

Desafío de las reglas de la perspectiva: Vredeman de Vries y M.C. Escher
[Challenging the rules of perspective: Vredeman de Vries and M.C. Escher]

Elizabeth FUENTES ROJAS

Escuela Nacional de Artes Plásticas (Facultad de Artes y Diseño), UNAM, México

Jan Vredeman de Vries y Maurits Cornelis Escher, ambos nacidos en la misma ciudad de los Países Bajos, revolucionaron el arte de su tiempo al proponer un nuevo uso de la perspectiva. Para su característica utilización lúdica de los puntos de vista, Escher podría haberse inspirado en la obra de su compatriota Vredeman de Vries, quien desarrolló su trabajo tres siglos antes. Mediante una comparativa de las obras de los autores, se deduce que ambos recibieron una formación semejante basada en la pintura, la arquitectura y una especial predilección por la técnica del grabado para plasmar sus ideas. Sin embargo, lo más relevante es su interés común por confrontar al espectador con puntos de vista tradicionalmente enfrentados que confluyen y se fusionan, transmitiendo una sensación de irremediable conexión inconexa, de caos e indecisión.

Palabras clave: perspectiva; Jan Vredeman de Vries; Maurits Cornelis Escher; Países Bajos; punto de fuga.

Jan Vredeman de Vries and Maurits Cornelis Escher, both born in the same city of the Netherlands, revolutionized the art of their respective times by proposing a new use of perspective. For his characteristic ludic use of viewpoints, Escher could have been inspired by the work of his compatriot Vredeman de Vries, whose work was developed three centuries earlier. From a comparative study of the work of the two painters, it is deduced that both received a similar education based on painting, architecture and a special predilection for the technique of engraving for the expression of their ideas. However what is more important is their common interest in confronting the spectator with viewpoints traditionally opposed that come together and fuse, transmitting a sensation of irremediable unconnected connection, chaos and indecision.

Keywords: perspective; Jan Vredeman de Vries; Maurits Cornelis Escher; Netherlands; vanishing point.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Desafío de las reglas de la perspectiva: Vredeman de Vries y M.C. Escher”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 119-141.

DESAFÍO DE LAS REGLAS DE PERSPECTIVA: VREDEMAN DE VRIES Y M.C. ESCHER

ELIZABETH FUENTES ROJAS

Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM

Al revisar los libros sobre perspectiva de Jan Vredeman de Vries (1527-*ca.* 1604), su obra muestra ciertos hilos de conexión con la obra gráfica de Maurits Cornelis Escher (1898-1971), respecto a la creación de sus construcciones en perspectiva. Sorprende encontrar que existen vínculos entre estos dos artistas holandeses que tuvieron una formación similar: conocimientos de arquitectura, pintura y grabado; en épocas diferentes exploraron las reglas de perspectiva y las desafiaron a tal grado que se distinguieron de sus contemporáneos; fueron incansables en someterlas a experimentación; las manifestaciones artísticas de ambos ejercen una fascinación especial. Además de ser originarios del mismo lugar, Vredeman de Vries ha tenido influencia en Europa, así que es posible que Escher haya conocido la obra de este célebre artista.

Jan Vredeman de Vries

Acerca del arquitecto, pintor y grabador Jan Vredeman de Vries existen escasas noticias, no obstante el singular impacto que tuvo en el norte de Europa (fig. 1). En 1968, Adolf K. Placzek escribió una breve biografía del artista, en la introducción a sus estudios sobre perspectiva, gracias a la cual se conoce la mayor parte de los datos de su vida. Nació en Leeuwaarden, Países Bajos, en 1527, e inició su formación como pintor, aunque muy pronto se orientó hacia la arquitectura. Un tiempo vivió en Amberes (actualmente en Bélgica) y en 1570 tuvo que emigrar por varios años debido a problemas políticos. Regresó, pero decidió trasladarse a Alemania a trabajar como arquitecto. Posteriormente, en Danzig, retomó la pintura y trató de formar una asociación o gremio de pintores. Más tarde estuvo en la corte del emperador Rodolfo II en Praga, y finalmente volvió a su país de origen para vivir con su hijo Paul, quien también era pintor.



1. Retrato de Vredeman de Vries, grabado en metal por Hendrik Hondius, 19.8 × 11.6 cm; en *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae Inferioris effigies* (Hagae-Comitis: Hendrik Hondius, 1610), lám. 50. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig. M: Uo 4° 29.

Su inquieta vida refleja la inestable situación de su país, la cual hizo que se viera envuelto en cruentas luchas, motivadas por la libertad de culto religioso y por la independencia de la nación. En su trabajo también se advierten estos rasgos de desequilibrio, en la inclusión de elementos producto de la confrontación de las corrientes artísticas de su tiempo: elementos del gótico, el Renacimiento, el barroco y el manierismo, en una combinación que muestra la fuerza expresiva de los Países Bajos del siglo XVI. Dado que éstos fueron el centro del Renacimiento del norte, se ha considerado a Vredeman de Vries el mayor exponente del mismo, así como su promotor en Alemania, Escandinavia y las Islas Británicas. Su fama y repercusión por difundir las formas clásicas fueron tales que se le ha considerado el “Vitruvio holandés”.

Aunque Vredeman intentó seguir trabajando como pintor en Danzig, su preferencia siempre fue la arquitectura. Desde los 28 años se abocó a su estudio, y dedicó la mayor parte de su vida a esta disciplina (falleció a los 77 años). Trató diferentes aspectos de ésta y publicó varios textos que salieron a la luz y se reeditaron, incluso después de su muerte. Es realmente en la arquitectura donde se puede encontrar la consistencia del interés de Vredeman de Vries y su continua preocupación por explorar y

experimentar, especialmente acerca de las leyes de la perspectiva. El medio que utilizó para concretar todas sus vistas arquitectónicas fue la técnica del grabado.

Sobre su obra comenta Placzek:

Vredeman trabajó como arquitecto, pero no se conoce con certeza ningún edificio de él que haya sobrevivido. Sus pinturas —muchas vistas arquitectónicas— tienen interés histórico, pero nada más. Su verdadera gran importancia descansa en sus numerosos grabados, con los que abrió nuevas brechas de invención y representación arquitectónica. Sus libros son fantasías, textos didácticos de diseño para aprendices [...] y vistas populares, todo al mismo tiempo.¹

En efecto, la temática que abordó en sus libros estuvo relacionada con la arquitectura. Gracias a sus bellas ilustraciones se pueden citar cronológicamente los temas que trató, como sigue: al principio sus grabados fueron sobre elementos de ornato, como roleos, grutescos y arabescos; luego le interesaron los cinco órdenes de arquitectura; en 1565 realizó una serie de imágenes de jardines; en 1568 dio inicio a sus obras sobre perspectiva; en 1601 realizó vistas arquitectónicas llenas de fantasía; y posteriormente publicó, en 1604-1605, su famoso libro dedicado a la perspectiva.

Maurits Cornelis Escher

Casi tres siglos más tarde, en el año de 1898 y en el mismo lugar, Leeuwarden, Países Bajos, nació Maurits Cornelius Escher. Estudió la secundaria en Arnhem, en donde desde ese tiempo se mencionaba que tenía serios problemas, pues su nivel escolar era muy bajo. Sin embargo, algo que lo entusiasmó fue empezar a trabajar la técnica del grabado en linóleo, para la que desde el principio mostró habilidades especiales. A su maestro de arte F.W. van der Haagen le preocupaba esta situación escolar, difícil para la familia, ya que estaba seguro de que su alumno tenía talento artístico. Sin embargo, su padre pensaba que Escher tenía dotes para estudiar arquitectura

¹ Adolf K. Placzek, introducción a Jan Vredeman de Vries, *Perspective*, trad. Stanley Appelbaum (Nueva York: Dover Publications, 1968), s.p. Edición de la obra original *Perspective: id est, celeberrima ars insipientis aut transpicientis oculorum aciei in pariete, tabula aut tela depicta... et omnibus artium amatoribus, qui huic arti operam dare volent, maiori cum voluptate, et minori cum labore*, 2 t. en 1 vol. (Leiden: Henricus Hondius, 1604 y 1605). Las traducciones del inglés al español corren a cargo de la autora.

y seguramente ejerció presión sobre su hijo, quien en 1919 ingresó a la Escuela de Arquitectura y Artes Decorativas en la ciudad de Haarlem.²

Como se mencionó, Escher ya se había orientado a las artes decorativas y muy pronto dejó los estudios de arquitectura. Un nuevo personaje empezó a tener influencia en el joven alumno, el profesor de ascendencia sefardí portuguesa Samuel Jessurun de Mesquita. En ese tiempo incursionó en el grabado en madera, y le despertó tal interés que se dedicó a su aprendizaje y conocimiento hasta 1922. Escher llegó a dominar dicha técnica y en ella realizó muchas de sus obras más notables. A partir de esa época, Escher viajó por Italia y España, lo cual contribuyó de manera significativa a enriquecer su bagaje cultural y su expresión artística.³

Por otro lado, respecto a su vida personal, Escher conoció a Jetta Umiker en Ravello, al norte de Amalfi, con la que se casó en 1924 y tuvo tres hijos, George, Arthur y Jan. Vivió en Roma por varios años, hasta que el fascismo lo hizo trasladarse a Suiza en 1935. Dos años más tarde se mudó a Bélgica, cerca de Bruselas, pero la situación precaria de la guerra lo hizo volver a los Países Bajos en 1941. Siempre recordó con cariño sus visitas a diferentes lugares de Italia y continuó viajando por el Mediterráneo durante toda su vida. Finalmente en 1970 se trasladó a Laren al norte de los Países Bajos, a la Rosa Spier Huis, que había sido también el taller de otros artistas y allí falleció el 27 de marzo de 1971.⁴

De acuerdo con su trabajo realizado en diferentes técnicas, tales como dibujo, acuarela, litografía y principalmente grabado, su obra artística se ha dividido en siete temas: primeros grabados; división regular de un plano; conflicto entre plano y espacio; imágenes de espejo; relatividades; construcciones imposibles; círculos, espirales y poliedros. La obra de Escher, comenta Araujo, “no sólo es un torrente de creatividad plástica sino además es rica en conceptos filosóficos, psicológicos y matemáticos”.⁵

Todos estos conocimientos los aplicaba a sus obras y con ellos construía su propio lenguaje. Además introducía figuras de hombres y animales para hacer referencias específicas al espacio que ocupaban, a su movimiento o a su forma. En sus creaciones recurre a una variedad de posibilidades visuales, aplica contraposiciones de figuras o transformaciones, secuencias, transiciones, contradicciones, ilusión óptica, sensación de infinito o de continuidad.

Dice Escher sobre su obra:

² José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 6.

³ Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 6.

⁴ Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 6-8.

⁵ Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 13.

[...] todos los trabajos [...] fueron hechos con la intención de expresar una idea particular. Estas ideas están basadas en mi asombro y admiración por las leyes contenidas en el mundo que nos rodea [...]. Manteniendo alerta mi mirada frente a los enigmas del mundo, si bien interesado en su plasmación sensible, entro en contacto, en cierto modo, con el dominio de las matemáticas. Aunque no dispongo de una formación en las ciencias exactas ni de conocimientos especializados, a menudo me siento más próximo a los matemáticos que a mis colegas de profesión.⁶

Escher debió estar consciente del desconcierto que sus obras producían en el espectador, así que trataba de favorecer su comprensión con la descripción personal de las mismas, al respecto comentó:

[...] la mayoría de las personas pueden entender con más facilidad una imagen si se la acompaña de palabras que directamente [...] no he podido dejar esta tarea a otra persona, puesto que no obstante el carácter objetivo e impersonal de la mayoría de mis temas, he comprobado que a ninguno de mis congéneres parece afectarle el espectáculo que nos ofrece el mundo circundante de la misma manera que a mí.⁷

En efecto, a pesar de lo preciso de sus descripciones, éstas no logran traducir los conflictos visuales generados por la contemplación de sus obras, cuya exaltada imaginación le permite la manipulación de las ciencias exactas, como la geometría, la perspectiva y la teoría de la relatividad, causando en el espectador asombro frente a lo paradójico de la dualidad de las cosas.

Estudios de perspectiva de Vredeman

El interés específico de Vredeman en la problemática de la perspectiva se manifestó cuando ya habían transcurrido cuatro décadas de su vida y era un hombre maduro. Tal parece que su conocimiento y manejo le inquietó toda su vida, y aunque su primera incursión en el tema no fue exitosa, posteriormente recibió un gran reconocimiento. Con el fin de revisar la obra de este célebre arquitecto se seleccionaron dos fuentes en las que Vredeman de Vries expuso sus conocimientos sobre perspectiva: el libro titulado *Variae architecturae formae (Diversas formas de arquitectura)* publicado en 1601, en el que reunió un conjunto de ilustraciones con vistas de ciudades saturadas

⁶ M.C. Escher, *Estampas y dibujos*, intr. y coment. M.C. Escher, trad. Felix Treumund (Madrid: Taschen, 2002), 6.

⁷ Escher, *Estampas*, 6.

de bellas construcciones en donde desbordó su imaginación; y el otro, que realizó al final de su vida y fue su último trabajo, denominado precisamente *Perspective*, publicado en 1604 y 1605,⁸ el cual es a la fecha la más conocida e importante de todas sus obras.

En *Variae architecturae formae* se especifica que Vredeman de Vries inventó las construcciones y que en la edición de 1636, Joannes Gallaeus ejecutó los grabados.⁹ Desafortunadamente, no incluye textos, sólo las imágenes de un variado conjunto de vistas arquitectónicas en rectángulos, con marcos ovales decorados en las esquinas con diferentes adornos. El libro consta de complejas construcciones de ciudades ideales, llenas de fantasía en las que el espectador observa, desde un punto de vista centralizado, variados edificios recubiertos de ornamentos que responden a diferentes lenguajes artísticos: góticos y renacentistas.

En el pórtico renacentista¹⁰ Vredeman recurre a la transparencia que permiten las hileras de columnas, para que el espectador extienda la mirada a los lados y al fondo. Algunas de estas ilustraciones incluyen figuras humanas y de animales como puntos de referencia, las cuales lucen insignificantes en contraste con las grandiosas construcciones y sus monumentales esculturas.

En varias de estas construcciones arquitectónicas, Vredeman elige vistas de pájaro en los exteriores de los edificios, o perspectiva cónica en los interiores, en los que se observan pórticos con series de columnas y bóvedas que desembocan en otras construcciones o están rodeadas por ellas.¹¹ Vredeman muestra una construcción renacentista con columnas y pilares a ambos lados de un pasillo, con un techo artesonado que conduce a un edificio de menores dimensiones, con un pasaje abovedado. El pasaje continúa a través de una segunda construcción, que a su vez se abre a otro pasaje que llega a una edificación similar, lo cual sugiere al espectador que este patrón se prolonga de manera interminable.

Otras láminas presentan paisajes medievales con murallas, acueductos, calles, plazas, canales, monumentos y fuentes. En éstas, el arquitecto se preocupa de mostrar con escenas callejeras el movimiento cotidiano de estas bellas ciudades góticas.¹² Todas son vistas que Vredeman “inventó”, ciudades idealizadas, organizadas y planeadas para habitarse.

⁸ Véase nota 1.

⁹ Jan Vredeman de Vries, *Variae architecturae formae* (Amberes: 1636), digitalizada por Research Library, The Getty Research Institute, <http://www.archive.org/details/variaearchitectu-00vred>, s.p. (consultado el 28 de mayo de 2012).

¹⁰ Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 21.

¹¹ Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 2.

¹² Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 37.

El segundo texto dedicado a la arquitectura es el ya mencionado *Perspective*, cuyo título Vredeman enmarcó fastuosamente, con la primera página decorada con el dibujo de un arco sostenido por apoyos en forma de un poliedro cuadrangular, sumamente ornamentado, flanqueado con emblemas de las artes, la arquitectura y la pintura. En el centro de una base, decorada con roleos y frutos con una concha al centro, se despliega una leyenda con la que Vredeman introduce brevemente su libro con un párrafo en donde expone lo que para él significa la perspectiva:

[...] el más famoso arte de la vista, que mira a través de los objetos o, en una pared pintada, un panel o el lienzo, en el que se muestran algunos edificios antiguos y modernos, templos o santuarios, palacios, apartamentos privados, pórticos, calles, paseos, jardines, mercados, caminos y otras construcciones de este tipo, apoyadas en sus líneas fundamentales, y explicadas claramente con las descripciones; un arte necesario y de la mayor utilidad para todos los pintores, grabadores, escultores, metalúrgicos, arquitectos, diseñadores, albañiles, ebanistas, carpinteros y todos los amantes de las artes que deseen dedicarse especialmente a este arte con más placer y menos dolor.¹³

Vredeman enlista la serie de edificios que incluye en su libro y comenta sobre lo útil y necesario que es el conocimiento del arte de la perspectiva para toda una serie de profesiones relacionadas con el arte. Además señala que, mediante su estudio, se evitarán muchos sufrimientos y podrán disfrutar de su quehacer. El libro de *Perspective* de Vredeman fue dedicado al príncipe Maurice de Nassau, hijo de Guillermo el Taciturno, jefe de la antigua República de Holanda, cabeza del nuevo país independiente. Este libro fue grabado y publicado por Henricus Hondius en Leiden (1604-1605).

La perspectiva se aplicaba inicialmente de manera intuitiva y desde la primera mitad del siglo xv las fórmulas matemáticas cambiaron este tipo de representación, según los estudios de Piero della Francesca, Leon Battista Alberti y otros. Si bien, de acuerdo con las palabras de Vredeman, él basó su conocimiento en el grabador alemán Alberto Durero, quien en uno de sus libros introdujo su teoría del dominio de la misma por medio del estudio de la geometría.

¹³ "Most famous art of eyesight, which looks upon or through objects, on a painted wall, panel or canvas; in which are shown certain ancient as well as modern buildings, Temples or Shrines, Palaces, Private Apartments, Porticos, Streets, Promenades, Gardens, Marketplaces, Roads and other such constructions, resting on their fundamental lines, their basic being clearly explained with descriptions; an art of the greatest utility and necessity for all painters, Engravers, Sculptors, Metalworkers, Architects, Designers, Masons, Cabinetmakers, Carpenters and all lovers of the arts who may wish to apply themselves to this art with greater pleasure and less pain." Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

Placzek comenta que los principios básicos en los que Vredeman formula sus obras lucen obvios:

[...] consisten en el establecimiento de los puntos de fuga en el que todas las líneas, que de hecho son paralelas cada una, convergen. Todos los puntos de fuga descansan en una línea de fuga, o línea del horizonte (esto es, asumiendo que estamos mirando hacia adelante no hacia arriba o hacia abajo). El punto de fuga al frente, o como él lo llama, el “punto del ojo”, no necesita estar en el centro, puede estar a la derecha o a la izquierda del centro, dependiendo de la posición del espectador. Vredeman luego reitera la regla fundamental de toda la perspectiva: cualquier cosa que está arriba del horizonte no puede ser vista desde arriba y cualquier cosa que está abajo del horizonte, no puede ser vista desde abajo.¹⁴

Al principio de su texto sobre perspectiva, Vries presenta los grabados en los que se aboca a enseñar las reglas básicas con varios ejercicios que paulatinamente se van haciendo más complejos. Su manera de conseguir la ilusión del espacio es por medio de una malla de cinco componentes lineales, en los que todos los objetos pueden ser colocados. Estos componentes son, de acuerdo con Placzek: la línea base que define el nivel en el que el espectador imaginario o pintor se pone en posición vertical; las líneas perpendiculares que enmarcan el sistema completo; la línea del horizonte; las líneas paralelas, o líneas de escorzo, que convergen en el punto del ojo o punto central de fuga; las líneas diagonales u oblicuas que convergen en puntos de fuga secundarios.

Resulta evidente la intención de Vredeman de dejar para la posteridad un libro que mostrara, con claridad y belleza, las reglas de perspectiva y que fuera un lenguaje comprensible en todo tiempo. En la actualidad, su obra es considerada aún como una pieza clásica de la arquitectura que revela los elementos de la perspectiva. Por otro lado, sus grabados muestran su rica imaginación, al crear con armonía una serie de construcciones en las que los volúmenes y los espacios se intercalan en bellas y sorprendentes composiciones de fantasías renacentistas,¹⁵ de edificaciones en las que se recrea la vista en un esplendoroso interior gótico¹⁶ o el nostálgico paisaje de una ciudad medieval.¹⁷ Es con estos diseños, comenta Placzek, que

¹⁴ Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

¹⁵ Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 46.

¹⁶ Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 47.

¹⁷ Véase Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 2, lámina 14.

“Vredeman ha deleitado a aquellos que voltean hacia él como se ha hecho a través de los siglos”.¹⁸

Vredeman dejó además una dedicatoria escrita en su libro, en la que se dirigió especialmente a los espectadores interesados, con las siguientes palabras:

A los Espectadores Estudiosos de la Óptica:

Éste es mi rostro. Desde la más tierna flor de mi juventud he venerado el arte, me esforcé porque no pasara una hora sin hacer nada. Mis ojos y mi mente se vanagloriaban con la Óptica Sagrada...

Fue fructífero el trabajo, cuarenta años de doblegar este arte devotamente... Una doctrina lograda con el trabajo. Un arte que es famoso por la confianza que ha cosechado su fidelidad a las reglas: Y aquí los modos más confiables deben explicar este arte, que guía a los ojos y dispara al cerebro con las imágenes, pero nunca engaña a la mirada con vistas falsas. Para su deleite más verdadero, grabados precisos ilustran este libro.

J. V. d. V.¹⁹

Comenta Kirsti Andersen que, no obstante que los dibujos de Vredeman de Vries son iluminadores, no siempre se han construido de acuerdo con las leyes de la geometría y la perspectiva, debido a que Vredeman de Vries coloca todos los puntos de fuga en el horizonte.²⁰ El matemático e ingeniero militar Samuel Marolois (ca. 1572-1627), también holandés, retomó la obra de Vries, señaló algunos de estos errores y cambió algunas de sus láminas por dibujos matemáticamente correctos en la obra *La muy noble Perspectiva, su teoría, práctica e instrucción fundamental de la misma. Ilustrada con numerosos y bellos órdenes de arquitectura*, de 1619, en la que se especifica que fue “inventada por Jan Vredeman de Vries, y de nuevo aumentada y corregida por Marolois”.²¹ Sin duda la obra de Vries

¹⁸ Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

¹⁹ “TO THE STUDIOUS VIEWERS / OF OPTICS // This is my visage. From youth’s earliest flower / Revering art, I strove that not one hour / Should idly pass. My eyes and mind took pride / In sacred Optics. Thereunto allied // Was fructifying labor; forty years / I plied this art devoutly. Here appears / A doctrine won by toil. That art is famed / For trustiness which trusty rules have framed: / And here most trusty methods shall explain / This art, which guides the eyes and soothes the brain / With images, but never cheats the sight / With lying views. For your more true delight / Exact engravings illustrate this book. // J. V. d. V.” Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

²⁰ Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (Nueva York: Springer, 2007), 230-236.

²¹ *La très noble Perspective, à sçavoir la theorie, pratique et instruction fondamentale d’icelle. Illustrée de plusieurs belles ordonnances d’Architecture [...] Inventée par Jean Vredeman Frison, et de nouveau augmentée et corrigée par Samuel Marolois* (Ámsterdam: Jean d’Aernhem, 1619).

fue fundamental en despertar el interés en el tema de la perspectiva en los Países Bajos.

Estudios de perspectiva de Escher

Al igual que Vredeman de Vries, Escher mostró en varias obras tempranas su conocimiento de la perspectiva. Como los grandes maestros, recurrió a las formas clásicas, al uso de columnas, arcadas y bóvedas para desarrollar diferentes temas, por ejemplo en el grabado en madera denominado *Procesión en la Cripta*, realizado en 1927, en el que utilizó la perspectiva de manera tradicional. Se puede relacionar esta imagen con una de Vredeman²² en la que también muestra un sistema de bóvedas sostenido por un bosque de columnas con un impresionante despliegue de la perspectiva (fig. 2).

En varias obras de Vredeman y Escher se puede observar cierta afinidad en la composición, verbigracia una lámina²³ en la que se representa una construcción renacentista con tres planos de profundidad: el pozo, el pórtico con pilares almohadillados y el edificio de planta circular al frente. Curiosamente el pozo, que debería estar en el primer nivel, se encuentra en una segunda planta, independiente de la estructura del resto de la construcción. En la obra de Escher existe una composición similar en *Naturaleza muerta con calle* de 1937, en la que el grabador también coloca en primer plano un objeto centralizado al frente de una calle en curva que se cierra en varios puntos de fuga (fig. 3).

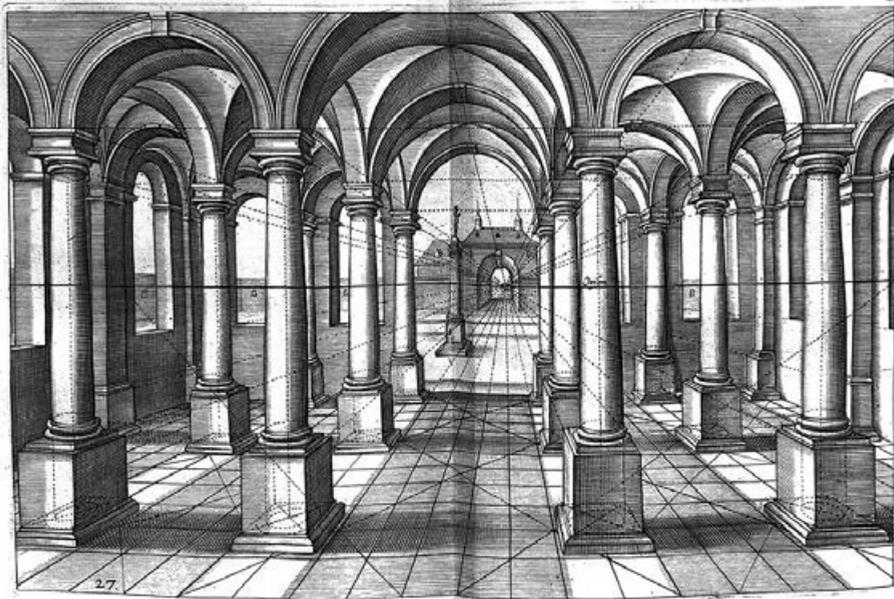
Escher mostró después brevemente cierto interés por la perspectiva clásica, ya en la tercera década de su vida, pero aplicándola de manera diferente, con puntos de vista poco convencionales. En 1928 en su obra *La torre de Babel*, Escher relata, con una impresionante vista de pájaro, el hecho bíblico sobre la tragedia de la confusión de lenguas de las diferentes razas de los personajes, representados en blanco y negro.²⁴

Más tarde retomó el tema en una pieza similar, en la que también aplica una vista extrema del nadir en la bella construcción de *San Pedro de Roma* de 1935, en donde Escher observó desde la altura de la cúpula hacia abajo —como él mismo confesó— con la intención de que, al mirar, el espectador tuviera una sensación de vacío que fuera tan real que le

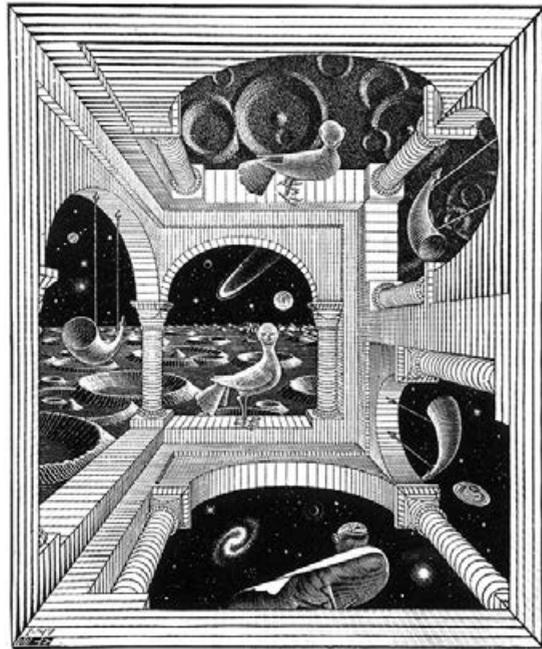
²² Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 27. Los grabados que ilustran esta contribución se tomaron de la posterior edición en alemán de Samuel Marolois de 1628.

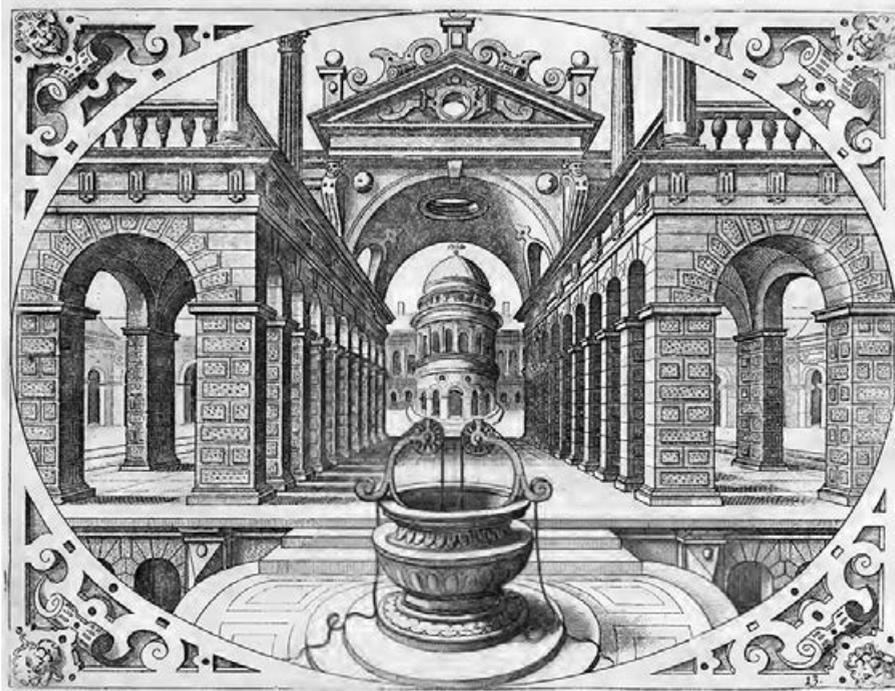
²³ Vredeman de Vries, *Variae architecturae*, lámina 13.

²⁴ M.C. Escher, *La magia de M.C. Escher*, intr. J.L. Locher (Colonia: Benedikt Taschen, 2003), 32.



2. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 27. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Procesión en la cripta*, xilografía, 604 × 442 cm, 1927. Tomada de: M.C. Escher, *Movimiento contenido* (México: Museo Franz Mayer, 21 de abril al 21 de junio 1994), 7.





3. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Variae architecturae formae*, Research Library, Getty Research Institute, Archive.org: <http://archive.org/details/variaearchitctu00vred>. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Naturaleza muerta con calle*, xilografía, 487 × 490 cm, 1937. Tomada de: José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 87.

provocara náuseas.²⁵ En esa época experimentó con el grabado en madera los efectos producidos mediante líneas blancas y negras, delgadas y gruesas, en diversas posiciones, con el fin de proporcionar luz y oscuridad, altura y profundidad a sus obras.

Finalmente, dedicó una década de su vida a explorar el tema de la perspectiva con mayor detenimiento y a experimentar con ella. Con el fin de revisar exclusivamente esta línea abordada por Escher, se excluyeron algunas obras que, además de la perspectiva, muestran simultáneamente otras novedosas incursiones del artista, con las que se adentra en nuevas rutas que no conciernen al tema. Es aquí cuando Escher juega con la perspectiva y comienza a crear obras que resultan francamente complejas y novedosas para el espectador. Cuando el artista se enfrenta a la certeza de considerarlas “irrealizables”, se le ofrece un nuevo reto, no ya en la técnica que ciertamente podía manejarla a su arbitrio, sino en la concepción y realización de las mismas.

Respecto a estas obras que consideraba casi imposibles de llevar a cabo, Escher decía lo siguiente:

Descubrí que el dominio de la técnica ya no era mi único objetivo, pero logré afianzarme de otro deseo [...] vinieron a mi mente ideas irrealizables para el arte gráfico, ideas que me fascinaban y anhelaba comunicárselas a otras gentes. No podían ser realizadas con palabras, por eso pensé que no lo fueran literalmente. Pero solamente una clase de imágenes mentales pueden ser hechas comprensibles para otros, presentándoselas como imágenes visuales...²⁶

Además, comenta que en el proceso hay una diferencia a destacar entre lo que significan “imagen mental” e “imagen visual”, las cuales difícilmente pueden corresponderse a cabalidad. Y no se pueden concretar como algo “visto”, ya que después de varios intentos lo que resulta finalmente es un “molde visual defectuoso” de un “boceto conceptual detallado”. Después, “surge la segunda fase: la realización de la obra gráfica”.²⁷ Claramente, Escher trataba de expresar sus ideas, pero, además de que no era fácil hacerlo, cuando lo lograba consideraba que sus obras no habían alcanzado el nivel que deseaba.

El profesor de matemáticas Bruno Ernst, quien conoció y forjó una entrañable amistad con Escher, recalcó las dificultades que su polémica

²⁵ Bruno Ernst, *El espejo mágico de M.C. Escher*, trad. Ignacio León (Colonia: Benedikt Taschen, 1994), 43.

²⁶ Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 10-12.

²⁷ Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 10-12.

obra causó a sus contemporáneos —incluso para los que manifestaban admiración por la misma—, quienes no atinaban a darle un lugar en el mundo del arte.

Curiosamente, coleccionistas que eran grandes conocedores no mostraban interés por los grabados de Escher, ni siquiera en su propio país. No se le reconocía como artista y los críticos de arte no sabían cómo evaluar su obra, así que sencillamente la ignoraron. En un principio, fueron los matemáticos, cristalógrafos y físicos quienes se interesaron por ella.²⁸ En la gran exposición retrospectiva que se organizó en La Haya (1968) para conmemorar sus setenta años, no faltó quien intentara trazar paralelos históricos, pero no se llegó a ninguna conclusión. Escher ha sido considerado realmente una figura aparte. No fue posible clasificarlo, ya que perseguía objetivos por completo distintos de los de sus contemporáneos.²⁹

Sobre todo, cabe destacar la época en la que Escher dio un viraje a su expresión plástica al alterar las reglas de la perspectiva con su vívida imaginación. “A partir de 1937 —comenta Ernst—, Escher dejó de tratar la estructura del espacio analíticamente. Ya no la deja tal como la encuentra, sino que produce síntesis en las que espacios distintos aparecen simultáneamente en un mismo cuadro con una lógica contundente. El resultado lo vemos en cuadros en que diversos espacios se compenetran mutuamente.”³⁰

Es precisamente en la época en la que Escher se plantea la problemática de la perspectiva desde otros enfoques cuando se percata que su creatividad le permite penetrar a otros mundos, pero que concretar sus obras ya le representa, no sólo un mayor ejercicio técnico, sino también de reflexión para sortear los nuevos desafíos que supone llevarlos a cabo.

Comparación en el tema de la perspectiva: Vredeman y Escher

En las obras de estos dos artistas holandeses se encuentran modelos de visión en los que la representación y la simulación son la esencia de sus creaciones de perspectiva. Posiblemente una fuente de inspiración de Escher haya sido Jan Vredeman de Vries, quien desarrolló durante casi cinco décadas el sistema de representación de la perspectiva (1555 a 1604). La simulación de la concepción espacial de espesor y profundidad en un plano bidimensional cambió la percepción de las imágenes. Escher exploró

²⁸ En 1954 se expuso su obra en el Stedelijk Museum en Ámsterdam, por iniciativa de un Congreso Internacional de Matemáticas. Véase M.C. Escher, *La magia*, 18.

²⁹ Ernst, *El espejo mágico*, 14-15.

³⁰ Ernst, *El espejo mágico*, 2.

las leyes de perspectiva por una década, de 1946 a 1956, en la cual se dedicó a experimentar y a crear su obra sobre este tema.

Se han realizado esfuerzos para establecer una semejanza histórica con Escher —como se mencionó— y se le ha considerado un caso aparte. Si bien en el estudio *Los mundos simultáneos de Escher* de la que suscribe ya se plantearon algunos puntos sobre su habilidad de manipulación de las leyes de perspectiva y su relación con varias obras de Vredeman,³¹ ahora se han localizado nuevos lazos de afinidad que contribuirán a desentrañar la inquietante obra de Escher.

Ambos artistas se interesaron en desafiar las leyes de perspectiva desde diferentes enfoques. Vredeman en sus fantasías “manieristas” arquitectónicas que fueron publicadas en su libro *Variae architecturae formae*, de 1601. A finales del Renacimiento surgió una corriente conocida como “manierismo libre”, que rompía con todas las leyes de perspectiva establecidas por los grandes maestros, en la que se dedicaron con arrojo a trabajar con fantasías excéntricas, ilusiones ópticas, deformaciones corporales, colores intensos, líneas y planos a capricho.³² Este movimiento o corriente, que Vredeman exploró en su tiempo, fue tocado por Escher siglos después, quien también se sintió atraído y estudió a varios artistas, entre ellos a Hieronymus Bosch. Escher tomó una de las figuras del tríptico *El jardín de las delicias* para una litografía de 1958 titulada *Belvedere*.³³

Donde se pueden seguir ciertos hilos de continuidad entre la obra de estos dos célebres artistas es en las piezas que Escher realizó a partir de 1946, cuando quiso explorar las leyes de perspectiva y profundizar en ellas. Fue precisamente ese año cuando Escher comenzó a sacar más provecho de sus conocimientos, al experimentar con la perspectiva clásica y mostrar la relatividad de los puntos de fuga. Su habilidad se manifestó claramente en la capacidad de manejar varios puntos de vista en uno solo: el nadir, el cenit y el punto del horizonte. Las tres dimensiones pudo convertirlas, simultáneamente, en un punto de fuga. Escher ejemplificó su teoría en varias obras que muestran similitudes con la obra de Vredeman: *Otro mundo I* de 1946, *Otro mundo II* de 1947, *Alto y bajo* de 1947 y, finalmente, *Relatividad* de 1953, que se revisarán a continuación.

En *Otro mundo I* se puede apreciar la habilidad del artista para manipular las leyes de perspectiva de una manera singular, al concentrar el punto de fuga del nadir, el cenit y el punto del horizonte en un túnel oscuro e

³¹ Elizabeth Fuentes Rojas, *Los mundos simultáneos de M.C. Escher*, Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado (México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1987).

³² Del Bosque Araujo, *El surrealismo*, 110-111.

³³ M. C. Escher, *Movimiento contenido*, catálogo de la exposición celebrada del 21 de abril a 21 de junio (México: Museo Franz Mayer, 1994), 66.

interminable, con las ventanas con vistas de paisajes planetarios en las que los puntos de referencia son un hombre-pájaro y una lámpara colgante que señalan su posición gravitacional. La selección de estructuras de apariencia sólida, reforzada con pilares y columnas, aporta mayor credibilidad a una imagen totalmente absurda para nuestros parámetros espaciales.³⁴

La exótica figura del hombre-pájaro que utilizó Escher en este grabado ya había sido incluida previamente en dos obras: en la litografía *Naturaleza muerta con espejo esférico*, de 1934, y en el dibujo *Naturaleza muerta*, de 1943. En ambas, la presencia de la curiosa ave contrasta por su rareza con el conjunto de objetos cotidianos, aunque no cumple en ellas una función especial de señalización de orientación, como sí lo hace en los grabados de “mundos simultáneos”, en los que además aparece en un entorno lunar que resulta sumamente extraño.

Al año siguiente, 1947, Escher realizó una segunda versión del tema y lo tituló *Otro mundo II*,³⁵ en la que con mayor claridad se aprecia el notable juego con el que el artista multiplica los mundos en el mismo espacio arquitectónico. Esta vez la retícula de los muros lo hace más real, más compacto, perfectamente estructurado, con sólidas columnas anilladas que refuerzan los arcos y ofrecen con mayor certeza la simultaneidad de cada uno de los tres puntos de visión. Representa una construcción con seis ventanas que muestran diferentes puntos de fuga en un paisaje planetario: el cenit, el nadir y el punto del horizonte. Las tres dimensiones pudo convertirlas simultáneamente en punto de fuga. De nuevo, Escher utiliza la figura del hombre-pájaro y la lámpara colgante para asociarnos al contexto y recalcar nuestra posición en cada uno de sus lados.

En *Los mundos simultáneos de Escher* describí estas obras como sigue:

En los grabados *Otro mundo I* y *Otro mundo II*, Escher obliga al espectador a moverse de un lado a otro para entender cada uno de los mundos representados [...]. Cada uno parece ser válido como punto de referencia, pero no se puede permanecer en ninguno de ellos, exaltando su característica polivalencia. Con un año de diferencia Escher descubre un camino entre la primera y la segunda obra, por ahí avanza, lucha y se libera. En el primer cuadro es un túnel de observación lo que se proyecta desde la tierra, donde queda todavía un plano de contención y separación en ese nadir oscuro y cerrado [...]. En *Otro mundo II* encontramos un desmantelamiento total de los espacios que permiten ver su marcha hacia el paisaje marciano. El túnel

³⁴ M.C. Escher, *La magia*, 134.

³⁵ Véase el grabado en M.C. Escher, *Estampas*, 63.

se ha convertido en un observatorio con reminiscencias renacentistas, cuya vista esférica de 360 grados muestra el ensanchamiento espacial.³⁶

En el libro de perspectiva de Vredeman es posible que se encuentren los grabados que fueron la base de Escher, especialmente para las dos últimas obras comentadas. Como otros maestros de perspectiva, Vredeman de Vries también coloca la mirada del espectador en un espacio arquitectónico interior, en una bóveda.³⁷ En esta obra utilizó el cenit como punto de fuga y un espacio arquitectónico sostenido por columnas. Las obras de Escher *Otro mundo I y Otro mundo II* tienen mucha semejanza con la de Vredeman: su estructura es también rectangular, de aspecto macizo, y muestra vanos separados con columnas. Escher recurrió al mismo espacio arquitectónico, pero manipuló la estructura, los vanos y las figuras de referencia para concentrar en un mismo espacio un punto de fuga múltiple (fig. 4).

Otro grabado de Vredeman muestra una vista al cenit a un domo o cúpula, en donde de igual manera construye un espacio cuadrado adornado con columnas de dos niveles, semejante al anterior.³⁸ En estas obras se logran vistas excitantes en las que, de acuerdo con Placzek: “Las reglas de perspectiva son aplicadas de diferente manera. Sólo se necesita un punto de fuga y no la línea del horizonte, y este punto de fuga no tiene nada que ver con el nivel del ojo, depende solamente de la posición del espectador abajo, o arriba y de la dirección hacia donde esté mirando.”³⁹

Un grabado de Vredeman que se puede relacionar con los grabados de Escher de *La torre de Babel* y *San Pedro de Roma*, en los que presenta vistas extremas del nadir, es el de un claustro de varios niveles en un estudio del punto de fuga del nadir, también extremo,⁴⁰ en el que el autor se permitió hacer algunos cambios: el punto de fuga no está localizado en el centro sino en el plano inferior y sólo se pueden mirar tres lados del claustro. Por otro lado, el punto del ojo no necesita estar en el centro, puede estar a la derecha, a la izquierda o en el centro del fondo, dependiendo de la posición del espectador (fig. 5).

Una de las obras más sorprendentes de Escher sobre perspectiva se denomina *Alto y bajo*, una litografía de 1947 en la que introduce una innovación al sustituir las líneas rectas por líneas curvas en la perspectiva de una construcción cuyas escaleras al exterior conectan con el segundo

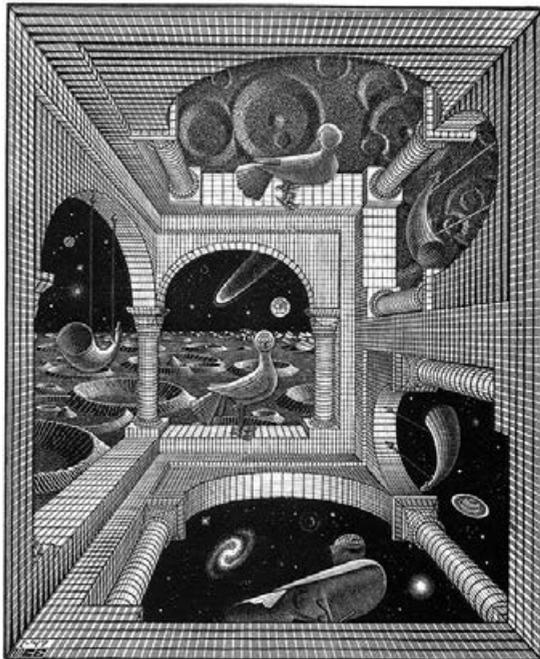
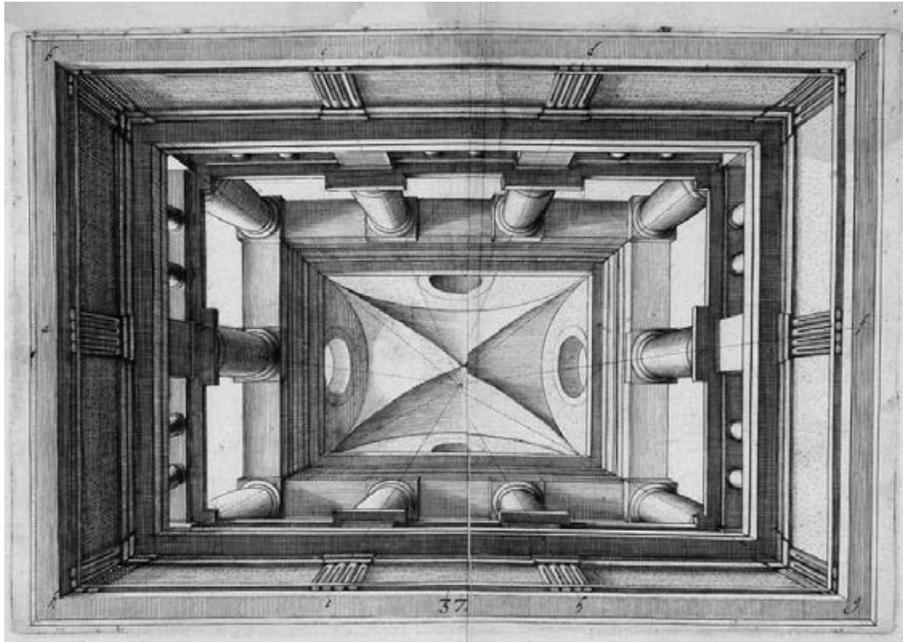
³⁶ Fuentes, *Los mundos simultáneos*, s.n.

³⁷ Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 37.

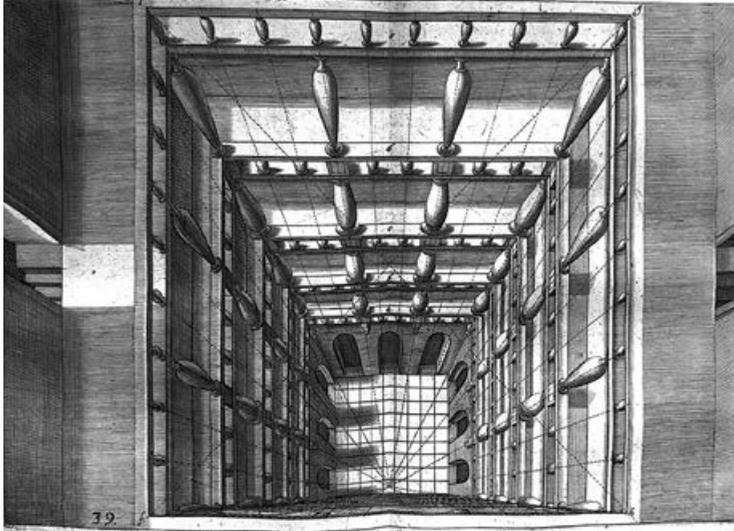
³⁸ Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 2, lámina 21.

³⁹ Placzek, introducción a Vredeman de Vries, *Perspective*, s.p.

⁴⁰ Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 39.



4. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 37. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k.
Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Otro mundo II*, xilografía, 1947. Tomada de: José del Bosque Araujo, *El surrealismo de M.C. Escher* (México: Solart, 1990), 89.



5. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 39. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits elis Escher, *Interior de San Pedro de Roma*, xilografía, 237 × 316 cm, 935. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 6.

piso de ambas.⁴¹ Al centro, Escher concentra en un mismo espacio el nadir y el cenit, y lo divide en una sección iluminada, que constituye el suelo, y otra oscura, el techo. El espectador no acierta a permanecer en ninguno de estos espacios opuestos, que lucen simultáneamente válidos. En su libro de perspectiva, Vredeman realiza un grabado de una edificación de varios niveles, conectados por una escalera de caracol con un barandal con balaustres,⁴² que recuerdan de alguna manera la composición de *Alto y bajo* de Escher (fig. 6).

Otro de los trabajos en los que Escher hace de nuevo una aproximación lúdica al tema —al que además titula precisamente con el término que describe su obra— es *Relatividad*, donde crea un desconcertante escenario con un conjunto de escaleras que forman un triángulo, cuyas líneas apuntan a tres puntos de fuga fuera del área del grabado que representan tres mundos.⁴³ Es interesante incluir la descripción de Escher sobre esta extraordinaria pieza:

Tres planos gravitacionales distintos [...] tres superficies sobre cada una de las cuales viven personas [...] habitantes de mundos distintos no pueden andar sobre el mismo suelo, estar sentados o de pie, ya que no coinciden las ideas que tienen de lo que es horizontal o de lo que es vertical. No obstante pueden usar la misma escalera. Parece imposible que puedan llegar a establecer algún tipo de contacto entre sí: viven en mundos distintos y nada saben de la existencia del otro.⁴⁴

Las figuras humanas nos refieren a diferentes contextos y la mayoría están en movimiento, ascienden o descienden las escaleras, otros caminan o permanecen sentados leyendo o comiendo. Todas las personas parecen ignorar el movimiento continuo que representa bajar y subir las escaleras; a veces de manera insólita se desplazan hacia el mismo rumbo, pero en actividades opuestas, uno sube y otro baja por la misma escalera.⁴⁵

De igual manera, Vredeman recurrió a las escaleras en uno de sus inventos de estudios de perspectiva con volúmenes y espacios múltiples.⁴⁶ En él se aprecia una compleja y extensa sala que se abre al exterior con varias puertas y ventanas, y al centro se despliega una escalera helicoidal

⁴¹ La litografía en Escher, *Estampas*, 64.

⁴² Vredeman de Vries, *Perspective*, t.1, lámina 35.

⁴³ La litografía en Escher, *Estampas*, 67.

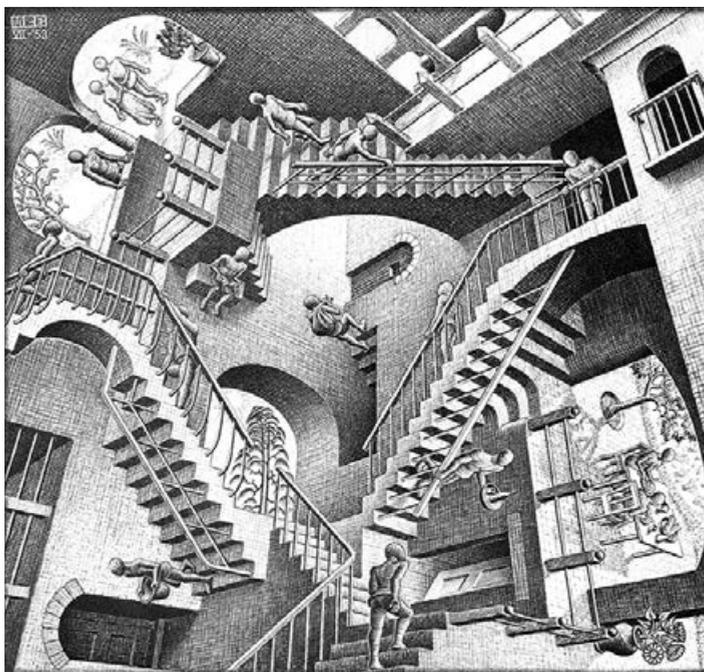
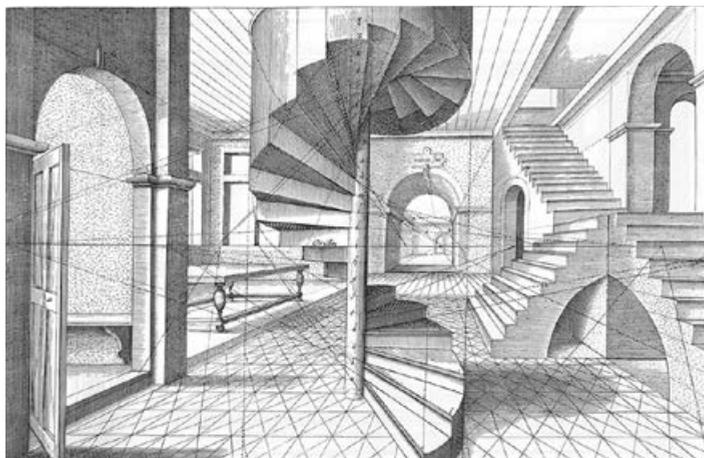
⁴⁴ Escher, *Estampas*, 15.

⁴⁵ En esta obra Escher emplea por primera vez el triángulo de Penrose, pero de manera intuitiva, ya que fue publicado cinco años más tarde en una revista de psicología. Del Bosque A., *El surrealismo*, 85.

⁴⁶ Vredeman de Vries, *Perspective*, t. 1, lámina 36.



6. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege praesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 35. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Arriba y abajo*, litografía, 503 × 205 cm, 1947. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 64.



7. Arriba: Jan Vredeman de Vries, *Perspectiva: Das ist, Kunst deß Augenmaß und Absehens eines jeglichen Dings, wie sich solches dem Gesicht in viel Wege raesentiret*, ed. Samuel Marolois (Ámsterdam: Jan Ianzsoon, 1628), t. 1, lám. 36. Universitätsbibliothek Freiburg, F 1686, k. Abajo: Maurits Cornelis Escher, *Relatividad*, xilografía, 282 × 294 cm, 1953. Tomada de: M.C. Escher, *Estampas y dibujos* (Madrid: Taschen, 2002), 67.

que no parece tener sentido, puesto que otras se elevan en uno de los lados del muro. La idea de espacio infinito, la inútil y zigzagueante escalera, la sensación de caos que produce, además de la indecisión que provoca en el espectador sobre qué camino tomar o hacia dónde dirigir sus pasos, la hacen lucir francamente absurda (fig. 7).

En suma, la concepción espacial renacentista que se prolonga hasta el siglo xx proporciona una visión que permite la conexión del lenguaje artístico de estos dos artistas. Las pautas para ligar retrospectivamente a Escher con Vredeman son la aplicación de la perspectiva en forma no tradicional, con columnas, arcos y escaleras imposibles de existir. Es posible que Escher haya proyectado sus construcciones partiendo de los estudios de Vredeman de Vries y que haya ido más allá, con un lenguaje plástico lúdico, en el que los puntos de fuga del nadir, del cenit y del punto del horizonte se intercambian a voluntad en mundos paralelos. Cabe considerar la posibilidad de que el artista contemporáneo encontrara las obras de Vredeman interesantes y recurriera a ellas como fuente de inspiración para llevar a cabo sus creaciones más originales e impresionantes, por constituir conceptos opuestos, que plasmó para siempre en la mente del espectador.

