

C

UANDO LA IMAGEN PERDIÓ LA VIRGINIDAD

Juan Manuel López Rodríguez

Juan Manuel López Rodríguez es profesor-investigador de Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

La apariencia de rudo poder y regia serenidad que tienen las pinturas medievales nació de un sentimiento arrogante: el hombre se creía el centro del universo. Todo giraba alrededor de él, y por encima se encontraba únicamente la divinidad. El ser humano ocupaba un lugar de privilegio dentro de la inmensidad de la creación, y por lo tanto esa era, precisa y exactamente, el punto al que hacían referencia, directa o indirectamente todas sus obras.

El orden abrupto, delirante a veces, que guardaban los objetos en la pintura anterior al Renacimiento no obedecía a una relación espacial establecida con el espectador. Las imágenes se creaban respondiendo a un ímpetu filosófico en el cual las líneas del mundo real figuraban como paralelas que integraban en puntos perfectamente establecidos las relaciones de tiempo y espacio con lo representado.

Las atildaduras de aquellos antiguos estilos, que hoy nos pueden parecer secas y difíciles, obedecían a los rígidos dictados de la fe y a sus religiosos cánones teológicos, más que a un deseo de suavizar el contacto con el observador. El pintor debería buscar una finalidad impositiva que estaba muy por encima del acercamiento a su público.

Se había generado una especie de memoria simbólica en los lenguajes visuales a través de la cual la identificación de los símbolos representados auguraba una mayor identificación ideológica, la cual, obviamente, era mucho más importante que una mayor similitud formal.

Poco importa a los artistas de la Edad Media, en sus sobrias y duras creaciones, el manejo del volumen y de la profundidad bidimensionales. Mucho importaban, en cambio, sus hallazgos en la rigurosa observación de las cualidades y la esencia de lo venerado contenidas en sus pinturas.

Honorio III, el papa que aprobó la fundación de la pobre y sufrida Orden de los Franciscanos y la elocuente y predicadora orden de Santo Domingo, decía en el siglo XIII que “la pintura es la literatura de los iletrados”. En España, que según nos consta, llega tarde al Renacimiento, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, fue demandado en 1587 por alguno de sus alumnos por criticar una imagen del maestro Antonio de Nebrija en la que aparecía el mismo Nebrija rodeado de alumnos en alguna página de sus *Instituciones*. Al parecer, el Brocense se había quejado por la falta de “parecido” entre la imagen y el original, lo cual, en aquellos tiempos, lejos estaba de ser una falta. Poco después, Cisneros explicaría a la corona del imperio la imperiosa necesidad de usar las imágenes en lo que hoy conocemos como conquista ideológica, con el nada original argumento de que “la imagen es el catecismo de los ignorantes”, dando origen así, entre otras cosas, a los que en nuestra tierra se conocieron como catecismos taserianos, que no eran más que nuevas formas de códigos para enseñar la religión católica.

La prehistoria de la imagen sirvió al hombre para representar apetencias a través de los signos visuales: caza y alimentación o virilidad y fuerza. Va aprendiendo a través de la imagen a escapar de las contingencias que nacían del tiempo y el espacio vividos. Descubre las formas de representar lo irrepresentable, y dioses, cristos, vírgenes y santos van ocupando poco a poco, muchísimos siglos después, pórticos y altares, vitrales y arcadas, como pequeños espíritus tutelares, en cuyas representaciones es obvio que las semejanzas y la fidelidad al objeto representado eran lo menos importante. Lo más importante parecía ser la cantidad de información religiosa contenida en un cuadro, en el cual lo simbólico, en un grado mucho mayor que lo propiamente icónico, se repetía en las imágenes una y otra vez.

Las proporciones de aquellas representaciones de la antigüedad corresponden más a la jerarquía de lo representado que a las distancias que rigen los espacios reales. La suave majestad de un rostro de la Virgen, casi melancólico, apenas dejaba espacio para algún otro pequeño santo, que en una silenciosa contemplación difícilmente nos permite ver su escasa presencia ante la desmesurada espacialidad de la figura principal, que en múltiples ocasiones se cargaba de alguna alegoría y hasta de brillos dorados o plateados y joyas multicolores para decirnos de su grandeza. Los edificios y jardines, si aparecían en el cuadro, no guardaban proporción alguna; y la luz escasamente prestaba sus tonalidades para sugerir volúmenes.



Habría que tomar en cuenta lo que Panofsky nos dice (*La perspectiva como símbolo*, Barcelona, Paidós, 1999) respecto de estas representaciones anteriores a la aparición de la perspectiva:

La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los “puntos” que en él se encierran, son simplemente 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 una 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 reales y no 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 un conjunto de funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido.

Y aunque estas funciones lógicas, esta determinación ideal y este sentido, por no obedecer a las actuales leyes de la perspectiva, nos resulten actualmente algo difíciles de contemplar, no podemos negar que aquellos artistas, dentro de los cánones establecidos, tenían libertad creativa, y que, sobre todo, lograban completar con amplitud la función estética en sus obras, aun sin llegar a resolver las relaciones de anchura, altura y profundidad tal como las entendemos hoy. La belleza de aquellas pinturas no estaba en el “delante” o el “detrás”,


ni en el “aquí” o el “allí” de los conceptos tridimensionales. Radicaba en las posibilidades que ha tenido el hombre en el transcurso del tiempo de manejar el “espacio estético” o el “espacio teórico”, los cuales responden a sensibilidades que nacen en los campos simbólicos unos, o en la observancia de las leyes lógicas los otros.

Ou, negación, inexistencia. *Topos*, lugar, espacio. Utopía es el espacio inexistente. Podríamos llamar ucronía al tiempo que no transcurre. Y entre los dos, las imágenes anteriores al advenimiento de la perspectiva. “La lógica y la estética tienen ambas su lugar en el reinado de la razón”, decía Ana Goutman (*El arte como el espacio de la utopía*, México, UNAM, 1999), y continuaba:

La primera necesidad es desarrollar una teoría heterogénea de la significación, abierta antes que cerrada, que comprenda tipos de signos y referencias variadas y que acerque la semántica a la hermenéutica. La segunda habría que desarrollar una teoría del sentido intertextual de manera que la recontextualización cambie de sentido: del código doble, híbrido, que está implicado en la cita, en el plagio, en la copia y así de continuo; del va y viene de sentido entre los textos. Los dos proyectos exigirían una reconsideración de la forma lógica del sentido. Finalmente a la estética y la lógica les concierne la forma.

Entre los puntos de la lógica y de la estética que señalaban el lugar inexistente de la utopía es donde aparecerá, finalmente, la perspectiva. A partir de toda una serie de premisas utópicas planteadas durante siglos, el problema artístico de la pintura llega a un punto en el que no tiene más alternativa que el rompimiento con el pasado. La búsqueda de nuevas formas a partir de la lógica y la estética le obligan a derribar muros para avanzar.

No podemos negar que, entre los finales del trescientos y mediados del cuatrocento, había ya hermosos ejemplos donde se sugería el movimiento y la dirección de la luz en el drapeado, en los cuales los pliegues de las vestiduras se curvaban suavemente siguiendo las formas interiores del cuerpo y su relación con la caída de la tela, en vez de romperse en violentas angulaciones (como en el gótico). Recordemos alguno de los mejores ejemplos del cretense-veneciano, en el cual *La Pietá* de Andreas Pavías y Nicolás Tsaforis compite en este sentido, con años de antelación,



con los mejores cuadros de Andrés Ruvliov o de Teófanos el Griego, marcando a través del tiempo las diferencias entre las formas griega, rusa e italiana de los iconos en aquel paso de la Edad Media al Renacimiento.

Fue Giotto quien en los celebérrimos frescos pintados entre 1303 y 1305 en la capilla de los Scrovegni en Padua, utiliza por vez primera en la historia de la pintura un sombreado que parece partir de una fuente de luz real. Y aunque hay quien dice que por las mismas fechas esto sucede en la vieja Rusia con algún pintor de iconos (así, sin acento), la verdad es que la gran luz radiante de los colores rusos de la primera escuela de Novgorod, descendiente directa del arte bizantino, se ha llegado a confundir con la representación del volumen que vemos aparecer en la obra del pintor italiano. Más aún si se toma en cuenta que los frescos de los Scrovegni son también de intensa luminosidad. Giotto representa en esta capilla la vida de la Virgen y la pasión de Cristo. En estos últimos, los rostros convulsos de los personajes aparecen sobre enormes túnicas de largos y solemnes pliegues en claros colores entre los que predomina el azul. Los frescos de la vida de la Virgen se caracterizan por un espíritu de suave reposo, cargado de inocencia, también sobre fondos azules, que junto a los de la pasión de Cristo, plantean soluciones al manejo del espacio con seres vivos, reales, que en esa poe-

sía heroica y palpitante que caracteriza la pintura de Giotto dejará abierta una puerta para que “quienes contemplan sus cuadros se sientan sumergidos en el mundo sobrenatural que sus obras crean”, según dice Vasari (*Le vite dei piú eccellenti pittori...*, Newton, 1993).

Vemos cómo el rompimiento con las reglas antiguas no fue violento ni repentino. Lo que parecía un estilo espeso, de indomables normas, se fue desafiando paulatinamente de ellas para permitir al espectador “penetrar en el cuadro”, abriendo ilusiones de espacios antes no imaginados. Los acercamientos a una mayor fidelidad en la representación de la realidad llega, en ese quattrocento, a un punto tal que no le queda más camino que el del abandono de las reglas establecidas, para dar lugar a la entrada de la perspectiva.

Primero fue Brunelleschi, con su famoso experimento del espejo y el Baptisterio de Florencia, en el cual, debido a la precisión requerida en la colocación tanto del espejo como de la pintura, con cualquier inclinación de alguno de ellos distorsionaba la perspectiva, lo cual, en los primeros años del cuatrocientos, era un avance de grandes dimensiones y un descubrimiento maravilloso.

Tras los espejos, pinturas y baptisterios de Brunelleschi, vino Alberti con su *Tratado de la pintura* de 1435 (traducción de Pérez Infante, México, UAM Azcapotzalco, 1998). Alberti retoma lo mejor de Brunelleschi y genera un código visual que dominará desde entonces el arte de la representación de toda la cultura occidental, a un grado tal que hasta la invención de cámara fotográfica (con todos sus descendientes) fue creada de manera tal que solamente permite la reproducción de sus trabajos en perspectiva.

Italia trae a nuestra cultura el número cero, dado a conocer por Lucca Paccioli, indispensable al complicarse los manejos económicos de aquellas fechas. Se trata de un signo que tiene coincidencias significativas con la perspectiva: el cero no completa su significado si no es ante otros números; la

perspectiva solamente adquiere sentido ante el receptor. El cero no había sido usado porque era la representación de la nada, lo cual era la negación de la divinidad entre otras cosas, y por tanto prohibido por la terrible censura medieval. La perspectiva permitía que los objetos pintados, en lo que corresponde a dimensión y espacio, participaran de igual a igual con el espectador. En una palabra, tanto las técnicas como las corrientes artísticas y el resto de las ramas del saber humano se humanizan.

Es por eso que en aquella Florencia palpitante en los deseos de un conocimiento mucho más profundo del hombre, todo aquello que viniera a derrumbar las imposiciones ideológicas de la Edad Media era visto con buenos ojos. Desde Savonarola hasta Maquiavelo, desde Brunelleschi hasta Paccioli, el hombre del Renacimiento buscaba los extremos de la elocuencia y de la retórica, de la ciencia y del arte, del conocimiento en general, que dieron pie a esa maravillosa corriente que, según nos enseñaron en el bachillerato, se conoció como humanística. La pintura, obviamente, participa de ello, y deja de representar santos y dioses enhiestos, rígidos y terribles. Y esa nueva pintura, joven, amorosa y seductora, despojándose de las rígidas vestiduras ideológicas que le imponía la antigüedad, engalanada con los nuevos ropajes de la perspectiva, se abre en posibilidades que permiten al espectador penetrarla, disfrutar de ella y gozarla en su plenitud.

El hombre había logrado llevar aquella mezcla de ideología y expresión artística al terreno de lo científico. Si hoy muchas de nuestras expresiones artísticas aparecidas en los dominios del posmodernismo nacen de una crítica feroz al modernismo que les precediera, así la función de la perspectiva renacentista, junto con la aparición del número cero, pueden considerarse nacidas del criticismo a las imposiciones que le antecedieron. Diríamos, con Panofsky, que “se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, o dicho con otras palabras: la objetivación del subjetivismo”.•