

***RECEPCIÓN ACADÉMICA
DE CONCHA ORTEGA CASADO***

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE
CONCHA ORTEGA CASADO***

Palabras de la presidenta

Excmo. Sr. Presidente del Instituto de Academias de Andalucía,
Excmos. Sres. Presidentes de Academias y Autoridades,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

Esta Real Academia abre hoy sus puertas para recibir como Académica Correspondiente en Écija a la Excmo. Sra. D^a Concepción Ortega Casado, Presidenta de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija.

Esta Corporación se alegra hoy por recibir a una gran mujer artista y poeta, como lo acreditan sus muchas participaciones en exposiciones individuales y colectivas y su contribución en revistas de carácter literario.

También es importante resaltar su labor en la promoción y protección del patrimonio monumental y artístico en la ciudad de Écija, una de las ciudades de Andalucía que más antigüedades arqueológicas conserva desde el tiempo de los romanos, que no dejan de aparecer cada día.

Como Presidenta de su Academia ha sabido difundir y promocionar todos los aspectos relacionados con la intensa vida cultural de la ciudad de Écija, por lo que su incorporación a esta casa, nos acerca todavía más a ella, esperando que estas dos ciudades tan romanas como Astigi e Hispalis se vayan uniendo cada día en su proyección cultural para crear una sociedad mejor.

***Nombramiento como Académica Correspondiente de la
Excma. Sra. D^a. Concha Ortega Casado***

Según consta en el Libro de Actas correspondiente, en el Pleno Electoral celebrado el pasado día 22 de septiembre de 2014 resulta elegida por unanimidad Académica Correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Écija, la Excma. Sra. D^a. Concha Ortega Casado, en atención a los méritos contraídos por su intensa actividad cultural como Presidenta de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija, Profesora de Dibujo, escritora, promotora de revistas literarias y pintora acreditada con numerosas exposiciones individuales y colectivas en Écija, Sevilla, Córdoba, Granada y Madrid.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Sevilla, 10 de mayo de 2016.

Discurso de Presentación
por D. Ramón Corzo Sánchez
Académico de número

Excma. Sra. Presidenta,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos
Querida familia de Concepción Ortega Casado,
Sras. y Sres.:

He recibido con especial agrado el encargo de presentar en esta Real Corporación a quien se incorpora a ella como Correspondiente en Écija, la Excma. Sra. D^a Concepción Ortega Casado, a quien tuve el honor de proponer para este título junto con los académicos Sres. Ayarra Jarne y Queiro Filgueira. Y lo hago con especial agrado, no sólo por nuestra amistad personal, sino porque considero que se trata de un nombramiento que nos honra a todos, por sus méritos profesionales y académicos que intentaré resumir a continuación. Concepción Ortega Casado es una personalidad muy destacada de la cultura andaluza que ha desarrollado una extensa carrera en el campo de la pintura, de la literatura, de la enseñanza y de la vida académica.

Respecto a ésta última, bastaría con decir que pertenece como Académica Numeraria a la Real Academia de Ciencias Bellas Artes y Buenas Letras Luís Vélez de Guevara de Écija (Sevilla) desde 1999 y fue elegida Presidenta de la misma en el año 2004, de modo que pasó a ser la primera mujer en ostentar este puesto en las Academias de Andalucía. A ello se une que en el año 2011 ingresó también como Correspondiente en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

En la presidencia de la Academia de Écija, Conchita Ortega, como le

gusta que la llamemos sus amigos, ha sido despertar esa Corporación de una situación crítica, tanto por los problemas de su sede como por el desarrollo de una proyección pública que en estos momentos se ha constituido como el principal eje cultural de la ciudad del Sol. En esta actividad son numerosísimas las conferencias y actos que la Academia ofrece a la ciudad, con la participación de importantes personalidades de nuestra cultura, al tiempo que ha conseguido integrar en la Corporación a sus mejores valores intelectuales.

Debo también reconocer y destacar la participación de Conchita Ortega y la Academia ecijana en todas las actividades del Instituto de Academias de Andalucía a cuyas aperturas de curso asiste puntualmente y de la que organizó en Écija este acto en el año 2014.

La capacidad de Conchita Ortega para desempeñar la Presidencia de la Academia de Écija durante todos estos años se debe a sus cualidades personales, pero también a su intensa inquietud cultural, que le ha llevado a mantener lo que hoy calificaríamos como una “formación permanente” en todos los terrenos del estudio y la difusión de los distintos campos del saber.

Si observamos su trayectoria profesional, podemos destacar que desarrolló su formación artística en Huelva y seguidamente en Madrid, convirtiéndose en Profesora de Dibujo, con cuyo título accedió por oposición a una plaza en el Instituto Técnico de Écija en 1967, desde el que pasó al Instituto de Bachillerato en 1975, en el que ha sido Vicedirectora y responsable de la organización de sus Jornadas Culturales de Primavera, de la revista literaria Zarabanda y del Mercadillo de Arte para los alumnos del Bachillerato Artístico.

Al mismo tiempo, ha participado asiduamente en los Simposios de Profesores de Dibujo de Bachillerato y presentado ponencias sobre la Perspectiva Teórica y Práctica y resolución de problemas de Perspectiva.

Siempre ha mantenido su preocupación por ampliar su formación, especialmente en el campo del estudio de la arquitectura y la perspectiva, de lo que es buena muestra el discurso que pronunciará a continuación. Esta preocupación es lo que la ha llevado a participar en los cursos organizados por el Instituto Juan de Herrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y el área de Extensión Universitaria de la Fundación Cultural Santa Teresa sobre Arquitectura Románica en Castilla y León, El Mudéjar, y Las Catedrales de Castilla y León. También participó en el Curso Teórico Práctico de Iniciación al Románico en Aguilar de Campoo. Del mismo modo, en el terreno de la formación artística, ha asistido en dos ocasiones al Curso Internacional de Pintura de la Universidad de Jerez de la Frontera dirigido por el prestigioso pintor Antonio López.

Y es que Conchita Ortega decidió muy pronto que su vida debía dedicarse al arte. La pintura es su forma preferida de expresar el interés por la representación del espacio lo que explica la temática y orientación de su obra pictórica. Ella quiere siempre seguir aprendiendo y expresar en su obra los nuevos conocimientos. Por eso, su obra nos ofrece el resultado de una búsqueda constante de las formas y matices que construyen el espacio.

Las primeras exposiciones individuales de Conchita Ortega se celebraron en Sevilla, Madrid y Écija, a partir de 1988; era ya una obra perfectamente construida y resultado de su trabajo y estudio en el que estaban ya los aciertos de su estilo, expresados con la seguridad de quien ha reflexionado a conciencia sobre los medios de expresión y composición. También desde sus primeras exposiciones, Conchita Ortega ha querido unir a su pintura la expresión literaria, como en sus colaboraciones con la Revista *Aparejadores* y en los Cuadernos Roldán de Sevilla, lo que llevó a la exposición *Pinturas y poemas* celebrada en 1997 en el Palacio de Benamejé de Écija, y en el más reciente *Poemario ilustrado colectivo Hexaedro*. Su idea de unión de pintura y literatura, es la que sustenta el contenido de sus exposiciones en 2010 en el Ateneo de Sevilla y en el Círculo de la Amistad de Córdoba bajo el título “Palabras Pintadas”.

Conchita Ortega colabora con generosidad en múltiples exposiciones colectivas, especialmente las celebradas en Sevilla en los últimos quince años en las que no duda en contraponer su obra a la de otros compañeros que comparten sus mismas inquietudes en la producción de esos “pequeños formatos”, asequibles para el ámbito personal y doméstico en el que encuentra la mejor comunicación con sus admiradores. Este es el propósito de su exposición “Cacharros de alacena”, presentada en el Palacio de Benamejé de Écija y en la Caja Rural de Granada en 2002, que volvió a mostrar en el Ateneo sevillano en 2007. La misma línea de intimidad es la que informa su exposición “Mi universo cotidiano”, celebrada en el Palacio de Benamejé de Écija en 2012. Tuve el honor de redactar el texto de presentación de la exposición que nos ofreció Conchita Ortega en la Casa de la Provincia de Sevilla en el otoño de 2014. Quiero recuperar aquí algunas de las consideraciones que pude esbozar entonces a la vista de su obra, agrupada en las tres temáticas que cultiva nuestra pintora.

Está de una parte el mar, uno de sus temas preferidos como medio para expresar el espacio; desde la orilla de la playa, las embarcaciones o las casas le sirven para fijar los planos esenciales, pero también para delimitar la conjunción del agua y el aire como los dos planos cartesianos que se hacen

convergentes en el horizonte; sus “marinas” recogen, sin duda, sus vivencias en Ayamonte, ante el amplio Océano, donde vivió su juventud y a dónde vuelve todos los años para recuperar los matices de las olas y las nubes, siempre cambiantes.

Junto a las marinas nos mostró Conchita Ortega una pequeña serie de fragmentos de jardín; unas sencillas ramas se adelantan al muro de cierre, sin mostrar las raíces, ni las copas, sólo el plano que se domina a corta distancia, en el que están la esencia del crecimiento vegetal y la belleza del colorido de las flores. En estas obras está el mejor testimonio de las preocupaciones poéticas de Conchita Ortega, una poesía íntima y discreta, que también quiere construir un espacio nuevo.

Finalmente, los bodegones son el camino para delimitar con nitidez los sencillos cuerpos de las jarras, los cuencos y las frutas en las que encuentra los volúmenes elementales a los que el color le otorga un orden espacial armónico. No se trata de conseguir una “naturaleza muerta”, sino de crear un espacio vivo que se configura en las relaciones de orden entre estos objetos comunes, a veces soportados en una superficie nítida y otras suspendidos en el aire denso en el que las sombras señalan los dos planos ortogonales que encierran la perspectiva. Conchita Ortega consigue así formar un ambiente tangible sobre el que se proyecta la densidad de los objetos que fijan la escala del espacio.

Las obras de Conchita Ortega reiteran con sencillez estos asuntos; en cada una de ellas hay una idea completa que ha inspirado a la siguiente, pero ninguna podría contener todo lo que ella quiere expresar sin alterar su sencillez. Es su forma de decir que podemos crear cada día un espacio nuevo sin perder nada de lo que amamos y conocemos.

Debo añadir ahora, que fue el impacto de esta exposición y la extraordinaria acogida que recibió en Sevilla, lo que decidió a nuestra Academia a proponer a Concepción Ortega Casado para que se incorporase como Correspondiente a nuestra Academia, tras aquella demostración de la forma en la que se aúnan en su persona los méritos artísticos y los académicos. Estoy seguro de que su incorporación será un nuevo motivo de satisfacción y orgullo para nuestra Corporación.

Dixit

La perspectiva en la pintura
Concha Ortega Casado

Excma. Sra. Presidenta de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de
Hungría de Sevilla,
Ilmos. Sres. Académicos,
Queridos compañeros,
Señoras y Señores.

Este es para mi un día grande y lleno de emociones. Ingresar en esta Real Academia como Académica Correspondiente me llena de gratitud y alegría; quiero agradecer muy efusivamente a los Ilmos. Señores Don Enrique Ayarra Jarne, Don Ramón Queiro Filgueira y Don Ramón Corzo Sánchez que hayan tenido a bien hacer la propuesta de mi nombramiento y al Pleno académico de esta Real Corporación la aceptación de la misma.

Muchas gracias querido Ramón por tu presentación tan afectuosa y completa. Tus palabras han sido tan generosas, que a veces pensaba que estabas hablando de otra persona y no de mí. Estoy completamente aturdida por tu discurso con palabras tan elogiosas. Hemos compartido muchas cosas en nuestra vida académica que han cristalizado en una sincera y afectuosa amistad y me siento muy bien acogida por tu entrañable recibimiento en esta casa.

Siempre que he asistido a algún acto en esta Real Academia, he sido recibida con exquisita gentileza y afecto por su Presidenta, que con tanta dedicación y acierto lleva la dirección de la misma y por su erudita Corporación académica tan cordial y afectuosa; pero desde ahora esta Academia se convierte en mi Academia Sevillana, a la que trataré de corresponder con lo mejor de mí misma.

Mi vida ha transcurrido entre la enseñanza y en el mundo de la pintura. Aunque desde hace algún tiempo dedico también muchos momentos a la Poesía, por la que siento una gran predilección y, por supuesto, a mi querida academia ecijana, a la que entrego toda mi dedicación.

El dibujo es la asignatura que he impartido durante mi etapa de enseñante y la considero una de esas disciplinas en la que un profesor puede abordar una gran cantidad de cuestiones interesantes y enriquecedoras: desde la geometría plana, el dibujo artístico, la geometría descriptiva, el mundo del arte, la creatividad o el pensamiento científico, se puede introducir al alumnado en un mundo sugestivo y atrayente haciendo que se desarrollen en ellos la inteligencia deductiva, la creatividad y el amor a las Bellas Artes. Fue siempre para mí una disciplina apasionante y en la que tuve la suerte de transmitir a mis alumnos el entusiasmo por esta materia.

En la geometría descriptiva me resultaba asombrosa la parte de la Perspectiva cónica o renacentista: hacer que en una superficie bidimensional consigamos representar la tercera dimensión es algo que siempre me ha parecido prodigioso. Esta curiosidad me ha llevado a preguntarme muchas veces sobre por qué en unas civilizaciones se ha utilizado la perspectiva y en otras no, y si en un momento de la historia se poseen estos conocimientos, por qué en otro momento esos conocimientos quedan oscurecidos y olvidados.

Sabemos que la perspectiva es la *“Ciencia que nos enseña a representar los objetos tridimensionales en una superficie bidimensional de manera que la imagen en perspectiva y la visión directa coincidan.”* Es decir, trazar, dibujar o pintar en una superficie plana, que tiene por tanto dos dimensiones, objetos, calles, edificios, plazas, paisajes..., tal y como aparecen ante nuestra vista. ¿Y cómo aparecen? ¿De qué forma las percibimos? Intentemos colocarnos ante una calle o plaza y dibujemos el trazado de las aristas que la configuran. ¿Qué posición daremos a éstas en el plano? Es posible que sin un conocimiento científico de la perspectiva, esas aristas sean trazadas en una dirección distinta a la que deberían llevar.

En el Renacimiento italiano se hace por primera vez un estudio científico de la Perspectiva que tiene como punto de partida las experiencias de

Bruneleschi. Más tarde Leonardo da Vinci realizaba el trazado de las calles sobre un cristal, dibujando con exactitud lo que veía a través de él. ¿Es que antes del Renacimiento no se conocía la perspectiva o simplemente se obviaba por no interesar en los planteamientos artísticos de cada época?

Los egipcios fueron grandes geómetras y grandes arquitectos como pusieron de manifiesto en la construcción de las pirámides. Su extenso conocimiento de la geometría era celosamente guardado por los sacerdotes del templo de Heliópolis. No teorizaron su conocimiento de la misma y no conocemos datos que nos permitan suponer la existencia de algún método perspectivo. En época saíta, los helenos de Asia tuvieron la puerta abierta para comerciar con Egipto, momento que aprovechan Tales de Mileto, (624/546 a.C) y más tarde Pitágoras para visitar este país y estudiar la geometría conocida por sus sacerdotes. De esta forma la geometría conocida por los egipcios pasa a Grecia.

La representación gráfica de frescos y bajorrelieves en Egipto ignora el espacio perspectivo: es plana, bidimensional, su filosofía del arte no necesita la tercera dimensión para expresarse. Las pinturas, en las paredes de las tumbas, representan al difunto gozando eternamente de los placeres cotidianos. Su pintura nos hace trasladarnos a un espacio intemporal y nos transmite al concepto de lo eterno: el tiempo detenido en el mas allá. La figura humana es representada con la cabeza y las piernas de perfil, el ojo y los hombros en posición frontal mientras que la pelvis adopta una posición de 3/4. La altura de los personajes está relacionada con su rango social y no con su lejanía o proximidad al punto de vista. La figura del Faraón ha de someterse a un canon estricto de belleza y proporción: siempre será joven, fuerte y hermoso y su figura destacará por sus grandes dimensiones. Todas las clases sociales son representadas, pero se irán empequeñeciendo según su rango. En las pinturas en que el Faraón es representado junto a alguno de sus dioses, la imagen de estos es de su misma altura. La representación de jardines se hace en planta la parte central, y en alzado los árboles que le circundan.

De que los griegos conocían y aplicaban la perspectiva no parece que existan dudas, si no como método geométrico correcto como se estudió en el Renacimiento, sí como aplicación de las leyes de la “Óptica” estudiada por Euclides en sus *Elementos*, ya que éste al mencionar los primeros escorzos en el arte y refiriéndose a las ruedas y escudos dice: “Que las ruedas parecen así oblongas.” Además existe una traducción de uno de sus teoremas (Zamberto, Venecia 1503) en la que menciona la deformación de los ángulos del cuadrado si éstos se observan en escorzo.

Plinio atribuye los orígenes de la pintura en Grecia a Butades, natural

de Corinto, y añade que éste pintaba la figura humana proyectando la sombra de la misma sobre la pared del muro y manchando con carbón su contorno, aunque afirma que no fue Butades si no su hija quien tuvo esta idea para conservar la sombra de su amante. Los escritos clásicos hablan con entusiasmo de la belleza de la pintura griega, por lo que su destrucción fue una verdadera catástrofe para la Humanidad.

Parece que el ateniense Eumaro, 600 años a.C. fue “el primero que logró caracterizar los sexos distinguiendo hombres y mujeres, dio expresión a las caras, mejoró la anatomía del cuerpo humano, dibujó las venas y fue excelente en el tratamiento de los paños”. Otro pintor ateniense fue Cimón de Kleone, discípulo de Eumaro de Atenas, quién según Elio y Plinio consiguió pintar figuras en escorzo. Plinio dice que Cimón hizo *Katagrafa* es decir *oblicuae* imágenes. ¿Significa esto que las imágenes de Cimón eran en perspectiva? Aunque estas pinturas no han llegado hasta nosotros es posible que en ellas se aplicaran las leyes de la visión, pero no parece que se utilizara un procedimiento geométrico exacto.

Pausanias dedica largas páginas a describir los frescos de Polignoto de Tasos en Delfos, (siglo V a.C.) maestro de Fidias y de Panainos o Paneno. Dicen los textos antiguos que “repartía sus personajes en varios planos superpuestos, gracias a la ficción de un terreno montañoso inventando así una especie de perspectiva que daba profundidad a sus cuadros.” La pintura de Polignoto despertaba en el espectador un placer inmenso por la fuerza psicológica de sus personajes. Decía Aristóteles que “representaba a los hombres más grandes de lo que son.” Su pintura se reducía a dibujo y colorido y éste solo con cuatro colores: Blanco de Milo, amarillo de Atenas, rojo de Sínope y negro obtenido con carbón vegetal. Se han comparado sus colores con los usados por sus contemporáneos en las tumbas de Tarquinia. Las figuras aparecían montadas unas sobre otras y en filas superpuestas.

Parece que Polignoto hizo olvidar a sus predecesores y revolucionó la pintura griega, aunque no han quedado ni uno solo de sus frescos. Podemos hacernos idea de su pintura a través de la influencia que dejó en la pintura sobre cerámicas. Apeles fue considerado por Plinio el Viejo como el más grande de los pintores griegos

No se trata de hacer aquí un recorrido por la pintura griega, solo de encontrar en ella vestigios del conocimiento y aplicación de un espacio perspectivo, por ello nos parece interesante mencionar a Agatarco de Samos por su fama de escenógrafo. Parece que los paneles que decoraban la escena en las tragedias de Esquilo estaban pintados por él y escribió un manual de esceno-

grafía donde ponía de manifiesto la importancia de la Perspectiva o profundidad para crear paisajes naturales frente a los espectadores.

Demócrito y Anaxágoras, estimulados por él escribieron acerca de este asunto:

Como las líneas, según las leyes naturales, establecido el centro en un punto determinado, deben corresponder, al lugar de la facultad visual y a la prolongación en línea recta de los rayos visuales, para que imágenes claras de objetos no definidos, por tratarse de objetos lejanos, puedan producir en la pintura escénica la imagen aparente de los edificios, y para que lo representado en superficies planas y frontales parezca en parte retrasarse y en parte adelantarse.

El texto no dice que las líneas tengan que converger en un punto de vista proyectado en la superficie pictórica. Nos preguntamos si las teorías de Demócrito y Anaxágoras sobre perspectiva eran ópticas o un método de composición para pintores. Es indudable que la antigüedad clásica conocía un método perspectivo y que las leyes de la visión de La óptica de Euclides establecían principios que resolvían de alguna forma el problema de la tercera dimensión. Los escritos clásicos que han llegado hasta nosotros así lo atestiguan.

Marco Lucio Vitruvio, arquitecto e ingeniero romano del siglo I a.C., nos dice en su tratado “De Arquitectura”:

“La arquitectura se compone de orden que los griegos llaman taxis; de disposición a la que dan el nombre de diátesis; de euritmia o proporción (simetría, decoro). La disposición es el arreglo conveniente de todas las partes, de suerte que colocadas según la calidad de cada una formen un conjunto elegante. Las especies de disposición llamadas en griego ideas, son el trazado, en planta, en alzado y en perspectiva (Ichnografía, ortografía y escenografía). La planta (ichnografía) es un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla que ha de servir luego para el trazado de la planta en el terreno que ocupará el edificio. El alzado (ortografía) es una representación en pequeño y un dibujo ligeramente coloreado de la fachada y de su figura por elevación con las correspondientes medidas de la obra futura. La Perspectiva (scenografía) es el dibujo sombreado, no solo de la fachada sino de una de las partes laterales del edificio por el concurso de todas las líneas visuales en un punto. *Omnion linearum ad circini centrum responsus.*”

Parece que Vitruvio se refiere al Punto de Vista proyectado en el plano del cuadro o superficie pictórica, en el Punto Principal, coincidente en la perspectiva frontal con el punto de fuga.

Pensamos que la perspectiva a la que se refiere Vitruvio era una perspectiva semejante a la cónica frontal con el alzado desplazado lateralmente a derecha o izquierda. Aunque cuando habla de las medidas para la erección de los templos dice que no puede hablarse de una obra bien realizada si no existe una relación de proporción como en el cuerpo humano, nos aventuramos a pensar que ese “centrum circini” a que se refiere Vitruvio, bien pudo colocarlo a la altura del ojo de un observador de pie, por donde más tarde pasaría la línea de horizonte.

Aunque en las pinturas que se conservan de la época romana no se revela la existencia de un punto de fuga único, si no que utilizaban un eje vertical central en el que coincidían por parejas las líneas que configuraban los espacios perspectivos. Erwin Panofski, llama a este eje “Raspa de pez” o “Eje de fugas.”

El arte helenístico en Roma progresa hasta límites insospechados. Los frescos descubiertos en las villas pompeyanas sepultadas por el Vesubio nos hablan de varios estilos de los que destacamos el de las perspectivas, auténticas escenografías con arquitecturas interiores y exteriores a imitación de pinturas griegas del siglo V a.C. La Domus Áurea parece que fue utilizada como cárcel de un pintor llamado Fámulus o Fábullus, de quien Plinio asegura que su estilo era floridus y umidus, encargado de realizar las obras pictóricas de la misma que consistía en estructuras arquitectónicas con pilastras jónicas, candelabros y perspectivas escenográficas que albergaban estatuas monumentales. Erwin Panofski afirma que fue en suelo romano donde por primera vez se controlan los intervalos de profundidad. Las distancias se hacen perceptibles, las paralelas convergen, pero nunca en un horizonte unitario y menos aún en un punto único. Algunos frescos de Pompeya reflejan el estilo de Zeusis y Parrasios pintores griegos del siglo IV a.C.

El mundo bizantino nunca llegó a apartarse por completo de la antigüedad clásica y conservó diversos elementos del espacio perspectivo que parece transmitió al Renacimiento Occidental. Erwin Panofski considera este hecho de suma importancia. No ocurre así en el mundo del Románico: aquí la línea es solo línea con la única función de delimitar y ornamentar superficies. La superficie pictórica es plana y no trata de ser otra cosa, destruye los últimos restos de la perspectiva antigua renunciando deliberadamente a toda ilusión espacial, reduce con decisión los cuerpos y espacios a la superficie sin ningún intento de volumen.

La pintura del Románico podemos estudiarla casi exclusivamente en la pintura mural y en la iluminación de códices. Los muros de las iglesias me-

dievales se convertían así en soporte de un amplio programa iconográfico que transmitía a los fieles un mensaje doctrinal.

Los fondos suelen ser dorados o monocromos, no se utilizan fondos perspectivos y si se hace es de una forma puramente ornamental. El arte se ha vuelto monástico, eclesiástico, regional. Dice Joan Sureda que:

Las formas románicas pretenden alcanzar la verdadera dimensión y lo verdadero es aquello que está alejado de la falacia de la visión. Los ojos del cuerpo no son los que deben contemplar la belleza de las formas, sino los ojos interiores, los del espíritu, y estos ojos no tienen como referencia la belleza de lo inmediato, de la realidad, sino la belleza de lo invisible y atemporal.

Esto le aparta del deseo y necesidad de encontrar un método o sistema perspectivo que le permita transcribir lo que ve, ya que esto carece de importancia.

Tenemos datos para pensar que fue Pietro Cavallini, pintor italiano inmediatamente anterior a Giotto, el primer pintor que con su profundo conocimiento de la antigüedad clásica trató de liberar a sus personajes de los convencionalismos tradicionales y dar realidad al ambiente. Sin embargo, tenemos que considerar a Giotto como el verdadero innovador. Lo que hace único e incomparable a Giotto es la manera de conseguir volumen, realidad, tactibilidad. Todo lo que se había pintado hasta entonces y mucho de lo que se pintó después produce un efecto de planitud, pero la pintura de Giotto es corpórea, tangible, comienza a tener perspectiva.

La vida de Giotto está escrita por Vasari, pero Ghiberti nos cuenta que en un pueblecito llamado Vespigniano fue donde empezó a superarse el arte de la pintura gracias a un muchachito de precoz ingenio que siendo pastor dibujaba las ovejas del natural. Un día que pasaba por allí Cimabue camino de Bolonia vio a Giotto dibujando del natural y, admirando lo bien que lo hacía, pidió permiso al padre del muchacho para llevarle con él. Cimabue pintaba a la manera bizantina, pero Giotto pronto abandonó la rudeza bizantina y “pintó cosas egregias.” Dice Ghiberti que “él y sus discípulos fueron doctísimos, tanto de poderse comparar con los griegos clásicos antiguos”.

Vasari dice que fue “peritísimo en todas las técnicas, inventor o descubridor de la doctrina que había estado sepultada durante 600 años.” Bernard Berenson, cuya admiración por Giotto es extraordinaria, dice: “Yo no quiero implicar que el arte de la pintura entre Giotto y Massaccio no hizo progresos, todo lo contrario, se avanzó en la manera de representar el paisaje, en la perspectiva y en la expresión de las caras, pero no se produjeron obras maestras.” Compara a Giotto con Esquilo en cuyas tragedias late el corazón agobiado

por conflictos insuperables. En las obras de Giotto aparecen por primera vez interiores cerrados y fondos arquitectónicos con un planteamiento perspectivo y, aunque las líneas rectas en escorzo no tienen un punto de fuga único, sí producen en el espectador una ilusión espacial. Sus pinturas en la basílica de San Francisco de Asís y en la capilla Scrovegni en Padua son de una deliciosa e ingenua perspectiva.

En la pinacoteca nacional de Siena existen dos deliciosas tablitas de Ambrogio Lorenzetti: *Ciudad frente al mar* y *Castillo a la orilla de un lago*, que son los primeros paisajes de todo el arte europeo. Parecen un claro intento de enfrentarse al problema de resolver en el plano pictórico la tercera dimensión, de utilizarlo como “ventana pre-renacentista.” Las aristas de los edificios cuando adoptan posición de frontalidad, son paralelas al horizonte y no ofrecen problemas perspectivos, pero cuando son oblicuos o perpendiculares al cuadro, se resuelven poniendo estas aristas paralelas entre sí; cuando pertenecen al mismo edificio, y cambiando sus orientaciones si pertenecen a edificios diferentes. La línea de horizonte no aparece en el cuadro y las rectas en escorzo no buscan un eje de fugas común. Sin embargo en *La Anunciación*, del mismo autor, aunque el fondo se resuelve con pan de oro, los mosaicos del suelo convergen exactamente en un punto de fuga único. Los intervalos de profundidad quedan aún sin resolver. Dice Alberti, que en tiempo de los hermanos Lorenzetti, existía la “errónea costumbre de disminuir en 1/3 cada franja del suelo con respecto a la precedente”. Los hermanos Lorenzetti habían observado la convergencia rigurosamente matemática en un punto de las rectas perpendiculares al cuadro, pero no conocían un método perspectivo exacto para medir con precisión los intervalos de profundidad. Utilizan el procedimiento de ajedrezado de baldosas que sirve para asignar a cada cuerpo un espacio concreto. Podemos intuir la distancia que existe entre los distintos objetos según el número de baldosas que lo separan.

Verdaderamente el descubrimiento por Brunelleschi de un método perspectivo matemático debió suponer para todo el Cuatrocento italiano una verdadera revolución en el mundo del Arte y de las Ciencias. Para el pensamiento renacentista elevar el arte a ciencia fue una verdadera conmoción. Imaginemos a Masaccio aleccionado por su gran amigo Brunelleschi para resolver los problemas perspectivos del fresco de la *Santísima Trinidad*.

Este fresco, situado en uno de los muros laterales de la iglesia de Santa María Novella de Florencia, introduce en el mismo una falsa arquitectura flanqueada por pilastras y cubierta por una bóveda de cañón casetonada que alberga a la Stma. Trinidad, San Juan, la Virgen y en un plano anterior a los

donantes. Es aquí donde por primera vez en toda la historia de la pintura se unifican todas las ortogonales al cuadro en un punto único. El punto de vista está situado a la altura de un observador que mirase la escena desde el suelo de la iglesia, por lo que el escorzo de las figuras resulta algo violento pero correcto desde ese punto.

Masaccio influyó notablemente en la pintura de su tiempo. Vasari nos dice que no existió otro pintor más grande que él hasta que nació Miguel Ángel.

El procedimiento perspectivo de Brunelleschi impregna también toda la pintura de su época y aparece escrito dos generaciones más tarde por Piero de la Francesca en la *Prospettiva Pingendi* y que en sus primeros párrafos dice:

La pintura contiénesse en tres partes principales: “El dibujo, la medida y el color. De estas tres partes me propongo tratar solo de la medida (conmesuratione) la que llamamos prospectiva, mezclando algo de dibujo, porque sin él no se puede demostrar lo que es la prospectiva; dejaremos por ahora el colorido y trataremos solo de aquella parte que con líneas, ángulos y proporción, permite representar, puntos, líneas, superficies y cuerpos. Esta parte de prospectiva se divide a su vez en cinco partes, o sea: 1ª El ojo que ve. 2ª La cosa vista; 3ª La distancia del ojo a la cosa; 4ª Las líneas que forman el campo y van de las extremidades de la cosa al ojo y 5ª El término o espacio que hay entre el ojo y la cosa vista...”

Del encanto que el descubrimiento de la perspectiva produjo en los artistas del Renacimiento puede darnos idea una anécdota de la vida de Paolo Ucello. Parece que cuando trabajaba con Ghiberti en las segundas puertas del baptisterio, cogió la manía de mirar las cosas en escorzo, viéndolas jugar oblicuas al plano del cuadro y gozaba imaginando puntos de vista especiales. Un día viéndolo su mujer sonreír solitario como si soñara le preguntó en qué estaba pensando, y Ucello contestó: “¡Qué cosa tan hermosa y dulce es la perspectiva!”.

Debemos imaginar a Paolo Ucello aprendiendo de Ghiberti todos los conocimientos de éste sobre esa perspectiva recién descubierta, los progresos de la misma en los relieves de la segunda puerta del Baptisterio donde los fondos se alejan y hay varios términos, no solo porque las arquitecturas y figuras se hacen menores y más planas, sino también porque las formas se dibujan como si se pusieran dentro de una atmósfera nebulosa, una ilusión óptica que utilizaba Ghiberti, gracias a sus conocimientos de luz y perspectiva.

En *Los Comentarios* de Ghiberti 9/10 partes están dedicadas a la teo-

ría de la visión con diagramas para probar sus razones. Cita Ghiberti, entre los autores que estudió profundamente a Aristarco de Samos, Constantino Arábigo, Arquímedes, Euclides, Platón, Galeno, Avicena, Séneca, etc. Los edificios representados en sus relieves tienen las líneas en perfecta fuga, utilizando con maestría sus conocimientos sobre perspectiva lineal y aérea.

Contemporáneo de Piero de la Francesca, Leo Battista Alberti hace una definición que establece un principio fundamental para todas las épocas sucesivas: “El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual.” A Alberti según Erwin Panofsky se le concede el mérito de “haber conciliado el método lógico abstracto con el uso tradicional y con ello haber facilitado su utilización práctica. Ambos procedimientos coinciden en que, fundados de igual manera en el “principio de intersección de la pirámide visual”, permiten la construcción de espacios cerrados, el desarrollo de una escenografía paisajística libre y finalmente una correcta medida y distribución de los diversos objetos que en ellos se disponen.”

“Brida y timón de la pintura” llama más tarde, Leonardo da Vinci a la perspectiva. A Leonardo le tocó vivir en una época que trajo consigo el renacer de las artes y el olvido de la oscuridad medieval. Se volvía a leer a Vitruvio a Plinio y viejos textos de óptica y geometría y sobre todo se experimentaba sin descanso. *El Libro del Arte de Cennino* había sido confinado a unos círculos artísticos no demasiado eruditos. De la mano de Leo Battista, Alberti había llegado la erudición, quién no solo redactó los datos empíricos acumulados hasta entonces, sino que además construyó instrumentos capaces de simplificar los secretos perspectivos. Las copias manuscritas de Alberti y de otros tratadistas circularon profusamente, así como el tratado de Perspectiva de Piero de la Francesca.

Aunque Leonardo a menudo presumía de antihumanista y se divertía bromeando a costa de la pedantería de los eruditos, sus lecturas le permitieron abordar las arduas tareas perspectivas y escribir un Tratado de la pintura que no escapó al maleficio seguido por todas sus obras, y cuyas vicisitudes no vamos a mencionar aquí. Es interesante para este estudio las recomendaciones que hace en su tratado *De como dibujar un lugar con corrección*. Dice Leonardo:

“Toma un vidrio del tamaño de medio folio y dispónlo con firmeza ante tus ojos, esto es, entre el ojo y la cosa que dibujar desees. Sitúate luego a una distancia de 2/3 de braza del dicho vidrio y fija tu cabeza, de suerte que no puedas moverla ni un ápice. A continuación cierra o cubre un ojo, y con un pincel o un lápiz graso traza sobre el vidrio lo que allí aparece; cálcalo enton-

ces sobre un papel y transpórtalo a otro papel mejor. Ahora puedes pintarlo si te place, cuidando de observar la perspectiva aérea. Por otro lado no intentes representar una cosa sin tener en cuenta que la distancia tiene que ser al menos veinte veces mayor que la altura o que la mayor dimensión del objeto a representar.”

Leonardo fue quien estudió más a fondo el fenómeno de las aberraciones marginales; quien advierte con más énfasis del peligro de construir a corta distancia y recomienda como distancia mínima el tamaño de la mayor figura del cuadro multiplicada por tres. Vignola aconseja que esta distancia sea $1 \frac{1}{2}$ o 2 veces la mayor longitud de dicha figura. El tratado de Perspectiva de Vignola, publicado en Roma en 1583, introduce en Italia el punto de distancia desconocido hasta entonces. Alberti con su “*costruzione legítima*” había conseguido resultados semejantes. Los libros de Jacopo Barozzi da Vignola fueron de los más extendidos y consultados porque ofrecían una sistematización clara de principios de arquitectura y perspectiva.

En el año 2014, con motivo del IV Centenario de la muerte de El Greco, el Museo del Prado organizó la exposición *La biblioteca del Greco*. El Greco al morir deja 130 libros, según el inventario hecho por su hijo Jorge Manuel, de los que se expusieron 40 en esta exposición, cuatro de ellos con anotaciones de su puño y letra.

Pudimos ver en aquella exposición libros de Perspectiva de los grandes tratadistas del Renacimiento: Serlio, Palladio, Jacopo Barozzi Vignola, Danielle Barbaro, Lorenzo Sirigatti etc.

El Greco visitó Venecia en la primavera de 1567 y allí compró gran cantidad de libros que enriquecieron su biblioteca y sus conocimientos sobre perspectiva. Su obra *La expulsión de los mercaderes del Templo* pone de manifiesto dicho conocimiento.

No podemos adjudicar exclusivamente al arte italiano la preocupación por la perspectiva. El Norte y el Sur de Europa siguen caminos distintos y en el Norte, según Erwin Panofsky, no se produce en todo el siglo XV ni un solo cuadro con una perspectiva correcta hasta que Alberto Durero adoptó la teoría italiana fundamentada en la exactitud matemática. Sin embargo, aunque los cuadros de Jan Van Eyck, desde un punto de vista rigurosamente matemático, no tengan una perspectiva correcta, no podemos sustraernos a la magia espacial en la que nos sentimos inmersos. La escena de los esposos Arnolfini con el espejo cóncavo en la pared del fondo parece llevarnos hasta el infinito, y en las alas del tríptico de Dresde, del mismo autor, el relieve es tal que la vista nos hace dudar de si contemplamos una pintura o una escultura; solo el

sentido del tacto nos asegura que estamos observando una imagen plana sobre una superficie. Sin embargo en sus cuadros las ortogonales no convergen en un punto de fuga único.

Dirk Bouts consigue esta convergencia en *La última cena* sin que esta conquista fuese valorada ni reconocida. Todas las ortogonales coinciden en un punto único sobre la cabeza de Cristo, aunque no convergen en la línea de horizonte que se percibe a través de las ventanas.

En Diciembre de 1505, Durero visita Venecia, según nos cuenta Vasari para acabar con las falsificaciones que se estaban haciendo allí de sus grabados. Desde Venecia hizo un viaje a Bolonia para conocer a Lucas Pacioli, alumno de Piero de la Francesca. Algo de la perspectiva de éste había llegado a Nuremberg de la mano del grabador Jacopo dei Barbari. Jacopo había mostrado a Durero algunos de sus dibujos, pero según testimonio de éste, no quiso mostrarle claramente su sistema. En Venecia, Durero se dio cuenta que el sistema que ofrecía Jacopo dei Barbari era incompleto. Aprende de Lucas Pacioli, estudia y escribe sin descanso obsesionado por lograr las proporciones de la belleza perfecta y el verdadero espacio perspectivo. Escribe tratados sobre geometría y perspectiva y nos da fe con sus grabados de la pasión que estos temas le despiertan poniendo de manifiesto los instrumentos empleados para conseguir un espacio perspectivo correcto.

No debemos extendernos mucho más en este estudio de la perspectiva so pena de alargar este discurso a unos límites no aconsejables. No deja de ser sorprendente, que el estudio y uso de la Perspectiva Lineal corresponda a un momento y un lugar muy definido de la historia de la humanidad: El Renacimiento Italiano. La pintura de los siglos posteriores está impregnada de estos descubrimientos perspectivos.

La lista de pintores que conocieron y utilizaron la Perspectiva sería interminable: Antonello da Messina, Tintoretto, Ghirlandaio, Rafael, Velázquez, Rembrandt, Vermeer de Delft, Canaletto, etc. La Perspectiva se hace tan real que parece que el suelo en el espacio perspectivo del cuadro se desliza bajo nuestros pies y podemos caminar por él. Se une a la exactitud geométrica, el desvanecimiento del color de la Perspectiva Aérea que tan magistralmente utiliza Velázquez en *Las Meninas* y en *Las Hilanderas* o en *La fragua de Vulcano*, esa mirada magistral de Velázquez suspendida en un punto del espacio y haciendo que este irreal espacio pictórico cobre tal realidad que parece posible adentrarse en el cuadro, caminar por su suelo y respirar el aire denso de sus estancias.

No debemos dejar sin mención a los “vedutistas” italianos, pintores de

perspectivas urbanas en las que hacen gala de un exquisito virtuosismo tanto en el trazado geométrico del espacio como en el cromatismo visual. Canaletto, su sobrino Bellotto y Francesco Guardi conocen y aplican la perspectiva lineal y aérea en estas fascinantes vistas de Venecia, Roma, o de otras ciudades europeas.

Como dato curioso, Canaletto comienza su actividad artística como escenógrafo, pintando diversos telones para obras de Scarlatti, lo cual nos hace recordar al griego Agatarco y sus escenografías para las tragedias de Esquilo.

Veamos de forma muy breve qué ocurre con el estudio matemático de la Perspectiva. En 1629 Gerard Desargues comienza el estudio de una nueva geometría llamada Proyectiva, pero estos estudios suscitan muy poca atención y caen en el olvido. En Desargues se encuentra por primera vez la auténtica definición del concepto de punto de fuga. Más tarde el geómetra francés Gaspard Monge (1746) prosigue estas investigaciones que desembocan en una renovación de los estudios de la Geometría. Estableció la importancia de la proyección cilíndrica y de la Perspectiva para la resolución de problemas. Utilizó dos planos infinitos perpendiculares entre sí que dividían el espacio en cuatro regiones o cuadrantes y llamó a este sistema de representación Sistema Diédrico. En su obra *Aplicaciones del análisis a la Geometría*, Monge demostró que la Geometría pura podía transformar y simplificar numerosos sectores de la Geometría analítica y del análisis matemático.

El estudio de la Perspectiva fue continuado por varios discípulos de Monge y en 1805 Lavielle publicó un tratado sobre la Perspectiva que enlazaba con la Geometría Proyectiva de Desargues. En 1822 Jean Victor Poncelet publica el Tratado de las propiedades proyectivas de las figuras, que señala el nacimiento de la Geometría Proyectiva, estudio de las propiedades geométricas que permanecen invariables en una proyección central o Perspectiva.

Pero ¿qué ocurre en el siglo XX con la perspectiva en la pintura? Mucho se ha escrito y discutido sobre la ruptura de los cubistas con el espacio perspectivo y si esto se debió o no al descubrimiento en el siglo XIX de las Geometrías no euclidianas para realizar una representación de los objetos en su esencia geométrica más simple y desde distintos puntos de vista. Quizá habría que indagar más en esta hipótesis pero de lo que no existen dudas es sobre la ruptura de este movimiento con el espíritu renacentista y con la Perspectiva. Aquí los motivos arquitectónicos se convierten en un juego de planos superpuestos y de perspectivas descentralizadas y refractadas en un espejo de transparencias casi abstractas. Picasso resuelve la simultaneidad en el plano

desde distintos puntos de vista fracturando las formas y eludiendo la perspectiva tradicional.

Los futuristas rinden culto a una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Dicen que “un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”. Todo está en movimiento, todo corre, todo se torna veloz. La belleza de la velocidad se convierte en una nueva categoría estética. Por la permanencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se convierten en imágenes múltiples, se descomponen, se deforman como si de vibraciones se tratara. El espacio perspectivo sufre también esta deformación descomponiéndose en perspectivas simultáneas. Nada está inmóvil. Todo se desplaza dejando tras de sí un rastro de imágenes sucesivas.

Los surrealistas utilizan la perspectiva, la incorporan a sus composiciones pictóricas y la potencian con unos rasgos peculiares que introducen en una atmósfera onírica, en universos enigmáticos o siniestros, distorsionando, a veces, deliberadamente las líneas de fuga. Crean unos espacios metafísicos, misteriosos e inquietantes. Esta forma de utilizar la perspectiva provoca en el observador una sensación de angustia y desasosiego y le introduce en un mundo onírico donde todo puede ocurrir, aunque no siempre la utilización de la perspectiva recurre a los mismos métodos en el surrealismo, como ponen de manifiesto los cuadros de Giorgio de Chirico o Dalí, cuya perspectiva es más ortodoxa y menos inquietante que la de Chirico.

La pintura de nuestro tiempo utiliza diversos lenguajes para expresarse pero hay pintores realistas que conocen y utilizan la Perspectiva sin que ésta haya perdido frescura y modernidad. Citaremos como ejemplos a Amalia Avia, Isabel Quintanilla, María Moreno o Antonio López. Sobre este último podemos decir que es un pintor de mirada atenta, sosegada, profunda: el Velázquez de nuestro tiempo a quien tuvo la suerte de tener por maestro en un curso de pintura. Para él cada cuadro es una historia que hay que contar con sinceridad, sin prisa, pero con un profundo esfuerzo de concentración. Con esa llamada interior, ese sortilegio que le implica en cada obra. Sus paisajes urbanos se abren como ventanas renacentistas sobre vistas de Madrid: Gran Vía, Vallecas, Torres Blancas, con una correctísima perspectiva inundada de luz y de atmósfera transparente.

Quedan muchas cosas por decir. Hablaríamos también de esas perspectivas forzadas de plazas o galerías arquitectónicas que utilizó Borromini para lograr profundidad en pequeños espacios y que tiene su ejemplo más fascinante en la Galería del Palacio Spada en Roma, donde consigue engañar al ojo de tal manera que un espacio de ocho metros, aproximadamente, nos

parece que mide más de treinta y siete.

El arquitecto cordobés Hernán Ruiz, gran conocedor de los tratados de Serlio y de otros tratadistas italianos, aunque no parece que haga aportaciones a las teorías renacentistas, sí pudo conocer a través de estos, todo un universo de formas que enriquecieron su arquitectura. En la Iglesia de San Juan, de Hinojosa del Duque, utiliza también un trampantojo pétreo, no tan espectacular como la Galería Spada, pero sí muy interesante.

Y para finalizar este trabajo nos proponemos a resumir toda esta magia de la perspectiva de una forma poética:

Irrealidad real plasmada en lienzo
por diestra equilibrada y sabia mano,
el horizonte se vislumbra lejos
y allí mueren las rectas de costado.

Busca el punto de fuga el infinito
y convergen en él las paralelas,
creando arquitecturas verdaderas
en las que el ojo queda suspendido.

Plano del cuadro que es cristal abierto
al claro cielo y a la mar lejana,
donde una línea de horizonte, incierto,

clama perfecta, horizontal y pura,
orgullosa al crear tales efectos
y dar profundidad a la pintura.

Bibliografía

- Summa Artis, vols. III, IV, V, IX, XIV, XV. Espasa Calpe.
- Tratado de la pintura. Leonardo da Vinci. Editorial Akal.
- Arte y percepción visual. Rudolf Arnheim. Alianza Editorial.
- Los diez libros de arquitectura Vitrubio. Ed. Obras Maestras. Muntaner.
- La perspectiva como forma simbólica. Erwing Panofsky. Ed. Tusquets.
- La pintura románica en España. Joan Sureda. Alianza Forma.
- Tratado de Geometría. E. Rouché. Ed. Hernando. Madrid 1901.
- Los números y los espacios. René Taton. Historia de la Humanidad. Vol.1
- Perspectva. Erhard Gull. Ed. Reverte.
- Perspectiva Cónica. Enrique Bonet Minguet. Ed. Autor.
- Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara Gentil Hombre de Carlos V Madrid 1788.