histoire de l'Art*, t. II, p. 209.

hacia una lejanía que no era ya el lugar abstracto de la perspectiva anterior, sino una lejanía diluida por los tonos azules, como subraya André Malraux. El “sfumato” de Leonardo — esa confusión de los contornos con el fondo — significa para Spengler el ideal de una pintura musical, en vez de la pintura inspirada en el relieve. “En el horizonte, la música vence a la plástica, la ‘pasión’ del espacio vence a la ‘sustancia’ de la extensión” (12).

Plasticidad escultórica de la figura humana en Giotto — o “valores táctiles” de Berenson —; noción de la luz diáfana, considerada como medio invisible, pero mensurable, de Brunelleschi y Donatello; representación geométrica del espacio, mediante líneas de fuga y un punto central donde convergen, de Alberti; claroscuro y “sfumato” de Leonardo; he aquí las grandes aportaciones del Renacimiento a la pintura occidental. Mas este legado no estaría completo, si no incluyésemos el sentido de la composición de los pintores de la Umbría, de Perugino y, sobre todo, de Rafael.

Berenson se sintió atraído de manera muy especial por el problema de la composición. Para este conocido autor, la “composición en el espacio” no es lo mismo que la “composición” en su sentido ordinario. Esta última consiste en la colocación de los objetos dentro de un marco dado, de tal forma que satisfaga nuestro sentido de la armonía, de la agrupación, de la masa y de la claridad; pero se trata solamente de una distribución en superficie. La “composición en el espacio”, por el contrario, dispone la colocación de los objetos en profundidad, no en la superficie sino en el cubo, y su resultado más notable es el efecto que produce, casi tan poderoso como el de la música. De aquí la gran semejanza, tantas veces señalada, entre el arte de los sonidos y la arquitectura; pero si la arquitectura es ya un arte musical mucho más lo es, para Berenson, la verdadera pintura del espacio, tipo de composición en profundidad — musical — que alcanza su culminación en Rafael. También fue este artista quien se acercó más a la meta imposible de la Belleza Ideal, preconizada por los filósofos platónicos de su época, y que el pintor trató de lograr mediante la proporción en lo que respecta a la forma, y la composición en el conjunto de la obra (13).

(12) Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, t. I, p. 345.

Para Spengler, la transparencia, la luminosidad y la quietud de la Toscana impulsaron a los artistas a la transformación del espacio dinámico en un espacio estático, cuyo máximo representante fue Piero della Francesca. “Los florentinos — escribe —, sin duda, pintaban ‘espacios’, pero los vivían no cual realidades ilimitadas, afanosas de profundidades y estremecimientos musicales, sino por el lado de su ‘limitación’ sensible” (Op. cit., p. 343).

(13) Cf. B. Berenson, op. cit., pp. 120-121.

Como se habrá advertido, la idea de composición “musical” que Berenson desarrolla,

La concepción espacial del Renacimiento, cuyos rasgos más significativos hemos descrito en las páginas anteriores, fue considerada por la sociedad hasta comienzos del siglo XX como la única "verdadera" para representar el mundo exterior, y, por consiguiente, válida para toda la humanidad. Ahora bien, tanto la historia del arte como la psicología, así como las modernas geometrías no euclidianas, demuestran lo contrario. No existen dos culturas que posean nociones de espacio y tiempo de idéntico contenido; por ello, Francastel ha podido erigir la sólida estructura de su notable libro "*Peinture et Société*" sobre la afirmación de que el espacio renacentista fue un modo de representación pictórica del universo "en función de cierta interpretación psicológica y social de la naturaleza fundada en cierta suma de conocimientos y de reglas prácticas para la acción". La perspectiva lineal, que constituyó el principal elemento de la figuración espacial renacentista, no es un sistema racional más adaptado que cualquier otro a la estructura del espíritu humano, sino, simplemente, el sistema propio de una sociedad que había alcanzado un determinado nivel de conocimientos y que descansaba sobre bases estructurales, económicas, políticas y culturales peculiares, lo cual excluye la posibilidad de que el espacio renacentista "pueda ser considerado como un lenguaje universal o la expresión de una función primaria del ser humano. Es tan absurdo creer en el realismo de la perspectiva lineal como en la posibilidad de que una sola familia de lenguas exprese todas las necesidades semánticas de la humanidad" ⁽¹⁴⁾.

El Renacimiento dejó de crear símbolos, como había hecho la sociedad medieval, para construir una ilusión del espacio en el cual pudieran ser colocados los objetos, relacionados entre sí mediante una perspectiva coherente. Cassirer estimaba que la perspectiva era una de las "formas simbólicas", un signo visible dotado de una significación espiritual, ya que el espacio no es una realidad en sí misma, sino fruto de la experiencia del hombre; y como la experiencia humana no ha permanecido fija, sino que ha sufrido constantes modificaciones, el problema de sugerir la tercera dimensión en una superficie de dos dimensiones ha hallado una gran diversidad de soluciones mediante la adopción de sistemas perspectivos diferentes. "No hay una sola perspectiva, sino cien, puesto que existen cien maneras de resolver el problema planteado...

procede de Spengler; así como su famosa noción de los "valores táctiles", creemos que se halla en la obra de Woelfflin. El libro de Berenson, que señaló un hito en los estudios de la pintura renacentista, nos parece que ha envejecido considerablemente en nuestros días, debido sin duda a la nueva valoración estética de los artes del pasado; que fue una consecuencia de la aceptación universal de las tendencias artísticas contemporáneas.

(14) Francastel, *Peint. et Soc.*, p. 46.

Cada uno de estos sistemas es válido solamente para la civilización que lo engendra, pero nada más. Por ello, es perfectamente vano erigir uno u otro de estos sistemas en doctrina absoluta y convertirlo en un criterio de valor" (15).

La afirmación anterior es tan cierta, que incluso en el siglo XV, época en que se estaba elaborando la perspectiva que había de caracterizar al arte occidental durante cinco siglos, algunos artistas utilizaron tipos de perspectivas diferentes a la de Alberti, como las denominadas perspectiva "cavaliere" y "plongeante". La primera, empleada frecuentemente por Giotto en un período anterior, y utilizada por algunos artistas del "Quattrocento", permitía dar la forma de los objetos, al mismo tiempo que las diferentes partes de que se componían, por lo que servía especialmente para la representación de espacios arquitectónicos; la segunda, muy usada en el arte moderno, fue conocida y empleada por algunos pintores del siglo XV para elevar la línea del horizonte y dar, por consiguiente, una mayor amplitud al trozo de naturaleza que trataban de representar (16); el punto de visión bajo de Alberti, "situado aproximadamente a un metro del suelo", era elevado por el artista para conseguir este propósito; de aquí el nombre de perspectiva "plongeante" — o vista desde arriba — con que se la conoce. Y un pintor tan "renacentista" como Veronés no vaciló en sustituir el punto de fuga único de Alberti por varios puntos situados en una "superficie de fuga", como en sus gigantescas composiciones de "Las bodas de Caná" o "El almuerzo en casa de Leví" (17).

De estas observaciones, no pretendemos deducir que la perspectiva de Alberti no fuese considerada por los artistas del Renacimiento como generalmente válida. Los casos que hemos mencionado son, en realidad, poco frecuentes; y si nos hemos referido a ellos ha sido tan sólo para subrayar el hecho de que algunos pintores de la época de Alberti no estaban totalmente de acuerdo con sus teorías.

(15) Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, pp. 5-7.

(16) Debemos aclarar que el empleo frecuente en este estudio de los términos "representación", "reproducción", "imitación" o "copia" de la naturaleza obedece exclusivamente a exigencias de expresión, debido a la escasez de vocablos adecuados en nuestro idioma para hablar con precisión de los problemas planteados por el arte. A este respecto, remitimos al lector al segundo capítulo de esta obra.

(17) Sobre el procedimiento seguido por Veronés en el tratamiento de la perspectiva, Charles Bouleau expone lo siguiente: "En oposición absoluta con el linaje de matemáticos de la perspectiva, lógicos, racionales, que nos obligan a entrar en su mundo de ilusión verosímil hasta la prestidigitación, se sitúa Veronés, cuya perspectiva dislocada suprime el punto de fuga (...). Hay varios puntos de fuga, o más exactamente, "una superficie de fuga, que se halla en el centro del cuadro y que ocupa un espacio de varios metros cuadrados" (Charles Bouleau, *La géométrie secrète des peintres*, p. 26).

Pasemos ahora a considerar algunos tipos de representación espacial diferentes del perspectivo del Renacimiento.

Si — como hemos afirmado anteriormente — no existen dos culturas que posean idénticas nociones del espacio, habrá, por consiguiente, tantas representaciones artísticas del mundo como culturas han existido. Para los chinos, por ejemplo, el arte nunca tuvo como misión la representación de la realidad; el parecido, para ellos, no pertenecía al arte, sino a la identidad — como dice André Malraux, gran conocedor de las artes orientales. De aquí que el arte de este pueblo nunca haya sido naturalista, lo que constituye una diferencia fundamental con el arte de Occidente. La música china se distingue también de la occidental por su carácter monódico y por la utilización de cuartos de tono que la música europea no utilizó. Pero la diferencia más pronunciada entre la cultura china y la occidental en el dominio de las artes plásticas se refiere a su concepción del espacio. “El pensamiento chino concibió al espacio y al tiempo como solidarios, y el hombre tiene la posibilidad de actuar sobre el tiempo y el espacio con sus actos y de representar este sistema mediante emblemas, que son los signos de la escritura”⁽¹⁸⁾. Además, el espacio, considerado como infinito, está relacionado con las estaciones del año, la jerarquía de las clases de la sociedad y los preceptos de la religión, por lo que no es necesario decir que la perspectiva occidental es totalmente desconocida: las paralelas, que en el arte de Occidente convergen en un punto de fuga, en China siguen siendo paralelas, y la impresión de lejanía se consigue mediante la superposición de planos.

En la India, la pintura nos revela también la existencia de una concepción del universo y de un método de representación completamente diferentes de los nuestros. En Ajanta, como señala Francastel, “el espectador es llevado a seguir con la vista unas formas geométricas que le conducen de una figura a otra, sin fijar su atención en los grupos anecdóticos, para engendrar la forma de una espiral, símbolo del desenvolvimiento de la vida”⁽¹⁹⁾.

Y en nuestro mundo occidental, podemos señalar numerosas concepciones del espacio y, por tanto, diferentes modos de representación, que no tienen nada en común con el sistema renacentista, por pertenecer a épocas diferentes de su historia y a estadios culturales de la sociedad diferentes también. El espacio ornamental del arte irlandés o nórdico era un espacio *imaginario*, como también lo fue, en cierto modo, el espacio *escénico* de Giotto y el *cartográfico* de la

(18) Francastel, *Art et technique*, Paris, Ed. du Sénil, 1956, p. 228.

(19) *Ibid.*, p. 228.

escuela sienesa, especialmente el de los paisajes de Ambrosio Lorenzetti. En las obras de este último la naturaleza se despliega de arriba abajo del cuadro, como a vista de pájaro, con objeto de representar el mayor número posible de episodios. El horizonte a la altura de la mirada, tal como se presenta en la perspectiva albertina, esconde los objetos unos detrás de otros, y el alejamiento, al disminuirlos, tiende también a distanciarlos. En cambio, gracias al horizonte realzado y a la visión desde arriba o “plongante”, el espacio se desarrolla como un tapiz, y la forma de la tierra, aunque se trate de un lugar plano, se parece a la pendiente de una montaña, como en “Los efectos del buen gobierno” — ya citados — de Lorenzetti ⁽²⁰⁾.

También la concepción espacial experimenta notables modificaciones con la sucesión de las distintas etapas culturales de la humanidad. El espacio del hombre primitivo es un espacio de acción, centrado en torno a intereses y necesidades prácticas inmediatas. La experiencia sensible desempeña en el “espacio de acción” un papel primordial, puesto que el hombre depende de sus sentidos, tanto para procurarse el sustento, como para librarse de los peligros que constantemente lo acechan. La concepción de un espacio abstracto, geométrico, apenas se encuentra en la vida de la sociedad primitiva. Cuando aparece por primera vez la idea de un espacio geométrico, y no ya puramente visual, acústico, táctil u olfativo, como entre los pueblos primitivos, es, según Cassirer, en la astronomía babilónica. El espacio geométrico hace aquí abstracción de toda la variedad impuesta por los sentidos para elevarse a un plano homogéneo y universal ⁽²¹⁾.

Más importancia tienen aún, desde el punto de vista psicológico, las investigaciones sobre el desarrollo en los niños de la percepción espacial. Los trabajos de Vallon y de Piaget a este respecto han iluminado de manera notable este difícil problema, y contribuido, aunque en forma indirecta, a la aclaración del sentido del espacio de gran número de artistas de nuestro tiempo.

Según los psicólogos mencionados, la adquisición por el niño de la percepción espacial pasa por diversas etapas. Primero, el niño se hace una representación espacial del mundo sumamente confusa, de un universo sin formas fijas ni perspectivas, el cual, sorprendentemente, posee cualidades análogas a las que los matemáticos han considerado como ciertas intuiciones fundamentales de la geometría, más amplias que la concepción euclidiana del espacio. Esta primera

(20) Cf. Schneider, “Les arts plastiques”, en *La formation du génie moderne dans l'art d'Occident*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 48.

(21) Cf. Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*, pp. 87 y ss.

noción infantil del espacio es *topológica*, es decir, “deformable, fundada en nociones de vecindad y separación, de sucesión y de contorno, de envolvimiento y de contigüidad, independiente de todo esquema formal y de toda escala fija de medida” (22). Esta es también la concepción del espacio en el arte mágico, en el que no existe ninguna noción estructural de relaciones espaciales (23). Algunos artistas contemporáneos, que se esfuerzan en volver a hallar los sentimientos del niño o del hombre primitivo, maravillados y sorprendidos ante el mundo — como Paul Klee, por ejemplo — utilizan a veces este tipo de representación espacial.

La primera fase topológica de la visión del mundo, que no desaparece por completo en el hombre adulto, sino que permanece latente en nuestro espíritu, explica que seamos sensibles a las manifestaciones del arte contemporáneo que hemos indicado, que poseen las características topológicas de la visión infantil.

La segunda fase de la representación espacial del niño es la denominada *proyectiva*, en la cual desaparecen las imágenes elásticas y deformables de los comienzos para dejar lugar a los cuerpos provistos de formas, fijos e independientes. En la historia del arte occidental se corresponde con la representación pictórica medieval antes de Giotto, que concibió al mundo como una materialización sin profundidad de un pensamiento de Dios. Y en el arte moderno, el espacio proyectivo se inicia con Gauguin, en quien convergen la doble influencia del arte románico y de las estampas japonesas; y arraiga en el siglo XX Matisse y, en general, en toda la pintura figurativa de dos dimensiones. (24)

Finalmente, la tercera fase de la evolución infantil sería la del espacio *perspectivo*, que establece la relación de tamaño fijo entre los objetos y el sistema

(22) Francastel, *Peint. et soc.*, p. 44.

(23) “Al representar una escena de caza — escribe Herbert Read —, el hombre prehistórico enumeraba topológicamente los objetos de su conciencia; los separaba en forma de imágenes” (*Icon...*, p. 60).

(24) En su biografía de Gauguin, René Huyghe enfoca este problema de la manera siguiente: “...Puis de Chavannes y las estampas japonesas influyeron en él; éstas sobre todo le suministraron el modelo de un arte preocupado por lo decorativo y que, respetuoso del plano en que se establecía la imagen, renuncia a romperlo mediante falsas profundidades, falsos modelados, prefiriendo desarrollar en él la línea y extender las superficies coloreadas”. (René Huyghe, *Gauguin*, p. 27).

En otra de sus obras, el mismo R. Huyghe, habla del arte de Gauguin y de la revolución estética que originó de la manera siguiente: “... (Gauguin) obligará al paisaje a abandonar la fuga hacia las lejanías, la movilidad de la atmósfera, la vibración de la claridad y de las sombras; lo encerrará en la prisión de los cercos... La naturaleza, asombrada, se pliega a leyes que no son las suyas... El arte moderno ha nacido”. (*Dialogue avec le visible*, p. 74).

matemático que descansa en los postulados de Euclides. Pero, es claro, que tal representación del espacio no surge en el niño espontáneamente, sino que es el resultado de la educación que se le da en la escuela. No creemos necesario recordar que el espacio perspectivo es el espacio renacentista.

El arte moderno, como es sabido, ha ido demoliendo una tras otra las bases de la concepción espacial renacentista, fenómeno que no podía dejar de producirse, debido a que la civilización de nuestra era técnica ha abandonado sus soportes tradicionales. “Es necesario comprender que nuestra época — como afirma Francastel — está llevando a cabo una revolución técnica e intelectual de una amplitud excepcional, y que, por consiguiente, ni la verdad del Renacimiento en arte ni en literatura es ya nuestra verdad; ni los medios de expresión plástica son ya los nuestros, de igual modo que, por ejemplo, los de la representación matemática o física tradicionales” ⁽²⁵⁾.

La geometría de Euclides, en la que descansaba la perspectiva renacentista, ha sido incorporada a sistemas más amplios. Su famoso postulado cinco puede ser sustituido por otros que prestan el mismo servicio, como han demostrado los matemáticos modernos. Las geometrías no euclidianas, cuyos iniciadores fueron Lambert y Gauss, parten de postulados diferentes a los de Euclides, puesto que su postulado quinto — como tal postulado — no tiene demostración y, por lo tanto, no hay necesidad de aceptarlo.

El primero que edificó una geometría basada en un postulado opuesto fue Lobatchevsky; un poco más tarde, apareció la de Riemann — que tan valioso servicio prestó a Einstein para formular la teoría de la relatividad —, en la que no existen líneas paralelas. El resultado de esta profunda revolución en el dominio de las matemáticas ha sido que junto a la geometría “parabólica” de Euclides, figuren la “elíptica” de Riemann y la “hiperbólica” de Lobatchevsky, según la clasificación de Felix Klein ⁽²⁶⁾.

Es obvio que en la época de la mecánica ondulatoria, de la relatividad y de las geometrías no euclidianas no puede mantener su vigencia el espacio ideado por el Renacimiento, como tampoco el arte del hombre de Vesalio no puede ser el mismo que el del hombre de Freud y de Jung. En nuestra época, el espacio no es ya “un dato intangible y objetivo de los sentidos, sino una experiencia sujeta a modificaciones bajo la influencia de diversos factores” ⁽²⁷⁾.

(25) Francastel, *Peinture...*, p. 45.

(26) Georges Sarton, *Ciencia antigua y civilización moderna*, pp. 34 y ss.

(27) Georges Matoré, *L' espace humain*, p. 248.

Pero la visión naturalista, lo mismo que la música tonal, ha arraigado de tal forma en la mentalidad de los hombres de Occidente, que muchos se resisten a admitir que pueda desaparecer. Mas lo cierto es que, a pesar de los esfuerzos inútiles y carentes de todo valor estético del naturalismo fotográfico burgués, así como los del llamado "realismo socialista", el naturalismo ha perdido su vigencia histórica desde hace bastantes años. Así lo reconoció en un momento que ya queda lejos de nosotros el pensador espiritualista Berdiaeff en una frase lapidaria, impregnada de angustia y de temor ante el porvenir: "Asistimos ahora al fin del Renacimiento".

Por nuestra parte, creemos que nunca se han ofrecido al arte tantas posibilidades. Y más bien que al hundimiento de la civilización, estimamos que estamos asistiendo al nacimiento de una nueva etapa, más rica, fecunda y prometedora que todas las que se han sucedido a lo largo de la historia. La condición para que esta espléndida promesa se convierta en realidad es, por supuesto, que la humanidad no se lance por el despeñadero de su destrucción. Y así lo esperamos.