

ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE DESDOBLAMIENTO DE PUNTOS DE FUGA (PAOLO UCCELLO Y ERCOLE DE ROBERTI) E IMPLICACIÓN DE ESTE RECURSO PERSPECTIVO EN ARTISTAS DEL SIGLO XX*

Roberto V. Giménez Morell**
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

El estudio se centra en dos obras de Paolo Uccello (1397-1475) y Ercole de Roberti (1451-1496), dos predelas respectivamente, ubicadas en la embriaguez de los orígenes de la perspectiva. En el estudio se reconstruye la estructura perspectiva para averiguar las estrategias adoptadas por los dos artistas, en el contexto de las reglas que rigen la nueva ciencia y que ponen de relieve la polaridad existente, ya desde entonces, entre una concepción «natural» de la perspectiva y la meramente «matemática» que en su rígida aplicación entra en contradicción con la creatividad del artista y con determinadas condiciones visuales. Finalmente estudiamos el empleo del mismo recurso en algunas obras contemporáneas que ponen en evidencia la confluencia de la libertad expresiva del siglo XX con la tradición de la representación perspectiva, bajo el influjo de la componente más intuitiva y visual de este sistema.

PALABRAS CLAVE: espacio representado, percepción visual, dibujo, pintura.

ABSTRACT

«Analysis of two works with split vanishing points (Paolo Uccello and Ercole de Roberti) and the implication of this resource of perspective on 20th century artists». The study centres on two works by Paolo Uccello (1397-1475) and Ercole de Roberti (1451-1496), two predella respectively, produced in the rapture of the origins of perspective. The study reconstructs the structure of the perspective in order to reveal the strategies adopted by the two artists, in the context of the rules governing the new science and that emphasise the polarity existing, even then, between a «natural» concept of perspective and the merely «mathematical» concept, which rigidly applied comes into conflict with the artist's creativity and with certain visual conditions. Finally, we study the use of the same resource in several contemporary works demonstrating the confluence of 20th century freedom of expression with the tradition of perspective drawing, under the influence of the system most intuitive and visual component.

KEY WORDS: representation of 3-D space, visual perception, drawing, painting.



Como sabemos, la perspectiva lineal resuelve la cuestión de la representación gráfica y pictórica con un sentido de unificación visual basado en las reglas de la geometría. Desde el momento mismo de su nacimiento los artistas pioneros de aquella época se embriagaron del nuevo conocimiento y con mayor o menor grado de apasionamiento emplearon el sistema a la vez que iban aportando ideas y soluciones aplicadas a sus propias obras. A pesar de los avatares sufridos en el siglo XX y la puesta en cuestión de su universalidad, el dibujo en perspectiva, que funcionó de una manera eficiente y casi absoluta en el arte occidental durante cinco siglos, llega a nuestros días con la misma operatividad que cuando nació, aunque bajada del elevado podio que antaño ocupó, para entenderla como un efectivo sistema de representación espacial sujeto a unas determinadas coordenadas estilísticas y conceptuales.

Como todo sistema o método de representar, la perspectiva tiene sus limitaciones que se hicieron patentes en el mismo Quattrocento italiano, donde los artistas ya adoptaron medidas correctoras para superar esas limitaciones. Uno de los puntos más débiles del sistema se debe al hecho de que la perspectiva lineal mantiene un punto de vista fijo, mientras que la perspectiva visual es móvil, ya que los ojos se mueven constantemente; por ello se denominó *perspectiva naturales* a la visual, mientras que se dio el nombre de *perspectiva artificiales* a la perspectiva lineal precisamente para marcar la diferencia. En este sentido Panofsky apuntaba: «El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido»¹, aludiendo a la abstracción idealizada de la realidad visual que supone la perspectiva geométrica o plana, en contraposición con la perspectiva angular (esférica) que se produce en la visión humana, no sólo —y éste sería un axioma cuestionable— por la curvatura del ojo, sino por que la percepción del hecho visual en movimiento es curvada. Panofsky puso el acento en este detalle que no había pasado por alto a algunos artistas renacentistas, a pesar de que la uniformidad geométrica sería aplastante.

Vamos a tratar aquí el problema de la posición estática del punto de vista, propio de la representación perspectiva, y las implicaciones y posibles soluciones adaptadas a los dos casos que presentamos: dos predelas de formato muy alargado que van a poner en evidencia la limitación de la perspectiva en tanto que se debe cambiar el concepto de posición fija del punto de vista, como veremos a continuación. Las fuentes utilizadas han sido los textos de Panofsky en primer lugar, por ser quien puso de manifiesto que la perspectiva no era el método universal de representación ya que no se ajustaba a la visión natural y no estaba exenta del simbolismo propio que la representación renacentista le imprimió. En este sentido, no hay duda de que la representación del infinito con el punto de fuga tiene una connotación humana y divina a la vez: humana por cuanto refleja fielmente la física del ojo

* Fecha de recepción: 04.06.09; Revisión por referees (última recibida): 22.10.09. Aceptada (última corrección): 04.12.09.

** Departamento Dibujo. E-mail: rgimenez@dib.upv.es.

¹ PANOFSKY, Erwin. *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927. Edición española: *La Perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 10.

humano como a Leonardo y a sus coetáneos les gustaba analizar y divina porque el infinito representa lo inalcanzable, el límite, el más allá. Por otra parte, Panofsky tuvo la oportunidad de publicar sus teorías en una época, la década de los años veinte, en la que las vanguardias estaban intentando desautorizar la vigencia de la perspectiva. En segundo lugar, tomaremos en cuenta a Vasari que nos acerca a la personalidad de Uccello y nos hace entender la pasión de éste por la nueva ciencia del dibujo un siglo después de que se «inventase» la perspectiva, es decir, en el fulgor de su desarrollo. También es importante resaltar el modo como los historiadores actuales analizan las obras renacentistas desde la óptica que aquí planteamos, es decir, de la construcción espacial. Por último, nuestra visión de géometras del arte revelará las motivaciones de los artistas para realizar determinados trazados perspectivos, como en este caso el desdoblamiento de los puntos de fuga, en una actuación que responde a criterios de necesidad representativa y de lógica visual, aspectos que en ocasiones se podrían echar en falta si se hubiera trabajado con un tipo de trazado excesivamente rígido y ortodoxo. Pasemos pues a desarrollar el discurso que nos ocupa.

La cuestión es bastante compleja porque los sistemas de representación basados en las proyecciones geométricas tienen sus limitaciones, como ya hemos apuntado, especialmente cuando se trata de dibujos o de pinturas. Una composición gráfica o pictórica figurativa puede contener elementos inventados, transformados o copiados, tales como arquitectura, figuras y otros objetos que hay que ubicar en el espacio del cuadro y unificar visualmente en el área del formato, adecuando las partes individuales en el conjunto con arreglo a las características de un determinado estilo personal en el que se esté trabajando. Suele ser habitual la resolución de la forma o del escorzo de un cuerpo en relación con el de al lado, o el de ambos con el continente; tales cuestiones nos llevan a plantearnos una estrategia perspectiva que evite que se produzcan deformaciones poco deseadas, o prevenir que cuando éstas aparezcan, lo hagan de la mejor manera posible.

El problema de los escorzos, es decir, de la representación de los volúmenes en la dirección de la profundidad, es abordado por la perspectiva y está en relación con la distancia del punto de vista al plano del cuadro y por tanto con el ángulo visual subtendido. La elección de esta variable es fundamental para proporcionar una imagen adecuada a la percepción visual y determinará cómo percibiremos la profundidad en el cuadro: una distancia principal corta acusará los escorzos tendiendo a deformarlos, al tiempo que creará un gradiente acelerado del espacio. Por el contrario, una distancia larga proporcionará el efecto opuesto: escorzos muy suaves y tendencia a anular la cualidad perspectiva de la profundidad.

¿Y qué sucede en el caso de obras de grandes dimensiones? Lo más intuitivo es alejarse para abarcar toda la composición con un solo golpe de vista, como cuando contemplamos la reproducción de un cuadro en un libro de arte; pero al tiempo que nos alejamos, vamos perdiendo la posibilidad de contemplar los detalles del cuadro, detalles que tanto nos gusta descubrir cuando, por ejemplo, estamos una mañana de domingo de visita en un museo. Veamos qué sucede si en lugar de adoptar el papel de meros observadores de la pintura, nos ponemos en el papel del artista que ejecuta la obra. En esta nueva experiencia, la forma de actuar será pare-



cida: el artista se verá en la obligación de acercarse al lienzo para pintar los detalles o las partes, y de alejarse para visualizar la obra en su conjunto y constatar así que lo que está pintando tiene la unidad necesaria.

¿Qué ha sucedido cuando, tanto el espectador como el pintor se acercan o se alejan de la super ficie pictórica? Pues sencillamente que el ángulo visual está variando en cada una de las situaciones provocadas por el movimiento efectuado.

Siendo estática la perspectiva lineal, es decir, la que utilizamos en los dibujos, y dado que ésta actúa con un punto de vista en posición fija, vamos a tratar de entender los procedimientos empleados por los artistas para solucionar casos como los que estamos presentando. Lo vamos a hacer analizando dos autores cuyas obras muestran a la perfección que el tipo de solución perspectiva adoptada satisface las exigencias visuales planteadas por las características de los formatos.

El Quattrocento supuso el inicio de la perspectiva lineal, con descubrimientos experimentales y teóricos que marcaron una época de imaginación desbordante y acercamiento apasionado a la realidad visual. Junto a las constataciones experimentales de Brunelleschi con su famosa tablilla con mirilla y espejo, que testificaba la fidelidad de su pintura con la vista del baptisterio de San Giovanni, está la *costruzione legitima* de Piero della Francesca empleando las proyecciones de planta y alzado; también la ventana de Alberti y su pirámide visual recogida en los grabados de Alberto Durero y la idea del punto de distancia, así como la ventana o cristal de Leonardo. Pero mientras Alberti sacaba fuera el punto de distancia, como expresión de la distancia del punto de vista al plano del cuadro, son los pintores como el propio Paolo Ucello, Durero, o Leonardo, quienes toman el punto de distancia en un lugar accesible del cuadro para poder ejecutar cómodamente los trazados de los suelos reticulados, dando constancia de ello el diplomático y especialista en perspectiva Jean Pélerin Viator en su tratado *De artificiali perspectiva* de 1505. Ya fuera para constatar la experiencia visual, ya para tratar de evitar engorrosas construcciones, algunos artistas recurrieron ocasionalmente a diversos artilugios, para dibujar los escorzos y trazados complicados, desde los espejos, a las pantallas o vidrios reticulados, o las cámaras oscuras².

Todas estas contribuciones conviven en un corto espacio de tiempo —apenas medio siglo— con otras aportaciones más «psicofisiológicas» como las de Alberti y su perspectiva angular o bifocal, o las curvaturas del francés Fouquet que representan precisamente la «otra opción», aquella que reivindica el carácter natural de la perspectiva visual, que es nuestro objetivo de análisis. No debemos olvidar las experiencias de los pintores góticos de los siglos XIV y XV con su diversidad de soluciones, que Arnheim denominaría de «espacio atomizado», al representar objetos y escenas de forma parcial en beneficio de una visión óptima de los mismos. En *La cena del diablo* del retablo de *San Pedro y San Andrés de Castellpullit* (fig. 1), el artista anóni-

² Véase a este respecto CABEZAS, Lino. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*, en GOMÉZ MOLINA, Juan José (coord.), *Máquinas y herramientas de Dibujo*, (capítulo II), Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.



Fig. 1. Anónimo, *Retablo de San Pedro y San Andrés de Castellpulit: La cena del diablo*. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

mo levanta ciertos planos horizontales, como la mesa y el escalón de la puerta, en un escorzo bien visible para el espectador y en cambio escoge las vistas ortogonales de los objetos sobre la mesa, prescindiendo de cualquier escorzo, para pintarlos en su «buena forma». Tal modo de proceder es muy frecuente en este periodo, reflejando la preocupación de los artistas por encontrar reglas capaces de dar resultados efectivos, recomendaciones que se relacionan con la técnica pictórica, como refleja el libro de arte de Cennino Cennini³. Tales soluciones tienen la misma raíz que los desdoblamiento de la perspectiva central que vamos a analizar.

Una vez introducida la perspectiva central o lineal, la adaptación de sus reglas a las condiciones particulares de ciertas obras daría lugar a que el concepto de la perspectiva como espacio matemático fuera matizado y tratado con la lógica visual necesaria. Así algunos pintores se permitieron «licencias» que corrían el trazado rígido y unitario en obras de grandes dimensiones; tal es el caso de Paolo Veronés (1528-1588) en *Las bodas de Caná* (fig. 2), de 1565, en la que el pintor utilizó desdoblamiento del punto de fuga principal P1, subiéndolo sobre el eje

³ CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*, finales del siglo XIV. Edición española: *El libro del Arte*, (Traducción: Fernando Olmeda), Madrid, Akal, 1988.

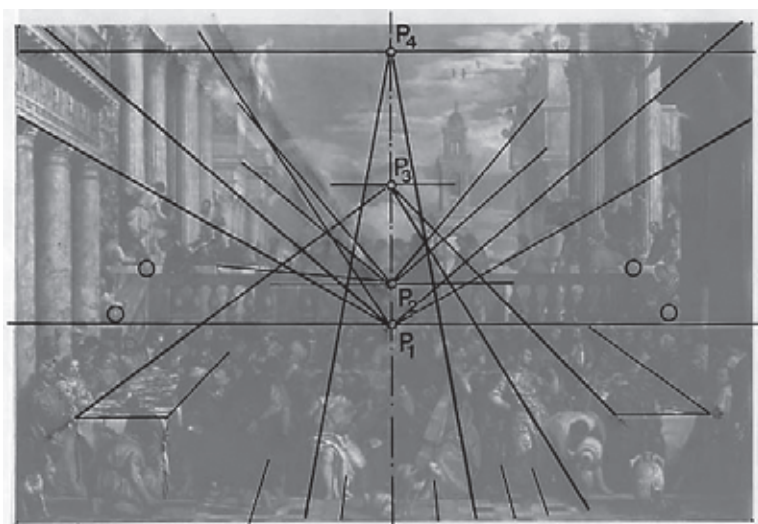


Fig. 2. Veronés, *Las bodas de Caná*, 1565.

vertical para alterar los escorzos de ciertos planos horizontales y conseguir una mejor visualización de éstos. De tal modo Veronés introduce los puntos de fuga P3 y P4 correspondientes a las mesas laterales y al suelo respectivamente, ofreciendo una visión menos escorzada y con más detalle de los elementos representados. La estructura perspectiva resultante recuerda a los esquemas en espiga o espina de pez empleados por los pintores del gótico, guiados tanto por la intuición como por la observación de los modelos naturales. De esta manera los renacentistas adoptaban las maravillas de la nueva ciencia del arte denominada perspectiva, pero sin olvidar la importancia de la lógica visual, la intuición y la observación que siguieron los artistas que les precedieron. En el mismo sentido se enmarca el cuadro de Rafael (1483-1520) *La escuela de Atenas*, de 1509-1510, al dibujar dos esferas alejadas del punto principal con su contorno circular, es decir, con la forma real de una esfera, en lugar del contorno elíptico que es la forma que adquirirían en la posición en la que ambas están ubicadas si hubiera seguido estrictamente las reglas de la perspectiva lineal, en cuyo caso hubieran resultado extrañas a la visión⁴.

⁴ Otros ejemplos de licencias se producen en escorzos que están corregidos visualmente para evitar mostrar deformaciones que hubieran resultado extrañas para la época, como revelan algunas obras de Mantegna (1431-1506). La ubicación de figuras siguiendo un modelo no proyectivo es habitual también en los grandes cuadros de representaciones de batallas. Igualmente ocurre en la pintura mural ilusionista y la de techos, en la que se combina arquitectura real y pintada, en especial en las bóvedas donde la complejidad de proyección y el tamaño exigían el estudio de uno o de varios puntos de vista por parte de los proyectistas especializados, denominados *quadraturistas*. La densidad del tema y su particularidad dejan estas obras fuera de nuestro estudio.



Fig. 3. Paolo Uccello. *La profanación de la Hostia. Detalle* (1456-1468).

Por su parte, las obras que analizaremos a continuación de Uccello y de Ercole de Roberti representan un paso más en la actuación de la lógica visual sobre la aplicación estricta de las reglas perspectivas. Con unos trazados que podemos designar como «alteraciones del espacio perspectivo unitario», se llevan a cabo las alteraciones o correcciones lineales necesarias que dan la espuesta a las limitaciones del trazado perspectivo debido a lo inusual del formato utilizado. Se trata de dos predelas de composición extrínsecamente alargada, propia de su situación en el conjunto del retablo del que forman parte.

Comenzaremos con la predela *La profanación de la Hostia. Detalle*. (1456-1468) de Paolo Uccello (1397-1475) (fig. 3). Uccello se ganó la reputación de extravagante y caprichoso por parte del historiador y biógrafo Vasari, quien apuntó en él una dedicación extrema al arte de la perspectiva: «gran pintor florentino, que, dotado de un sofisticado ingenio, se complació en investigar los complicados mecanismos y las extrañas obras de arte de la perspectiva; y a esa tarea tanto tiempo le consagró, que si hubiera dedicado el mismo esfuerzo a las figuras (pese a que las ejecutaba bien) habría conseguido ser aún más único y admirable. Pero como no hizo lo anterior, sino que pasó toda su vida dedicado a estas extravagancias, acabó siendo tan pobre como famoso»⁵.

La tabla muestra dos escenas de interior separadas por un elemento ornamental en forma de balaustra. Mientras que la escena de la izquierda tiene el punto de fuga P1 en el centro, la escena o módulo de la derecha tiene el punto de fuga P2 desplazado hacia el extremo del formato, lo que permite presentar al mismo tiempo las dos estancias que se muestran en este módulo. Se trata pues de dos perspectivas de tipo frontal independientes con sus propios puntos principales P1 y P2 (es decir, dos puntos de vista), pero relacionadas visualmente por el ritmo narrativo y porque estructuralmente comparten el punto de distancia D que opera en la construcción del suelo con baldosas de ambos módulos. El conjunto además permite

⁵ VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani di Cimabue insino à tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con la sua utilenecessaria intrioduzione a le arti loro*, Florencia, imprenta de Lorenzo Torrentino, 1550. Edición española: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, (Traducción: M^a. Teresa Méndez y Juan M^a. Montuano), Madrid, Tecnos, 2001, p. 181.

apreciar cómo con la combinación de los tres puntos P1, D y P2 se recrea una perspectiva de tipo angular en la parte central de la predela, aunque aquí se invierta la posición de los puntos⁶.

«La perspectiva, en efecto, ejerce su función esencial para los pintores de la época en cuanto técnica de narración. Lo que establecen sus disposiciones geométricas es un espacio donde se visualizan relaciones lógicas y narrativas»⁷. De aquí el perfecto ajuste compositivo de la predela alargada, con la narración de la escena y los dos puntos de vista adoptados que actúan al desplazarse el observador de la obra, lo que permite mantener unos ángulos de visión aceptables y evitar distorsiones indeseables debidas al formato alargado.

La siguiente pintura de Ercole de Roberti (1451-1496) es la *Predela del retablo de San Vicente Ferrer (Retablo Griffoni)* de 1473 (fig. 4), que plantea un problema similar aunque más acuciante si cabe al tratarse de una composición más extensa en el sentido horizontal. La solución adoptada es parecida a la de Uccello, perspectiva de tipo frontal, pero De Roberti emplea aquí cuatro puntos de vista con sus correspondientes puntos de fuga: P1 y P2 para la primera mitad de la tabla y otros dos P3 y F para la segunda mitad de la tabla. Ambas partes no están separadas por ningún elemento ornamental como ocurría en el caso de Uccello, lo que conlleva una mayor complejidad para resolver el problema de los ángulos visuales subtendidos. La hábil situación de los cuatro puntos de fuga hace que apenas si se note el doble desdoblamiento del punto principal, pues si no se hiciera la restitución lineal de los puntos y líneas de concurrencia, el hecho pasaría probablemente inadvertido. Sin embargo, resulta curioso que se empleen dos alturas distintas de punto de vista en la parte de la izquierda: así vemos que P1 y P2 no están sobre la misma línea de horizonte, lo que hace suponer que el edificio de las columnas está sobre un suelo algo más elevado que el resto, puesto que al analizar los personajes que están delante observamos que sus cabezas se elevan algo más que las del resto de personajes de la obra. El pintor ha llevado las líneas de los capiteles de las columnas a la fuga P2 justo en la cabeza de San Vicente, que queda a su vez más alta que los personajes de alrededor; Ercolli se ha permitido aquí una licencia perspectiva, dado que dichas líneas de perspectiva concurrentes a P2 son horizontales de profundidad, como las del resto de las construcciones arquitectónicas que fugan a P1, P3 o F y por tanto los puntos deberían estar todos ellos alineados en una línea de horizonte único. La elevación del punto P2 podría tener un carácter simbólico al focalizar el punto de interés en la figura del santo, haciendo coincidir su cabeza con dicho punto de fuga.

⁶ En perspectiva son los puntos de distancia D los que marcan las direcciones de las diagonales de los suelos de baldosas, puntos que determinan dos fugas adicionales de rectas a 45° que permiten establecer una estructura angular a partir de la retícula frontal. En este caso, sin embargo, la recreación de la vista angular se produce con los puntos cambiados de orden, puesto que se parte de dos perspectivas frontales contiguas y no de una sola.

⁷ ARASE, Daniel. *El hombre en perspectiva. Los primitivos italianos*. Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1979, p. 211

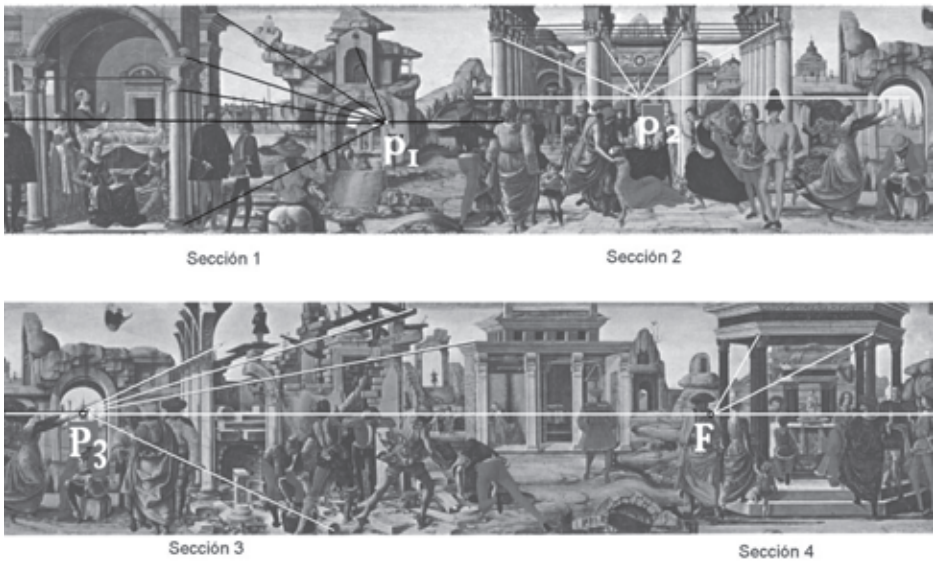


Fig. 4. Ercole de Roberti. *Predela del retablo de San Vicente Ferrer (Retablo Griffoni)* de 1473.

En la segunda parte de la predela se juega con un punto de fuga muy descentrado P3 para esa parte, lo que induce al pintor a introducir un cuarto punto de fuga F para la construcción de planta hexagonal ubicada en la parte derecha extrema, adonde concurren dos pares de vértices alternos del hexágono que son líneas perpendiculares al plano del cuadro. Estas líneas debieran haber fugado a P3, lo que evidentemente habría provocado una perspectiva muy deformada de este edificio, de modo que Ercole de Roberti se vio obligado a contar con ese punto de fuga adicional F, lo que implicaba otra visión parcial y aislada de esa parte extrema, como si fuera (que lo es) una perspectiva frontal en sí misma.

En realidad, cabría considerar el conjunto de la composición como dividida en cuatro sectores, en cada uno de los cuales actúa un punto de vista independiente del resto; los hemos denominado S1, S2, S3 y S4 y su distribución tiene una lógica visual contundente ya que permite tanto una lectura global de la obra, como por ejemplo cuando nos alejamos de ella para su contemplación, y al mismo tiempo una lectura parcial de cada sección, cuando nos acercamos para ver (o pintar) los detalles, en cuyo caso funciona como un cómic en donde el punto de vista va cambiando para cada una de las sucesivas viñetas. De hecho, si hacemos el ejercicio mental de comparar dichas secciones, obtendríamos como resultado una narración secuencial de lo que está aconteciendo en los cuatro diferentes y contiguos lugares del espacio compositivo representado por la predela, como si de cuatro tomas fotográficas se tratase, al colocarlas unas junto a otras para ampliar el espacio de la escena. Esta concepción de tipo *collage* se anticipa a otras soluciones similares del mundo contemporáneo, como las que analizaremos en los siguientes ejemplos propuestos.



En general, la arquitectura funciona a la perfección con las fugas nuevas añadidas. Este buen funcionamiento es producto de la disposición de los personajes en un plano frontal, que unifica los «desajustes» producidos en los escorzos de las caras laterales de los edificios que ocupan las posiciones límite de cada sección; de este modo se disimulan los saltos producidos por el desdoblamiento de los puntos de concurrencia. Algo similar ocurre en las otras obras mencionadas anteriormente de Veronés y de Rafael: ante los vastos espacios compositivos de profundidad que las obras abren en los cuadros, se buscan puntos de vista parciales que se acumulan en la unidad aparente de la composición, pero que revelan un estudio riguroso y pormenorizado de la estructura perspectiva. Al tratarse de un formato compositivo muy alargado, se requiere una lectura visual casi lineal, ideal para el objetivo narrativo que se pretende.

El arte del siglo xx, rompedor y ecléctico a la vez, muestra una gran variedad de ejemplos relacionados con las obras analizadas. Entre ellos, el cómic ocurre, habitualmente y de una forma natural, a este tipo de soluciones dado que necesita mover constantemente el punto de vista de un lugar a otro para asegurar la dinámica de la narración. Así, cada viñeta supone una «perspectiva» diferente y el conjunto traduce perfectamente el desarrollo de la acción en su amalgama de imágenes. Cada página del libro se convierte en un magnífico ejemplo de perspectiva dinámica, aunque individualmente cada viñeta funcione como una perspectiva única. El autor que mostramos a continuación, Rodrigo, se caracteriza por desplegar una imaginación próxima al surrealismo y por jugar con la visión espacial de manera muy creativa al recurrir a un gran número de soluciones espaciales, entre ellas jugar con el concepto de viñeta e integrar varias vistas diferentes en la misma página, que se convierte así en una gran viñeta; o por el contrario, como muestra el siguiente ejemplo, compartimentando una escena en varias viñetas diferentes. La viñeta superior (fig. 5 abajo) representa un espacio amplio —la piscina— dividido en tres módulos o viñetas que describen la acción del personaje principal, que se desplaza de un extremo a otro; cada viñeta funciona de manera autónoma, pero las tres se combinan con un único plano del fondo cuyos personajes (secundarios) componen una escena común a modo de escenario fijo que contrasta con la descripción individualizada de la acción. Si bien la perspectiva es de tipo frontal o central, es de punto de fuga único, el hecho de compartimentar el espacio compositivo del formato alargado es similar a la estructura de las predelas analizadas.

La segunda viñeta, también del libro *Manuel* de Rodrigo (fig. 5 arriba), muestra la vista del lado izquierdo y del lado derecho del entorno urbano nocturno en el que se ubica el personaje. La composición de concepción simétrica está integrada por dos partes, con sus perspectivas de tipo frontal cuyos respectivos puntos de fuga se sitúan fuera de los límites de las viñetas extremas. Se logra de este modo una extensión visual al ampliarse el espacio representado hasta los 180°. Como ya ocurriera en el ejemplo de Uccello, se crea además una visión angular añadida en el centro de la viñeta, justo en la línea de simetría donde se juntan los dos recuadros.

En la pintura de caballete del sigloxx, encontramos también influencias de la atomización espacial, sólo que ahora, y a diferencia de las pinturas renacentistas o barrocas, se sustituye la necesidad de representar según las condiciones visuales de

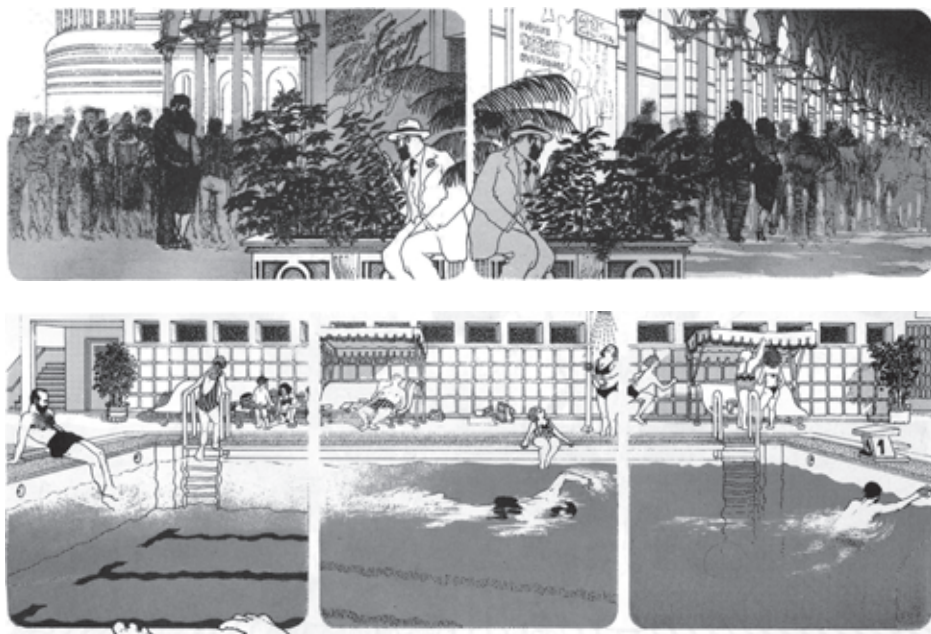


Fig. 5. Viñetas del cómic de Rodrigo. Manuel, 1985.

las obras (formatos gigantes o alargados en una de sus dimensiones, pinturas sobre techos, etc.) por un juego lúdico consciente, rompedor y conceptual, que vuelve a introducir el papel simbólico de la perspectiva como generador de estados anímicos, de sensaciones, de visiones oníricas o de dramatismo. Es lo que ocurre en el caso de Giorgio de Chirico (1888-1978), donde hay un acusado interés por desarrollar de manera extrema y personal los desdoblamientos de puntos de fuga, tratando la perspectiva de forma aislada con la intención de desestabilizar provocativamente la estructura espacial, algo que se aprecia especialmente en sus obras de la vanguardia metafísica de la segunda década del siglo. El recurso es perfecto para añadir tensión, misterio y drama a la pintura, máxime si se combina, como hace el artista italiano, con la presencia de las sombras proyectadas que acentúan este efecto, actuando en sincronía con la desestabilización perspectiva. Sin embargo, la producción tardía de este pintor tiende a recrearse en sí misma y sus trazados revelan aquí una cierta pérdida del dramatismo inicial: los desdoblamientos se muestran más como desajustes en las convergencias a los puntos de fuga, provocando un caos controlado que nos recuerda a las tipologías perspectivas del gótico en su periodo de tránsito al renacimiento. Por otra parte, otro recurso habitual en De Chirico consistente en combinar sistemas perspectivos distintos en la misma obra, no hace sino constatar el contexto rupturista, de búsqueda de novedades y en cierto modo ecléctico, que caracteriza al arte del siglo XX. *La Musa del silencio* de 1975 (fig. 6) es un buen ejemplo que muestra la divergencia sutil del haz de rectas de profundidad, o de las aristas paralelas de los objetos representados en vistas angulares de los mismos.

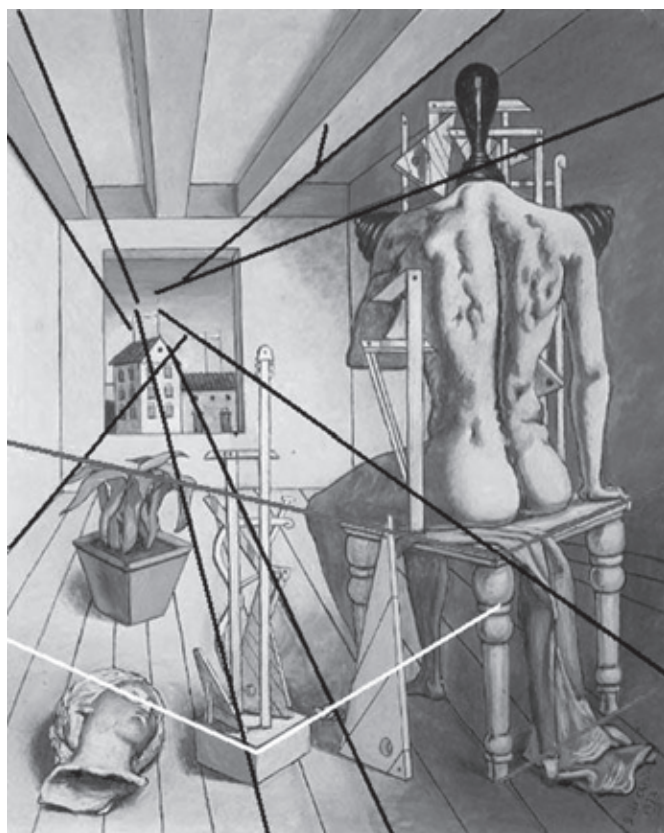


Fig. 6. Giorgio De Chirico, *La musa del silencio*, 1973. 92 × 73cm.

En una línea de actuación que podríamos calificar de intuitiva se encuentra el cuadro de Guillermo Pérez Villalta (n. 1948) (fig. 7), pintor que viene mostrando a lo largo de sus obras el gusto por la utilización de elementos perspectivos trasgresores sin un ordenamiento claramente intencionado en los «desajustes», pero con un atractivo y sugerente resultado. El juego de recursos perspectivos heterodoxos viene a hermanarse con De Chirico en una especie de fusión entre las soluciones intuitivas medievalistas y la perspectiva renacentista, quedando minimizado el papel trascendente y protagonista de esta ciencia del dibujo para convertirse en un juego lúdico. Villalta crea pues desajustes en las concurrencias hacia puntos de fuga inexistentes, emplea sistemas axonométricos que pueden tener ligeras convergencias, todo ello a nivel parcial en una especie de fiesta en la que conviven todo tipo de soluciones, métodos y sistemas originarios de diferentes épocas y culturas y en donde los puntos de concurrencia se disponen de manera intrascendente.

Con planteamientos similares a los del Quattrocento italiano en cuanto a rigor gráfico y ansias por solucionar problemas de limitación visual se encuentra

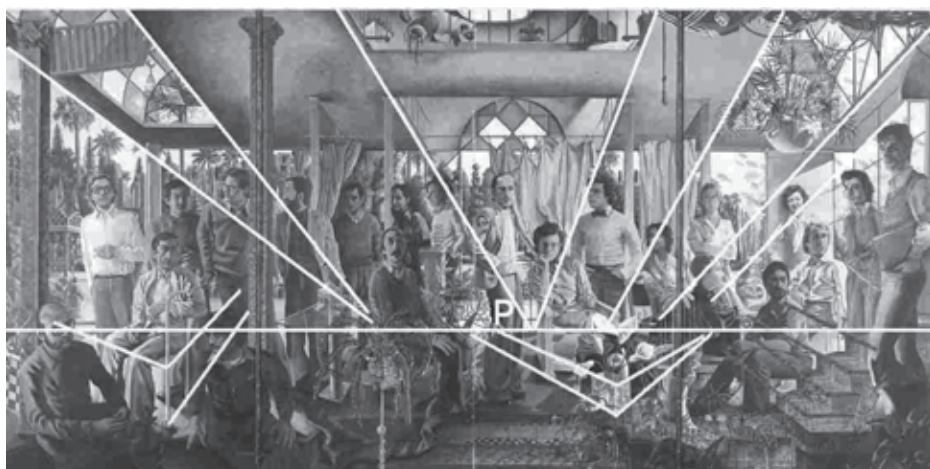


Fig. 7. Guillermo Pérez Villalta. *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*, 1975. Tríptico 180 x 360cm.

Antonio López (n. 1936) en su obra *Pila y espejo* (fig. 8), donde podemos observar un desdoblamiento del punto de vista y la introducción de dos planos del cuadro. Como revela el análisis gráfico (fig. 9), no se trata de una perspectiva frontal, sino del tipo de cuadro inclinado, en la que López utiliza dos planos del cuadro con diferentes inclinaciones: la mitad superior con el estante, el espejo y los azulejos del alicatado superior está dibujada con el punto V1 a una distancia mayor y con una inclinación más leve del cuadro; dicho sistema visual provoca los puntos de fuga R para las rectas verticales y G para las horizontales de profundidad. La mitad inferior con la pila y los azulejos del alicatado estante se estructura según un punto de vista V2 a una distancia más corta y con un plano del cuadro más inclinado, perspectiva que viene regulada por los puntos de fuga K y N para las rectas verticales y horizontales de profundidad respectivamente. El recurso del doble punto de vista soluciona eficazmente el problema de limitación del campo visual producido por las características del espacio en el que se ubica la escena: un cuarto de aseo pequeño que no permite al pintor moverse cómodamente para pintar la obra. Como su cabeza se sitúa a la altura del espejo, esa parte la visualiza desde V1 casi frontalmente, con una ligera inclinación; sin embargo, para visualizar la pila debe girar su cabeza hacia abajo, pues el ángulo visual subtendido desde V1 no le permite abarcar la parte de la pila, lo que provoca una inclinación mayor del segundo punto de vista V2 y por tanto del segundo plano del cuadro. Con la distancia principal V2-P más corta, el escorzo de los azulejos se hace más acusado y su convergencia perspectiva crea mayor sensación de aceleración en comparación con el comportamiento perspectivo de la parte superior. Aquí volvemos a encontrar la utilización de la perspectiva para resolver cuestiones de limitación visual, al tiempo que su carga simbólica contribuye a crear ese realismo misterioso y mágico que caracteriza la obra de López.





Fig. 8. Antonio López, *Pila y espejo*, 1967.

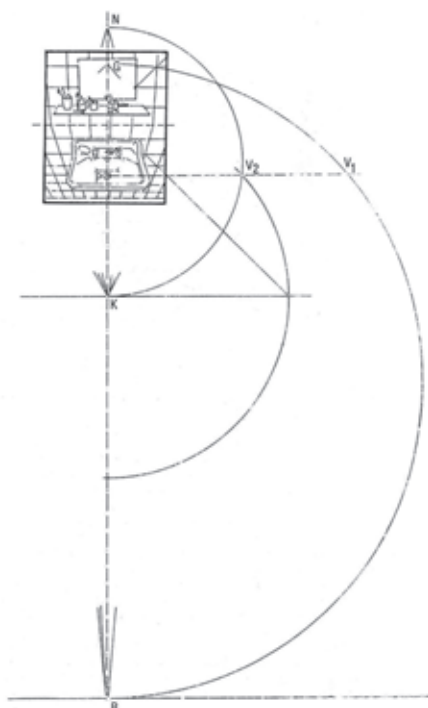


Fig. 9. *Pila y espejo*. Gráfico: restitución perspectivo-visual.

La mayoría de los pintores del siglo XX y de comienzos del XXI buscaron anular aquello que los renacentistas anhelaban: un sistema de representación que pudiera ser universal y científico y que se ajustase a las leyes de la visión. Motivados por la ruptura de la visión unitaria y por la búsqueda de soluciones alternativas y novedosas, dejaba de tener sentido la utilización de la perspectiva lineal o cónica, al menos en su connotación académica. En su búsqueda por lo nuevo recurrirían al arte primitivo, al pre-renacentista, al arte oriental y a utilizar las limitaciones o incorrecciones perspectivas como un recurso más, como por ejemplo en el expresionismo, donde podemos apreciar la abundancia de deformaciones y escorzos abruptos y exagerados que muestran la validez de un proceder que en el rigor academicista estaría invalidado. Sin embargo, en otras manifestaciones artísticas como el cómic y la ilustración, y estilos figurativos como el surrealismo o determinados realismos, siguió vigente la perspectiva⁸.

⁸ En nuestro libro: *Espacio, visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, de 1988, planteamos la hipótesis de la vigencia de la perspectiva en el arte del siglo XX, en oposición a las teorías antiperspectivas o de ruptura de autores como Pierre Francastel o Herbert Read, profunda-

En última instancia la liberación del encorsetamiento academicista que tuvo lugar en el siglo XX produjo, entre los artistas figurativos que empleaban la perspectiva, una amplitud de registros y recursos espaciales que los acercaría a las soluciones formales heterodoxas del mismo renacimiento; algunas de cuyas soluciones revelaban, como hemos visto, un sentido visual que resolvía condicionantes como el tamaño y que se alejaba de la aplicación estricta de las leyes geométricas del sistema, que sin un sentido corrector podía conducir en ocasiones a representaciones de la forma poco creíbles para una supuesta universalidad⁹.

Como pioneros de la perspectiva, los artistas renacentistas aportaron elevadas dosis de entusiasmo y experimentación al utilizarla con carácter resolutivo aunque tal vez también especulativo, tratando de solucionar con eficacia los problemas concretos de representación de cada pintura. La aplicación de las reglas perspectivas con sentido común, es decir, con dosis de intuición y de lógica visual produjo excelentes resultados. Los desdoblamientos de fugas empleados por los Uccello, Veronés y Ercolli, consiguieron matizar y mejorar los trazados perspectivas ortodoxos, aproximándose en cierto sentido a los hallazgos de la pintura gótica, pudiendo concluir, ya para terminar, que en estos casos la perspectiva *artificialis* se convertiría en la tan anhelada perspectiva *naturalis*. Por otra parte la relación de identidad que pudiera establecerse entre los recursos empleados por los artistas contemporáneos y los renacentistas sería en todo caso de tipo formal (esquemas parecidos), por la gran distancia temporal existente. Sin embargo cabría decir que ambos casos comparten la concepción de la perspectiva como un método no universal, «simbólico» en el sentido establecido por Panofsky, que hace válidas diferentes soluciones, que se concibe antes con la intuición y con la lógica visual que con la razón matemática. En unos porque la necesidad y la mente creativa les hizo quizás ser conscientes de ello; en los otros porque las ansias de libertad y de ruptura les condujeron a relativizar las normas. Tanto entonces como ahora, la perspectiva mantiene un carácter simbólico además de desempeñar su propio papel como sistema de dibujo que soluciona eficazmente el problema de la representación no siempre de igual forma.

mente arraigadas entre los historiadores del arte de mediados del siglo. En coincidencia con la visión de Gombrich o de Pirrenne, entre otros, concluíamos con la necesidad de considerar la perspectiva a bajo otros parámetros distintos a los academicistas, abriendo sus posibilidades expresivas y descriptivas y alejando la concepción matemática que poco tiene que ver con la perspectiva artística.

⁹ No son pocos los dibujos que aparecen en algunos tratados de perspectiva de los siglos XVI y XVII dirigidos a enseñar el sistema, en los que se muestran formas de dudosa credibilidad visual; desde deformaciones excesivas en primeros términos debido a la adopción de distancias principales cortas, hasta objetos dibujados con poco rigor perspectivo y menos artístico. Algunos de los autores a los que hacemos referencia son el excelente Vredman de Vries (1527-1604) en su primer libro sobre perspectiva de 1604-05, hasta Paul Heinneken (1680-1746), pasando por el denostado Hieronymus Rodler (siglo XVI).

