

Lo otro de la naturaleza

Lectura de “ ‘Rinascimento dell’ Antichita’: El siglo XV” de Erwin Panofsky

Iván Trujillo Correa

“Luego de disertar largamente sobre la excelencia de aquellas figuras y de elogiar a sus autores y el ingenio de éstos más allá de toda medida, solía acabar, *por citar sus propias palabras*, afirmando que, si no fuera porque a aquellas imágenes les faltaba el soplo de la vida, serían superiores a los seres vivos; como si quisiera decir que la naturaleza, más que imitada, había sido superada por el ingenio de aquellos grandes artistas”

Fragmento de una carta de Giovanni Dondi, citado por Erwin Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p.297

“La pintura más digna de alabanza es la que más se asemeja a la cosa imitada”

Sentencia de Leonardo da Vinci en su “Tratado de la pintura”, citado por Erwin Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p.237

El escrito de Erwin Panofsky “ ‘Rinascimento dell’ Antichita’: el siglo XV”¹ recorre dos fundaciones, la italiana y la de los países bajos, en su recepción del arte clásico. Verdadera “mutación” este “Rinascimento” en comparación con los diversos “renacimientos” del arte medieval. No por ello ajeno a lo que habría sido el interés del medioevo por la antigüedad “pagana”, como se verá. Este Renacimiento, que no se puede circunscribir al espacio cultural italiano del *Quattrocento*, que tampoco es arrogable al espacio florentino, amén de su más tardía recepción, no constituye ni un fenómeno ni masivo, ni inmediato ni homogéneo. Antes bien, se trata de un fenómeno progresivo que empieza por el norte de Italia y por el norte transalpino; un fenómeno tentativo que animado por una tendencia a lo que Panofsky llama “reversión”, explora las posibilidades de reconciliación entre la manera antigua y la manera moderna; finalmente, un fenómeno heterogéneo tanto en las fuentes artísticas de su surgimiento (a través de lo que Panofsky llama “fertilización cruzada”) como en las propuestas a las que da lugar en sus diferenciados intentos de “reversión”.

¹ En *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, de Erwin Panofsky, Alianza, Madrid,

Pero esto de la “reversión”, como también de la “fertilización cruzada”, cuestión ésta que aquí nos inducirá a algo más que un comentario, no son los únicos fenómenos compartidos por los renacimientos contemporáneos producidos en Italia y Flandes, sino que son solidarias con la “aceptación de la verosimilitud como postulado general y básico” y con la “interpretación del espacio como continuo tridimensional”. Toda la novedad de este nuevo estilo que se deberá entender como “estilo pictórico”, se debería dejar resumir bien en la sentencia de un exponente tardío (perteneciente al *Alto Renacimiento*) aunque sumamente representativo, Leonardo: “la pintura más digna de alabanza es la que más asemeja a la cosa imitada” (“Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità con la cosa imitata”).²

Ahora bien, esta sentencia representativa del fenómeno renacentista tanto italiano como nórdico del siglo XV y que hallamos al comienzo del texto de Panofsky, debería dejarse leer en una cierta continuidad con la última cita de este mismo texto, vale decir, con aquella de la que hemos extraído un fragmento depositándolo aquí como nuestro primer epígrafe.

Una lectura hermenéutica de este fragmento, vale decir, una lectura preocupada del sentido de un texto, de aquello que siempre constituye el centro de su tema o lo que en todo caso quiere decir, nos podría encaminar en la siguiente ruta. Cita de un fragmento de una carta de Giovanni Dondi (muerto el año 1389) a propósito de las afirmaciones proferidas en torno a unas *imágenes* o *figuras* del arte clásico por parte de un escultor “famoso en su oficio”, el que, *según* Dondi, *habría dicho*: “si no fuera porque a aquellas imágenes le faltaba el soplo de la vida, serían superiores a los seres vivos”. Afirmaciones estas, a las que Dondi interpreta del siguiente modo: “como si quisiera decir que la naturaleza, más que imitada, había sido superada por el ingenio de aquellos artistas”. Pues bien, de las imágenes, de las figuras, se sabe, no están vivas. Pero es con respecto a la vida, a lo vivo, a la naturaleza viva, que ellas son *como* la vida, la re-presentación de la vida misma. Pero estas imágenes de la antigüedad, las del arte clásico, de la que son sus restos (Panofsky dirá que el Renacimiento de la antigüedad estaría fundada en la recuperación de restos o de los “ecos” de una experiencia), las que, por lo mismo, están doblemente muertas y entonces también, por lo dicho, doblemente vivas; estas imágenes, si estuvieran vivas, serían más, superiores a los seres vivos, luego, serían más que la vida misma. En esta extraña economía de la vida y de la muerte en relación con las obras, Dondi inserta la doctrina de la mimesis naturalista en estado de superación sobre la base de lo que se querría estar diciendo: “como si quiera decir que la naturaleza, más que imitada, había sido superada por el ingenio de aquellos grandes artistas”. No se trataría entonces de la imitación de la naturaleza, sino de su superación, de su ingenioso rebasamiento artístico. No que no haya mimesis, sino que hay más que mimesis. El arte clásico habría ofrecido cierta pérdida de la imitación en la mimesis naturalista según el cruce entre el arte y el ingenio natural³.

² Da Vinci, L., *Trattato della pittura*, en *Grandi Tascabili Economici Newton*, Roma, 1996, p.136.

³ Casi al comienzo del pasaje del cual hemos extraído el fragmento que hemos venido comentando, Dondi dice lo siguiente: “Pocas de las obras de arte producidas por los antiguos genios se ha conservado; pero las que en alguna parte sobreviven son ansiosamente buscadas y estudiadas por los entendidos (*qui in ea re sentiunt*) y se cotizan muy alto. Y si se las compara con lo que se produce hoy día (*si illis hodierna contuleris*), salta a la vista que sus autores eran superiores en cuanto a ingenio natural y más doctos en la aplicación de su arte” *Panofsky*, op. cit., p.296.

Ahora bien, en la medida en que la carta de Dondi es para Panofsky el antecedente más remoto de la ocurrencia de “contrastar el arte del pasado clásico (*artificia ingeniorum veterum*) con el de su propia época (*hodierna, hoc nostrum evum*) y ensalzar el primero a expensas del segundo”(p.298), según éste aquello que en las palabras de Dondi “oímos, quizás por primera vez”, es “el eco de esa experiencia –una visión nostálgica, nacida de la distancia, junto con la sensación de afinidad- que constituye la esencia misma del renacimiento”(ibid.). En Dondi se oiría no la presencia plena o plenamente presente de algo, aquí de una experiencia, sino su resto, su repercusión, su eco, brevemente, la lejanía de una experiencia. Se dejaría vera en esta lejanía la nostalgia, vale decir, el corolario de una afinidad. Esa experiencia a la vez lejana y cercana es “la esencia misma del renacimiento”. “Oímos”, dice Panofsky, para referirse al resto de una experiencia que se oye en el renacimiento y como renacimiento. Resto que todavía, hoy, se dejaría oír, pero esta vez como resto del renacimiento. Lo que decía el escultor sobre la imagen clásica, de su más que la vida misma si estuviera viva, quería decir, según Dondi, su superación de la mimesis naturalista por el ingenio artístico. Y lo que se oirá en lo que escribe Dondi es el eco, es decir el reflejo y el resto de una experiencia perdida con la cual una época se habría dado su propio Renacimiento. Toda esta secuencia a dos voces varias veces redoblada: la de Dondi, que da a conocer su apreciación artística comparando el arte clásico y el de su época; la de Dondi citando la apreciación artística de un escultor famoso sobre figuras clásicas; la de Dondi por la palabra de dicho escultor; la de Dondi diciendo lo que quizá habría querido decir tal escultor; finalmente, la de Panofsky interpretando las palabras de Dondi como el eco de una experiencia que marcaría una época.

Pero pese a toda esta secuencia continua, donde la misma secuencia ideológica parece poder hacer progresar su caudal sin ninguna interrupción, todo este progreso, no deja de trasuntar una interrupción irreprimible. Nos referimos aquí a la interrupción del concepto de mimesis. Concepto interrumpido no ya desde el exterior como simple cambio de concepto en las artes visuales, sino desde su interior, por una suerte de rebasamiento que escamotea sus mismas presuposiciones. Interrumpido por el testimonio de Dondi (muerto el año 1389), como el más temprano testimonio del contraste entre el arte clásico y el arte de su época, donde el natural ingenio del artista antiguo superaría la simple imitación de la naturaleza; incluida aquí la opinión del escultor sobre la imagen clásica más viva que la vida. Y más temprano aún, el arte clásico mismo, donde la opinión de Dondi y la del escultor “famoso en su oficio” coinciden.

Bajo estas indicaciones, parece que la tardía sentencia de Leonardo, tardía respecto a la temprana carta de Dondi (anterior al siglo XV), pero depositada al comienzo del texto de Panofsky, debería ser interrumpida. O al menos, la continuidad entre ambas. No pudiendo ni siquiera intentar aquí arrojar consideraciones suficientes sobre algunos aspectos problemáticos del pensamiento davinciano de la *imitatio* vertido en el *Tratado de la Pintura*, señalo sólo que una *comparación* entre pintura y pintura, *comparación* (recurso del que Da Vinci gusta tanto en su *Tratado*) que debería ser comparación con respecto a la “cosa imitata”, entendiéndose por ello, y de modo ejemplar, la naturaleza, se constituye en una comparación entre la pintura y el espejo (plano), en cuanto tal, eminente superficie reflejante de la naturaleza. Pese a lo cual, esta se deja ver de un modo más exacto en la pintura, cuando los pictóricos efectos de luz y de sombra notifican de sus relieves. Esto en el contexto de la sentencia aquí citada. Pero, casi al comienzo del *Tratado*, en el contexto

de la comparación entre pintura y poesía, la “cosa imitata” cuyo privilegio sigue siendo la belleza natural, es referencia permanente aunque no estable. La belleza sería otra cosa que la *viva* naturaleza, desde que, pasajera, sólo se dejaría ver durar en la pintura. La belleza, la viva belleza natural, según la mimesis naturalista concebida por Leonardo, ha debido ser mimesis de la muerte para permanecer viva⁴.

Bajo estas indicaciones, podría resultar al menos sorprendente que Panofsky no estuviera advertido de las interrupciones que, alojadas en su texto, deberían afectarlo. Se podría esperar que tales interrupciones de la mimesis, escritas en el propio texto de Panofsky, pudieran haber dejado huella en este mismo texto, acaso como su más soterrada inscripción. Pero todavía no estamos seguros. En todo caso, que la mimesis naturalista continúe siendo la incondicionada presuposición del texto de Panofsky, acaso lo sea por su analítica típicamente hermenéutica. Esto tendríamos que intentar demostrarlo.

Ahora bien, esto que intentamos sugerir en las citas de Panofsky sobre cierta irreprimible interrupción de la mimesis, podría parecer enteramente descaminado si se considera que las presuposiciones miméticas del Renacimiento radican menos en las maneras en que se procesan intelectualmente los conceptos de imitación que en la innegable adquisición del espacio tridimensional y en la reivindicación de la verosimilitud al interior de las artes visuales del siglo XV. Ambos aspectos, señalados expresamente por Panofsky, de los que podemos destacar en el marco de la pintura, la *prospettiva* de base geométrica y los efectos de luz⁵, serían indisociables de un renacimiento que entre sus aspectos centrales, si bien de manera diferenciada como ha sido advertido ya, es la recuperación de la antigüedad clásica. Desde este punto de vista, nuestra sugerencia parece aquí insostenible. Sin embargo, lo que intentamos sugerir es que tales elementos, que son consubstanciales al Renacimiento italiano y al nórdico, marcan también el advenimiento de un concepto de *mimesis* como *imitación de lo natural* que desborda sus mismas presuposiciones. O de otro modo: *que lo que se llama “imitación de lo natural” es entendido y reivindicado como tal al mismo tiempo que el arte sabe que hacer arte es otra cosa que naturaleza*. Qué sea este saber en el siglo XV es lo que quizá, bajo la presuposición incondicionada de lo “visible”, se vuelve progresivamente más patente a la vez que más enigmático en un incesante desplazamiento hacia lo “visual”, o, en el decir de Gombrich, hacia la “ilusión” o a la *apariencia*.⁶

Creemos poder advertir en el texto de Panofsky indicios de este proceso allí cuando trabaja la tesis de la discrepancia o dicotomía, especialmente en el Renacimiento italiano, entre “el estilo clásico del escenario y el estilo no clásico, o menos clásico, de las figuras”.⁷ Penetración progresiva y resistida del motivo clásico en la pintura italiana hasta mediados

⁴ Cito el *Trattato*, allí donde da Vinci, en el marco de la comparación entre la música y la pintura, observa que la belleza de la armonía musical es destruida en pocos años, lo que no sucede con la belleza imitada por el pintor “perchè il tempo lungamente la conserva, e l’occhio in quanto al suo ufficio piglia il vero piacere di tal bellezza dipinta, qual si facesse nella bellezza viva” (Cf. *op. cit.*, p.14). Remito también a mi breve escrito “Leonardo da Vinci: De un sólo golpe de vista”.

⁵ La importancia de los efectos de luz ha sido especialmente destacada por Gombrich en *Luz y toques de luz* (texto aportado por el profesor Gonzalo Arqueros y que ha tenido una especial repercusión en otro de nuestros trabajos).

⁶ Cf. Gombrich, E., *Arte e ilusión*,

⁷ Cf. *op. cit.*, p.245ss.

del *Quattrocento*. Proceso de “reversión” hacia la antigüedad mediada a instancias de la escultura y de la arquitectura según un proceso de “fertilización cruzada”. Proceso este último que, tanto en el caso italiano como nórdico (donde, a diferencia de Italia, juega un papel importante la música y no la arquitectura), donde queda de manifiesto que el curso del texto de Panofsky, se concentra privilegiadamente en el desarrollo de la pintura. Toda la “fertilización cruzada” será considerada no únicamente pero sí privilegiadamente en vistas al desarrollo de la pintura entre las artes llamadas “visuales”. A este respecto, si Panofsky refiere dicha fertilización de los motivos de la antigüedad clásica, para la primera mitad del *Quattrocento*, a las influencias de Brunelleschi y Donatello por el lado de la arquitectura y la escultura, destacando la figura de Masaccio para la pintura, reserva una influencia análoga para la pintura italiana durante la segunda mitad del siglo para la figura de un pintor: Mantegna.

Ahora bien, la discrepancia aquí señalada, la que fue objeto de un esfuerzo de reconciliación que logró cristalizar la segunda mitad del siglo XV y que dio origen a otros problemas derivados de este esfuerzo, como el privilegio otorgado al proceso de la pintura por parte de Panofsky en relación con el proceso de fertilización y de reversión, merecen algunas consideraciones.

Por un lado, el proceso de penetración del motivo clásico en el ambiente artístico italiano (religioso y secular), por el cual lograba imponerse un marco o un decorado clásico en las pinturas sin por ello modificar las figuras según los motivos de la época o de la iconografía cristiana, se corresponde con las categorías descriptivas de “motivo” y “tema” en relación con la “imagen clásica” aparecido en otro texto de Panofsky, a saber, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”⁸. Cito un pasaje que nos permitirá tener a la vista el alcance histórico más vasto en el que Panofsky sitúa su diagnóstico y que nos reinstalará exactamente en el texto base del presente escrito. Después de unos ejemplos muy alusivos, Panofsky señala: “Todo esto demuestra que la separación entre temas clásicos y motivos clásicos no se produjo sólo por ausencia de una tradición en la representación, sino aún a pesar de ella. Siempre que una imagen clásica, es decir, la fusión de un tema clásico con un motivo clásico, había sido copiada en ese período de febril asimilación que fue el carolingio, esta imagen clásica fue abandonada tan pronto como la civilización medieval hubo alcanzado su madurez, y no fue recuperada hasta el *Quattrocento* italiano. Fue privilegio del Renacimiento propiamente dicho el reintegrar temas clásicos con motivos clásicos después de lo que pudiera llamarse una ‘hora cero’”⁹.

He hablado aquí de “categorías descriptivas” y no ya sólo de conceptos porque en este mismo texto, dividido en dos partes, la primera de ellas está dedicada a la exposición de algunas de las categorías centrales de la iconología (“significación intrínseca o contenido”, “valores simbólicos”, “síntesis”, etc) y de su relación con la iconografía “en general” a partir de “los problemas que plantean”, tras la cual la segunda está dedicada a los problemas propuestos por la “iconografía y la iconología del Renacimiento”, en particular,

⁸ Aparecido bajo ese título en *El significado en las artes visuales*, Alianza (Alianza Forma), Madrid, 1993. Aparecido bajo el título “Introducción” en *Estudios sobre Iconología*, Alianza (Alianza Universidad), Madrid, 1996.

⁹ *Op. cit.*, p.67.

por “el resurgimiento de la antigüedad clásica”¹⁰. De manera que si entre la iconología y la iconografía *en general* y ellas mismas *en particular* (caso del Renacimiento de la antigüedad clásica) no hay un simple traspaso de conceptos, hay sin embargo una *analítica a la obra* que hace posible traspasar las categorías entre la recepción (la resistencia) medieval de la antigüedad clásica y la recepción renacentista de la misma. Lo que habría acontecido bajo el signo de la primera recepción (cuya resistencia más acusada se da entre los siglos XIII y XIV a pesar del renacimiento carolingio y de la antigüedad clásica del mismo cristianismo), que hizo el trabajo de separar “la imagen clásica” entre sus motivos y sus temas, habría encontrado un trabajo reintegración bajo el signo de la segunda. La recuperación renacentista (y también nórdica) de la antigüedad clásica, coincide con la restauración de un significante visual (la imagen clásica) que, porque roto, siempre se había mantenido igual a sí mismo, hasta la reintegración-recuperación renacentista. Todo lo cual nos indica la presencia de un criterio semiológico al interior de la Historia del Arte cuya prima sistemática es la unidad de un significado estructuralmente indivisible, cuyo signo es la composición de un ícono (una imagen visual) y un significado (una unidad ideal de significación).

Habría que considerar, ahora, por otro lado, el privilegio otorgado a la pintura de cara a esta hermenéutica iconológica. Y por este expediente, habría que reconocer los problemas derivados de los intentos de solución de la discrepancia señalada por Panofsky. Al cabo de ambas consideraciones habría que volver a plantear la pregunta por la presuposición de una mimesis naturalista al interior de este marco hermenéutico.

El privilegio acordado a la pintura no se circunscribe sólo a la órbita italiana. Casi al inicio Panofsky hace mención de aquellos que, tras una ventaja prenatal de la escultura, la pintura se había impuesto en los nórdicos a través de Van Eyck y Van der Weyden. Con el tiempo, en todo caso, la influencia nórdica sobre Italia no se haría esperar, haciendo progresar el proceso de recuperación de lo clásico no sólo al norte de Italia donde primero se pudo desarrollar sino en la misma Florencia, donde en el transcurso de la segunda mitad del siglo logró imponerse. Un elenco de pintores y de sus obras es comentado, con mayor o menor detalle, por Panofsky. Además de los nórdicos ya mencionados, nombres más tardíos Maerten van Heemskerck (Holanda) y Lucas Cranach el Viejo (Alemania). En Italia: tempranamente los nombres de Masaccio, Andrea del Castagno, Jacopo Bellini; más tardíamente: Andrea Mantenga, Antonio Pollaiuolo, Piero di Cosimo, Sandro Boticelli, Filipino Lippi, Rafael, Nicolás Béatrizet, entre otros. Todos pintores, aunque no por ello confinados en su oficio. Pero no se trata sólo de nombres, sino de condiciones que posibilitan una problemática. En efecto, la discrepancia ya aludida pone de relieve “con especial claridad esa diferencia general e intrínseca que yo creo distingue a la pintura de la arquitectura (más las ‘artes decorativas’) y la escultura en cuanto que medios artísticos”¹¹.

A esta “diferencia general e intrínseca” que comporta la pintura, Panofsky no se refiere a través de lo que podríamos esperar fuera una definición o una caracterización sistemática. Cabe observar, sin embargo, que aquello que acontece con la pintura en relación con el estilo no clásico de las figuras que predomina en el *Quattrocento* temprano, acontece

¹⁰ Todas las citas, en *op.cit.*, p.58s.

¹¹ *Op. cit.*, p.249.

también con los *cassoni, deschi da parto*, las ilustraciones de libros, la pintura sobre tabla, y el fresco. Habría que reparar también en el hecho que un temprano indicio de reconciliación de la discrepancia se dio a través de “cuadernos de dibujos” y sólo “de una manera lenta y gradual irían estos motivos infiltrándose en los murales, pinturas sobre tabla y (más tarde) grabados para pasar a engrosar el caudal nutricional del arte vivo”¹². Ambas consideraciones indican que la pintura no es sólo un fenómeno más masivo y diverso, sino también más personal y con posibilidades de establecimiento de una relación iconográfica más directa y dirigida. Luego, el trabajo con la imagen pictórica y sus afines, se presenta como un territorio iconográfico a la vez que materialmente más flexible y de enorme producción, más conservador. Por lo mismo, una vez que dicho territorio fuese conquistado, no se estaría lejos de pensar que el proceso de recuperación del arte clásico sería capaz de alcanzar un estadio definitivo. No es tampoco extraño suponer que toda la tradición textual clásica que venía desde el medioevo siendo recuperada, si bien también moralizada y cristianizada, pero que recibió un reimpulso notable con el humanismo italiano, podía repercutir como un estímulo irrefrenable en la recuperación de la imagen clásica. Pero también, se comprende que la influencia del neoplatonismo (a través de Ficino) pudiera ser en su momento (si bien algo tardío) una influencia favorecedora de este proceso.

Todos estos elementos, aquellos que podríamos llamar “suposiciones” y aquellos que para Panofsky no lo son, parecen disponer privilegiadamente la imagen pictórica al análisis iconológico. El soporte pictórico parecería prestarse, por la fertilización cruzada que influiría sobre él, por la diversidad de oficios que debe frecuentar un pintor, por la multiplicidad de referencias (textuales, doctrinales, iconográficas, etc) que suele acoger, por la frecuencia de citas al interior del mismo oficio; el soporte pictórico, digo, parecería prestarse al análisis y a la interpretación de su *significación intrínseca*¹³, máxime allí cuando, como es el caso del *Nacimiento de la Venus* y la “Primavera” de Botticelli, se trata de obras cargadas de *simbolismo*. Pero, y esto es una cuestión ya estructural, el análisis iconológico tiene como su elemento la fuente simbólica (antes que alegórica o emblemática) y la significación intrínseca que es necesario interpretar. Desde entonces, la pintura, por sus amplias referencias históricas, por su universalidad y por su riqueza semántica, podría ser uno de sus campos privilegiados al interior de las artes.

Ahora bien, la iconología habría ser efectiva allí incluso donde el intento de resolver la discrepancia aludida, genera problemas figurativos tales como la rigidización y la disimulación. En relación con lo primero, Panofsky observa: “Cuando Mantegna aspiraba a una restauración extensa del mundo clásico a partir de sus restos visibles y tangibles, se exponía al peligro –no siempre evitado– de convertir en estatuas ‘figuras vivas y palpitantes’, en vez de infundir vida a las estatuas; y se comprende que esta rigidez produjera una especie de contrarrevolución ya en él mismo...”¹⁴. En relación con lo segundo, los pintores encubrían sus motivos clásicos fundiéndolos con un contexto en el que aparecían figuras *a la antigua* pero que en verdad no eran tales (desde *Alegoría de la*

¹² *Op. cit.*, p.250.

¹³ *Cf. op. cit.*, p.274.

¹⁴ *Op. cit.*, p.287.

Música de Filipino Lippi hasta la *Escuela de Atenas* de Leonardo da Vinci, por mencionar dos ejemplos bastante contrapuestos aunque análogos).

En el primer caso, el peligro es realizar lo contrario de lo que se quiere hacer. Y lo que se quiere hacer es dar vida al arte clásico. El proceso de recuperación del arte clásico, del arte antiguo o de la imagen clásica, sobre la base del intento de la reintegración entre tema y motivo, es la imitación viviente, natural del mismo. El peligro consiste en imitar la muerte. Lo que visualmente quiere decir rigidez. Lo que se asocia aquí al *rigor mortis* de la figuras como la contracara de las “figuras vivas y palpitantes”, es necesariamente la muerte. La muerte de lo que como resto del arte clásico debería poder vivir. Nos preguntamos aquí si el gesto de querer hurtarla de la muerte a la figura es el otro nombre de una muerte que sólo acontece en la superficie del arte. Si tiene sentido lo que Panofsky dice en otra parte¹⁵ respecto del carácter no concluso del arte antiguo para el medioevo y del trabajo arqueológico que ya podían hacer (y sólo podían hacer) los artistas del renacimiento, entonces, toda importación de un resto de la antigüedad para infundirle vida en el arte (del Renacimiento, como Renacimiento), es señal de una muerte en el arte. El llamado Renacimiento de la antigüedad sólo podía ser la “hora cero” de la vida en el arte.

Finalmente, en el segundo fenómeno, el de la simulación, hay reservada una entrada para la cifra o la cripta. La simulación es ahí el trabajo que el arte hace a partir de la pérdida. Perdida la memoria de lo clásico, o teniendo sólo un lugar reservado para la memoria, la figura se encripta en la figura. El tema y el motivo se unen y se dividen a la vez en una cifra como imagen clásica. El parecido es la única garantía de un retorno que para tener lugar jamás habría de tener lugar.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, p. 68.