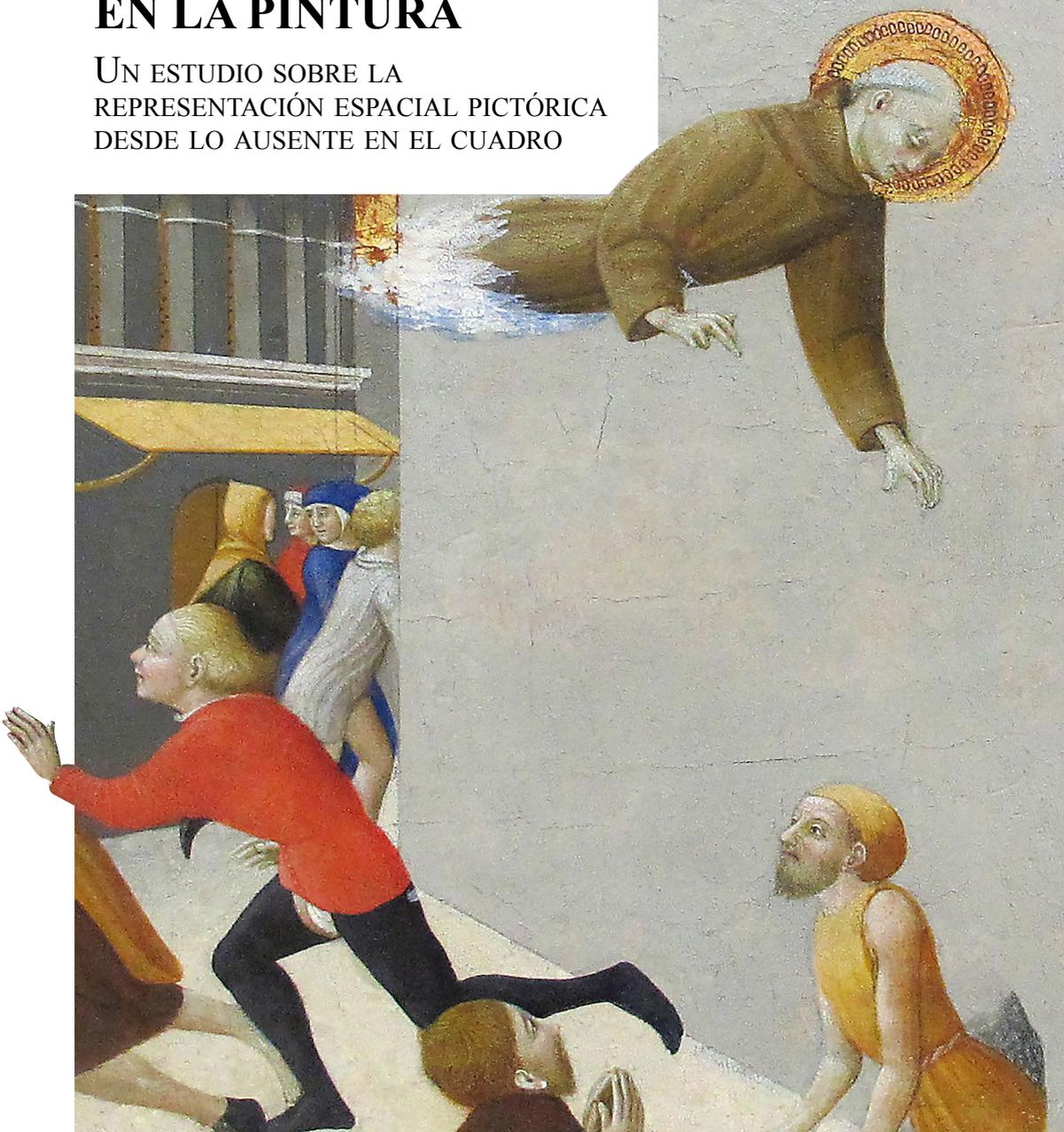


EL FUERA DE CAMPO EN LA PINTURA

UN ESTUDIO SOBRE LA
REPRESENTACIÓN ESPACIAL PICTÓRICA
DESDE LO AUSENTE EN EL CUADRO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Doctoranda: SUSANA PALÉS CHAVELI
Director: CHEMA LÓPEZ FERNÁNDEZ
VALENCIA, JUNIO DE 2023

EL FUERA DE CAMPO EN LA PINTURA

UN ESTUDIO SOBRE LA
REPRESENTACIÓN ESPACIAL
PICTORICA DESDE LO AUSENTE
EN EL CUADRO

Doctoranda: SUSANA PALÉS CHAVELI

Director: CHEMA LÓPEZ FERNÁNDEZ

VALENCIA, JUNIO DE 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

A Luis A.B. y Luis A.V. por todo su apoyo

RESUMEN

Toda imagen bidimensional de carácter figurativo presenta dos espacios codependientes determinados por sus cuatro bordes. Todo lo que compone la imagen formará parte del campo, mientras que aquello susceptible de existir más allá de sus límites pasará a formar parte de ese espacio virtual, intangible y misterioso al que denominamos fuera de campo. Este espacio ausente se convierte en la proyección imaginaria de aquello que la imagen fragmenta, existiendo solo en la medida en la que es insinuado desde la propia representación.

En sus primeros años de vida, el cine hereda y perpetúa gran parte de las convenciones espaciales establecidas en la pintura renacentista. En cuestiones de representación espacial, sin embargo, el cine desarrolla un complejo lenguaje propio que convierte el fuera de campo cinematográfico en un espacio mucho más versátil que en el resto de medios. Debido a esta compleja relación con el recurso, el término fuera de campo surgirá por primera vez en el seno de la imagen cinematográfica, fruto de las complejas relaciones que el cine establece con este espacio más allá del marco.

Conscientes de sus orígenes cinematográficos, la presente tesis doctoral propone una revisión del recurso desde la historia de la pintura occidental, con una mirada retrospectiva que permita analizar y redescubrir este espacio oculto en un contexto ajeno al cine. La defensa de un fuera de campo genuinamente pictórico conlleva necesariamente un análisis del paradigma representacional en la pintura que permita vislumbrar las convenciones espaciales necesarias para la aparición del recurso en el cuadro. Partiendo del concepto del cuadro como ventana introducido

en el Renacimiento, esta investigación abarca los cambios producidos en la representación espacial pictórica desde finales del siglo XIV hasta la introducción del cinematógrafo en 1895, lo que permite establecer las características de un fuera de campo genuinamente pictórico previo a la aparición del cine.

Palabras clave: fuera de campo, representación espacial, marco, pintura, cine.

ABSTRACT

Every two-dimensional figurative image presents two codependent spaces determined by its four edges. Everything shown in the image will be part of the *in space*, while those elements that could exist beyond its limits will become part of this virtual, intangible and mysterious space called the *off-screen*. This invisible space becomes the imaginary projection of what the image fragments, existing only as something insinuated by the representation itself

In its early years, the cinema inherited and perpetuated a large part of the spatial conventions established in the Renaissance painting. In matters of spatial representation, however, cinema develops its own complex language that turns cinematographic *off-screen* into a much more versatile space than in other media. Due to this complex relationship with this non-seen space, the term *off-screen* will appear for the first time in a cinematographic context, as a result of the complex relationships that cinema establishes with the space beyond the frame.

Aware of its cinematographic origins, this Dissertation proposes a review of the *off-screen* in from western painting history, using a retrospective look that will allows us to analyze and rediscover this hidden space in a context alien to cinema. The defense of a genuinely pictorial *off-screen* necessarily entails an analysis of the representational paradigm in painting that could allows us to glimpse the spatial conventions necessary for the appearance of the resource inside the painting. Starting from the concept of the painting as a window introduced in the Renaissance, this research covers the changes produced in the pictorial spatial representation from the end of the 14th century until the introduction of

the cinematograph in 1895, which allows us to establish the characteristics of a genuinely pictorial *off-screen*. previous to the appearance of the cinema.

Key words: *off-screen*, spacial representation, frame, painting, cinema.

RESUM

Tota imatge bidimensional de caràcter figuratiu presenta dos espais codependents determinats per les quatre vores. Tot el que compon la imatge formarà part del camp, mentre allò susceptible d'existir més enllà dels seus límits passarà a formar part d'eixe espai virtual, intangible i misteriós al que denominem fora de camp. Aquest espai ausent es converteix en la projecció imaginària d'allò que la imatge fragmenta, existint tan sols en la mesura en la que és insinuat des de la pròpia representació.

En els seus primers anys de vida, el cinema hereta i perpetua gran part de les convencions espacials establertes a la pintura renaixentista. En qüestions de representació espacial, però, el cinema desenvolupa un complex llenguatge propi que converteix el fora de camp cinematogràfic en un espai molt més versàtil que a la resta de mitjans. A causa d'aquesta complexa relació amb el recurs, el terme fora de camp sorgirà per primera vegada en el context cinematogràfic, fruit de les complexes relacions que el cinema estableix amb aquest espai més enllà del marc.

Conscients dels seus orígens cinematogràfics, aquesta tesi doctoral proposa una revisió del recurs des de la història de la pintura occidental, amb una mirada retrospectiva que permeti analitzar i redescobrir aquest espai ocult en un context aliè al cinema. La defensa d'un fora de camp genuïnament pictòric comporta necessàriament una anàlisi del paradigma representacional a la pintura que permeti entreveure les convencions espacials necessàries per a l'aparició del recurs al quadre. Partint del concepte del quadre com a finestra introduït al Renaixement, aquesta investigació abasta els canvis produïts en la representació espacial

pictòrica des de finals del segle XIV fins a la introducció del cinematògraf el 1895, cosa que permet establir les característiques d'un fora de camp genuïnament pictòric previ a l'aparició del cinema.

Paraules clau: fora de camp, representació espacial, marc, pintura, cinema.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I. EL FUERA DE CAMPO	
1.1. Una cuestión previa: el marco	33
1.1.2. El marco en el cine	42
1.2. El fuera de campo. Aproximación al término	49
1.3. La activación del fuera de campo y sus tipologías	61
CAPÍTULO II. EL FUERA DE CAMPO EN LA PINTURA	
2.1. El espacio pictórico. La transformación del cuadro en ventana abierta al mundo.	79
2.2. La construcción espacial en la pintura del Trecento. La recuperación del espacio naturalista tras la hegemonía del espacio simbólico	87
2.2.1. Giotto. La recuperación del naturalismo espacial en el seno prerrenacentista	96
2.2.2. El fuera de campo en el Trecento. Los primeros pasos hacia la apertura espacial del cuadro	113
2.3. El Renacimiento. La representación espacial en la pintura del siglo XV	129
2.3.1. La introducción de la perspectiva lineal	135
2.3.2. Masaccio	145
2.3.3. La pintura flamenca del siglo XV	162
2.3.4. El fuera de campo en el siglo XV	179

2.4. El espacio pictórico en el siglo XVI	215
2.4.1. Manierismo. La ruptura con lo clásico en favor de un espacio indeterminado.	238
2.4.2. El fuera de campo en el siglo XVI	251
2.5. La pintura barroca	269
2.5.1. El espacio en la pintura holandesa del siglo XVII	283
2.5.2. El trampantojo en la pintura europea del siglo XVII	294
2.5.3. El fuera de campo en el siglo XVII	315
2.6. Rococó, Neoclasicismo y Romanticismo: la evolución espacial entre el siglo XVIII y principios del XIX	335
2.6.1. El fuera de campo en el siglo XVIII	360
2.7. De la pintura de Manet al Impresionismo	375
2.7.1. El impacto de la fotografía en el espacio pictórico. La revolución compositiva de Degas	390
2.7.2. El fuera de campo en el siglo XIX	403

CAPÍTULO III. EL FUERA DE CAMPO EN EL CINE

3.1. El espacio cinematográfico	423
3.2. Los primeros espacios cinematográficos. La herencia pictórico-teatral en el cine de orígenes	429
3.3. Del cuadro pictórico al encuadre cinematográfico. Los primeros pasos hacia una representación puramente cinematográfica	445

3.4. La introducción del montaje como creador de espacios múltiples.	455
3.5. El fuera de campo después de la pintura	467
CONCLUSIONES	480
BIBLIOGRAFÍA	502
ÍNDICE DE CUADROS	514
FILMOGRAFÍA	532
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	535

Si, como en una ventana, el cuadro deja ver un fragmento de un mundo (imaginario), ¿por qué éste debería acabarse en los límites del cuadro?

(Aumont en VVAA, 1996, p.24)



fig.1: *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*

Sassetta, 1437

INTRODUCCIÓN



Tradicionalmente, la producción de imágenes se ha vinculado a la proyección de una realidad tridimensional dentro de una superficie de dos dimensiones. La tradición pictórica occidental ha estado ligada durante siglos con la creación de simulacros que representan, sustituyen o evocan un elemento -real o ideal- externo al cuadro. Cuando en el simulacro pictórico aparece además la pretensión de convertir la representación en un mundo coherente y habitable, surge la necesidad de reivindicar la independencia de este espacio convirtiendo el cuadro en ventana. En estos casos, el marco no solo limita, sino que además oculta un espacio que parece prolongarse más allá de lo que la imagen nos permite ver. En el momento en el que la representación pone la atención en ese espacio más allá, se produce una paradoja en la que la propia imagen nos convence de la existencia de algo cuya visión nos es rotundamente negada.

Tomaremos, para señalar esta paradoja, una de las pedrelas del retablo de San Francisco pintado por Stefano di Giovanni Sassetta, conocida como *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* (Sassetta, 1437) [fig.1]. Observando la imagen, pronto surge el interrogante sobre hacia dónde se dirigen los personajes en su desesperada huida. ¿Se completan realmente sus figuras más allá del marco como parece hacernos creer la imagen? Enfrentándonos al cuadro como espectadores

podemos percibir la inequívoca sensación de que, efectivamente, la representación se extiende más allá de lo que el marco permite ver y que la imagen solo ofrece la visión fragmentada de un escenario mucho más extenso. El interrogante que plantea esta obra sirvió como la chispa inicial para nuestro estudio sobre lo ausente en la imagen, convirtiendo lo que fue un encuentro fortuito, en una necesidad de análisis sobre cómo el cuadro es capaz de hacernos creer en su extensión infinita invitándonos a figurar lo inaccesible a nuestros ojos. La presente tesis doctoral nace así de un interés por saber hacia dónde continúa el cuadro cuando el marco lo detiene, convirtiendo el espacio que la representación oculta y evoca en su eje central. Movidos por este interés, los conceptos de campo y fuera de campo se establecen como base de nuestra investigación. Si el campo se compone de todo lo que la imagen muestra, el fuera de campo se constituye como una entidad espacial invisible y virtual en la que la representación parece extenderse y cuya existencia depende totalmente de lo que la imagen insinúa. Siendo imágenes bidimensionales limitadas por unos márgenes, pintura, fotografía, cine e incluso teatro¹ deberían compartir por igual el derecho a contener el fuera de campo. Sin embargo, el nacimiento del término en el ámbito cinematográfico ha dificultado en cierta medida su defensa en disciplinas ajenas al cine. Las innumerables posibilidades del fuera de campo en la pantalla contrastan con su limitado papel en la imagen fija, donde ve reducidas sus opciones a la mínima expresión. Conscientes de estas limitaciones, la presente tesis doctoral se erige sobre la defensa de un fuera de campo de carácter puramente pictórico, defendiendo así la multidisciplinariedad

1 Debido al punto de vista fijo en el teatro, las imágenes que percibe el espectador se encuentran igualmente enmarcadas por unos bordes fijos, que coincidirían con los límites del escenario. Aunque no se trata de una imagen bidimensional, los principios representacionales y compositivos del espacio teatral comparten muchos de los fundamentos de la pintura occidental clásica, mientras que su relación con el cine de orígenes será todavía más estrecha debido a su limitada capacidad de movimiento.

de este espacio virtual e indeterminado más allá del cine.

El carácter inmutable de la imagen pictórica ofrece sin embargo un terreno estrecho y complicado para el desarrollo del fuera de campo. La meta de esta investigación es determinar bajo qué circunstancias el cuadro es capaz de aludir al espacio más allá del marco evitando las limitaciones que presenta el medio. Por ello, determinar y exponer los principios básicos del fuera de campo se convierte en uno de los objetivos principales pues su consecución permitirá conocer las características esenciales que permitan identificarlo en la pintura. Más allá del necesario análisis de los principales estudios sobre lo ausente en la imagen, esta investigación pretende aportar ejemplos visuales que testimonien y verifiquen la existencia del fuera de campo pictórico al mismo tiempo que permitan crear una breve línea temporal sobre la evolución del recurso en la historia de la pintura occidental.

Para trazar esta línea, nuestra investigación se cimienta sobre un análisis del espacio pictórico y su evolución a partir del cual poder identificar de qué formas el cuadro es capaz de aludir al fuera de campo. En este punto, es necesario subrayar que el nuestro es un estudio sobre la representación espacial pictórica desarrollado en todo momento bajo el prisma de lo que parece extenderse más allá del marco. No nos encontramos ante un análisis sobre la historia de la pintura occidental, ni siquiera ante uno sobre la historia de la representación espacial pictórica. El nuestro es un análisis sobre el nacimiento y la evolución del fuera de campo pictórico en la pintura occidental y los cambios de paradigma representacional que determinan sus características. Lejos de centrarse en artistas u obras concretas, el presente estudio pretende abarcar los distintos siglos de la historia de la pintura desde que el cuadro se convierte en ventana hasta que la plasticidad comienza a ganarle terreno al carácter ilusorio de la pintura. El estudio y la extensión de cada

siglo analizado depende así de forma directa de la relevancia de dicho periodo en la consolidación del cuadro como el recorte de una realidad extensa en la que la representación pretenda encubrir la naturaleza del cuadro como simulacro y permitir así la existencia de un espacio más allá de él.

Estructuralmente, la tesis se divide en tres capítulos: *El fuera de campo*, *El fuera de campo en la pintura* y por último, *El fuera de campo en el cine*. El primero de ellos presenta una aproximación al recurso apoyándose en aquellos autores que han teorizado sobre la representación espacial y su relación con lo ausente. Esto llevará a determinar qué identifica al fuera de campo y a analizar las complejas relaciones que establece con lo que la imagen muestra. Debido a la procedencia del término, muchos de los textos analizados en este primer capítulo responden a una visión cinematográfica, por lo que será nuestra tarea extrapolar este enfoque y ver cómo aplicarlo al ámbito de la pintura.

El segundo capítulo, que ocupará el grueso de esta investigación, desarrolla y expone los acontecimientos clave para las transformaciones necesarias del espacio pictórico en uno capaz de aludir al fuera de campo. La extensión del capítulo y el número de epígrafes desarrollados se hacen necesarios para trazar un mapa coherente sobre el fuera de campo pictórico que pretendemos defender. A fin de facilitar la comprensión y el análisis de lo ausente, cada subcapítulo dedica una primera parte al análisis de la representación espacial en cada siglo para después exponer las características del fuera de campo en ese contexto concreto. De este modo, nuestra investigación ofrece un estudio sobre cómo aparece y evoluciona el recurso a lo largo de varios siglos, mostrando las transformaciones espaciales del cuadro y sus consecuencias en la relación entre lo presente y lo ausente.

Un último capítulo centrará la atención en el fuera de campo cinematográfico, aquel que por sus amplias posibilidades y sus complicadas variantes propició la aparición del término llevando a reclamar, según algunos teóricos, la exclusividad en su utilización. El análisis del espacio en el cine pretende, no obstante, servir para encontrar los elementos en común con el análisis realizado en el capítulo de la pintura. En esta ocasión, sin embargo, la acotación temporal ha sido mucho más estrecha, dedicando nuestra atención al período denominado como cine de orígenes, que abarca las producciones desde el nacimiento del cine hasta la implantación de las técnicas de montaje hacia 1915. De este modo, se nos permite ver con mayor claridad un lugar común entre cine y pintura gracias a la marcada tradición pictórica que tanto condicionó al cine en sus primeras décadas de vida.

La metodología empleada es de tipo cualitativa. Nuestra investigación se inicia con tendencia hermenéutica en las páginas dedicadas a la aproximación al fuera de campo y sus orígenes. La exploración de los textos considerados fundacionales para el fuera de campo se acompaña de un análisis paralelo de los recursos visuales a los que éstos hacen referencia. Por su parte, el estudio y la defensa del fuera de campo pictórico comienza con un carácter historicista en la introducción de cada siglo para dar lugar a un estudio analítico en las obras señaladas al final de cada epígrafe. Este análisis se lleva a cabo mediante la observación de las obras en repositorios digitales o en algunos casos, en el propio museo.

Con su planteamiento inicial, uno de los retos a los que se enfrenta esta tesis doctoral es al de una coherente acotación temporal que limite su extensión sin que por ello afecte al desarrollo de la hipótesis inicial. El enfoque figurativo y naturalista que parece propiciar la construcción de un espacio coherente e independiente dentro del cuadro sitúa necesariamente nuestra investigación en la

aparición del concepto del cuadro como ventana abierta al mundo, cuya génesis comienza a desarrollarse ya hacia finales del siglo XIV. Este siglo parece iniciar una preocupación por dar con una representación espacial que imite de la forma más fiel posible nuestro propio entorno. Los siglos desarrollados en el capítulo central evidencian unos cambios incesantes en el paradigma representacional occidental, cambios que afectarán directamente a las posibilidades del fuera de campo dentro del cuadro dando lugar a múltiples formas de aludir a él. Nuestro análisis finaliza cinco siglos después con la llegada de la fotografía y el cine, factor determinante para la liberación del espacio pictórico, que se desligará definitivamente del yugo ilusionista poniendo por encima principios plásticos que reclamarán de nuevo la identidad del cuadro como objeto matérico por encima de cualquier valor representacional.

La selección de obras y artistas analizados a lo largo de la tesis responden a nuestro objetivo de defender el fuera de campo pictórico, por lo que su elección viene determinada por sus aportaciones a la representación capaz de aludir al espacio más allá de sus límites. Así, los ejemplos utilizados para exponer este fuera de campo han sido seleccionados tanto por la relación que establecían con este espacio, como por su innovación dentro de su contexto temporal. Este criterio permite la coexistencia de ejemplos decisivos con otros menos evidentes, que aún así consideramos clave para comprender las posibilidades y limitaciones del fuera de campo pictórico en cada una de las épocas analizadas. Los ejemplos, que bien podrían haber sido otros, intentan exponer un mapa visual sobre las relaciones que el cuadro ha mantenido con el espacio más allá de él a lo largo de los siglos analizados.

En cuanto al estado de la cuestión, las reflexiones sobre el fuera de campo ofrecen un terreno amplio y heterogéneo, siendo un tema que todavía suscita interés en los

círculos académicos a través de libros, artículos o como el presente caso, trabajos de investigación bajo el amparo de la entidad universitaria. A lo largo de estas páginas, nos hemos nutrido de las reflexiones de muchos autores, procurando ofrecer un marco teórico sobre los principales textos y corrientes de pensamiento dentro del tema. Se convierten en pilar las meditaciones de Noël Burch sobre la configuración del espacio-tiempo en el cine, originalmente publicadas en forma de artículos para la revista *Cahiers du Cinéma* en 1967 y posteriormente reunidas en *Praxis del cine* (Burch, 2008). En el contexto de estos artículos se introduce por primera vez el término fuera de campo dentro del artículo *Nana o los dos espacios*, convirtiéndose en la piedra angular de posteriores investigaciones sobre el tema. Igualmente destacable será también su acuñación de los términos Método de Representación Primitivo (o M.R.P.) y Método de Representación Institucional (o M.R.I.)² que aluden al lenguaje utilizado durante los primeros años del cine y su evolución a un método que se convertirá en hegemónico (denominado con frecuencia y de forma generalista como cine clásico) que no se percibe ya como la evolución natural del anterior, sino que ambos son defendidos como métodos de representación independientes con un lenguaje y unos objetivos completamente distintos. Posteriormente, en *El tragaluz del infinito* (Burch, 2016) el autor se interroga sobre los modos de producción y el lenguaje desarrollado durante el Método de Representación Primitivo, lo que servirá como referencia en nuestra posterior reflexión sobre el cine de orígenes y el paradigma representacional que lo identifica. En *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema* (Burch, 1979), traducido solo al inglés, encontramos una de las reflexiones más extensas sobre el cine japonés realizadas desde un contexto analítico occidental.

2 En inglés, P.M.R. e I.M.R. respectivamente

Se alude también aquí con frecuencia al fuera de campo y a la utilización del encuadre vacío en torno al cine de Kenji Mizoguchi o Yasujiro Ozu, al que también aludiremos brevemente en nuestra investigación con motivo de su estrecha relación con lo ausente.

Jacques Aumont, perteneciente también a la misma generación de colaboradores de Cahiers du Cinéma, se convierte en otro de los autores de cabecera de nuestra tesis. Recurriremos con frecuencia a las reflexiones desarrolladas en *La imagen* (Aumont, 1992) y *El ojo interminable* (Aumont, 1996), donde encontramos una de las primeras disertaciones sobre el fuera de campo pictórico con la que el autor nos invita además a analizar retroactivamente el término para poder encontrarlo en el cuadro antes de la aparición del cine, propuesta que se llevará a cabo fielmente en estas páginas a fin de poder defender la hipótesis principal. Sus amplias reflexiones sobre la imagen y su relación con la representación ofrecen también un detallado análisis sobre el marco y su papel determinante en la separación entre el campo y el fuera de campo. Otros autores como Pascal Bonitzer en *Desencuadres* (Bonitzer, 2007) o Jean Mitry en *Estética y Psicología del cine* (Mitry, 1986) defenderán también la posibilidad de encontrar el recurso más allá del cine, por lo que recurriremos con frecuencia a sus reflexiones además de otros autores clave como Giles Deleuze con *La imagen-movimiento* (Deleuze, 1984) o André Bazin con el célebre *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990) que si bien parecen limitar o incluso negar las posibilidades de aludir al fuera de campo desde el soporte pictórico, ofrecen de igual modo un marco teórico esencial a la hora de comprender cómo se configura la imagen bidimensional para convertirla en un espacio donde el espectador pueda habitar.

Por otro lado, el interés que todavía despierta el tema ofrece un estado de la

cuestión con estudios posteriores que apoyados en el testimonio de Burch, Aumont o Bonitzer, ofrecen nuevos puntos de vista sobre el tema. Uno de los más destacables es el trabajo de Dominique Villain, profesora de Montaje y Estética Cinematográfica en la Universidad de París, que con su obra *El encuadre cinematográfico* (Villain, 1997) ofrece una visión rica y detallada sobre el fuera de campo a raíz de sus investigaciones sobre el encuadre en la imagen filmica. Estudios más recientes, como los de Francisco Gómez Tarín en *Discursos de la ausencia: la elipsis y el fuera de campo en el texto filmico* (Tarín, 2006-I) y *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)* (Tarín, 2006-II) exponen, mediante un enfoque técnico y minucioso, un análisis que arroja luz sobre la naturaleza de estos recursos de la ausencia y su utilización durante el Método de Representación Primitivo, ofreciendo una valiosa recopilación de films con alusiones al fuera de campo. Especial mención merece también el trabajo Santiago Fillol *Historias de la desaparición. El cine de Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch* (Fillol, 2016) donde analiza lo ausente en la pantalla enfrentando el trabajo de estos tres cineastas. Como decíamos, es grande el interés que todavía despierta el fuera de campo y las reacciones que provoca en el espectador el enfrentamiento con lo ausente. Muchos de los estudios actuales suelen vincularse con frecuencia al trabajo de Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni o Robert Bresson, cineastas que desde escuelas y tradiciones distantes, utilizan el lenguaje del silencio, de lo no mostrado y de lo deliberadamente oculto que ha suscitado y suscita un gran interés en los teóricos interesados en el fuera de campo en el cine.

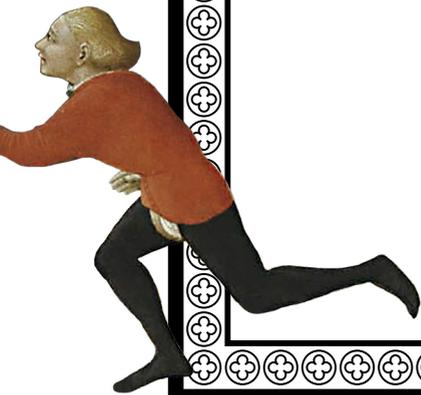
Por último, destacar y recordar de nuevo que aún apoyándonos en todos estos estudios en la elaboración de nuestro marco teórico, esta es una tesis sobre el fuera de campo en la pintura. Por ello, debemos destacar -de entre otros muchos- dos

autores que, vinculados a la teoría pictórica, se convierten en dos ejes clave para nuestro acercamiento a la representación espacial pictórica y su evolución. Tanto William Dunning con *Changing images of pictorial space. A history of Spatial illusion in Painting* (Dunning, 1991) como más recientemente Sidney Blatt con *Continuity and change in art. The Development of Modes of Representation* (Blatt, 2009) ofrecen una amplia reflexión sobre los modos de representación espaciales en la pintura y su evolución a lo largo de los siglos. Ambos trabajos ofrecen un mapa sobre los cambios de paradigma en la representación abarcando gran parte de la tradición pictórica occidental hasta el siglo XX, por lo que sus reflexiones han ayudado a configurar y desarrollar el capítulo dedicado a la pintura y su evolución en cuestiones de representación espacial.

El reto de defender, identificar y analizar el fuera de campo pictórico al que nos enfrentamos en esta investigación ha podido llevarse a cabo gracias a los estudios previos realizados por los teóricos arriba mencionados. Estos han conseguido desde posiciones diversas, despertar el interés que hoy en día todavía suscita la misteriosa entidad del fuera de campo. Confiamos en que las siguientes páginas permitan al lector tener una visión más detallada sobre cómo la pintura ha sido capaz de activar el lugar inalcanzable que es el fuera de campo burlando la rigidez del marco y la finitud de la propia imagen.

CAPÍTULO I

EL FUERA DE CAMPO



1.1. UNA CUESTIÓN PREVIA: EL MARCO



*Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco.
Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda
realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a los que nos
asomamos por la ventana benéfica del marco.*

(Ortega y Gasset, 1963, p.311)

La distinción entre campo y fuera de campo nace necesariamente desde la limitación de lo representado en la imagen. La utilización de unos límites definidos en un cuadro permite concebir un más allá de la representación, distinguiendo entre dos espacios cuyo lugar de encuentro se traduce en el marco. En primera instancia, el marco aísla la obra de su entorno, diferenciando entre representación y realidad, mientras que en un segundo plano, ayuda a identificar la representación como el fragmento de una realidad más amplia que comienza donde el marco termina.

El marco detiene e impide a la imagen extenderse más allá de él, limitándola y conteniéndola sin reclamar para sí la atención de la mirada.

En su concepción clásica como enmarcación física cuadrangular, el marco nace ligado a la pintura, concretamente al nacimiento del cuadro y a su independización del muro. El marco aparece así cuando la pintura se separa de la pared y del retablo, convirtiéndose en objeto y reclamando su identidad como elemento independiente. No será hasta el siglo XV cuando comience a popularizarse el uso de esta enmarcación física que protegía a la obra cuando esta dejaba de estar al amparo de la pared³, extendiéndose por toda Europa hasta considerarse como parte esencial e indisoluble del cuadro occidental⁴. Mucho se ha reflexionado sobre la relación entre el cuadro y el marco que lo contiene, así como el lugar que le corresponde al marco dentro de la representación⁵. Uno de los artículos más revisitados, *Meditación del marco*, publicado por Ortega y Gasset en 1921, hace una interesante reflexión sobre la importancia de esta enmarcación y su función para con el cuadro:

3 Al respecto de la aparición de la primera pintura objetual, encontramos la obra de Victor Stoichita *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios de los orígenes de la pintura* donde se realiza un complejo estudio sobre la problemática del estatus del cuadro como objeto figurativo moderno (Stoichita, 2000).

4 La contención de la pintura dentro de una superficie cuadrangular llegó a identificarse como traducción objetiva de nuestra forma de percibir el entorno, si bien es una cuestión esencialmente cultural del mismo modo que lo fuera la identificación de la *perspectiva artificialis* como traducción de nuestra visión binocular aplicada a las dos dimensiones. A este respecto Jacques Aumont reflexiona afirmando: [...] *la institución del marco es eminentemente convencional, cultural. Por otra parte, nuestra visión, limitada ciertamente en su campo, tampoco está exactamente enmarcada: sus bordes son difusos, indistintos, móviles. En resumen, podemos no ocuparnos de un posible origen "natural" -ecológico, incluso biológico- de esta modalidad de la representación y definir de entrada el marco -y sobre todo sus funciones- a partir de su privilegiado lugar: la pintura occidental en su época clásica.* (Aumont, 1996, pp. 81-82).

5 En *Escrito, pintado* (Tomás, 2005) el autor dedica un capítulo a analizar las distintas funciones del marco. En sus páginas, encontramos una extensa reflexión sobre el papel otorgado al marco a lo largo de los siglos, enfrentando sobre el papel reflexiones de Kant, Ortega y Gasset o Meyer Schapiro.

Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de cuadro y marco no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través. La relación entre uno y otro es, pues, esencial y no fortuita. (Ortega y Gasset, 1963, p.309)

De estas afirmaciones deriva la idea de que es el marco quien determina el cuadro, que parece necesitar de su acompañamiento para establecer una línea divisoria entre su interior y la realidad que lo rodea. Ortega consideraba totalmente necesaria la incorporación de un marco que ayude a separar entre representación y realidad, afirmando que un cuadro sin marco lleva a confundir sus límites con aquello que lo rodea “pues hace falta un aislador. Esto es el marco” (Ortega y Gasset, 1963, p.311). El marco redirige además la mirada hacia el interior de la obra, poniendo el punto de atención en lo que debemos mirar sin reclamarla para sí mismo. Aquí el autor resulta tajante, pues rechaza la identificación del marco como elemento ornamental por no atraer para sí la mirada: “Repase cada cual sus recuerdos de los cuadros que mejor conoce y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados” (Ortega y Gasset, 1963, p.310). Ortega defiende la codependencia entre cuadro y marco pero se muestra contundente en cuanto a la función del último, que será la de redirigir la mirada hacia el interior de la obra. Para él, el marco complementa a la obra solo para reafirmarla como aquello que merece ocupar nuestra mirada, nunca como ornamento destinado a atraer la atención.

Encargado de dividir el simulacro de la realidad, el marco parece situarse entre ambos, siendo ajeno a la representación y a su vez, teniendo más de simulacro que la realidad que lo rodea, siendo su única razón de ser, la imagen que contiene. La función del marco que defiende Ortega, sin embargo, se encuentra totalmente vinculada a una pintura representacional, aquella que necesita distinguirse del entorno rechazando su identificación como elemento matérico. Nuestras reflexiones sobre el marco y sobre la representación pictórica se encuentran estrechamente vinculadas al marco de Ortega, aquel marco que aísla y separa realidad de representación, pues solo es posible evocar un fuera de campo cuando la pintura niega su condición matérica para convertirse en simulacro, construyendo un espacio independiente al nuestro, fragmentado por la aparición del marco. En las próximas páginas dejaremos de lado las reflexiones sobre la enmarcación física que, con permiso de Ortega, definiremos como ornamental (al menos en un sentido material, aunque ciertamente no reclame atención para sí) y nos centraremos en las funciones del marco como límite de lo representado sin necesidad de aludir a su naturaleza objetual. El marco que aquí nos ocupa es por tanto, el marco intangible y virtual, aquel que existe solo en la medida en la que la representación deja de hacerlo, un marco que podría definirse simplemente como el final de la ilusión representada.

Para analizar este límite entre realidad y representación recurriremos a la terminología utilizada por Jacques Aumont (Aumont, 1992;1996) en la que se distingue entre el marco-objeto, el marco-límite y el marco-ventana. Esta diferenciación nos permite afrontar con mayor facilidad los casos en los que el marco elude su capacidad limitante y parece permitir a las figuras burlar sus límites y dirigirse hacia el fuera de campo:

La concepción que tenemos del marco como recinto regular que aísla el espacio de representación de las superficies que lo rodean no es algo que se aplique a todos los marcos. Existen cuadros y relieves en los que algunos elementos de la imagen atraviesan el marco, como si éste fuera sólo parte del fondo y existiera un espacio simulado tras la figura. Ese atravesar el marco es a menudo una estrategia expresiva; una figura representada moviéndose parece más activa atravesando el marco que si se limitara su movimiento. El marco pertenece entonces más al espacio virtual de la imagen que a la superficie material; convencionalmente se lo considera entonces como un elemento del espacio pictórico más bien que del espacio del observador o del espacio del vehículo. (Schapiro,1999, p.32)

Las palabras de Schapiro, que remiten a lo que Aumont denomina marco-ventana, nos llevan a pensar en trampantojos y en cuadros-ventana en los que los personajes pueden huir hacia un fuera de campo oculto a nuestros ojos. En estos casos, Schapiro posiciona el marco en el plano de lo ilusorio, mientras que aquellos marcos que se mantienen impenetrables son situados en el plano del espectador:

Cuando el marco sobresale y encierra pinturas realizadas en perspectiva, el marco le confiere a la superficie de la pintura un sentido de profundidad y ayuda a profundizar la vista, es como el marco de una ventana por el que se observa el espacio tras el cristal. El marco pertenece pues al espacio del observador más que al mundo ilusorio y tridimensional representado en su interior y que le trasciende. (Schapiro, 1999, p.30)

Schapiro utiliza aquí el concepto del marco-ventana aludiendo a sus características objetuales, a un marco de ventana literal que sustituye el cristal por la superficie pintada y que no deja de pertenecer a nuestro propio mundo. Para Schapiro, el marco pertenece al espacio del espectador solo cuando los elementos no interactúan directamente con él, lo que propiciaría su acercamiento al plano ilusorio. La terminología utilizada por Jacques Aumont arroja luz sobre estas facetas del marco, proporcionando una mayor precisión a la hora de abordar sus distintas funciones⁶. La triple distinción de Aumont permite hablar de un marco rígido y objetual y a su vez, de otro marco que permite a la representación extenderse más allá de sus límites. Como decíamos, dejaremos aquí de lado las funciones del primero, aquel al que aludía Ortega y que Aumont identifica como el marco-objeto, pues este no hace sino catalizar el carácter centrípeto de la pintura, atrayendo la mirada hacia

6 Tras su análisis en *El ojo interminable* (Aumont, 1996) el autor amplía en *La Imagen* (Aumont, 1992) sus reflexiones sobre el marco, atribuyéndole una serie de funciones entre las que llega a distinguir hasta cinco tipos. En primer lugar, nos habla de una función visual, quizá la más evidente, en la que “el marco es lo que separa, ante todo perceptivamente, la imagen de su exterior” (Aumont, 1992, p.154). A través de esta función el marco (marco-objeto en este caso) se encarga de separar representación y realidad a modo de barrera inquebrantable, desempeñando el papel “de una transición visual entre el interior y el exterior de la imagen.” (Aumont, 1992, p.154). La segunda de las funciones a las que alude el autor es a la función económica, consecuencia de la concepción moderna del cuadro como objeto independiente y susceptible de convertirse en mercancía comercial. De este modo, el marco se encargaba también de realzar el valor de la obra siendo en sí mismo un objeto precioso en el que se utilizaban con frecuencia materiales nobles como el oro o las incrustaciones de piedras preciosas. La tercera función corresponde al valor simbólico del marco, una especie de “índice que dice al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones, y que posee eventualmente cierto valor” (Aumont, 1992, p.155). Así, mediante la función simbólica, Aumont señala al marco como responsable de que el cuadro sea percibido como imagen artística digna de ser mirada. Por su parte, la función representativa y narrativa es la que hace referencia al marco como ventana abierta al mundo, comunicando “el interior de la imagen, el campo, con su prolongación imaginaria, el fuera de campo.” (Aumont, 1992, p.156). La función representativa se encarga por tanto de designar el cuadro como un mundo aparte, como abertura a la diégesis figurada en la imagen. Por último, el autor señala la función retórica, en la que el marco interviene de forma directa en la propia representación reclamando su propia identidad. Ocurre así en los trampantojos donde el pintor introduce un marco pintado que es traspasado por alguna de las figuras reclamando así parte de la atención que suele acaparar lo inscrito en su interior.

su interior y limitando así las posibilidades centrífugas de la obra, necesarias para activar el fuera de campo. Sin embargo, antes de analizar los otros marcos, es necesario destacar su papel en el proceso de creación de la ilusión espacial, pues ésta parece necesitar de una enmarcación física que justifique la interrupción de dicha ilusión. La enmarcación física parece actuar efectivamente como el marco de una ventana que se extiende frente al muro en el que se sitúa la obra. Como afirmaba Ortega y Gasset, en un cuadro despojado de marco, la interrupción de lo representado aparece de forma fortuita, sin un mediador que oculte el paso del campo al fuera de campo, creando cierta confusión o al menos, disminuyendo la capacidad ilusoria de la representación:

Cuando, en un cuadro realista al modo renacentista, el cuadro se convierte en un mundo tridimensional, retrocediendo y adentrándose en el espacio y sugiriendo una extensión espacial similar en sus cuatro lados, se necesita un marco sólido que asuma el papel de ventana tras la que el mundo continúa. Podemos llegar a darnos cuenta de lo indispensable que ese marco resulta en ese tipo de pintura cuando observamos la fotografía de un cuadro reproducida sobre papel blanco. Aquí, el cuadro es como una figura que reposa sobre el fondo blanco, lo que produce una molesta paradoja visual en sus bordes: el espacio pictórico está concebido para ir más allá pero, en vez de eso, se ve detenido por su propio contorno y, en consecuencia, definido como una superficie plana. (Arnheim, 2001, p.69)

Despojada de marco y apartada de la pared, la ilusión espacial parece verse mermada, especialmente si aparece reproducida en formato papel. En este caso, el efecto ilusorio se acerca más al de una fotografía. No nos encontramos ya ante una ventana abierta frente a nosotros, pero todavía podemos concebir el cuadro

sin marco como recorte de un espacio más extenso, del mismo modo que sabemos que una fotografía solo es el fragmento de una realidad mucho más amplia.

El siguiente de los marcos a los que alude Aumont, el marco-límite, es aquel que aparece tras eliminar la enmarcación objetiva. No es otra cosa que el límite físico de la imagen, encargado de establecer una barrera entre la representación y el espacio real que la rodea. El último de estos tres marcos, el marco-ventana, será aquel al que aludiremos a lo largo de esta tesis, pues es el que facilita la existencia del fuera de campo permitiendo a los elementos de la representación escapar de ella. Este marco, que podría definirse como una “apertura a lo imaginario” (Aumont, 1996) surge necesariamente de la concepción del cuadro como ventana abierta al mundo, introducida por León Battista Alberti en su tratado *De Pictura* publicado en 1435. Cuando la pintura se transforma en ventana, el marco adquiere una nueva función, transformándose en el límite entre lo que se muestra de la representación y el espacio invisible en el que ésta parece prolongarse. No se trata por tanto del marco al que aludía Ortega, aquel que separaba entre la imagen y el entorno en el que se ubica. El marco-ventana separa dos espacios que identificamos como campo y fuera de campo, pertenecientes a lo que la imagen muestra y aquello que parece continuar tras sus límites⁷. Es por esto por lo que el marco-ventana no se encuentra ya suspendido entre simulacro y realidad, sino que

7 Aunque tradicionalmente los conceptos de campo y fuera de campo suelen vincularse exclusivamente al contexto figurativo, a menudo se ha señalado la capacidad de la pintura abstracta para aludir al fuera de campo a través de sus formas: *La concepción del espacio pictórico como algo correspondiente en su totalidad a un segmento del espacio extractado de un todo más extenso se conserva en la pintura abstracta. Aunque ya sin representar objetos, Mondrian construyó una red de líneas verticales y horizontales de grosor desigual, formando rectángulos de los que algunos están incompletos, interceptados por el borde del espacio, del mismo modo que las figuras de Degas están cortadas por el marco. En estas formas regulares, aunque evidentemente no conmensurables, parece que sólo contemplamos una pequeña parte de una estructura infinitamente extensa.* (Schapiro, 1999, p.54)

pertenece exclusivamente al plano de la representación, distinguiéndose así del marco-objeto y el marco-límite. Podríamos considerar el marco-ventana como el punto de partida para la aparición del fuera de campo: si concebimos los límites de la imagen como si del marco de una ventana se tratase, estamos aceptando la existencia de un espacio más allá, oculto al espectador y aun así, susceptible de extenderse más allá del marco.

1.1.2. El marco en el cine

*¿Acaso en el cine no se encierra a los personajes, los espacios, es decir,
los elementos, tierras, cielos, aguas?
(Villain, 1997, p.12)*

En el caso del cine, el marco presenta unas variaciones sustanciales que lo convierten en un elemento dinámico y mutable de naturaleza esencialmente distinta al de la pintura. Pese a ello, es posible realizar una aproximación al marco cinematográfico basándonos de nuevo en los tres marcos de Aumont que, aun con notables diferencias, serán también aplicables a la pantalla de cine. Si comenzamos de nuevo por el análisis del denominado marco-objeto, encontramos sin embargo la primera dificultad para comparar cine y pintura, pues no encontramos en el cine una traducción literal al enmarcado físico que ha acompañado al cuadro durante siglos de historia. Para encontrar algo parecido, deberíamos buscar en las salas de proyección algún elemento que bordeara los límites de la pantalla remarcando el fin de la representación del mismo modo que ocurre en el cuadro. Es difícil concebir algo parecido, aunque no pocos se han atrevido a señalar el telón como posible traducción del marco-objeto pictórico. El uso del telón, de origen teatral⁸, se extendió posteriormente a las salas de proyección en las que los enormes

⁸ La primera aparición del telón teatral suele datarse en el s. XVII, señalándose a menudo 1639 como su primera introducción. El telón apareció como necesidad de no distraer al público de los cambios de escenografías y vestuario entre actos. Más tarde, acabó sirviendo como punto y aparte entre cada uno de los actos presentados. Su uso terminó popularizándose y extendiéndose entre las escenografías, llegando posteriormente a acompañar un gran número de salas de proyección cinematográficas.

cortinajes se abrían al comenzar el film, quedando a los lados durante el resto de la proyección a modo de enmarcación improvisada. Aunque en efecto, el uso del telón provoca inevitablemente la enmarcación de la imagen por los extremos laterales, nos parece en exceso atrevido señalar éste como la traducción del marco-objeto, habiendo surgido de una necesidad de ocultación de los entresijos teatrales entre los distintos actos. No encontramos, sin embargo, ninguna dificultad en identificar los otros dos marcos presentes en el cuadro, si bien como decíamos, presentarán variaciones sustanciales debido a la capacidad de renovación de la imagen cinematográfica.

En lo que hace al marco-físico, podemos identificarlo en el cine siendo quizá el que menos diferencias presenta frente a la pintura. Haciendo referencia a los límites físicos de la representación hablaríamos, en este caso, de los límites de la pantalla sobre la que se proyecta la película, que respetará siempre el sentido cuadrangular heredado del cuadro⁹. Será en cuestiones de ilusión y representación donde el marco cinematográfico acabe por distinguirse notablemente del pictórico. El marco-ventana se convierte así en la gran brecha entre la representación pictórica y la cinematográfica, pues aun conservando su esencia de ventana abierta a otro mundo, el marco-ventana cinematográfico se comporta de forma sustancialmente distinta a la del marco fijo e inmutable que encontramos en la pintura.

9 Las proporciones de la imagen cinematográfica variarán desde las composiciones casi cuadrangulares del cine de orígenes hacia formatos como la panorámica o el cinerama, introducido por Fred Waller en la película *This is Cinerama* de 1952, que requirió una filmación con varias cámaras simultáneas que permitieran su posterior proyección en una pantalla con curvatura. También hubo pretensión de liberar al cine del ineludible formato horizontal con cineastas como Max Ophuls, que fue disuadido sin embargo por las productoras, tras lo que declaró: “¿Acaso está prohibido el encuadre del campo visual en vertical, a lo alto? ¿Está proscrito? ¿Por qué ley? ¿Por qué ley? ¿Por qué ley? ¿Por el undécimo mandamiento? ¡Yo he leído los diez primeros y no había ninguna alusión al Cinemascope! (Ophuls en Villain, 1997, p.20).

Los límites de la representación en el cine pueden actualizarse de forma continua, pudiendo mostrar un espacio mucho más amplio del contenido inicialmente entre los límites de la imagen. La posibilidad de variar lo representado dentro de ese marco-ventana provoca que la importancia de este no sea tan significativa. Sus límites ya no son los opresivos límites del marco pictórico que niegan la visión del fuera de campo de forma rotunda. La fuerza limitadora del marco es mucho menos potente en el cine y el espectador es consciente de que lo enmarcado puede variar en cualquier momento en cuanto la cámara reclame sus derechos como objeto móvil. De esta forma, resulta ya complicado concebir la pantalla como una ventana abierta. Su movilidad y variabilidad convierten la imagen cinematográfica en algo más cercano a nuestra visión errática y mutable. A diferencia de la composición pictórica, el encuadre puede variar constantemente, igual que ocurre con nuestro campo de visión. La concepción del marco-ventana presenta unas características tan distintas que para algunos resultará imposible utilizar el término marco para referirse a los límites de la pantalla:

[...] los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza ese espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado. (Bazin, 1990, p.213)

A pesar de estas diferencias, en los primeros años de historia cinematográfica, en lo que se ha denominado como cine de orígenes, no encontramos dificultad en identificar la pantalla con el cuadro debido a la inmovilidad a la que estaba sometido el marco cinematográfico. No en vano estos primeros films llegaron a identificarse como *tableaux*, en alusión a su similitud con el cuadro pictórico.

Con el transcurso de las décadas las renovaciones del encuadre que comenzaron a introducirse acabaron por convertir estos *tableaux* en imágenes en continuo cambio tan lejanas al rígido marco pictórico que acabarán propiciando la aparición de términos compositivos propios:

[...] *lo que vemos en el cuadro cinematográfico es una imagen temporalizada, nunca la misma, siempre cambiante [...] Surge así, en el cine, el concepto de encuadre, que se refiere a la actividad del marco, a su movilidad potencial.* (Ortiz; Piqueras, 1995, p.34)

Desde la movilidad potencial del marco nace la idea de encuadre¹⁰, testigo de la insalvable distancia entre el marco pictórico y el cinematográfico. En palabras de Dominique Villain, la noción de encuadre “no significa otra cosa sino ese recorte parcial -en los dos sentidos del término- del campo de la realidad” (Villain, 1997, p.65) lo que podría traducirse como el equivalente cinematográfico del marco-ventana. [En]cuadrar no es otra cosa que seleccionar un fragmento del profilmico (espacio real situado frente a la cámara y compuesto por decorado, actores, cámaras...) situándolo entre los márgenes que proporciona la cámara. De igual modo que el pintor selecciona y compone los elementos que conformarán la imagen, el cineasta crea también su composición a través de este acto de encuadrar. El resultado, inamovible y eterno en la pintura, se convierte en dinámico

10 “El término [encuadre] comienza a utilizarse en fotografía y cine en el momento en que la profundidad parece desaparecer de la pintura, y en que, simultáneamente, se generalizan y difunden tanto la fotografía instantánea de aficionado como las experiencias de montaje y la toma de vistas móviles del cine. Así, puede verse claramente en qué sentido la noción de encuadre -veinticinco años posterior a la aparición del cine, y noventa años posterior a la de la fotografía, si damos crédito al diccionario- es relativa no solo al movimiento del objeto, sino también a la movilidad del aparato y a la rapidez de la toma, al automatismo, a la instantaneidad, a la rapidez, a la movilidad de la toma” (Villain, 1997, p.64)

e imprevisible en términos de encuadre. Libre del yugo al que estaba sometida la pintura, el cine adquiere una libertad de desplazamiento compositivo que se convertirá en capacidad para mostrar el devenir temporal. Si el marco pictórico se nos presenta como entidad espacial, el cinematográfico queda posicionado también en la dimensión temporal.

1.2. EL FUERA DE CAMPO. APROXIMACIÓN AL TÉRMINO



La delimitación de la imagen es un instrumento tan formativo como la perspectiva, ya que permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles y a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo “afuera”.

(Arnheim, 1996, p.59)

Toda representación espacial comprendida en una superficie bidimensional lleva implícita la existencia de un campo y un fuera de campo determinados por los límites de la imagen. Todos los elementos que la componen inscribiéndose dentro de estos límites –ya sean personajes, objetos, elementos arquitectónicos...– conforman lo que conocemos como campo. Éste participará en la construcción de la diégesis de la imagen, sumándose, en el caso del cine, a los elementos de

carácter narrativo y sonoro. En contraposición al campo, que se nos presenta como elemento visible y (cuasi) tangible, encontramos aquel espacio de la representación que permanece oculto pero cuya existencia, insinuada desde la propia imagen, resulta coherente, actuando como la continuación natural del campo. Este espacio ausente, al que denominamos fuera de campo, abarca todo lo que permanece más allá de los límites de la imagen y frente al carácter mostrativo del campo, se nos presenta como una insinuación, como aquello que formando parte del espacio representado, queda excluido tras sus límites¹¹. Campo y fuera de campo (también denominados espacio *in* y espacio *off* respectivamente) forman parte del *continuum espacial* sobre el que se construye la representación. Las implicaciones que derivan del concepto de fuera de campo como espacio *más allá*, están estrechamente relacionadas con el concepto de cuadro como ventana abierta al mundo y precisan por tanto, de la aceptación por parte del espectador de que el marco no limita realmente la representación, que se extenderá virtualmente más allá de él. Es esta visión albertiana de la imagen la que en última instancia permitirá la existencia del fuera de campo.

El término fuera de campo, originalmente *hors-champ*, fue acuñado en 1969 por Noël Burch en su texto *Nana o los dos espacios*, inicialmente publicado en la revista *Cahiers du Cinema* y posteriormente editado en *Praxis del cine* (Burch,

11 Cabe distinguir entre el espacio fuera de campo y aquel que denominaremos fuera de cuadro. Ambos comienzan donde acaba el marco, si bien su esencia es diametralmente opuesta. Mientras uno prolonga la ilusión del cuadro como ventana, el otro pone en evidencia el engaño que la imagen intenta perpetuar. El fuera de cuadro coincidiría así con el espacio real donde se inscribe la imagen. En el caso del cine, Jacques Aumont utiliza el término precampo (Aumont, 1996, p.26), también llamado profilmico, para hacer referencia al espacio que rodea a la cámara en el momento de la filmación y que queda excluido del encuadre. La barrera entre fuera de campo y fuera de cuadro podrá diluirse con facilidad con la introducción de los trampantojos donde la imagen intenta adscribirse al espacio del espectador.

2008). El artículo recoge por primera vez un análisis detallado sobre cómo pueden relacionarse los elementos en pantalla con aquellos que se encuentran fuera de encuadre. La definición que ofreció Burch fue sencilla y rotunda:

Puede ser útil, para comprender la naturaleza del espacio en el cine, considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Para las necesidades de esta discusión, la definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla. El espacio-fuera-de-campo es, a este nivel de análisis, de naturaleza más compleja. (Burch, 2008, p.26)

Esta “naturaleza más compleja” del fuera de campo lleva a Burch a descomponer este espacio invisible en seis segmentos, haciéndolos coincidir con los límites de la pantalla a los que añade además un *delante* y un *detrás* de la imagen, denominándolos “proyecciones imaginarias” de lo que vemos en el encuadre¹². Nótese como el texto de Burch, que se erige en torno al film *Nana* (Renoir, 1926) utiliza única y exclusivamente términos cinematográficos para hablar de un fuera de campo que solo parecía tener cabida en la pantalla. Al aparecer por primera

12 “[El espacio fuera de campo] se divide en seis “segmentos”: los confines inmediatos de los cuadros primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una “pirámide” [...] El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo “detrás de la cámara”, distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte.” (Burch, 2008, p.26)

vez en el seno del análisis cinematográfico, el término fue rápidamente asociado a esta disciplina¹³, dejando fuera las consideraciones de un fuera de campo pictórico que, con toda seguridad, no podría desarrollar muchas de las posibilidades que presentaba en el cine.

Aunque sería Burch quien acuñase por primera vez el término, André Bazin se postula también como pionero en el análisis sobre la prolongación del marco en su célebre *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990) donde sin utilizar un término concreto para el espacio más allá, reflexiona de igual forma sobre las diferencias entre el cuadro y la pantalla en términos de prolongación espacial, convirtiéndose en el otro texto de cabecera en cualquier estudio sobre el fuera de campo:

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla [caché]¹⁴ que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga. (Bazin, 1990, p.213)

La oposición centrípeto/centrífugo nace desde la imposibilidad de renovación de la pintura frente a la mutabilidad de la imagen en el cine. El cuadro pictórico es efectivamente de naturaleza centrípeta, pues todo en él -incluido el marco- parece remitirnos de nuevo hacia su centro. Todo lo contemplable, todo lo

13 El término inglés *off-screen* es el que deja fuera la imagen pictórica con mayor rotundidad al referirse explícitamente a un fuera-de-pantalla como traducción del término original de Noël Burch.

14 En francés, aquello que oculta o esconde.

existente en la representación, se encuentra ya contenido en su interior. La imagen cinematográfica, por su parte, se encuentra sujeta a continuas renovaciones, deambulando entre distintas porciones de un espacio que se nos antoja infinito y que nos invita a esperar que el fuera de campo acabe mostrándose en algún momento. Aceptar sin excepción la naturaleza centrípeta del cuadro supone, no obstante, negar la existencia de un fuera de campo pictórico o al menos, negar la capacidad de la composición para dirigir nuestra atención más allá de ella. Si bien el cuadro tiende a replegarse sobre sí mismo, muchos pintores han mostrado interés en dirigir al espectador hacia un espacio más allá del marco que debía ser completado por él. El cuadro es capaz de transformar su naturaleza centrípeta en una centrífuga a través de una llamada al fuera de campo que se convierte en urgente e inquietante ante la incapacidad de renovación de la imagen. Para aproximarse a un fuera de campo de carácter pictórico, basta con poner el foco de atención en la lucha insaciable del cuadro que durante siglos ha reclamado para sí un carácter de mundo coherente, infinito e independiente. Se ha señalado a menudo que el Arte Moderno nace con “la necesidad de crear un espacio pictórico capaz de disolver su propio perímetro y superficie¹⁵” (Stella, 1986 p.10), en definitiva, un espacio capaz de insinuar una continuidad más allá del marco. Jean Mitry fue uno de los primeros en admitir la posibilidad de un fuera de campo pictórico en *Estética y Psicología del cine* (Mitry, 1986) donde cuestiona el texto de Bazin oponiéndose a la distinción diametral entre el marco pictórico y el encuadre cinematográfico:

Ninguna tela me hará ver el paisaje exterior de Embarguement pour Cythère, ningún cuadro me dará jamás el contracampo de Susana y

15 Traducción a cargo de la autora del original: “The necessity of creating pictorial space that is capable of dissolving its own perimeter and surface plane is the burden that modern painting was born with.”

los viejos; lo que tiende a hacer considerar el espacio representado sobre la tela como un mundo cerrado inherente a ésta. Por el contrario, una imagen filmica nunca se exhibe sola. La unidad espacial vuelve a encontrarse a través de la discontinuidad de aspectos sucesivos; lo que tiende a hacer considerar a cada imagen como un fragmento de universo simplemente limitado por el cuadro. Pero considérese por un instante los cuadros constitutivos de una serie narrativa o descriptiva cualquiera. [...] No es éste el momento de discutir su calidad estética -algunos son obras maestras- sino de ver que, precisamente, lo que no está representado en uno se encuentra representado en otro, como en una continuidad filmica. [...] En tanto que cuadros, cada uno de ellos constituye un mundo cerrado, pero el universo representado prosigue y vuelve a encontrarse de uno a otro [...] Es sabido que Van Gogh volvía a tomar con frecuencia los mismos motivos para representarlos de otra manera, o según otros puntos de vista. Algunas de sus telas, pues, se modifican y se completan en parte, a la manera de los cuadros de un viacrucis. De este modo, era relativamente fácil pasar del campo al contracampo saltando hábilmente de un cuadro a otro. Lo que prueba que el espacio representado puede proseguir en pintura pese a la "clausura" del marco, tal como de un plano a otro en la continuidad filmica. Considerándolo por entero, se advierte que ocurre aquí con todo cuadro, y hasta en su mismo aislamiento. En efecto, la obra representa un "momento" sin duración en tanto que espacio cerrado. [...] anterior al instante representado, el comienzo está fuera del "tiempo del cuadro"; pero está implicado por él, ya que este instante no podría ser sin aquel comienzo. Ocurre lo mismo con la extensión. El espacio fuera del cuadro está implicado por el espacio del cuadro. Así, toda obra pictórica plantea como necesarias -como existentes necesariamente-

una cierta anterioridad y una cierta exterioridad sin las cuales la idea fundamental del cuadro no podría existir, aunque fuese en lo imaginario.
(Mitry, 1986, pp. 308-310)

Con estas reflexiones, Jean Mitry se convierte en uno de los primeros teóricos en defender abiertamente la posibilidad de encontrar un fuera de campo en la pintura. Para su defensa alude tanto a la dimensión temporal como a la espacial, considerando la escena representada como un fragmento de un continuo espacio-temporal del que la imagen parece haber sido extraída. Siguiendo una línea parecida en su libro *Desencuadres* (Bonitzer, 2007) Pascal Bonitzer nos habla del encuadre insólito, del plano vacío y el descentramiento de los elementos en escena para acabar defendiendo el parecido que mantienen la imagen pictórica y la cinematográfica en cuestiones de composición y representación. En su planteamiento, recupera la distinción marco-*caché* de Bazin, a la que, si bien no se opone, sí insiste en matizar aludiendo a la capacidad tanto del cine como de la pintura de transformar y pervertir estas cualidades¹⁶. Para Bonitzer, el marco se transforma en *caché*, cuando desde él se plantea un enigma, que estará “evidentemente destinado a permanecer en suspenso” (Bonitzer, 2007, p.84). En su texto define el fuera de campo como algo inmanente a la propia estructura de la imagen, resultado de la elección de un encuadre -de una composición- concreto de entre todos los posibles:

La estructura del cuadro, de la pantalla, de la imagen, supone desde un principio una elección, aunque sea inconsciente, una separación entre

16 “Se conoce la distinción de Bazin entre el marco y el *caché* [...] No tengo nada que agregar a esto, salvo quizá que estas dos propiedades pueden pervertirse mutuamente.” (Bonitzer, 2007, p.85)

aquello que se muestra y aquello que se oculta, una organización, aunque sea sumaria, de lo mostrado, y un rechazo de lo que se oculta. [...] El cuadro no es el límite incierto del campo visual; es un recorte del espacio que crea la articulación, la disyunción entre un campo y un fuera de campo. (Bonitzer, 2007, pp.19-20)

Esta descripción del fuera de campo se inscribe en la línea general vista hasta el momento, si bien se postula rápidamente hacia la posibilidad de su existencia en el espacio del lienzo, abriendo una brecha entre su discurso y el de Bazin: “[...] puede decirse que en la pintura de Hopper hay un simulacro de fuera de campo que parece desmentir la oposición planteada por Bazin entre el marco del cuadro y el *caché* de la pantalla, y que remite expresamente a una ausencia enigmática”. (Bonitzer, 2007, p.70). Bonitzer habla del fuera de campo como elemento enigmático y perturbador y defiende que “la representación no es, si es que llegó a serlo alguna vez, esa duplicación maníaca de lo visible; es también evocación de lo oculto, juego de verdad con el saber y el poder.” (Bonitzer, 2007, p.82). Con todo, Bonitzer, consciente de las limitaciones del cuadro, no duda en señalar la innegable brecha entre el fuera de campo cinematográfico y el pictórico:

En el cuadro (ocurriría lo mismo, por supuesto, en la fotografía) el enigma está evidentemente destinado a permanecer en suspenso [...] puesto que no hay desarrollo diacrónico de la imagen. En cambio, en el cine [...] un reencuadre, un contracampo, un paneo, etc. pueden -y en cierto modo deben, si el autor no quiere ser acusado de prolongar voluntariamente la frustración de los espectadores- responder a los interrogantes que la escena truncada ha generado en los espectadores, y responder al desafío planteado por esta brecha. (Bonitzer, 2007, p.84)

En pintura, en efecto, el enigma no se resuelve, por lo que la tensión generada siempre es mayor. Será la posibilidad de crear este interrogante y no la capacidad de resolverlo, la que demuestre que la imagen fija es capaz de contener un fuera de campo.

En *La imagen-movimiento* (Deleuze, 1984), Gilles Deleuze se refiere al fuera de campo como aquello que “remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1984, p.32) introduciendo en el análisis del fuera de campo la dimensión sonora, brecha irreparable entre el medio pictórico y el cinematográfico. Deleuze enfrenta con frecuencia marco y *caché*, recurriendo a Bazin para distinguir entre las escenas donde “todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica, y otras como un cuadro pictórico que aísla un sistema y neutraliza su entorno” (Deleuze, 1984, p.32). Relacionando ambas con el cine de Renoir y Hitchcock respectivamente, Deleuze nos habla exclusivamente de cine a través de unos términos que podrían sin embargo, ser aplicados a la defensa de un fuera de campo pictórico:

[...] para uno, el espacio y la acción exceden siempre los límites del encuadre, que sólo opera extrayendo una muestra de todo un área; para el otro el encuadre realiza un “encierro de todas las componentes” y actúa como un cuadro de tapicería más aún que pictórico o teatral. Pero, si bien un conjunto parcial no se comunica formalmente con su fuera de campo sino por caracteres positivos del cuadro y de la corrección de encuadre, es cierto también que un sistema cerrado, incluso muy cerrado, no suprime el fuera de campo sino en apariencia, dándole a su manera una importancia igualmente decisiva, incluso más decisiva. (Deleuze, 1984, p.33)

Aunque en ningún momento analiza lo ausente más allá del medio cinematográfico, podríamos utilizar estas palabras para defender el fuera de campo en el sistema más cerrado de todos, la pintura. Llevando al extremo esta distinción entre ambos cineastas, parece posible defender nuestra hipótesis si identificamos el espacio del cuadro con el encuadre cerrado en el cine de Hitchcock y recurrimos a la afirmación de que “siempre hay fuera de campo, incluso en la imagen más cerrada” (Deleuze, 1984, p.35). Pocos años después de la publicación de *La imagen-movimiento*, Jacques Aumont retoma las reflexiones sobre el fuera de campo en *La imagen* (Aumont, 1992), posteriormente ampliadas en *El ojo interminable* (Aumont, 1996) donde, esta vez sí, se ofrece una defensa abierta y detallada sobre la existencia del fuera de campo pictórico:

En la misma medida de su doble movilidad (movimiento aparente, movilización del encuadre), la imagen filmica da acceso en efecto, al menos potencialmente y de manera más constante, a esas partes no vistas del espacio diegético que constituyen el fuera de campo. [...] El artículo de Bazin implicaba una comparación entre la imagen filmica y la imagen pictórica y tendía a concluir que el fuera de campo, natural y esencial para la primera, estaba casi prohibido en la segunda. Sin embargo, puede ser muy productivo hacer funcionar, en cierto modo retroactivamente, la noción de fuera de campo a propósito de la imagen fija, pictórica o fotográfica. [...] Si Degas, o Caillebotte, cortan también con frecuencia sus personajes por el borde del marco, es porque pretenden sugerir al espectador que prolongue imaginariamente el marco más allá del borde. (Aumont, 1992, p.238)

El cuadro puede, efectivamente, invitar al espectador a completar la imagen, siendo el método más efectivo para hacerlo el recorte abrupto de los personajes al que

alude Aumont, recurso al que se sumarán, como veremos, otros igual de efectivos como la introducción de espejos o las miradas hacia los bordes del marco. Todos estos ejemplos aparecen en la historia de la pintura siglos antes de que Burch reflexionara sobre su *hors-champ*. De tal modo, tal y como invita a hacer Aumont, analizar retroactivamente el fuera de campo en la historia de la pintura nos lleva a defender su existencia de forma rotunda. Si el Arte Moderno aspiraba a convertir la imagen en el fragmento de un mundo que se autoproclamaba como infinito en su extensión, la existencia del fuera de campo resultaba completamente necesaria. Las limitaciones del medio, sin embargo, hacen necesarias matizaciones respecto a sus posibilidades pues como afirma Aumont “a pesar de la posibilidad teórica y la existencia efectiva del fuera de campo en pintura -y no me desdigo de ello-, hay que reconocer que el fuera de campo se actualiza en el film antes, más fácilmente y con mayor frecuencia.” (Aumont, 1997, p.98).

1.3. LA ACTIVACIÓN DEL FUERA DE CAMPO Y SUS TIPOLOGÍAS



Es inevitable que la imagen cinematográfica (como, por lo demás, la pictórica y la fotográfica) comporte la inclusión de una porción limitada de espacio y, como consecuencia, la exclusión de todo cuanto florece en los bordes del encuadre. Sin embargo, lo que se queda más allá de los márgenes, según las situaciones, puede manifestarse con naturalezas distintas y desempeñando papeles diferentes.

(Casetti, 2007, p.123)

Aunque es posible concebir un espacio *más allá* en cualquier representación espacial que observemos, para que el espectador repare en él y sea capaz de enlazarlo con lo que muestra la imagen, el fuera de campo ha de ser activado desde la misma, estableciendo un diálogo entre lo presente y lo ausente en la imagen. Cuando éste no es activado, la imagen mantiene su carácter centrípeto resaltando

el papel del marco como limitador de la representación. Esta activación del fuera de campo se produce a través de llamadas desde el interior de la imagen hacia sus límites. Estas pueden ser de origen muy variado y manifestarse, tal como afirma Casetti, con naturalezas muy distintas. Según el medio desde el que se produce la llamada podemos establecer una primera distinción entre las de carácter visual y las de carácter sonoro¹⁷. La primera de ellas es la más utilizada entre las dos tipologías y es la única que encontramos indistintamente en el ámbito pictórico y el cinematográfico. El fuera de campo visual¹⁸ utiliza los elementos de la propia imagen para aludir a lo que se encuentra más allá de sus límites. Nuestra defensa del fuera de campo pictórico nos obligará a centrar la atención en esta tipología, a la que dedicaremos el grueso de nuestra investigación en las próximas páginas.

Por su parte, en el fuera de campo sonoro, la llamada se efectúa a través del sonido, quedando excluido tanto de la pintura como del cine de orígenes. La incorporación del sonido a la imagen cinematográfica proporcionó al fuera de campo una nueva dimensión, dotándolo de nuevos lugares desde donde aludir a lo ausente. Para comprender la naturaleza de estas llamadas hacia el fuera de campo desde el aparato sonoro tomaremos un ejemplo. Figuremos que nos encontramos frente a una escena donde escuchamos la voz de un individuo que no aparece en pantalla.

17 Podríamos referirnos a una tercera categoría distinguiendo también un fuera de campo de carácter narrativo. Esta tipología es sin duda la más conflictiva y aquella que se identifica con mayor dificultad. Igual que ocurre con el fuera de campo sonoro, se desarrolla exclusivamente en el seno del cine y el teatro. En este caso, la activación del fuera de campo se produce a partir del propio relato a través de la alusión al elemento ausente en escena, que será evocado a partir del propio guion. Cuando más prolongada sea la disociación entre lo que se muestra en pantalla y el elemento al que se alude, mayor será el poder evocativo hacia el elemento ausente.

18 Llegados a este punto utilizaremos indistintamente el término fuera de campo tanto para referirnos al espacio más allá de la imagen como al recurso mediante el cual se hace alusión al mismo.

Excluyendo las intervenciones del narrador¹⁹, la ausencia visual de la fuente, en este caso un personaje, dirige automáticamente nuestra atención hacia el espacio fuera de campo en el que, suponemos, estará situado el individuo. Ahora bien, si cerramos los ojos eliminando el elemento visual, nos será imposible determinar si este personaje se encuentra o no encuadrado, provocando una relación de dependencia donde el fuera de campo sonoro seguirá supeditado al elemento visual para hacer efectiva la llamada. Uno de los análisis más detallados sobre el fuera de campo sonoro es el desarrollado por Michel Chion en *La Audiovisión* (Chion, 1993) donde se realiza una distinción entre un fuera de campo activo y uno pasivo que, aún desarrollados desde el punto de vista sonoro, pueden aplicarse de igual modo al fuera de campo visual. Siguiendo las palabras de Chion, llamaremos fuera de campo activo a “aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas (¿Qué es? ¿Qué sucede?) que reclamen respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él” (Chion, 1993, p.72) mientras que el fuera de campo pasivo será aquel “en el cual el sonido cree un ambiente que envuelva la imagen y la estabilice, sin suscitar en modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y de cambiar, pues, de punto de vista” (Chion, 1993, p.72). Con estas palabras se defiende la posibilidad de que un sonido, aun presentando todas las características del sonido diegético en *off*, no sea capaz de desplazar la atención hacia el espacio fuera de campo. Se defiende así la

19 En estos casos, es imprescindible distinguir entre el sonido diegético y el extradiegético. El primero es aquel cuya fuente emisora se inscribe dentro del mismo nivel de realidad que lo representado en pantalla, mientras el extradiegético pertenece a una realidad ajena a la representación. Dentro del primero incluiríamos diálogos de personajes y sonidos ambientales, mientras en el segundo incluiríamos toda música no emitida desde la propia escena, así como voces de narradores externos. Para activar el espacio fuera de campo a través del sonido, éste deberá ser siempre diegético. Se distingue así entre el sonido diegético *in* -con el emisor en la imagen- y el sonido diegético en *off* -con el emisor oculto en el fuera de campo-.

necesidad de una intencionalidad de desplazar la atención hacia el espacio ausente o de lo contrario, el fuera de campo pasará inadvertido. En el fuera de campo visual también es posible encontrar elementos que aludan a un espacio más allá -como el recorte de alguno de ellos producido por el marco- sin llegar a crear la tensión necesaria para producir una auténtica activación. Como veremos, en estos casos será determinante la importancia compositiva que se le otorgue al elemento fragmentado. De este modo, es posible distinguir entre un fuera de campo pasivo y uno activo tanto en el ámbito sonoro como en el visual.

Otros autores han convenido en señalar distintos tipos de fuera de campo rigiéndose por las condiciones en las que éste es activado. Francesco Casetti (Casetti; Di Chio, 2007) distingue entre diferentes condiciones de existencia del espacio *off* según si éste ha sido o no evocado previamente:

[...] *nos parece productivo distinguir tres condiciones de existencia de espacio off: el espacio no percibido, es decir, el espacio que está fuera de los bordes del cuadro y que, sin ser nunca evocado, no presenta motivo alguno para su reclamación; el espacio imaginable, es decir, el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación [...] y finalmente, el espacio definido, vale decir, aquel espacio que, invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado.* (Casetti; Di Chio 2007, p.124)

El primero de estos tres casos, denominado *espacio en off no percibido*, correspondería a una imagen cerrada en sí misma sin alusión alguna al espacio fuera de campo. Por su parte, el *espacio en off imaginable* y el *espacio en off*

definido vienen a desarrollar la distinción realizada por Noël Burch en *Praxis del cine* (Burch, 2008) en la que se diferencia entre un fuera de campo imaginario y uno concreto basándose en la capacidad de renovación del encuadre. El concreto sería aquel espacio que, habiendo formado parte del fuera de campo, termina mostrándose en la imagen (pudiendo presentarse el efecto a la inversa, convirtiéndose en fuera de campo aquello que anteriormente era visible). Obsérvese como esta distinción, que apela de forma directa a la capacidad de renovación del espacio, excluye por completo al fuera de campo pictórico. Por su parte, el imaginario –para Caseti, *espacio en off imaginable*– hace referencia a aquel que no llega a mostrarse, manteniendo de forma indefinida su carácter ausente. Con el binomio concreto/imaginario parece dotarse al campo de una dimensión tangible, casi real, oponiéndolo al carácter virtual, intangible –imaginario– del fuera de campo. Esta distinción ha creado cierta controversia y son varios los autores que reclaman también para el campo un carácter puramente imaginario:

[...] *Se puede considerar en cierto modo que campo y fuera-campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos espacio filmico o escena filmica. Parece un poco extraño calificar por igual de imaginarios el campo y el fuera-campo, pese al carácter más concreto del primero, que está sin interrupción ante nuestros ojos; por eso algunos autores (Noël Burch por ejemplo, que se ha preocupado de esta cuestión con interés), reservan el término imaginario al fuera-campo, e incluso únicamente al fuera-campo que no se ha visto nunca, y califican justamente de concreto el espacio que está fuera de campo después que se ha visto. Si no seguimos a esos autores es deliberadamente para insistir, 1º, sobre el carácter imaginario del campo (que es ciertamente visible, «concreto» si*

se quiere, pero no tangible) y 2º, sobre la homogeneidad, la reversibilidad entre campo y fuera-campo, que son uno y otro tan importantes para la definición del espacio fílmico. (Jacques Aumont en VVAA, 1996, p.25)

Por tratarse de una representación, de una ilusión espacial, es innegable que ambos espacios presentan un carácter puramente imaginario. No obstante, preferimos postularnos a favor de Noël Burch defendiendo el carácter concreto del campo, siempre que obviemos el carácter ilusorio del espacio representado y observemos la imagen como recorte de una realidad más extensa, entrando por completo en el juego ilusorio que esta plantea.

Dominique Villain (Villain, 1997) desarrolla también una diferenciación entre dos tipologías de fuera de campo, si bien ésta deja de lado las posibles implicaciones en cuanto al grado de realidad de lo representado para centrarse en la duración del espacio ausente en pantalla. Villain distingue así entre un fuera de campo definitivo y otro momentáneo²⁰, haciendo referencia a aquel que llega a mostrarse en algún momento frente al que se mantiene indefinidamente como tal. Siguiendo estas distinciones, el fuera de campo pictórico se verá condenado a permanecer indefinidamente como imaginario y definitivo debido a su carácter inmutable, quedando de nuevo en un segundo plano en las reflexiones sobre la naturaleza de lo ausente en la imagen.

Hemos hablado anteriormente sobre la necesidad de realizar una llamada hacia el

20 [...] se debe distinguir entre un fuera de campo definitivo (un personaje al que no veremos nunca) y un fuera de campo momentáneo (un personaje ausente del campo aunque no sabemos durante cuánto tiempo).” (Villain, 1997, p.85)

fuera de campo para que el espectador sea realmente capaz de reparar en él. A pesar de sus diferencias, pintura y cine compartirán las formas de aludir a ese espacio ausente, disociándose solamente en aquellas que implican al aparato sonoro o a la capacidad de movimiento de la imagen. Entre las posibles formas que puede presentar el fuera de campo visual -obviaremos el sonoro por no aparecer en la pintura- podemos distinguir entre presencias parciales, interpelaciones, sombras, espejos, reencuadres y salidas de campo²¹. El recorte de los elementos producido por los bordes de la imagen es lo que conocemos como presencias parciales. Esta categoría es una de las más extendidas tanto en cine como en pintura. Tanto es así que nuestros códigos de lectura espaciales han llegado a obviarla en la mayoría de los casos, considerándola como algo intrínseco en la propia representación. Si entendemos el cuadro como una ventana es inevitable que lo que vemos acabe recortado por el borde, dificultado que nuestra atención se desvíe hacia lo ausente.

No basta, por tanto, con fragmentar la representación. La eficacia de esta llamada dependerá de la importancia compositiva que reciban los elementos incompletos. Si efectivamente buscamos ejemplos donde las presencias parciales supongan un punto de atención directa hacia el espacio ausente, debemos pensar en composiciones donde la fuerza compositiva tienda a organizarse en los extremos. Como veremos, los ejemplos de presencias parciales en el ámbito pictórico son numerosos, si bien habrá que esperar a la influencia de la fotografía para que éstos sean realmente notables. *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* (Sassetta, 1437)[fig.1] o *La plaza de la concordia* (Degas, 1876)[fig.2] muestran a la perfección lo eficaces que pueden llegar a ser las presencias parciales en

21 Seguimos así las distinciones realizadas por Philippe Durand (Durand, 1993) y ampliadas por Francisco Gómez Tarín (Gómez Tarín, 2006)

composiciones de tendencia centrífuga. En ambos casos las figuras son recortadas por los bordes laterales de la imagen, si bien las presencias parciales pueden producirse en cualquiera de los segmentos diferenciados por Noël Burch. Los recortes más habituales serán los producidos en los márgenes laterales, mientras que rara vez llegarán a producirse en los márgenes superior e inferior. La utilización del sexto segmento, aquel al que Burch denominaba *detrás del decorado*, será también muy habitual en el espacio del cuadro, si bien el traslapo que se produce no llega a provocar una fuga de atención fuera de la imagen, pues el elemento semioculto sigue emplazado dentro de la imagen y no más allá de ella.



fig.2: *La plaza de la concordia*
Edgar Degas, 1876

Las interpelaciones son otra de las categorías en las que podríamos dividir el fuera de campo visual y suponen también una forma muy efectiva de activar el espacio más allá del marco a partir de la propia imagen. Su mecanismo resulta especialmente sencillo: basta con señalar directamente hacia el espacio ausente para activarlo de forma inmediata. A través de miradas o gestos hacia los bordes de la imagen, la atención del espectador se desplaza rápidamente hacia lo señalado, intentando reconstruirlo y enlazarlo con el resto de la representación. En el ámbito pictórico gran parte de las interpelaciones se producen en el seno de la pintura religiosa, pues es habitual que Santos o Vírgenes dirijan su mirada hacia el cielo en un fuera de campo imposible de resolver en el que se presupone, habita la presencia divina. Precisamente la frecuencia con la que se producen estos gestos en los cuadros religiosos han restado eficacia a la interpelación, que llegará a interpretarse como gesto contemplativo antes que como una llamada real hacia el fuera de campo, siendo más efectivos aquellos casos no relacionados con la revelación divina. En el ámbito cinematográfico, las interpelaciones se convierten en un recurso utilizado de forma casi constante, si bien el fuera de campo hacia el que señala suele presentarse como momentáneo, inmediatamente resuelto mediante un contracampo. Es poco habitual que tras una interpelación la cámara no pase a mostrar aquello que se señala a través de un contracampo. Lo más frecuente es que tras esta llamada haya un cambio de plano que nos desvele el elemento oculto o bien que este irrumpa directamente en el plano en cuestión.

Una mayor prolongación de la incógnita provocará que la tensión sobre el fuera de campo sea también mayor. Cuando la llamada se dirige hacia lo que Burch denominaba “detrás de la cámara”, lo que posteriormente se ha conocido como la cuarta pared, se produce una ruptura del muro entre imagen y espectador que vincula de forma inmediata ambos espacios sin llegar a negar ninguno de los dos.

La aparición de sombras en la imagen puede activar también el fuera de campo siempre y cuando no se muestre el elemento que las proyecta. El funcionamiento es muy parecido a las presencias parciales, ya que el fuera de campo se activa a través de un elemento incompleto, en este caso del elemento proyectante, que se entiende inseparable de la sombra. Aunque en pintura no es muy habitual el uso de este tipo de sombras, en el ámbito cinematográfico está muy presente y su utilización suele estar ligada a la presentación de algún personaje en la trama, manteniendo unos segundos la sombra en la pantalla para finalmente introducir el personaje en campo. En algunas ocasiones el proyectante no llega a mostrarse nunca, lo que no hace sino aumentar la tensión provocada por la escisión entre la sombra y el fuera de campo desde el que se proyecta.

Encontramos en *M, el vampiro de Düsseldorf* (Lang, 1931) un buen ejemplo de la tensión que puede provocar la aparición de una sombra cuando el individuo que la proyecta no llega nunca a formar parte del campo: en la escena donde la niña juega con la pelota sobre el poste de información [min. 05:00] la cámara hace *zoom* sobre el mismo, mostrando la recompensa que se ofrece por entregar al asesino. Mientras la pelota de la niña –relegada ya al fuera de campo– sigue golpeándolo, vemos aparecer la sombra de un hombre que observa a la niña desde arriba preguntándole su nombre [fig.3]. En esta escena, la presencia de la sombra –que por el contexto identificamos inmediatamente con el asesino– traslada toda nuestra atención al fuera de campo donde sabemos, encontraríamos su identidad desvelada. En el plano, tanto la niña como el asesino se sitúan fuera de la imagen, siendo pelota y sombra respectivamente sus proyecciones en campo. Cuando, tras mostrarnos a la madre esperando en casa, la cámara vuelve a mostrarnos a la víctima y a su verdugo junto a un vendedor de globos [fig.4], los tres personajes aparecen en el centro del encuadre, aunque el asesino se encuentra en todo momento de

espaldas a cámara ocultando su rostro [min 06:17]. Nótese la diferencia entre las dos secuencias: en ambas, la identidad del asesino se mantiene oculta, impidiendo en todo momento la visión del rostro, sin embargo, en la primera el personaje es situado por completo en fuera de campo, por lo que la tensión que ejerce la búsqueda del rostro se centra exclusivamente en ese espacio, mientras que en la segunda secuencia el rostro continuará oculto pero situado dentro del encuadre, por lo que toda la tensión se mantiene dentro de la imagen impidiendo que el fuera de campo juegue un papel relevante. Finalmente, una última secuencia [08:29] nos muestra el desenlace de la escena tras una breve elipsis: un plano fijo muestra unos matorrales tras los que aparece la pelota, que de nuevo funcionará como

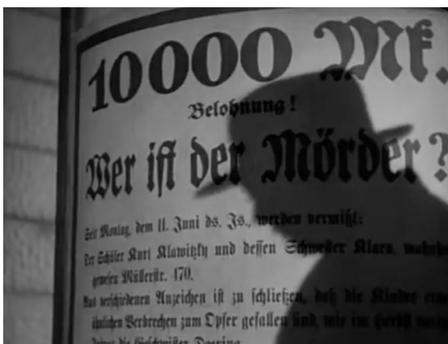
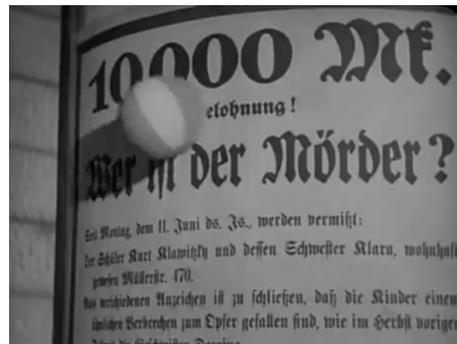
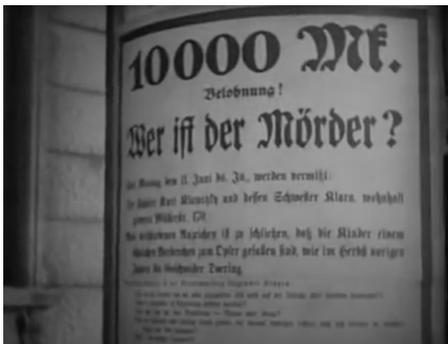


fig.3: *M, el vampiro de Düsseldorf*
Fritz Lang, 1931



fig.4: *M, el vampiro de Düsseldorf*
Fritz Lang, 1931

personificación en campo de la niña, relegada ya a un fuera de campo sin retorno.

La utilización de espejos es otra forma de asegurar la continuidad de la representación más allá de sus límites, si bien su forma de actuar es muy distinta a las analizadas hasta el momento. Si con las presencias parciales y las sombras el fuera de campo era activado a través de una ocultación, con la introducción de espejos en la representación se realiza a través de una revelación. Cuando el espejo muestra una parte del espacio fuera de campo, se introduce en la imagen una pequeña parte de él que actúa a modo de testigo, asegurando que más allá de sus límites el espacio de la representación sigue extendiéndose. De esta forma,

campo y fuera de campo aparecen enlazados de una forma algo inconexa en la que solo vemos una pequeña parte del espacio ausente, recayendo sobre el espectador la tarea de conectar y completar el espacio oculto entre el campo y lo que muestra el espejo. La utilización de este elemento será muy común tanto en el cine como en la pintura. En esta última aparecerá con gran frecuencia a partir del siglo XV en el seno de la pintura flamenca. Obras como *El matrimonio Arnolfini* (Jan Van Eyck, 1434), *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (Robert Campin, 1444) o *Las Meninas* (Velázquez, 1656) contienen un espejo que, en todas ellas, muestra el espacio frente a la representación que correspondería a la situación espacial del espectador.

Las entradas y salidas de campo también pueden ayudar a desplazar la atención hacia el espacio fuera. Su ausencia en pintura sirve además como testigo de la insalvable escisión entre el fuera de campo pictórico y el cinematográfico debido a la capacidad de movimiento de este último. Este recurso utiliza el movimiento de los elementos para desplazar la atención más allá de la imagen de dos formas: tanto con la introducción como con la salida de un elemento en la escena (normalmente un personaje) a través de alguno de los seis segmentos. Cuando el personaje encuadrado en campo abandona la imagen dejando un campo vacío, provoca que la imagen pierda ya todo interés, desplazando nuestra atención hacia el espacio al que se ha marchado el personaje. Cuanto más se prolongue este campo vacío –también llamado *pillow shot*–, mayor tensión se acumulará sobre el fuera de campo. Si el proceso se presenta a la inversa, el resultado es ligeramente distinto: cuando tras un campo vacío prolongado un personaje irrumpe finalmente en él, es tras su aparición y no antes, cuando el segmento por el que ha surgido adquiere importancia.

Una última forma aludir al fuera de campo son los reencuadres, recurso que de nuevo quedará excluido del ámbito pictórico -así como del fotográfico y del teatral- siendo el único exclusivamente cinematográfico de cuantos hemos visto. Igual que en el ejemplo anterior, se utiliza aquí el movimiento intrínseco del cine -en este caso, el de la cámara- para renovar el espacio mostrado en pantalla. A través del reencuadre se desvela parte del fuera de campo que en constante diálogo con el campo, acaba convirtiéndose en concreto y momentáneo. La función de estos reencuadres no es tanto la de crear tensión en los bordes, sino la de demostrar que efectivamente, lo representado se extiende más allá del marco hacia un espacio continuo e ilimitado. Aquello que el cuadro como ventana solo puede prometer se demuestra aquí con un simple movimiento de cámara. Sin embargo, son precisamente las limitaciones que el fuera de campo encuentra en la pintura las que le dotan de una dimensión mucho más tensa, convirtiendo estas llamadas en un gesto urgente y apremiante condenado a mantenerse como incógnita.



CAPÍTULO II

EL FUERA DE CAMPO EN LA PINTURA

2.1. EL ESPACIO PICTÓRICO. LA TRANSFORMACIÓN DEL CUADRO EN VENTANA ABIERTA AL MUNDO



Después de todo, el objetivo del arte es el de crear espacio. Un espacio que no esté comprometido por la decoración o la ilustración, un espacio en el que los sujetos del cuadro puedan vivir.²²

(Stella, 1986, p. 5)

El espacio del cuadro se caracteriza por ser una superficie plana, limitada e inmutable que comparte con el cine la problemática de representar un espacio

²² Traducción a cargo de la autora del original: “But, after all, the aim of art is to create space -space that is not compromised by decoration or illustration, space in which the subjects of painting can live”

tridimensional en una superficie de dos dimensiones²³. A través del engaño y la ilusión, la pintura construye un espacio que trata de diluir los límites del marco y convencernos de su continuidad espacial más allá de él. La creación de este espacio puede producirse en dos niveles: el primero sitúa a la pintura en nuestra realidad poniéndose a su servicio y convirtiendo la imagen en una extensión de nuestro propio entorno. Los trampantojos construyen así una porción espacial dependiente del espacio que las rodea. Solo cuando deja de ser un elemento decorativo supeditado al entorno arquitectónico en el que se ubica, la pintura puede alcanzar un segundo nivel de representación mucho más complejo en el que la imagen construye un espacio coherente, infinito y ahora sí, independiente del espacio en el que se sitúa. Este nuevo espacio clamará a gritos su independencia -reforzada además por la conversión del cuadro en objeto independiente del muro- convirtiendo al espectador en testigo de un mundo accesible solo a través de una pequeña ventana. El gran reto al que se enfrentará la pintura naturalista será el de determinar las convenciones espaciales que mejor contribuyan a crear este engaño visual. La evolución de estas convenciones determinará en gran medida el rumbo de la pintura occidental, que se ocupará de la cuestión representacional durante siglos hasta que finalmente los debates sobre la plasticidad de la imagen acaben por desplazar la construcción espacial a un segundo plano. Hasta entonces, y especialmente durante el periodo de 1500 a 1600, los debates sobre la representación espacial, la óptica y la traducción de la mirada en la superficie del cuadro ocuparán gran parte de la atención de los pintores. De este modo, el naturalismo y la sensación de tridimensionalidad necesarios para la aparición del fuera de campo evolucionarán a lo largo de los siglos, desarrollándose muchas veces en direcciones opuestas:

23 Esta definición se mantendrá como válida hasta la introducción de las primeras vanguardias, donde el cuadro se liberará de la necesidad de mimesis espacial reivindicando su independencia como medio plástico.

Una dirección apuntaba hacia la pintura de un solo punto de vista, mientras otra favorecía la decoración arquitectónica con distintos puntos de vista. No nos sorprende saber que es la primera de estas dos convenciones sea la dominante estos días, mientras la otra prácticamente ha desaparecido.”²⁴(Stella, 1986, p. 10)

El triunfo del punto de vista único tras el periodo renacentista y su posterior hegemonía en la historia de la pintura propician que las relaciones que el cuadro establece con el teatro y posteriormente, con el cine sean, al menos superficialmente, bastante estrechas. Igual que el espectador de una pintura ha de colocarse inmóvil frente a ella mientras su mirada pasea por la superficie, el espectador teatral hará lo propio por la escena mientras permanece sentado en su butaca. El punto de vista en ambos casos no puede variar. En su origen, el cine continuará utilizando la cámara como si se tratase de nuevo de un espectador quieto e impassible ante la escena que se desarrolla frente a él. Con esta visión central y unidireccional el pintor determina el lugar del espectador de igual modo que la colocación de la cámara determinará el de su público. Inmutable y definitiva, la representación que construye el cuadro nos sitúa donde el pintor desea mientras nos enseña un instante congelado de un mundo que solo alcanzamos a ver a través de una ventana. Esta inmutabilidad que caracteriza a la pintura será la que establezca las diferencias tanto con la escena teatral clásica como con el cine. Aunque en sus comienzos el cine se planteara casi como una extensión teatral con claras influencias pictóricas, las imágenes producidas en este medio mostraron pronto la versatilidad espacial

²⁴ Traducción a cargo de la autora del original: “One direction pointed to a painting with one stationary viewer, the other favored architectural decoration with multiple viewers and multiple points of view. Not surprisingly, the first of these conventions dominates today, while the other has virtually disappeared.”

que podían ofrecer gracias al movimiento de la cámara, dejando en evidencia las carencias de la representación espacial pictórica. Debido a su incapacidad de movimiento, toda pintura se encuentra siempre con el imposible de figurar el tiempo, presentándose como una imagen sin dimensión temporal intrínseca. La incapacidad de renovar aquello que muestra convierte el espacio pictórico en una representación de tendencia hermética incapaz de mostrarnos lo que se extiende más allá de sus límites. Esta inmutabilidad condiciona totalmente la relación que la pintura establece con el espacio fuera de campo, que jamás podrá ser revelado.

Fruto de estas limitaciones, la pintura ha desarrollado algunas fórmulas para acercarse a la dimensión temporal, representando el devenir del tiempo a través de la invención de signos (Aumont, 1996). Una de las fórmulas más eficaces para conciliar pintura y temporalidad es la realización de polípticos que muestran distintas escenas de un mismo acontecimiento donde el paso del tiempo es percibido solo en el conjunto de las obras. Cada imagen podría ser así considerada como un fotograma, incapaz de presentar ninguna temporalidad por sí misma. Esta es quizá la fórmula más extendida, utilizada especialmente en los retablos góticos donde se narraban episodios de la vida de alguna figura religiosa, separando las distintas escenas por pequeñas columnas talladas u otros elementos arquitectónicos que ejercían como líneas divisorias entre actos. Existe sin embargo otra fórmula temporal mucho más interesante que es capaz de simular el devenir temporal en una sola imagen. Para ello es necesario representar dentro de una misma composición distintas realidades temporales que convivan en un mismo espacio. Un claro ejemplo puede apreciarse en *El pago del Tributo* (Masaccio, 1425) [fig.5] donde en un solo cuadro son presentados distintos momentos de una

misma escena²⁵. El cuadro muestra así tres episodios del pago del tributo según San Mateo: la primera escena se encuentra ubicada en el centro, donde se muestra al recaudador solicitando el tributo y a Cristo indicándole a Pedro dónde encontrar el dinero. La segunda escena se encuentra ubicada en la parte izquierda, con Pedro sacando la moneda de la boca del pez. Finalmente, el episodio se resuelve en la escena de la derecha, donde asistimos al pago del tributo. Nos encontramos por tanto ante una obra que ha sido capaz de condensar tres realidades temporales en una sola composición. Con todo, esta solución puede resultar algo confusa y la continuidad de las escenas, así como el orden de los hechos (que no respeta, en este caso, el orden de lectura occidental de izquierda a derecha) resultan difíciles de identificar si se desconoce la escena narrada. Otro ejemplo del flujo temporal a través de múltiples escenas lo encontramos en *La Pasión de Cristo* de Hans Memling (1470) [fig.6]. Si en *El pago del Tributo* presenciábamos tres secuencias distintas, en *La Pasión de Cristo* encontramos hasta veintitrés episodios que se entremezclan creando una compleja secuencia que bordea y penetra en el complejo arquitectónico representado en la obra. El orden de lectura presenta aquí una tendencia de izquierda a derecha y de arriba abajo que se va viendo hacia el final de la representación, convirtiendo la lectura cronológica en una tarea titánica imposible de llevar a cabo sin el conocimiento previo de los hechos narrados. La fórmula que plantean estas obras sitúa el peso temporal exclusivamente sobre las figuras mientras que el espacio representado no presenta nunca ningún indicio de variación temporal, quedando imposible ante el desplazamiento de los personajes.

25 Cuando Masaccio pintó esta obra para la Capilla Brancacci existían ya ejemplos anteriores con la misma estrategia temporal tanto en la obra de Duccio como en la de Giotto. Tanto es así que algunos han llegado a considerar el recurso como anticuado para la época (Cole, 1980, p.161).



fig.5: *El pago del tributo*
Masaccio, 1425



fig.6: *La pasión de Cristo*
Hans Memling, 1470

Con todo, la relación de la pintura con la dimensión temporal sigue siendo anecdótica y la mayoría de las limitaciones producidas por su inmutabilidad se mantienen inalteradas. La imposibilidad de variar el espacio que representa es la culpable de la negativa de algunos autores a aceptar un fuera de campo pictórico. En las próximas páginas analizaremos la evolución del espacio pictórico desde que este comenzó a concebirse como otro mundo al que asomarse. Desde este análisis nos acercaremos a las distintas soluciones con las que dará la pintura para aludir a ese espacio ausente que parecía negársele.

2.2. LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL EN LA PINTURA DEL TRECENTO. LA RECUPERACIÓN DEL ESPACIO NATURALISTA TRAS LA HEGEMONÍA DEL ESPACIO SIMBÓLICO



En su conjunto, el siglo XIV fue, para la historia de la representación espacial, un periodo de transición entre el concepto medieval del cuadro como superficie decorativa tras las figuras y el concepto renacentista de un espacio tridimensional y figurativo en el que se desarrollaba la acción²⁶.

(Bunim, 1940 p.173)

26 Traducción a cargo de la autora del original: "On the whole, in the history of spatial representation, the fourteenth century was the transitional period between the medieval concept of the picture plane as a formal decorative surface behind the figures and the Renaissance concept of a tridimensional and representative environment enveloping the action".

Si hubiera que señalar un primer punto de inflexión en la historia de la representación pictórica, éste coincidiría con la llegada del Renacimiento, iniciado en Italia a principios del siglo XV. La revolución socio-cultural renacentista supuso un auténtico cambio de paradigma en el ámbito artístico, dando lugar a una transformación en la representación pictórica que pasaría a reinventar el naturalismo espacial tras siglos de hegemonía simbólica. Estos cambios introducidos durante el Renacimiento tuvieron sus raíces en siglos anteriores, especialmente en las primeras décadas del siglo XIV donde se inició un doble proceso de búsqueda: por un lado, la recuperación de los valores estéticos de la Antigüedad, representada por Duccio y la Escuela sienesa; por otro, será la búsqueda de un mayor naturalismo, encabezada por Giotto y la Escuela florentina, la encargada de dirigir la pintura hacia la creación de un espacio continuo, infinito y homogéneo.

Para comprender la dimensión y el impacto que alcanzaron las obras de pintores como Cimabue, Duccio o Giotto es necesario visualizarlas desde el prisma del Arte Medieval que les precedió, más preocupado por el significado de la imagen que por la verosimilitud en su representación. El escaso interés por la mimesis que presentaba la pintura occidental durante el medievo estaba justificado por la función que se les daba a las imágenes durante este período, y es que “debido a que el rol de la pintura era que el espectador rememorase el elemento representado, no era necesario un gran parecido, con reconocer el referente era suficiente”²⁷ (Dunning, 1991 p.11). Este pensamiento trajo como consecuencia una simplificación de los elementos que reducía la representación a lo estrictamente necesario para ser reconocible. Los rostros se volvieron hieráticos; los ropajes,

27 Traducción a cargo de la autora del original: “Because the role of painting was to remind the viewer of the thing depicted, a strong likeness was not necessary; recognition was enough.”

rígidos y el espacio se convirtió en un entorno indefinido y vacío que funcionaba solo como telón pintado sobre el que se colocaban el resto de objetos y figuras. La superficie del lienzo delataba así su planitud, convirtiendo la imagen en la representación bidimensional de una realidad que solo era evocada a través del símbolo. Durante el Románico y también especialmente en el Arte Bizantino, el espacio fue reducido a una superficie monocromática -habitualmente en colores primarios en la pintura románica y en dorado en los iconos bizantinos- donde la sensación de profundidad se conseguía a través de traslajos, pero no a través de la gradación de los elementos. El cuadro dejó de ser una imagen a la que asomarse para convertirse en una superficie bidimensional sin profundidad alguna. En ocasiones, se recurría a la introducción de elementos arquitectónicos aislados que ayudaban a posicionar los personajes en un escenario concreto, sin que esto ayudara realmente a la creación de diferentes planos de profundidad. Estas formas arquitectónicas, representadas mediante una perspectiva totalmente intuitiva, no constituían un auténtico espacio habitable para las figuras, ya que eran presentadas como elementos aislados sin relación espacial entre sí. La concepción espacial medieval rechazaba así la tendencia naturalista que presentó el Arte Clásico, donde la superficie de la pintura se entendía ya como un lugar donde podía construirse un espacio coherente.

Esta ruptura con la tridimensionalidad espacial que tuvo lugar durante la Edad Media fue consecuencia de un acercamiento paulatino hacia el misticismo, dando como resultado imágenes donde se pretendía representar el mundo intangible, convirtiéndolas en puente entre el espectador y el reino de Dios. No existía por tanto, una necesidad de representar un espacio verosímil que el espectador pudiera reconocer, bastaba con utilizar fondos intangibles, superficies doradas e indeterminadas que evocasen el reino celestial, inscribiendo así estas escenas en

el plano de lo divino. El escaso interés por la representación ilusionista durante el Románico no debe entenderse por tanto como una carencia de habilidad por parte de los artistas, sino por la existencia de un paradigma representacional que colocaba las imágenes en una dimensión completamente ajena al punto de vista humano, funcionando más cerca del plano simbólico que del físico. A pesar de este rechazo hacia lo terrenal, que marcaría el rumbo de la pintura occidental hasta finales del siglo XIII, el cuadro nunca llegó a abandonar ciertos aspectos desarrollados durante la Antigüedad que permitieron establecer un débil vínculo entre el simbolismo medieval y el ilusionismo desarrollado en la pintura grecorromana. Estas sutiles búsquedas de realismo estaban presentes principalmente en el tratamiento de los pliegues y las figuras, además de algunos detalles arquitectónicos de la escena, mientras que los fondos seguían manteniéndose como una superficie monocroma e indeterminada. No se trataba, por tanto, de abandonar por completo cualquier semejanza con la realidad, sino de mantener las imágenes en una dimensión distinta, utilizando una representación espacial puramente simbólica. Erwin Panofsky remite al concepto del cuadro como ventana, introducido por León Battista Alberti, para referirse a este tímido mantenimiento del naturalismo por parte del Arte Bizantino:

Con la desintegración del ilusionismo grecorromano en el arte antiguo tardío y el paleocristiano, la “vista a través de una ventana” empezó a cerrarse otra vez; pero lo hizo [...] no como un muro sólido e impermeable, sino como una cortina ligera y porosa. De este modo la tradición bizantina, heredera de la antigua tardía y de la paleocristiana, conservó, trato de ampliar en ocasiones y acabó por transmitir a los practicantes de la manera greca lo que podríamos llamar el residuo del ilusionismo grecorromano. (Panofsky, 1983, p.194)

Esta reflexión ilustra cómo la representación naturalista no fue completamente olvidada en el Arte Bizantino. No se trata por tanto de una pérdida total de naturalismo, sino de una “cortina porosa” que ensombreció temporalmente la apertura espacial iniciada en la Antigüedad, para transmitir después estos ecos realistas a través de soluciones pictóricas que despertarían de nuevo el ilusionismo espacial que conduciría al Renacimiento. La regresión definitiva hacia el naturalismo comenzó a florecer en la Italia a principios del siglo XIV y fue posible solo con el redescubrimiento de los conceptos y cánones de la Antigüedad (Blatt, 2009) dejando atrás la representación alegórica del espacio para aproximarse desde una visión más humanista, hacia una representación espacial que volvía a fijar la mirada en lo terrenal reivindicando el papel del ser humano en el universo.

Lo que acabaría provocando la ruptura definitiva de los telones de fondo monocromáticos, convirtiéndolos de nuevo en los espacios habitables propios del Arte Antiguo fue un cambio definitivo en la narratividad de las escenas representadas. Cuando la pintura medieval se alejaba de la creación de Iconos para relatar escenas bíblicas, lo hacía siempre con una finalidad instructiva y didáctica, transformándolas en recreaciones atemporales que volvían a situar la imagen en el plano simbólico:

El contenido del arte se convirtió ante todo, en una “recreación atemporal de la vida de Cristo en la liturgia de la Iglesia” y su función, una vez más, se convirtió en ritualística. Cuando el arte en la Edad Media asumía una función narrativa, lo hacía por la enseñanza de los rituales y dogmas religiosos y no por la representación de la realidad²⁸. (Blatt, 2009, p.172)

28 Traducción a cargo de la autora del original: “The content of art became primarily the “timeless reenactment of the life of Christ in the liturgy of the Church” and its function once again became

A principios del siglo XIV la pintura occidental empezó a mostrar un interés por inscribir las escenas en un contexto espacio-temporal concreto que impulsó todavía más la ya creciente tendencia naturalista entre los pintores del Trecento. En su intento por dotar estas escenas de un contexto espacial más realista, los pintores comenzaron a recurrir a una proto-perspectiva, aplicándola de forma totalmente intuitiva y consiguiendo, en ocasiones, imágenes que parecían responder casi correctamente a la construcción según un punto de fuga único:

Una perspectiva de un solo punto de fuga casi perfecta era ya conocida desde la última mitad del Trecento. En su Anunciación de 1344, Ambrogio Lorenzetti creó un interior en el que las ortogonales del suelo parecen disminuir hacia un único punto de fuga sobre el horizonte. En realidad, éstas no convergen en un punto concreto, sino en diversos puntos en una misma área en el fondo. La cuestión es que La Anunciación, como otras pinturas sienesas contemporáneas, parece contener una perspectiva coherente y medida²⁹. (Cole, 1980 p.139)

Gracias al estudio y a la observación de su entorno, artistas de la escuela sienesa como los hermanos Lorenzetti, prepararon el camino para la posterior introducción

ritualistic. When art in the Middle Ages assumed a narrative function, it was for the teaching of religious dogma and ritual, not for representing reality.”

29 Traducción a cargo de la autora del original: “Almost perfect one-point perspective had been known since the first half of the Trecento. In his Annunciation of 1344 Ambrogio Lorenzetti created an interior in which the orthogonals of the floor seem to recede to a central, unique vanishing point on the horizon. Actually, they do not meet in one precise location; they all converge in several spots in one area in the background. But the point is that the Annunciation, like several other contemporary Sienese pictures, appears to have a measured, coherent perspective”.

de la perspectiva lineal en el siglo XV³⁰. *La Anunciación* (Lorenzetti, 1344) [fig.7] o *Presentación en el templo* (Lorenzetti, 1342) [fig.8], muestran una casi correcta aplicación del punto de fuga y sitúan a Ambrogio Lorenzetti entre aquellos artistas sieneses de la segunda mitad del Trecento que parecían anticipar lo que posteriormente se convertiría en la perspectiva lineal renacentista gracias a la progresiva convergencia de las ortogonales hacia un punto de fuga único. La tendencia sienesa hacia la geometrización de la imagen parece detenerse sin embargo después de 1350, quizá porque el espectador de la época consideraba estas imágenes “demasiado reales, como si su espacio claramente definido trajera las imágenes sagradas demasiado cerca del espectador, convirtiéndolas no en iconos, sino en imágenes terrenales y tangibles³¹” (Cole, 1980 p.139). Habría que esperar a la definitiva instauración del humanismo renacentista para que la sociedad alejase la vista del platónico reino celestial buscando una humanización de las imágenes sagradas que respondiera al nuevo lugar que ocupaba el hombre en el universo.

30 Afirma Bunim que ningún artista del siglo XIV consiguió llegar más lejos que Ambrogio Lorenzetti en la evolución de la representación espacial (Bunim, 1940, p.147).

31 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] perhaps they felt that it was too real, that it’s clearly definable space brought sacred images too near the spectator, making them not icons but graspable, down-to-earth images.”



fig.7: *La Anunciación*
Lorenzetti, 1344

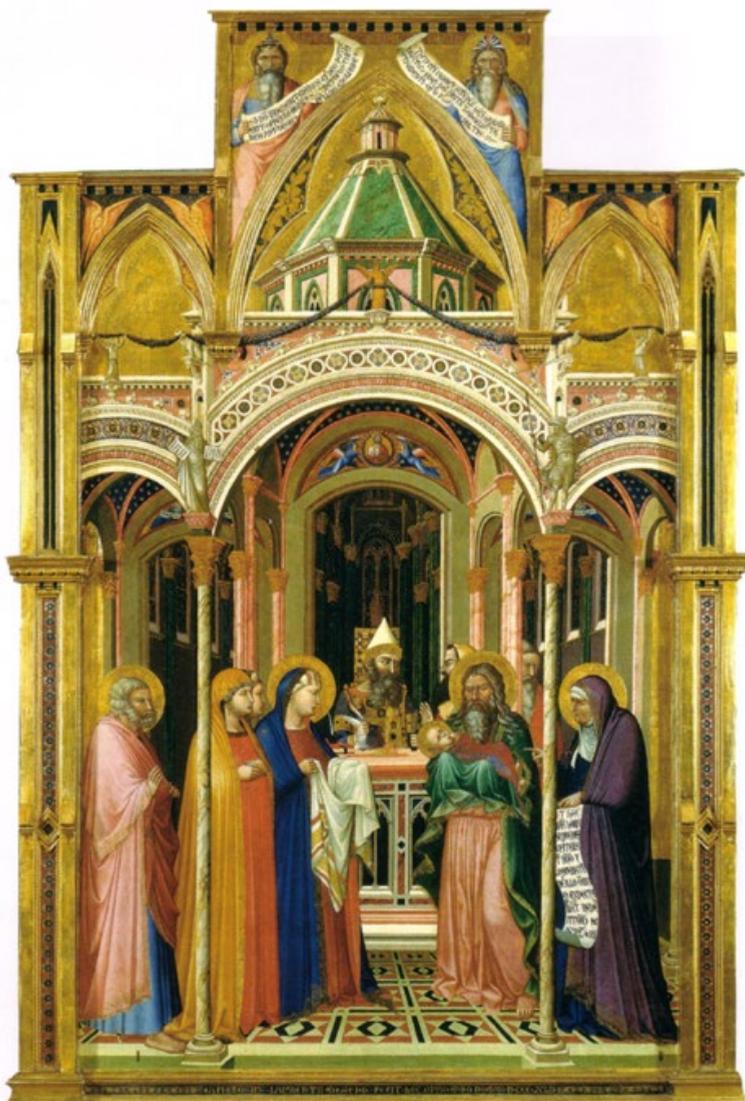


fig.8: *Presentación en el templo*
Lorenzetti, 1342

2.2.1. Giotto. La recuperación del naturalismo espacial en el seno prerrenacentista

El otro, llamado Giotto, tuvo un ingenio tan excelente que nada ofrece la naturaleza, madre de todas las cosas, motor del continuo girar de los cielos, que él con el estilo y la pluma o con el pincel no lo pintase tan semejante a ésta, que parecía no ya semejante sino ella misma, de tal modo que muchas veces en las cosas que él hizo se encuentra que el sentido visual de los hombres se ha equivocado, creyendo que era de verdad lo que era pintado.

(Bocaccio, 2018, pp. 697-698)

Durante siglos, los elogios dirigidos a Giotto por autores como Dante, Vasari o Bocaccio no hicieron sino ilustrar la fama que precedió al artista, que llegó a convertirse en la figura más destacada del Trecento italiano gracias a una obra con la que “devolvió a la pintura a una nueva vida” (Vasari, 1996, p.100). Aunque el papel de Giotto fue fundamental, la transición hacia el Renacimiento fue un complejo proceso de cambios introducidos a lo largo de siglos y encabezados por numerosos pintores³² que comenzaron a romper con los cánones del arte medieval. No obstante, como ya anunciara Dante³³, será Giotto quien juegue el papel más

32 Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Pietro Cavallini, pueden ser considerados, junto a Giotto, los padres de la pintura moderna (Panofsky, 1981)

33 “Se creyó Cimabue reinan en el campo de la pintura. Y ahora es Giotto el que tiene la fama. De modo que la fama de aquel se ha oscurecido.” (Alighieri, 2018, p.274)

destacado en el camino hacia el Renacimiento desde un arte que, aun con rasgos bizantinos, comenzó a preocuparse por la representación naturalista del espacio en escenas donde las figuras parecían realmente habitar el espacio que las rodeaba.

Giotto jugará un papel crucial en la transformación del espacio pictórico, creando un arte que volverá de nuevo hacia la raíz de la Antigüedad romana. Su obra dirigirá la mirada hacia el naturalismo rompiendo así con la rigidez y el hieratismo propios de los iconos bizantinos³⁴, dotando a las figuras de una tridimensionalidad renovada. A través del sombreado, los ropajes volverán a parecer ligeros, mientras que los rostros comenzarán a reivindicar su individualidad a través del gesto y la expresividad. Según el relato de Giorgio Vasari³⁵ el naturalismo que presentan las figuras de Giotto se debe a la -hasta el momento- novedosa costumbre de Giotto de pintar sus figuras a partir de referentes reales, lo que podría justificar la personalidad que plasmaba en sus retratos y la preocupación por recuperar el entorno espacial en su obra.

A fin de exponer con claridad las aportaciones de Giotto a la representación espacial pictórica, tomaremos como ejemplo uno de los frescos realizados en la Capilla Scrovegni, en Padua. En *Abrazo en la Puerta Dorada* (Giotto, 1303-1305) [fig.9] encontramos una escena enmarcada por una de las puertas de Jerusalén,

34 Esto queda ya patente en su *Maestà di Ognissanti*, donde la composición y la temática bizantinas comienzan a entremezclarse con un virtuosismo volumétrico que anuncia ya los cambios que introducirá el artista florentino.

35 “[...] Poco tiempo después, con sus dotes naturales y las enseñanzas de Cimabue, ese niño no solo pudo igualar el estilo de su maestro, sino que resultó tan excelente imitador de la naturaleza, que desterró el torpe estilo griego, resucitó el moderno arte de la pintura y la costumbre de hacer retratos de personas vivas.” (Vasari, 1996, p.101)

que presenta una perspectiva bastante coherente que incluye además de la fachada, parte del interior de la construcción a través del arco de entrada, bajo el que son situados los personajes. Entre ellos, encontramos una figura situada en el margen izquierdo, parcialmente cortada por el borde de la imagen. Esta solución compositiva supone un puente hacia la Modernidad y hacia la apertura del cuadro más allá de sus límites, ya que parece advertirnos de la prolongación inevitable de la imagen hacia un fuera de campo en el que la figura es completada.



fig.9: *Abrazo en la Puerta Dorada*
Giotto, 1303-1305

En la Antigüedad, donde los frescos presentaban un alto grado de naturalismo y la imagen pretendía evocar una realidad tridimensional, este tipo de soluciones eran totalmente evitadas. Todo cuanto conformaba la imagen debía ser correctamente enmarcado en su interior, impidiendo así su fragmentación en los bordes. Esto ofrece como resultado un espacio cerrado en sí mismo que niega por completo su existencia más allá de sus límites visibles³⁶. Cuando en el siglo XIV comienzan a introducirse ligeras fragmentaciones en los elementos y personajes, se nos está asegurando la prolongación de la escena mostrada más allá del marco, asegurando, en definitiva, la existencia del fuera de campo.

La fragmentación de los personajes, ausente durante la pintura Románica y Bizantina, comenzará a abrirse paso durante el Trecento con obras como *El llanto de las clarisas* (Giotto, 1303) [fig.10] o *La resurrección de Lázaro* (Duccio, 1310) [fig.11], aunque la gran mayoría de las obras de este periodo todavía evitarán esta fragmentación, tendiendo a presentar a todos los individuos perfectamente encuadrados dentro de los límites de la imagen. Esta especie de encuadre total en el que las multitudes reposan sobre los extremos laterales no hace sino delatar la finitud del cuadro, negando de forma rotunda la existencia de cualquier espacio fuera de campo y creando en ocasiones una sensación de opresión espacial donde los personajes parecen ciertamente encerrados en ese espacio limitado.

36 *Teseo y el Minotauro* (Anónimo, s.I a.C) supone una de las escasas excepciones a la regla de los elementos correctamente enmarcados en el interior de la imagen. La escena muestra a Teseo saliendo triunfante junto al cadáver del Minotauro y una pequeña multitud agradecida. En el margen derecho aparecen varias figuras ligeramente cortadas, mientras que en el lado opuesto se produce una presencia parcial mucho más significativa, mostrando al Minotauro caído de forma fragmentada. La obra, que supone una de las muestras más claras de la aplicación de la perspectiva intuitiva durante la Antigüedad, supone un ejemplo de espacio coherente e infinito en el que el uso de presencias parciales y las sombras proyectadas parecen enlazarla directamente con la pintura italiana de finales del siglo XIV.



fig.10: *El llanto de las clarisas*
Giotto, 1303



fig.11: *La resurrección de Lázaro*
Duccio, 1310

Ejemplo de ello serían obras como *Entrada en Jerusalén* (Giotto,1304-1306) [fig.12] donde las multitudes se despliegan de izquierda a derecha en varias filas, con todas las figuras en primer plano descansando visiblemente sobre los márgenes laterales. Es curioso observar, sin embargo, como en estas obras la fragmentación de los elementos paisajísticos, ya sean árboles, montañas o edificios, es tratada con total libertad, extendiéndose de lado a lado y cortando los elementos por ambos márgenes laterales. En el caso de *Entrada en Jerusalén*, las puertas a la ciudad quedan situadas a la izquierda de la composición, mostrando uno de los torreones principales solo de forma parcial. Figura y fondo no reciben por tanto el mismo trato, siendo el paisaje el único encargado de ensanchar la imagen lateralmente dando mayor sensación de amplitud a la escena representada.

Giotto será uno de los primeros en abrir el espacio de la representación a través de estas tímidas activaciones del fuera de campo, a las que progresivamente irán sumándose las de artistas de finales de siglo como los hermanos Lorenzetti.



fig.12: *Entrada en Jerusalén*
Giotto, 1304-1306



fig.13: *Llanto sobre Cristo muerto*
Giotto, 1303-1305

No obstante, hay que recordar que la tónica general hasta el siglo XIV será la de una pintura sujeta a un hermetismo compositivo que se verá reforzado a través de la dirección de las miradas de los personajes, que dirigirán la atención del espectador hacia el interior de la imagen convirtiéndola así en una completamente centripeta, como vemos en *Llanto sobre Cristo muerto* (Giotto, 1303-1305) [fig.13]. Giotto utilizará este recurso de forma casi constante, recordando al espectador que lo verdaderamente importante sigue sucediendo dentro de la representación. Este juego de miradas focaliza la atención del espectador hacia un mismo elemento, que actuará así a modo de punto de fuga para el resto de personajes. Aunque Giotto perpetuó el uso de este recurso en muchas de sus obras, el gran empeño que demostraba por acabar con la rigidez de los iconos bizantinos le llevó a la creación de composiciones como *El nacimiento de Jesús* (Giotto, 1304-1306) [fig.14] donde el juego de miradas muestra una mayor naturalidad y otorga al espectador una mayor libertad para deambular por el cuadro siguiendo las distintas direcciones.

Otro recurso a destacar en la obra del pintor florentino es el uso de puertas laterales a través de las cuales emergen algunos de los personajes, activando de forma efectiva el espacio fuera de campo. En *Las bodas de Caná* (Giotto, 1304-1306) [fig.15], otro de los frescos realizados en la Capilla Scrovegni, encontramos un espacio interior configurado de forma especialmente coherente mediante una perspectiva totalmente intuitiva. Los personajes, que esta vez dirigen sus miradas hacia distintos puntos de la composición, son distribuidos por el espacio en diferentes actitudes, dando mayor naturalismo a la escena y contrastando con las masas homogéneas de gente que encontramos en gran parte de su obra. Además de una disposición de los personajes más natural, *Las bodas de Caná* presenta un recurso que creemos determinante para la transformación del cuadro de superficie bidimensional a fragmento de un espacio homogéneo e infinito: si nos detenemos a analizar el margen derecho de esta obra, observaremos como uno de los personajes se encuentra atravesando un umbral que actúa como testigo de la existencia de un espacio más allá desde el que accede el personaje. Esto conecta de forma muy eficaz el espacio del cuadro con aquel situado fuera de campo, afirmando de forma rotunda que la escena se extiende más allá del marco. Giotto nos introduce así “un espacio que ya no es discontinuo y finito, sino (al menos en potencia) continuo e infinito” (Panofsky, 1983 p. 205). El recurso de las puertas laterales será utilizado no solo por Giotto, sino por diversos artistas del Trecento como Duccio -*Cristo y la samaritana* (Duccio, 1310-1311) [fig.16]- o Pietro Lorenzetti -*La beata Humildad sana a un enfermo* (Lorenzetti, 1340) [fig.17]- ambos presumiblemente influenciados por el trabajo de Giotto en Padua. La introducción de estas puertas se produce siempre en los laterales, nunca de forma frontal, lo que conecta directamente el espacio en estas obras con el de la escena teatral clásica, abierta solo en sus extremos laterales.



fig.14: *El nacimiento de Jesús*
Giotto, 1304-1306



fig.15: *Las bodas de Caná*
Giotto, 1304-1306



fig.16: *Cristo y la samaritana*
Duccio, 1310-1311



fig.17: *La beata Humildad sana a un enfermo*
Lorenzetti, 1340

La apertura de la representación de forma lateral y no en profundidad, es consecuencia directa de la configuración de las escenas durante el periodo del Duecento y parte del Trecento, donde “la composición de las figuras aporta poco a la sensación de profundidad creada por el interior cuadrangular. El movimiento se desarrolla de lado a lado más que en profundidad³⁷” (Bunim, 1940, p.139). Esta tendencia al desplazamiento lateral, que servirá como antesala a la apertura hacia un fuera de campo también exclusivamente lateral, acaba agolpando a los personajes sobre un mismo plano eliminando la profundidad de la imagen y convirtiendo el paisaje en un telón de fondo. Esta sensación de planitud se acentúa ante la ausencia de objetos situados en el fondo del paisaje, preservando así el carácter decorativo del entorno (Bunim, 1940, 156). La falta de elementos en los últimos planos, sumada al desarrollo exclusivamente lateral de la acción, convierten el primer plano en el único espacio habitable para los personajes, que acaban agrupándose en grandes multitudes formando parte de una sola masa compacta. En estas acumulaciones, los personajes suelen colocarse todos en una posición de tres cuartos, con “las cabezas situadas una sobre otra, de forma que las figuras del fondo son más altas que las situadas al frente³⁸” (Bunim, 1940, 139).

Aunque estas multitudes sí serán una constante en la obra de Giotto, el artista florentino comenzará a romper la rigidez de los personajes acabando con la habitual pose de tres cuartos introduciendo distintas posiciones que iban desde la visión frontal hasta otras donde el personaje acaba dándole la espalda al espectador.

37 Traducción a cargo de la autora del original: “The composition of the figures does little to enhance the sense of depth created by the boxed interior. The movement is from side to side rather than in depth.”

38 Traducción a cargo de la autora del original: The crowds are compact cubic groups with the heads terraced above one another so that the figures in the rear are higher than those in front.”

En cualquier caso, las masas de individuos en las que Giotto suele agrupar a sus personajes invalidan en cierta medida el naturalismo espacial de la escena debido a la falta de profundidad entre planos:

*Giotto pretendía sugerir el emplazamiento de las figuras en el espacio simplemente a través de la superposición de un objeto o figura frente a otro. Pero debido a su falta de conocimiento en la perspectiva atmosférica, lineal y cromática, solo podía sugerir un espacio formado por planos superpuestos*³⁹. (Dunning, 1991, p.28)

Resulta complicado así determinar la extensión que separa unos planos de otros, reduciendo el espacio de la representación a un primer plano situado sobre un paisaje que parece empujar y oprimir los elementos en lugar de otorgar profundidad. *El viaje de María Magdalena a Marsella* (Giotto, 1320) [fig.18] situado en la capilla de San Francisco de Asís, constituye una de esas rarezas que parecen adelantarse a su tiempo, suponiendo para la obra de Giotto, un acercamiento inusual a la apertura del espacio en distintos planos de profundidad, además de una auténtica convivencia entre los personajes y su entorno, que comparten importancia en el conjunto de la composición. El fresco muestra la llegada de María Magdalena a Marsella, narrando distintos episodios de la historia en una misma imagen. El paisaje queda dividido en dos partes, una que corresponde al mar, en la que hay representados otros elementos naturales como rocas o árboles y la correspondiente a la ciudad de Marsella, en la que se muestran el faro y la entrada a la ciudad.

39 Traducción a cargo de la autora del original: "Giotto attempted to suggest the figure's placement in space by simply overlapping one object or figure in front of another. But because he lacked knowledge of atmospheric, linear, and color perspective, he could suggest only a space composed of overlapping planes."



fig.18: *El viaje de María Magdalena a Marsella*
Giotto, 1320

Aunque el conjunto parece extenderse en distintos planos de profundidad, no son los elementos paisajísticos los que aportan esta sensación, sino las figuras. Si comparamos la figura de la mujer del gobernador, situada a la izquierda, con las figuras a la entrada de la ciudad, apreciamos una considerable disminución del tamaño, lo que ayuda a diferenciar los planos en los que se sitúan, así como a determinar la escala de la ciudad. La disminución de los personajes en los últimos planos supone una solución nada habitual en esta primera mitad del Trecento, donde la disminución de los elementos distantes era ignorada, fusionando todos los planos en uno solo, acentuando así la planitud de la escena. Este gesto iniciado aquí por Giotto distribuye la acción en distintos planos, aunque todavía no consigue hacerlo de forma verosímil: la embarcación donde viaja María Magdalena, situada en el centro, presenta una escala mucho mayor que la de las figuras situadas en

la puerta, a pesar de encontrarse casi a su lado. Giotto seguía recurriendo aquí a la elección de la escala según la importancia de los elementos, por lo que habría resultado inapropiado, casi indecoroso, presentar la embarcación junto con los dos ángeles de un tamaño tan reducido como correspondería a ese plano. Aun siendo un intento de expansión espacial algo infructuoso, la obra marca un punto de partida hacia la apertura espacial ya no solo en los laterales -como podemos apreciar en el margen inferior izquierdo, con la barca del gobernador de la que solo alcanzamos a ver un fragmento- sino también hacia el fondo de la imagen.

Otra de las preocupaciones durante el Trecento, de la que será partícipe Giotto, será la representación verosímil y realista de los espacios interiores. Será aquí precisamente donde tomará raíces la perspectiva lineal, ya que será en las escenas de interior donde se hará necesaria una convergencia coherente de muros y ventanas, obligando al pintor del siglo XIV a presentar soluciones para las que todavía no existía una metodología adecuada. Con mayor o menor acierto en la construcción perspectiva, durante el Trecento y gran parte del Renacimiento, la pintura intentó permitir la entrada del espectador en las representaciones de interiores repitiendo la fórmula del “muro invisible”. Esta solución representaba el exterior del edificio, privándolo del muro frontal, dejando ver la escena que se desarrolla en su interior, mostrando una visión simultánea tanto de la fachada como del interior. Podemos encontrar un ejemplo del “muro invisible” en *El nacimiento de la Virgen* (Giotto, 1304-1306) [fig.19] aunque, como decíamos, esta fórmula se extiende mucho más allá de la obra de Giotto, pudiendo encontrarse también en el Renacimiento, como vemos en una de las predelas de *La Anunciación* (Fra Angelico, 1425-1428) [fig.20].



fig.19: *El nacimiento de la Virgen*
Giotto, 1304-1306



fig.20: *Predela de La Anunciación*
Fra Angelico, 1426

A propósito de esta construcción de estos espacios, Panofsky afirma:

Medidos por los criterios establecidos en el siglo XV los interiores que aparecen en las obras de los “padres fundadores” no solo son limitados en cuanto a extensión e inexactos en cuanto a construcción: son “interiores” solamente en un sentido muy especial y limitado del término. La parte interna del edificio no está vista desde dentro, sino desde fuera: lejos de introducirnos en la estructura, el pintor no hace más que quitarle el muro delantero para transformarla en una especie de casa de muñecas agigantada. Prevalece, no obstante, la impresión de estabilidad y coherencia. (Panofsky, 1983, p.204)

Esta solución compositiva presenta la dificultad de conectar el espacio de la representación con el del espectador, que es obligado a permanecer frente al edificio sin llegar a ser partícipe de la intimidad de la escena, casi como un *voyeur* observando tras una ventana abierta. La obra de Giotto se sitúa en la casilla de salida de una representación coherente e ilusionista que culminaría en la conversión del cuadro como ventana abierta al mundo un siglo después. Sin embargo, estos logros no impidieron al pintor poner en evidencia la planitud de la propia imagen a través de algunos gestos que abrían el camino hacia la experimentación espacial y las ilusiones ópticas que verían su auge en el siglo XVII:

Giotto dirigió la pintura en la dirección de la ilusión, pero no estaba realmente interesado en la completa ilusión de profundidad. Giotto a menudo realizaba un considerable esfuerzo por hacer ver al espectador que en realidad estaba observando una representación pintada de unos eventos que tuvieron lugar en el pasado distante. Este conflicto dual entre la ilusión de ventana y la

*sólida planitud del cuadro es una de las oposiciones fundamentales a las que se enfrenta cualquier pintor.*⁴⁰ (Dunning, 1991, p. 28)

Este juego entre la tridimensionalidad de la representación y la planitud de la superficie pintada puede observarse claramente en uno de los detalles del *Juicio Final* (1302-1305) [fig.21] situado en la Capilla Scrovegni. En los márgenes superiores aparecen, colocados a cada lado, dos Arcángeles que muestran las puertas de Jerusalén ocultas tras la bóveda celestial [fig.22]. Para ello, ambos aparecen desenrollando la superficie del cielo, delatando así su bidimensionalidad y dejando entrever un espacio que parece extenderse tras la propia pintura. Este curioso trampantojo abre una puerta frontal en la propia representación y convierte el resto de la imagen en una especie de telón rasgado. El ejemplo del *Juicio final* supone en cualquier caso, un pequeño guiño hacia el juego representacional dentro de una obra que mostraba una gran preocupación por conseguir la sensación de tridimensionalidad, y aunque como Dunning (1991), algunos han querido señalar la dualidad entre ilusionismo y bidimensionalidad en su obra, lo cierto es que la pintura de Giotto muestra ante todo, una preocupación por convertir el espacio en la imagen en un lugar habitable para el espectador. La pintura italiana del Trecento era todavía incapaz, sin embargo, de convertir la imagen en una extensión del espacio que la rodeaba. Para el espectador de la época, no obstante, las imágenes de Giotto pudieron parecer extremadamente realistas, gracias al tímido acercamiento hacia el punto de fuga y a la colocación de la línea de horizonte a la altura de los ojos de los personajes.

40 Traducción a cargo de la autora del original: “Giotto moved painting in the direction of illusion, but he was not yet interested in creating a complete illusion of depth. Giotto often went to “considerable effort to make the spectator aware of the fact that he is looking at a painted picture of events that took place in the distant past. This dualistic conflict of the illusionistic window versus the flat solidity of the picture plane is one of the most fundamental oppositions faced by any painter.”



fig.21: *El Juicio Final*
Giotto, 1302-1305

De esta forma, daba la sensación de estar observando la escena desde su misma altura, invitando así al observador a “permanecer al mismo nivel del suelo que las figuras en el cuadro y de este modo, enfatizar la relación espacial entre el observador y el propio cuadro⁴¹” (Blatt, 2009 p.204).

Así, aún con la ausencia de un punto de fuga único que ayude a identificar la mirada del espectador con el punto de vista de la imagen, las obras de Giotto transmiten una sensación de corporeidad y realismo que permiten, con una fórmula propia, que el espectador sea capaz de sentirse parte de la escena.



fig.22: *El Juicio Final* [detalle]
Giotto, 1302-1305

41 Traducción a cargo de la autora del original: “Giotto required the observer to stand on the same ground level as the figures in the painting and thereby emphasized the spatial relationship between the observer and the painting.”

2.2.2. El fuera de campo en el Trecento. Los primeros pasos hacia la apertura espacial del cuadro

Tanto Duccio como Giotto extendieron la superficie bidimensional de la pintura. Convirtieron la superficie del cuadro en una ventana a través de la que se podía observar un segmento de realidad en vez de una superficie opaca e impenetrable [...] el plano representado se convirtió en una superficie a través de la que se podía observar el espacio a pesar de encontrarse cercada en cada uno de sus lados⁴².

(Blatt, 2009, pp. 205-206)

La recuperación del naturalismo espacial y la preocupación por una representación verosímil abrieron por primera vez los márgenes del cuadro hacia un espacio hasta el momento ignorado. Durante el siglo XIV, la pintura italiana comenzó así a establecer sus primeras relaciones con el espacio fuera de campo, si bien las alusiones al mismo suponen ejemplos aislados dentro de una producción con claras tendencias centrípetas. Como apreciábamos en la obra de Giotto, las obras del Trecento mantenían una tendencia que las llevaba a limitar la escena al espacio del lienzo, con todos los elementos perfectamente enmarcados dentro de los límites de la imagen. Los pintores del Trecento convirtieron la imagen en una puerta hacia un espacio que se mantenía completamente hermético.

42 Traducción a cargo de la autora del original: “Both Duccio and Giotto extended the two-dimensional painting surface. They made the painting surface a window, through which one could observe a segment of reality rather than an opaque, impervious working surface [...] the picture plane became a surface through which one looked into space, even though it was bounded on every side.”

Realizando una búsqueda del fuera de campo durante esta época, pronto se hace evidente la escasa presencia del mismo, si bien podemos identificar algunos signos de que el muro impenetrable en el que se había convertido la imagen comenzaba a mostrar ya algunas grietas.

Durante esta época y especialmente a finales de siglo, comenzarán a florecer obras donde algunos elementos se muestran de forma fragmentada, situándose entre el campo y el fuera de campo, dejando así en evidencia que el espacio que vemos, el espacio de la representación, podría seguir prolongándose más allá de sus bordes. Estas presencias parciales aparecen de forma tímida y sin llamar demasiado la atención, utilizándose solo en los elementos del paisaje de fondo, pero rara vez en los personajes que intervienen en la escena. Progresivamente, esta fragmentación de la imagen irá generalizándose y sistematizándose, convirtiéndose hacia mediados de siglo, en un recurso totalmente normalizado. La fragmentación se extenderá así del paisaje hacia los personajes que, de forma paulatina, dejarán de descansar sobre los bordes, mostrando con sus piernas, codos y pies que son capaces de habitar el espacio de forma libre, sin sentir la limitación del marco. Aunque esto conlleva la reafirmación de la existencia del fuera de campo, no en todas ellas se produce una auténtica activación del mismo. Para que ésta se produzca, el elemento incompleto debe poseer la importancia suficiente para que el espectador se detenga en él, observe la imagen fragmentada y sienta la necesidad de completarla mentalmente, desviando parte de su atención hacia ese espacio ausente.

El siglo XIV se establece como punto de partida para la extensión de la imagen y la activación del fuera de campo pictórico, pero mantendrá sin embargo una relación especialmente tímida con éste, siendo pocos los ejemplos realmente ilustrativos de esta relación entre lo presente y lo ausente en la imagen.

Curación de un ciego de nacimiento (Duccio, 1311) [fig.23] es uno de los ejemplos que, sin comprometerse de forma significativa con la apertura total de la imagen, supone una muestra perfecta de la relación paradójica que mantenía el Trecento con el fuera de campo, creándolo e ignorándolo a la vez. En la obra aparecen Jesús, un ciego y una multitud congregada para presenciar el milagro. El gentío se encuentra, como era habitual durante este siglo, formando una masa heterogénea donde los individuos son colocados sin espacio entre sí, descansando sobre el margen inferior de la imagen. Entre este grupo de individuos encontramos uno situado en el extremo izquierdo de la multitud, del que solo alcanzamos a ver el rostro mientras su cuerpo queda oculto y relegado al espacio fuera de campo. Aunque la fragmentación de la escena posibilita la existencia del fuera de campo, la propia composición parece evitar que el espectador repare en esta fragmentación. La dirección de las miradas hacia el centro de la composición refuerza el carácter centrípeto de la obra, neutralizando así el efecto de esta presencia parcial. Solo dos de los personajes rompen con esta direccionalidad: por un lado, la segunda representación del ciego, cuya mirada se dirige hacia la esquina superior derecha; por otro lado, uno de los personajes situado al centro de la multitud dirige su mirada hacia el propio espectador, en un gesto nada habitual en este tipo de composiciones⁴³.

En la obra de Bartolo di Fredi encontramos un uso más atrevido de las presencias parciales, propio ya de una obra de finales de siglo que bebiendo del trabajo de los primeros maestros del Trecento, evoluciona hacia un uso del espacio más cercano al utilizado durante el Renacimiento. En *Terremoto en la casa de Job* (Bartolo di

43 Aunque en los iconos bizantinos sí era habitual que los personajes dirigieran la mirada hacia el espectador, cuando la pintura del siglo XIV recuperó la representación de episodios bíblicos, lo hizo a través de unos personajes que permanecían ajenos a su presencia.

Fredi, 1367) [fig.24] encontramos una composición presidida por un edificio en ruinas con las víctimas del terremoto agolpadas a sus pies, ocupando el centro de la imagen. A la derecha encontramos una figura que huye del desastre hacia el borde de la imagen, cuya mirada regresa sin embargo hacia el interior del cuadro donde se encuentra situado el diablo. En el lado izquierdo encontramos una escena con un gran número de animales y personajes divididos en dos planos distintos, mostrando una correcta disminución de los elementos en segundo plano que no encontrábamos en la obra de Giotto o Duccio. Este grupo de personajes se encuentra visiblemente cortado por el borde de la imagen, sin ninguna preocupación aparente por enmarcar las figuras dentro de los márgenes como era habitual en la pintura del Trecento. La interrupción de la escena tiene lugar así de forma bastante abrupta, mostrando un personaje del que solo alcanzamos a ver un brazo blandiendo la espada. La obra transmite la sensación de ser solo el fragmento de una escena mucho más amplia, principio indispensable para la existencia del fuera de campo. Así, aunque el elemento principal se encuentre en el centro de la imagen reforzando aún su carácter centrípeto, la actitud del personaje que parece huir de la imagen, sumada a la brutalidad con la que la imagen es interrumpida en el margen izquierdo, consiguen aportar la tensión necesaria para activar el fuera de campo, evidenciando así el carácter ilusorio de los bordes. En estos dos ejemplos podemos observar ya la conversión del margen derecho en un espacio de apertura.

Además de este ejemplo, la obra de Bartolo di Fredi presenta otras muchas muestras de presencias parciales, convirtiéndolo en uno de los precursores del fuera de campo pictórico. En *La adoración de los magos* (Bartolo di Fredi, 1385-1388) [fig.25], di Fredi repite la misma fórmula con una escena que se interrumpe de forma notable por su margen izquierdo.



fig.23: *Curación de un ciego de nacimiento*
Duccio, 1311

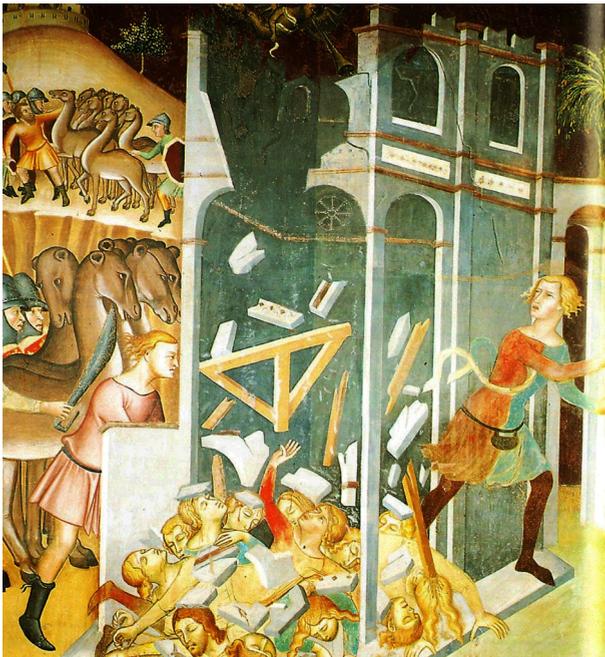


fig.24: *Terremoto en la casa de Job*
Bartolo di Fredi, 1367



fig.25: *La adoración de los magos*
Bartolo di Fredi, 1385-1388

La composición se divide en dos planos bien diferenciados: en un primer plano vemos como se agolpan la Virgen con el niño, además de los magos y una gran cantidad de pajes y caballos que parecen empujarse unos a otros para habitar un espacio en el que casi no tienen cabida. En el margen izquierdo los caballos son interrumpidos de forma abrupta, dando a entender que el grupo se extiende más allá de lo que alcanzamos a ver. En el margen derecho, donde se sitúan la Virgen y el niño encontramos el efecto contrario: ambos descansan sobre el margen de la imagen, con una fórmula giottesca que los hace apoyarse sobre el borde, dotándolo de una corporeidad que lapida cualquier intento de apertura espacial. Ambos lados de la imagen muestran por tanto dos soluciones opuestas frente a la cuestión de la apertura espacial. Resulta evidente que Bartolo di Fredi, aún con su indiscutible aportación al desarrollo del fuera de campo pictórico, evitaba la fragmentación de los elementos principales de la imagen, recortando solo aquellos que tenían un papel secundario en la escena. Fijando la vista en el segundo plano, vemos como está compuesto por un paisaje montañoso y una ciudad, con una multitud extendiéndose de extremo a extremo. Esta multitud parece habitar el espacio de forma mucho más natural ofreciendo algunos espacios vacíos entre los distintos personajes. En este segundo plano no encontramos ninguna jerarquía entre las figuras como ocurría en el primer plano gracias a la dirección de las miradas. La fila de jinetes se extiende así de forma constante de un extremo a otro de la imagen fragmentándose esta vez en ambos lados. De este modo se observa como las figuras solo se fragmentan cuando forman parte de multitudes anónimas. En otras ocasiones, esta muestra parcial de algunos personajes se producía a través de la interposición de elementos integrados en la escena y no a partir del marco. *San Martín abandona las armas* (Simone Martini, 1312-1317) [fig.26] presenta un claro ejemplo de esta solución compositiva. La imagen muestra el momento en el que San Martín, alistado en el ejército romano, decide deponer las armas

y enfrentarse al ejército enemigo con la Santa Cruz. La escena se divide en un primer plano, en el que aparecen soldados del ejército romano junto a Julián, primo del Emperador y San Martín, que ocupa la posición central de la escena. Las figuras descansan sobre el margen inferior de la imagen, como ya era habitual, y solo los personajes anónimos de la izquierda aparecen interrumpidos por los bordes.



fig.26: *San Martín abandona las armas*
Simone Martini, 1312-1317

Un segundo plano muestra un grupo de soldados del ejército Allemanni que llegaban a solicitar la paz del Emperador. Ambos grupos son divididos por unas rocas que separan forzosamente ambos planos, ocultando parcialmente a los soldados emisarios. La construcción espacial será la habitual en la pintura de principios del siglo XIV donde las figuras parecen colocarse sobre un telón pintado que oprime a los personajes acercándolos forzosamente hacia adelante. Sin embargo, el recurso de las rocas interpuestas abre el camino hacia una representación en la que ya no se privilegiará una visualización clara de la escena por parte del espectador.

Alegoría del buen gobierno (Ambrogio Lorenzetti, 1338) [fig.27] muestra una construcción espacial mucho más elaborada y compleja, con un nivel de detalle propio del Gótico Internacional al que se acercaron algunos pintores sieneses hacia la segunda mitad del siglo XIV. La imagen se divide en varios planos en el que aparecen numerosas figuras situadas entre la intrincada arquitectura que compone la ciudad. La construcción arquitectónica muestra una perspectiva poco rigurosa y algo

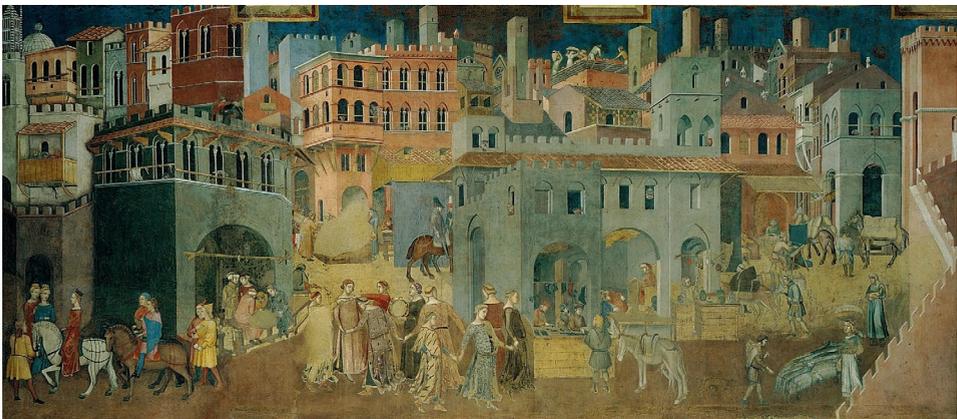


fig.27: *Alegoría del buen gobierno*
Ambrogio Lorenzetti, 1338

confusa que convierte la ciudad en una masa heterogénea de edificios amontonados que responden a puntos de fuga múltiples. La sensación de profundidad y distancia entre planos no se consigue por tanto a través de la arquitectura, sino a través de los personajes, que muestran una correcta disminución de tamaño cuanto más lejos se encuentran del primer plano. Todos ellos habitan el espacio situándose en las calles, entre las columnas y ventanas y en ocasiones, ocultándose tras los sólidos muros de los edificios. Es el caso de los dos jinetes ubicados en el centro de la composición, que en su paseo por la ciudad acaban colocándose tras un edificio que se interpone entre ellos y el espectador. Esta presencia parcial -que vendría a unirse a la ya habitual fragmentación en los bordes que encontramos en la parte izquierda- parece recordar al espectador que lo que observamos es una realidad que se extiende ante nuestros ojos, el fragmento de un espacio que reclama su independencia frente al observador. No obstante, estos ejemplos de presencias parciales mediante elementos interpuestos no activan el espacio más allá del marco pues el elemento oculto permanece en todo momento dentro de la propia composición.

Existe otro singular ejemplo de presencias parciales desarrollado ya durante el siglo XI que sin embargo, responde más a una representación simbólica que a una auténtica apertura espacial, inconcebible antes del siglo XIV. Estos ejemplos están ligados en su mayoría a la representación de San Juan de Patmos y su discípulo Procoro. Las representaciones de este Santo, al que se atribuye la escritura del Apocalipsis, suelen mostrarlo en el momento de su revelación, a menudo dictando directamente las palabras a su discípulo. En estas representaciones la figura de Dios, que se dirige directamente al Santo, aparece representada en el margen superior de la obra a través de un haz de luz dirigido hacia San Juan.

No obstante, existen numerosos ejemplos donde entre la luz podemos observar la mano de Dios, en un claro fuera de campo en el que el resto de su figura queda totalmente oculta tras los límites de la imagen. Como decíamos, encontramos ejemplos de esta representación en manuscritos e iconos bizantinos, siendo uno de los más antiguos el mosaico del Monasterio de San Juan que data de 1088, situado en las Cuevas del Apocalipsis, en la isla griega de Patmos, donde se dice tuvo lugar la revelación [fig.28]. El mosaico muestra a San Juan y a su discípulo frente a una cueva. San Juan dirige su mirada hacia el margen superior derecho, en una clara apelación hacia el espacio fuera de campo desde el que aparece la mano de Dios.



fig.28: *San Juan de Patmos y su discípulo Procoro*
Anónimo, 1088

La dirección de la mirada pone por tanto el punto de atención en una presencia divina que no alcanzaremos a ver completada. El carácter simbólico de esta presencia parcial resta eficacia a la activación del fuera de campo ya que el espectador estaba habituado a este tipo de soluciones donde la figura de Dios quedaba solo insinuada a través de un rayo de luz, una mirada dirigida al fuera de campo o como en este caso, a través de la representación de su mano. El imaginario pictórico, guiado por una tendencia iconoclasta, había acostumbrado al espectador a este tipo de símbolos cuya revelación completa se presentaba como un imposible⁴⁴.

Como veremos en la pintura de los siglos posteriores, la presencia de Dios y las escenas de revelaciones serán sinónimo no solo de presencias parciales, sino también de marcadas interpelaciones a través de miradas dirigidas hacia los límites de la imagen. No obstante, estas escenas no acabarán de activar el fuera de campo debido a que el espectador está ya habituado a que la figura de Dios rara vez llegue a representarse de forma clara y completa en la obra. Otros ejemplos de este tipo de presencias parciales pueden apreciarse ya de forma temprana en *La lapidación de San Esteban* (Maestro de Boí, 110) [fig.29] además de otras obras pertenecientes ya al siglo XIV como *El sacrificio de Joaquin* (Giotto, 1305). [fig.30]

Con todos estos ejemplos podemos observar como las alusiones al fuera de campo en este primer período son extremadamente sutiles, casi inapreciables, donde el recurso se utiliza solo como herramienta para resaltar el ilusionismo espacial de la imagen.

44 La *Dextera Domini* o Mano de Dios es un símbolo de origen románico, con presencia tanto en pintura como en escultura que surgió ante la prohibición de representar a Dios expresada en el Antiguo Testamento. Su uso se extenderá durante siglos en aquellas escenas en las que tenía lugar la intervención divina.

Podríamos decir que el fuera de campo aparece por primera vez en una época en la que la fuerza del centro es todavía demasiado fuerte como para desviar la atención hacia un espacio indeterminado y sin interés aparente. El Trecento italiano supone, efectivamente, el nacimiento del fuera de campo en la pintura occidental, pero se trata de un fuera de campo ignorado, silenciado con insistencia a través de las miradas de los personajes que recuerdan al espectador que efectivamente, la imagen se extiende más allá de sus bordes, pero todo lo importante se mantiene enmarcado en su interior.



fig.29: *La lapidación de San Esteban*
Maestro de Boí, 110



fig.30: *El sacrificio de Joaquín*
Giotto, 1305

2.3. EL RENACIMIENTO. LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN LA PINTURA DEL SIGLO XV



[En tales pinturas] *El hombre aparecía en el centro de un espacio del que era al mismo tiempo dueño y medida. Ya no representaba, como en el vacío dorado de un mosaico, el centro de una abstracción, más símbolo que criatura terrestre, sino que vivía en una realidad sensorial, perceptible y experimentable en todos sus valores.*

(Smenzato, 1996, p.214)

A principios del siglo XV, Florencia actuó como núcleo de la revolución científica, social y cultural que acabaría dando lugar al Renacimiento. En esta ciudad desarrollarán su obra artistas como Brunelleschi, Masaccio, Donatello o Botticelli cuyas aportaciones transformarán la representación espacial occidental dando lugar a un nuevo modelo que acabará implantándose y perpetuándose durante más de quinientos años.

Para que la aparición de estos nuevos códigos espaciales tuviera lugar, fue necesario un cambio de pensamiento que acabaría provocando el abandono del teocentrismo propio de la Edad Media dando lugar a un sentimiento humanista que había caracterizado ya a la cultura grecorromana. Este cambio ideológico, que comenzó a producirse entre los últimos años del siglo XIV y los primeros del siglo XV supuso, para el ámbito artístico, un acercamiento directo al naturalismo. La pintura ya no representará desde el hieratismo y la sensación de inmaterialidad, sino a partir de la observación directa de la realidad, pasando de una representación idealizada de los elementos a una fruto de la observación directa de los mismos:

A partir de Giotto, el hombre occidental volverá así la mirada hacia el mundo visible como auténtica fuente de conocimiento, la visión cambiará de una visión hacia adentro a una hacia fuera, restando importancia a la unión con Dios y estableciendo como prioridad la comprensión de los secretos de la naturaleza⁴⁵. (De la Croix, 1986, p.538)

El hombre se convierte en medida de todo y el cuadro en una superficie sobre la que representar el entorno desde un punto de vista individual. La representación espacial cambia así su paradigma, alejándose definitivamente del simbolismo medieval para buscar nuevos modos que devolviesen la imagen a una dimensión más terrenal. Para comprender la relevancia del cambio sufrido durante el siglo XV en la pintura occidental, basta con comparar *La llamada de Pedro y Andrés* de Duccio (1308-1311) [fig.31] con la misma escena situada en el misal de Santo Domingo

45 Traducción a cargo de la autora del original: “With Giotto, Western man turns resolutely toward the visible world as the source of knowledge of nature. This new outward vision replaced the Medieval inward vision that searched not for the secrets of nature but for union with God.”

iluminado por Fra Angélico (1430) [fig.32]. Las dos imágenes tienen una composición casi idéntica, pero a su vez poseen la esencia de la pintura de ambos siglos, mostrando la semilla que convertirá la representación pictórica renacentista en una completamente distinta a la del Trecento. Ambas imágenes representan el momento en el que Cristo llama a Pedro y Andrés, ambos pescadores, para que se unan a él. La obra de Duccio muestra a las tres figuras colocadas en un mismo plano situado sobre un fondo dorado de herencia bizantina. La profundidad de la escena queda anulada y todo queda agolpado en un único plano que parece ser empujado hacia nosotros. Los gestos de las figuras empiezan a romper con el hieratismo románico y aun así, presentan todavía una gestualidad rígida, con la posición de tres cuartos característica del siglo XIV.

La obra de Fra Angélico muestra exactamente los mismos elementos situados casi de la misma forma, con Cristo situado a la izquierda, y los dos apóstoles ocupando el lado derecho sobre su barca. El paisaje está compuesto por el mar y tres conjuntos de rocas: la costa sobre la que se sitúa Cristo, otra situada en el plano central y una última que ocupa el plano más alejado de la imagen. Esta distribución en tres planos distintos, con una correcta disminución de tamaño en cada uno de ellos, es el elemento sobre el que se sustenta la profundidad en esta imagen. El paisaje se extiende de forma gradual hacia un horizonte en el que se ha eliminado el fondo dorado para incluir un cielo sobre el que se sitúan una luna y dos estrellas. El tratamiento del paisaje consigue expandir así los límites de la imagen convirtiéndola en el recorte de algo mucho más extenso.

Pero si en algo muestra el profundo cambio en la representación de ambos siglos, es en el tratamiento y la posición de las figuras. Será la figura de Cristo la que muestre este auténtico cambio de actitud.



fig.31: *La llamada de Pedro y Andrés*
Duccio, 1308-1311



fig.32: *La llamada de Pedro y Andrés*
Fra Angelico, 1430

Éste se sitúa en un primer plano tan cercano al espectador que el final de su túnica es recortada por el borde de la imagen. Su posición también es clave, pues es situado de forma que casi ofrece su espalda al espectador. Fra Angélico demuestra aquí, sin necesidad de acercarse a la perspectiva lineal y sin llegar a mostrar el virtuosismo mostrado en obras como *La Anunciación*, la esencia de la representación pictórica del siglo XV.

Como ocurre con la obra de Fra Angélico, la pintura del Quattrocento muestra una gran preocupación por la imitación de la naturaleza y “la creación de una ilusión tridimensional sobre la superficie plana del cuadro.”⁴⁶ (Dunning, 1991, p.21). Este ferviente interés por imitar la naturaleza y producir imágenes que convirtieran la superficie bidimensional del cuadro en una representación tridimensional, llevaron a la pintura a acercarse a los estudios ópticos y a las teorías sobre la pirámide visual. El arte se acercó por primera vez a la ciencia para convertirse en una herramienta que pretendía responder las inquietudes artísticas de la época desde un prisma racional y científico. Fue así como surgió la perspectiva lineal, que presentaba por primera vez un sistema para enfrentarse de forma metódica al problema de la representación espacial iniciado ya en la Antigüedad. Así, mientras el norte de Europa se acercaba al ilusionismo espacial desde la observación minuciosa, en Italia se estableció por primera vez un sistema de reglas que indicaban al artista cómo configurar la imagen para que ésta se convirtiera en el reflejo de nuestra propia visión. La obra de Jan van Eyck y la de Masaccio sirven como muestra de esta doble tendencia que dividió Europa en la primera mitad del siglo XV y que progresivamente iría fusionándose cuando la influencia italiana extendiera el uso de la perspectiva lineal más allá de las fronteras florentinas.

46 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] and the creation of a three-dimensional illusion on the flat surface of a painting.”

2.3.1. La introducción de la perspectiva lineal

En la Italia renacentista, la concepción sobre la dignidad del hombre fue expresada de nuevo mediante un renovado interés en representar la naturaleza desde un punto de vista individual. [...] El desarrollo de la perspectiva lineal recuperó así la individualidad en el arte y le dio un rol en la representación de la naturaleza⁴⁷.

(Blatt, 2009, p.200)

El nacimiento y la consolidación de la perspectiva lineal podrían señalarse a partir de tres acontecimientos: la demostración de Brunelleschi en la Plaza del Duomo en 1425, la realización de *La Trinidad* de Massacio (1427-1428) y la publicación del tratado *De Pictura* de León Battista Alberti en 1435. Estos tres acontecimientos fueron fruto de una nueva forma de ver el mundo en la que el hombre se convertía en medida de todo y en la que surgió un renovado interés por el pensamiento racional y los estudios ópticos desarrollados en siglos anteriores. Los estudios sobre la representación espacial que llevarían al desarrollo de la perspectiva lineal eran así deudores de la *Óptica* de Euclides (s. XIV a.C), *De Architectura* de Vitruvio (s. I a.C), la *Óptica* de Ptolomeo (s. II), *De usu partium* de Galeno (s. II) o el estudio *Perspectiva* de Alhazen (s. XI). La gran aportación renacentista a todas estas obras será la aplicación de la óptica al ámbito de la

47 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] In the Italian Renaissance, a conception of the dignity of man was expressed once again in a renewed interest in portraying nature as viewed by an individual. [...] The development of linear perspective brought individuals back into art and gave them a role in the representation of nature.”

pintura⁴⁸ a través de los tratados de León Battista Alberti, Piero Della Francesca o Leonardo da Vinci.

En este contexto aparecerá la perspectiva lineal como respuesta a la necesidad de acercar la producción de imágenes artísticas al ámbito científico y racional. La creencia desarrollada durante el Renacimiento que consideraba el universo como un todo ordenado y lógico propició la aceptación y la rápida expansión de este sistema perspectivo que parecía reafirmar la presencia de la geometría en la estructura interna del mundo:

*El unificado sistema perspectivo propio del Renacimiento obtuvo una gran aprobación por parte de pintores, público e Iglesia por tres razones principales: parecía ser racional, científico y objetivo, funcionando como una manifestación de su creencia en la existencia de un universo racional.*⁴⁹ (Dunning, 1991, p.37)

Aunque la aparición de un sistema perspectivo normalizado tuvo lugar por primera vez en el siglo XV, el uso de la perspectiva aplicada de forma intuitiva, tuvo lugar ya durante la Antigüedad. Resulta revelador que tanto la sociedad grecorromana como la renacentista presentaran un pensamiento de tendencia humanista y que

48 Ya en el s. II a.C Ptolomeo parecía conocer los principios básicos de la representación en perspectiva, aunque estos fueron solo aplicados a la realización de mapas y escenografías teatrales. Es en el contexto de estas últimas donde parece nacer la representación naturalista pictórica.

49 Traducción a cargo de la autora del original: “The unified Renaissance system of perspective elicited strong approval from painters, the public and the Church for three principal reasons: it appeared to be rational, scientific and objective; it functioned as a manifestation of their belief in the existence of a rational universe.”

ambas compartieran una representación pictórica con grandes paralelismos. La pintura del medievo funciona aquí como el testigo de cómo una ideología de tendencia misticista y teocéntrica termina alejando al arte de la representación naturalista a través de un profundo sentimiento religioso que busca acercar la obra hacia la dimensión de lo intangible. En el momento en el que la sociedad devuelve al hombre un lugar privilegiado en el mundo, éste parece reclamar el sitio que le corresponde en el arte, haciendo que la pintura pose de nuevo la mirada en el ilusionismo espacial a fin de representar el mundo visto desde una perspectiva individual y terrenal. El arte grecorromano anticipó así la revolución pictórica que tendría lugar durante el Renacimiento gracias a una “concepción humanista que jugaría un papel fundamental en el desarrollo de la perspectiva en la Antigüedad”⁵⁰ (Blatt, 2009, p.200). La pintura grecorromana mostró de forma insistente una preocupación por representar los elementos según un sistema perspectivo que sin embargo, se aplicaba siguiendo unas directrices totalmente intuitivas:

El espacio representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se establecen sean diferenciaciones o modificaciones de un continuum de orden superior. Las distancias en profundidad se hacen perceptibles, pero no pueden ser expresadas mediante un modulus determinado. (Panofsky, 2010, p.25)

50 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] a humanistic conception had played a major role in the development of perspective in Antiquity.”

La perspectiva utilizada durante la Antigüedad no respondía así “al espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático.” (Panofsky, 2010, p.26). Configurada a partir de varios puntos de fuga, este sistema presentaba una falta de unidad donde cada elemento era tratado de forma individual, respondiendo a un punto de fuga propio que impedía la unidad espacial dando lugar a una “representación perspectiva intuitiva y de alguna forma, imprecisa e inconsistente”⁵¹ (Blatt, 2009 p.200). El espacio en la pintura grecorromana se acercaba así a una representación tridimensional en cierta medida verosímil que carecía sin embargo de la unidad espacial necesaria para crear el espacio homogéneo e infinito que caracterizaría a la pintura renacentista:

*Por norma general, el espacio en la pintura grecorromana era un espacio de agregados más que un sistema homogéneo [...] el espacio no era sistemáticamente organizado a partir del punto de vista del espectador; sino que el espacio era un medio indefinido entre los objetos.*⁵² (Blatt, 2009, p.210)

En esta reflexión, Sidney Blatt suscribe la descripción de Panofsky del espacio grecorromano como un espacio de agregados. En este fragmento, Blatt hace referencia además a lo que consideramos un elemento esencial no solo para la

51 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] intuitive, somewhat imprecise and inconsistent representation of perspective.”

52 Traducción a cargo de la autora del original: “The ability to create the illusion of depth on a two-dimensional surface had been achieved intuitively as early as the 5th century B.C. Numerous Greco-Roman works contain examples of foreshortening and the creation of an apparent three-dimensional expanse. Through the use of a vanishing vertical axis, Greco-Roman artists were able to create the convergence of parallel lines. Distant objects diminished in size and were blurred to give the illusion of depth. But, generally, space in Greco-Roman paintings was a finite aggregate of solids and voids, rather than a homogeneous system [...] Space was not organized systematically around the fixed point of a spectator; instead, space was an undefined medium between objects.”

aparición de un sistema perspectivo coherente, sino también para la existencia del fuera de campo: el punto de fuga único, ausente durante la Antigüedad, es lo que hace posible la proyección del espectador en el espacio representado, facilitando la identificación de la imagen como una ventana situada frente a él. La perspectiva renacentista introducirá el punto de fuga único que pretende imitar el ojo del espectador, permitiendo relacionar directamente al observador con la imagen, proporcionando “un medio sistemático para unificar toda la escena tomando como referencia el ojo del espectador.”⁵³ (Gablík, 1976, p.50). En cualquier caso, la implantación del punto de fuga único va más allá de la simple construcción de los elementos de forma coherente y sistemática pues supone además un cambio en la concepción misma de la imagen y en la relación que el espectador establece con ella:

*Cuando, como ocurría en el Trecento, el cuadro es un espacio tridimensional y las figuras y objetos son representados desde un punto de vista óptico, el espacio pictórico se convierte en la imitación del espacio experimentado por el espectador, y las figuras se convierten en actores sobre un escenario. La composición de la escena completa, sin embargo, no se construye en referencia a un único punto de fuga. El cambio de una composición creada para un público general a una construida siguiendo el punto de vista de un único espectador será llevado a cabo durante el siglo XV a través de su sistema perspectivo.*⁵⁴ (Bunim, 1940, p.151)

53 Traducción a cargo de la autora del original: “The vanishing point provides [...] a systematic means of unifying the whole scene with reference to the eye of the spectator.”

54 Traducción a cargo de la autora del original: “When the picture plane is represented as a pictorial surface and the figures and objects are composed more or less according to conceptual principles, as in Romanesque painting, the spectator has, in a pictorial sense, no spatial connection with the scene. When, as in the Trecento, the picture plane is a tridimensional space and the figures and objects

La eficacia de este punto de fuga a la hora de configurar imágenes espacialmente verosímiles quedó patente cuando en 1425, Filippo Brunelleschi se dirigió a la florentina Plaza del Duomo y llevó a cabo su célebre demostración. Esa mañana se produjo lo que se ha considerado como el auténtico nacimiento de la perspectiva lineal, en una demostración que pretendía evidenciar la veracidad de las imágenes realizadas a partir de este nuevo método. En su demostración, Brunelleschi utilizaba un panel en el que había representado el Baptisterio de San Juan siguiendo los preceptos de la perspectiva lineal. Con la ayuda de un espejo, Brunelleschi permitía al espectador comprobar como el Baptisterio y la representación realizada por él coincidían a la perfección⁵⁵. Para comprobarlo, el espectador debía situarse frente a la tablilla, colocada del revés ante sus ojos y observar a través de un orificio situado en su centro. A través de este orificio, podía ver la imagen gracias a un espejo de mano situado frente a él. Colocado en el lugar correcto, el espectador podía así retirar parte del espejo y comprobar como la imagen coincidía a la perfección con el Baptisterio real situado ante sus ojos. Aunque no se conservan

are represented from an optical point of view, the pictorial space is an imitation of the spectator's experienced space, and the figures are actors upon a stage. The composition of the whole scene, however, is not constructed with reference to a single point of view. The change from a composition created for a general audience to a composition constructed with regard to the point of view of a single spectator is accomplished in the fifteenth century by the focused system of perspective. Such a system, as we have seen, makes the construction of the scene dependent also upon the spectator's theoretical distance from the picture plane."

55 Los estudios llevados a cabo en *El conocimiento secreto* (Hockney, 2002) muestran evidencias del uso de lentes por parte de los pintores del siglo XV que habrían ayudado de forma significativa a la definitiva transición de la pintura hacia una representación naturalista. En lo referente a Brunelleschi, Hockney demuestra sin dificultad cómo la imagen del Baptisterio pudo ser obtenida a través de una pequeña lente situada en la puerta de la catedral, actuando como una primitiva cámara oscura. Según el tamaño que tenían las lentes del momento, la imagen obtenida en la proyección correspondería con el tamaño de la imagen trazada por Brunelleschi. Este descubrimiento, lejos de restar valor al trabajo del artista, demuestra cómo éste fue capaz de introducir por primera vez un sistema que permitía obtener los mismos resultados que los obtenidos al trabajar con estas primitivas cámaras oscuras a través de la convergencia de las líneas hacia un punto de fuga único.

las tablillas originales, sí han llegado a nuestros días testimonios de autores como Antonio Dui Tuccio Manetti⁵⁶ que han ayudado a comprender cómo se llevó a cabo la demostración. En sus reflexiones sobre Brunelleschi, Manetti inicia el debate sobre el auténtico descubrimiento⁵⁷ de la perspectiva. La perspectiva grecorromana, aun tratándose de un sistema puramente intuitivo parece, en cierta medida, asentar las bases del posterior sistema renacentista, lo que lleva a muchos autores a hablar de un redescubrimiento renacentista en lugar de señalarlo como el auténtico nacimiento del sistema perspectivo. Las reflexiones de Manetti, escritas en la década de 1480, demuestran cómo el debate fue iniciado casi al mismo tiempo en el que la perspectiva lineal fue introducida en Florencia:

En ese mismo periodo, él propuso y realizó lo que hoy los pintores llaman perspectiva, ya que forma parte de esa ciencia que, en efecto, consiste en llevar a cabo correcta y racionalmente la reducción y el aumento de los elementos cercanos y distantes como serían percibidos por el ojo

56 “Con los elementos ya nombrados de la plata bruñida, la plaza, el punto de vista etc. el espectador sentía que estaba admirando la escena real en lugar de la pintura. Yo la tuve en mis manos y pude verla muchas veces en mis días, siendo testigo de ello. [...] Paolo Uccello y otros pintores llegaron después y quisieron copiarla e imitarla. He visto más de uno de estos esfuerzos y ninguno fue hecho tan bien como el de Brunelleschi.” (Manetti en Hyman, 1974 p.67 Traducción a cargo de la autora del original: “With the afore mentioned elements of the burnished silver, the piazza, the viewpoint, etc., the spectator felt he saw the actual scene when he looked at the painting. I had it in my hands and seen it many times in my days and can testify to it. [...] Paolo Uccello and other painters came along later and wanted to copy and imitate it. I have seen more than one of these efforts and none was done as well as his.”

57 Aunque el término descubrimiento se ha utilizado de forma constante desde el siglo XV, su utilización nos parece, en cualquier caso, algo conflictiva pues implica la concepción de la perspectiva como algo preexistente a la espera de ser descubierto por el hombre, lo que valida su existencia como sistema completamente objetivo y fiel a nuestra percepción del mundo. En su defecto, creemos más adecuado el término invención, pues sitúa este sistema en un conjunto en el que caben también otros modos de representar basados en sistemas de agregados o en puntos de vista múltiples, más cercanos a nuestra percepción cambiante y mutable del entorno.

*humano. [...] Él creó la regla esencial para cualquier logro que se haya conseguido hasta entonces en esa área. [...] No sabemos si hace siglos los pintores de la Antigüedad [...] sabían acerca de la perspectiva o si la utilizaban racionalmente. Si efectivamente la utilizaban siguiendo alguna regla [...] como él hizo posteriormente, quien quiera que pudiera habérsela transmitido llevaría muerto décadas. Ningún escrito sobre el tema ha sido descubierto, por lo que, mediante técnica e inteligencia, él la redescubrió o la inventó*⁵⁸. (Manetti en Hyman, 1974, p.66)

Aunque por su naturaleza intuitiva podemos concluir que la perspectiva en la Antigüedad no comparte metodología con la perspectiva renacentista, esta perspectiva primitiva se erige en efecto como un antecedente directo de la perspectiva lineal. La utilización del término redescubrimiento se utiliza así como un modo de dar crédito a las tentativas realizadas en siglos anteriores⁵⁹.

A pesar de que la aceptación del método de Brunelleschi fue casi inmediata, los artistas tardarían años en realizar obras con una correcta aplicación de la perspectiva lineal, utilizando en su lugar varias líneas convergentes que respondían a un mismo

58 Traducción a cargo de la autora del original: “During the same period he propounded and realized what painters today call perspective, since it forms part of that science which, in effect, consists of setting down properly and rationally the reductions and enlargements of near and distant objects as perceived by the eye of man. [...] He originated the rule that is essential to whatever has been accomplished since his time in that area. We do not know whether centuries ago the ancient painters [...] knew about perspective or employed it rationally. If indeed they employed it by rule [...] as he did later, whoever could have imparted it to him had been dead for centuries and no written records about it have been discovered [...] Through industry and intelligence he either rediscovered or invented it.”

59 El libro *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, de Samuel Y. Edgerton profundiza en los estudios, análisis y acontecimientos que fundaron las bases de la perspectiva renacentista arrojando luz sobre la deuda que ésta contrae con distintos artistas y teóricos de otros siglos.

axis en lugar de a un punto único. Los primeros artistas en poner en práctica la perspectiva lineal de forma correcta fueron Masolino, Donatello y Masaccio. Será a este último, con su obra *La Trinidad* (Masaccio, 1427-1428) a quien será atribuida la creación del primer cuadro que cumplía de forma rigurosa con los preceptos de la perspectiva lineal. La obra de estos tres artistas muestra el gran interés que despertó este nuevo modo de representación, y su rápida aceptación entre los pintores italianos, que pronto extenderían su influencia hasta Europa occidental, donde desplazó la perspectiva intuitiva y minuciosa propia del Gótico Internacional.

Una década después de la demostración de Brunelleschi, sería León Battista Alberti el encargado de plasmar sobre papel los principios básicos de la perspectiva lineal y la importancia del punto de fuga único en un tratado de pintura en el que por primera vez se hablaba de ésta en términos geométricos. La importancia del tratado de Alberti será capital no solo por ofrecer unas instrucciones precisas sobre cómo aplicar la perspectiva lineal, sino por introducir por primera vez la concepción del cuadro como ventana:

Antes que nada, trataré acerca del lugar donde voy a dibujar. Primero inscribiré un rectángulo de ángulos rectos tan grande como desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar [...] luego, dentro de ese rectángulo en el lugar que yo quiera, trazo un punto que ocupa el lugar donde incide el rayo central. Por ello es que se llama punto central. (Alberti, 1998, pp. 67-68)

Esta concepción del cuadro como ventana es capital para la activación del fuera de campo. Si entendemos el cuadro como una ventana abierta en el muro, sus bordes se convertirán automáticamente en los límites de esta apertura. No serán por tanto los

límites del espacio representado, sino solo los límites de aquello que nuestra vista alcanza a ver a través de esta apertura. Si el cuadro nos incita a pensar en él como una ventana, se nos está indicando que tras sus bordes, hay mucho más de lo que alcanzamos a ver.

2.3.2. Masaccio

Masaccio merece ser alabado [...] porque a la verdad, las cosas hechas antes de él pueden calificarse de “pintadas” mientras que las suyas son vivas, verídicas y naturales
(Vasari, 1996, p.183)

A comienzos del siglo XV surgieron en Florencia una serie de pintores que cogiendo el testigo de Giotto y usando como herramienta la perspectiva lineal, llevaron la representación espacial a un nuevo estadio. Entre todas estas figuras destacó sin duda la de Masaccio, tanto por el correcto uso del método perspectivo como por el inusual realismo de sus composiciones. Por todo ello, se ha llegado a considerar que “desde el siglo XV cada uno de los estilos de la pintura occidental han sido dependientes en mayor o menor medida, de las ideas resueltas por vez primera en la pintura de Masaccio⁶⁰” (Dunning, 2009 p.67). El pintor se convierte en el puente hacia un nuevo modo de representar basado firmemente en la geometría y la óptica. Como ocurría con Giotto, a Masaccio será atribuida la introducción de diversos recursos compositivos hasta el momento ausentes en la pintura occidental, que se convertirán en clave para la definitiva conversión del cuadro en ventana abierta al mundo.

60 Traducción a cargo de la autora del original: “Since the fifteenth century, every style of Western painting has been dependent, to one degree or another, on the ideas that came to sharp resolution in Masaccio’s painting.”

El fresco de *La Trinidad* (Masaccio 1427-1428) [fig.33] situado en la Iglesia de Santa María Novella, se convierte en la primera obra en la que se aplicarán correctamente los preceptos de la perspectiva lineal, creando una “concepción espacial unificada y sistematizada” (Blatt, 2009 p.211). El fresco funciona como un trampantojo en el que la arquitectura representada parece abrir una puerta hacia una estancia mucho más amplia que se extiende ante nuestros ojos. En la obra, el espacio queda dividido en tres partes: la parte inferior de la composición muestra un nicho con columnas laterales sobre el que descansa un esqueleto con la inscripción “Fui lo que tú eres y serás lo que yo soy”. Por encima de éste, hallamos un primer peldaño sobre el que son situados los retratos de los dos donantes. Sobre ellos se alzan unas pilastras y una arcada que enmarcan un último espacio en el que se sitúan el resto de figuras. Junto a estas pilastras encontramos los retratos de San Juan y la Virgen. Ésta dirige su mirada hacia nosotros, mientras con un gesto señala hacia donde está situado Cristo. La mirada de San Juan, igual que ocurre con la de los dos donantes, se mantiene fija en la cruz. Este recurso, que veíamos ya en la obra de Giotto como un intento por dirigir la atención del espectador de forma evidente y poco natural, se presenta aquí con una sutileza y una naturalidad que quedan ya lejos de la rigidez de la pintura del Trecento.

Ocupando el centro de la composición encontramos la figura de Cristo Crucificado, y sobre él la figura de Dios Padre, que parece observarnos desde una posición elevada. La estancia en la que se sitúan estas figuras presenta una gran bóveda de cañón construida de forma precisa a partir de un único punto de fuga. Al observar la bóveda, sentimos que realmente nos encontramos mirando la escena desde abajo gracias a la colocación del punto de fuga en la mitad inferior de la imagen.

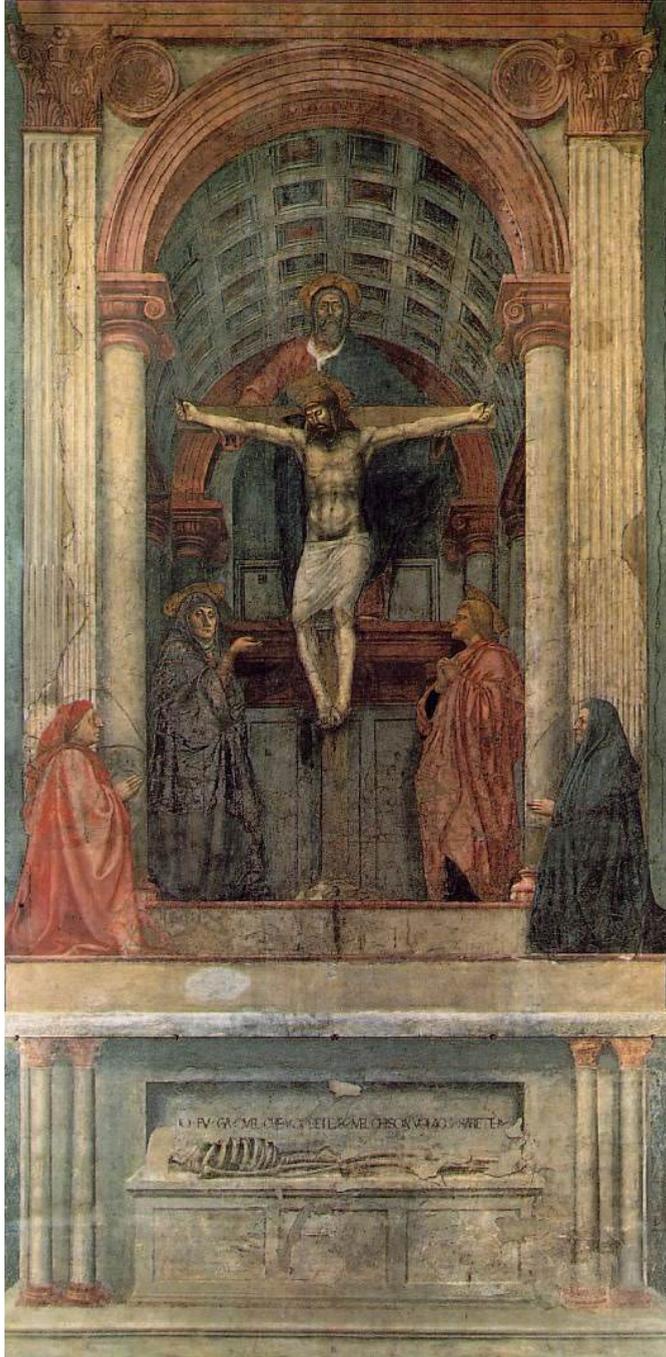


fig.33: *La Trinidad*
Masaccio, 1427-1428

Masaccio fue especialmente cuidadoso a la hora de colocar este punto de fuga, que hizo coincidir con la altura de un hombre situado frente a la obra, para demostrar así “la observación de Brunelleschi de que la convergencia ilusoria de los bordes de los objetos, paralelos a la línea de tierra, siempre ocurre al nivel de los ojos del espectador⁶¹” (Edgerton, 1975, p.27). La eficacia de esta colocación se puede observar de forma sencilla si comparamos esta obra con los frescos realizados en la capilla Brancacci. En este conjunto, el punto de fuga ha sido colocado a la misma altura que las cabezas de los personajes, colocándolos al mismo nivel que el espectador. No ocurre así en *La Trinidad*, donde solo los donantes parecen encontrarse a nuestra altura, mientras el resto de figuras parecen demostrar que pertenecen a un lugar más elevado, por encima de lo terrenal. La correspondencia entre el punto de fuga y las cabezas de los personajes, que salvo escasos ejemplos como *La Trinidad* será una constante en la obra de obra de Masaccio, sentará un precedente que servirá como ejemplo de lo que posteriormente desarrollaría Alberti en *De Pictura*:

Este punto [central] está colocado adecuadamente cuando no está más arriba de la línea base del rectángulo que la altura del hombre que voy a pintar allí. Así, tanto el observador como las cosas pintadas que él ve, parecerán estar en el mismo plano [...] cuán equivocados están (dichos pintores) cuando colocan el punto central más arriba o más abajo que la altura del hombre representado en el cuadro. (Alberti, 1998, pp.68-69)

61 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] Brunelleschi’s observation that the illusionary convergence of edges of objects, parallel to the ground plane in nature, always occurs at a point level with the viewer’s eyes.”

Alberti aconseja colocar siempre el punto de fuga a la misma altura que las figuras representadas en la imagen, haciéndolo coincidir con la altura de sus cabezas que serán organizadas isocefálicamente⁶². Insiste además en la equivocación de aquellos pintores que, como hicieran posteriormente Domenico Veneziano o Piero della Francesca, colocasen la línea de horizonte sin hacerla coincidir con la altura de los personajes, impidiendo así que el espectador tuviera la sensación de situarse junto a ellos. Edgerton afirma que *El pago del Tributo* (Masaccio, 1425) y *La resurrección de Tabita y la curación de los tullidos* (Masolino, 1424-1425) [fig.34], ambos situados en la capilla Brancacci, “son las primeras imágenes en la historia del arte en ilustrar el principio científico-artístico de la línea de horizonte isocefálica.”⁶³ (Edgerton, 1975, p.27).

La pintura de Masaccio presenta una monumentalidad indudablemente heredada de la obra de Giotto. Para ambos pintores, la figura será la auténtica protagonista en la imagen, ocupando la mayor parte de la composición y convirtiendo el espacio a sus espaldas en un elemento secundario que actuaba a modo de telón teatral, una solución compositiva que sin duda era la ideal “para una sociedad que todavía se imaginaba a sí misma como el centro del universo.”⁶⁴ (Dunning, 1991, p.65).

62 El término isocefalia sirve para denominar el método compositivo mediante el cual las cabezas de los personajes son colocadas a la misma altura. Este método era el habitual en los mosaicos bizantinos y el Arte Románico hasta la llegada del estilo Gótico. En este contexto, sin embargo, la isocefalia era utilizada como consecuencia del simbolismo y la simplificación a la que se veían sometidas las figuras durante este periodo. La propuesta de Alberti, sin embargo, utiliza el recurso como fórmula de acercamiento entre el espectador y la escena, por lo que el enfoque del término sería aquí completamente distinto.

63 Traducción a cargo de la autora del original: “These two pictures are the first in the entire history of art to illustrate the scientific-artistic principle of horizon line isocephaly.”

64 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] for a society that still fancied itself the center of the universe.”



fig.34: *La resurrección de Tabita y la curación de los tullidos*
Masolino, 1424-1425

Sin embargo, la pintura de Masaccio muestra un espacio mucho más realista fruto no solo de la correcta aplicación de la perspectiva lineal, sino también de la utilización de otros recursos compositivos cuya introducción en la pintura será atribuida precisamente a este pintor. Uno de los más destacados será la incorporación de sombras proyectadas, que tras algunas tentativas en la Antigüedad, se mantuvieron prácticamente ausentes en la pintura occidental hasta la obra de Masaccio. Observando detalladamente la pintura del Trecento vemos como las figuras parecen flotar en el espacio, especialmente en los casos donde los personajes no descansan sobre el borde inferior de la imagen, haciendo más evidente la falta de sombras. Esta ausencia queda especialmente patente en obras como *El sueño de Joaquín* (Giotto, 1305) [fig.35] o *Los Milagros de Agostino* (Simone Martini, 1328) [fig.36]. *El pago del tributo* se considera una de las primeras obras en recuperar las sombras proyectadas desde la Antigüedad, aunque obras como *La estigmatización de San Francisco* (Sassetta, 1437-1444) [fig.37] también constituyen a su vez ejemplos prematuros en la introducción de sombras.



fig.35: *El sueño de Joaquín*
Giotto, 1305



fig.36: *Los milagros de Agostino*
Simone Martini, 1328



fig.37: *La estigmatización de San Francisco*
Sassetta, 1437-1444

En los frescos realizados para el altar de la Iglesia de Santa Maria Carmine en Florencia, una de las primeras obras datadas de Masaccio, puede apreciarse sin dificultad la naturalidad con la que el pintor introducía las sombras proyectadas en sus composiciones.

En *El martirio de San Juan Bautista* (Masaccio, 1426) [fig.38] los personajes proyectan sobre el pavimento una serie de sombras que ayudan a aumentar la sensación de corporeidad al conjunto de personajes. Tanto en *La Expulsión del Paraíso* (Masaccio, 1425) [fig.39] como en *El pago del Tributo*, ambas situadas en la capilla Brancacci, observamos de nuevo unas sombras arrojadas especialmente pronunciadas que una vez más, sitúan el foco de luz en el margen derecho del cuadro. Ambos frescos, situados el uno junto al otro en la capilla, unifican sus focos de luz en un mismo lugar dotando al conjunto de gran unidad espacial. En *San Pedro curando a los enfermos con su sombra* (1425) [fig.40] donde la importancia de la sombra es central en la narración, Masaccio recurrirá de nuevo al uso de sombras alargadas, propias del ocaso, cuyo foco de luz se situará, una vez más, en el lado derecho del cuadro. La introducción de las sombras arrojadas acabará con la iluminación interior perpetuada durante el Trecento:

*Masaccio consigue el abultamiento de las figuras no a través del modelado generalizado a través de una luz plana y neutral sin origen determinado, como hace Giotto, sino a través de una luz que viene de un punto concreto fuera del cuadro*⁶⁵. (Gardner, 1986, p. 565)

65 Traducción a cargo de la autora del original: “Masaccio realizes the bulk of the figures not through generalized modeling with a flat, neutral light without identifiable source, as Giotto does, but by means of a light that comes from a specific source outside the picture.”



fig.38: *El martirio de San Juan Bautista*
Masaccio, 1426



fig.39: *La Expulsión del Paraíso*
Masaccio, 1425

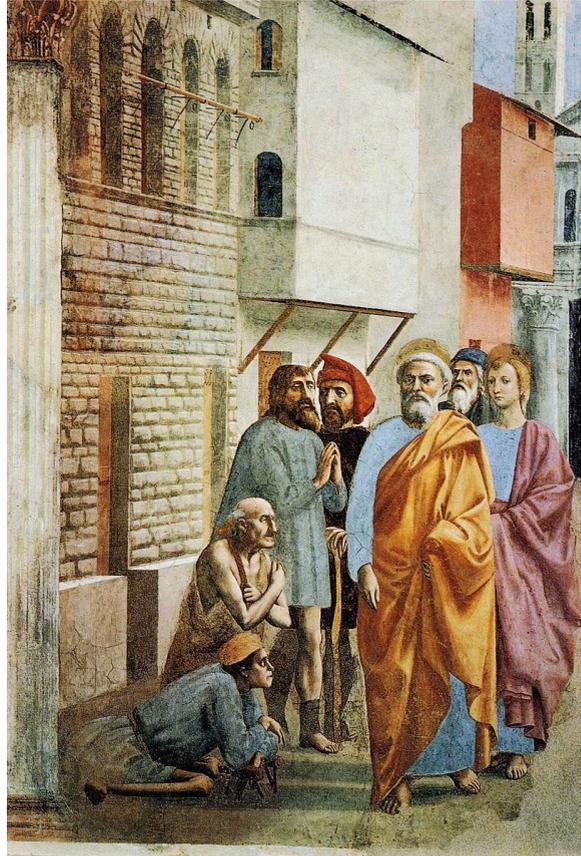


fig.40: *San Pedro curando a los enfermos con su sombra*
Masaccio, 1425

Por otro lado, la construcción del paisaje romperá de forma definitiva con la sensación de telón de fondo gracias al tratamiento cromático utilizado en las montañas. En toda su obra observamos una gradación cromática en la que las montañas situadas en el último plano adquieren tonos azulados, lo que para William Dunning, supone una auténtica condensación de dos de los principios más importantes de la perspectiva cromática:

*Masaccio también observó dos de los principios más importantes de la perspectiva cromática renacentista: colocó los tonos de gris más fríos en el fondo y reservó los colores más saturados y cálidos para el primer plano. Masaccio empleó así cinco de las premisas más importantes de la perspectiva renacentista: un foco de luz unificado, la separación por planos, la perspectiva lineal, la perspectiva atmosférica y la perspectiva cromática*⁶⁶. (Dunning, 1991, p.64)

El uso de la perspectiva atmosférica y cromática al que hace referencia William Dunning aparece en el tratamiento de las montañas y las zonas más alejadas del paisaje, donde parece anticipar el tratamiento cromático utilizado por da Vinci medio siglo después. La puesta en práctica del punto de fuga único, sumada a la fuente de luz unificada y a sus innovaciones en el ámbito cromático no hacen sino demostrar “su interés por los aspectos científicos de su tiempo aplicados a la pintura⁶⁷” (Cole 1980, p.139).

66 Traducción a cargo de la autora del original: “Masaccio also observed the two most important principles of Renaissance color perspective: he placed cool, greyed color in the background and reserved the warmer, more saturare colors for the foreground. Masaccio exploited all five of the major devices of Renaissance perspective: unified light source, separation of planes, linear perspective, atmospheric perspective, and color perspective.”

67 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] his interest in the scientific aspects of his

La Adoración de los Magos (Masaccio, 1426) [fig.41] sirve como ejemplo perfecto para ilustrar como su obra, aún con claras reminiscencias compositivas del Trecento, da un paso definitivo hacia la creación de un espacio mucho más naturalista. Si comparamos *La Adoración de los Magos* con las obras homónimas de Duccio y Giotto [figs.42 y 43] podemos observar como las tres presentan una composición bastante similar: en todas ellas encontramos el pesebre colocado en un lateral, mientras que los Reyes Magos y sus acompañantes son situados en el lateral opuesto. En todos ellos, el pesebre se mantiene perfectamente encuadrado dentro de los márgenes del cuadro, mientras que la multitud congregada se fragmenta en un lateral de la composición, dando la sensación de prolongarse más allá de la imagen. Tanto en Duccio como en Giotto se observa una tendencia a encuadrar todos los elementos dentro de la imagen, lo que acaba provocando cierta reticencia a fragmentar los personajes, siendo solo los animales los que aparecen recortados por los márgenes.



fig.41: *La Adoración de los magos*
Masaccio, 1426

time as applied to painting.”



fig.42: *La Adoración de los magos*
Duccio, 1308



fig.43: *La Adoración de los magos*
Giotto, 1303-1305

La obra de Masaccio abandonará finalmente esta tendencia de composición hermética, con varios personajes situados en los márgenes de la composición de los que solo alcanzamos a ver un fragmento, lo que permite establecer una relación más estrecha con el fuera de campo.

En su *Madonna con niño* (Masaccio, 1426) [fig.44], Masaccio dejaba patente su preocupación por acabar con el hermetismo de la imagen incluso en obras con claras tendencias bizantinas donde el espacio era de nuevo reducido a una superficie monocromática. La composición muestra a la Virgen con el niño entronizados y acompañados por cuatro ángeles. Dos de ellos se encuentran semiocultos tras el trono, mientras que en primer plano encontramos otros dos sentados frente a él cuyas piernas son recortadas por el borde inferior de la imagen:

*Masaccio no se conformaba con limitar el espacio solo al área visible, sino que sugería movimiento más allá de la imagen haciendo que las esquinas superiores del trono y los cuerpos de los ángeles en pie se movieran más allá de los límites de la misma. Un espacio implícito existe más allá del panel, de igual modo que nuestro espacio existe más allá de los límites de nuestra propia visión*⁶⁸. (Cole,1980, p.138)

Esta reflexión de Bruce Cole hace referencia directa al fuera de campo en *Madonna con niño*, afirmando que gracias a las presencias parciales utilizadas, Masaccio consigue eliminar los límites de la imagen y demostrar que la escena se extiende hacia

68 Traducción a cargo de la autora del original: “Masaccio has not been content to limit the space to just the area one can see: he has suggested movement beyond by making the upper corners of the throne and the standing angels’ bodies move outside the picture’s limits. An implied space exists outside the panel, just as our space exists outside the limits of our own vision.”

“un espacio implícito” donde se prolonga aquello que no alcanzamos a ver. Más allá de *Madonna con niño*, los ejemplos de presencias parciales en la obra de Masaccio son extremadamente escasos y rara vez afectan a los personajes.⁶⁹

Aunque la relación que se establece aquí con el fuera de campo es todavía muy débil, permite la apertura de la imagen y abre el camino a otros pintores que llevarán esta relación mucho más lejos repartiendo la atención del espectador de forma más equitativa entre lo presente y lo ausente.

69 Resulta revelador que una de las pocas obras donde sí podemos ver parte de las figuras fragmentadas sea *La resurrección del hijo de Teófilo* (Masaccio, 1424-1428), donde los personajes situados a la izquierda, fragmentados por el borde, son precisamente aquellos atribuidos a Filippo Lippi tras la muerte de Masaccio.



fig.44: *Madonna con niño*
Masaccio, 1426

2.3.3. La pintura flamenca del siglo XV

[Jan van Eyck] *logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible.*

(Gombrich, 2021, p.239)

Mientras en Italia se utilizaba la perspectiva lineal como método de ilusionismo pictórico, el norte de Europa se acercaba a naturalismo desde una perspectiva intuitiva desarrollada a partir de la observación minuciosa. La pintura europea del siglo XV parece así tomar dos caminos bien diferenciados para abordar una misma problemática: mientras Italia se aproximaba a la representación naturalista mediante un método normalizado, la pintura que se desarrollaba en Flandes lo hacía desde una metodología totalmente empírica, donde el espacio se construía desde la propia experiencia del pintor con su entorno y no a través de unas reglas externas.

En cierta medida, la pintura flamenca podría relacionarse con la representación grecorromana y sobre todo con la pintura del Trecento, donde la relación con la perspectiva era fruto de la observación y no del establecimiento de un sistema perspectivo concreto. Sin embargo, la pintura flamenca llega a un nivel de coherencia imposible de encontrar en la Antigüedad o en la Italia del siglo XIV. La pintura flamenca no es así un espacio de agregados como ocurría en la pintura grecorromana, ni la escenografía teatral en la que se agolpaban las figuras del Trecento. Es, por el contrario, un espacio que parece reivindicar su veracidad a través de la suntuosidad de sus detalles y la profundidad de sus paisajes.

La pintura flamenca presenta así un modelo de representación con identidad propia que consiguió convertir el cuadro en un espacio infinito y homogéneo desde una perspectiva completamente empírica.

De igual modo que los métodos italianos acabarían influyendo en la pintura flamenca⁷⁰, ésta consiguió abrirse camino en el panorama pictórico del siglo XV, ganándose la admiración de los círculos italianos⁷¹. Dos de los factores que más admiración despertaban eran la minuciosidad y el detallismo con los que construían sus imágenes. Al representar sus característicos paisajes, los maestros flamencos no dudaban en tratar los últimos planos con el mismo nivel de detallismo y pulcritud que los elementos situados en primer plano. Esta fórmula, que a priori resta eficacia a la sensación de profundidad, era compensada con creces gracias al hábil uso del color y la luz. *La Adoración del Cordero Místico* (Jan van Eyck 1425-1429) [fig.45], o el *Tríptico de la Crucifixión* (Rogier van der Weyden, 1440) [fig.46] demuestran la pericia de la pintura flamenca en la representación de paisajes y en la construcción de la profundidad espacial.

La obra de estos primeros maestros se convertirá en la base para la obra de Joachim Patinir, pintor flamenco que desarrollará su obra en el siglo XVI y acabará considerándose el padre de la pintura paisajística.

70 La introducción de la perspectiva lineal en el ámbito de la pintura flamenca es atribuida a Petrus Christus. Su obra *Virgen con niño* (Christus, 1450) es la primera en mostrar una correcta aplicación de la perspectiva lineal dentro del ámbito de la pintura flamenca.

71 Es sabido que Rogier van der Weyden viajó a Roma en 1450, despertando la admiración por su minucioso trabajo y extendiendo el interés por el óleo entre los artistas de Ferrara. Llegó a recibir encargos del marqués de Ferrara Lionello D'Este y fue junto a Jan Van Eyck, el único pintor del norte de Europa incluido en el *De viris illustribus* de Bartolomeo Fazio.



fig.45: *Adoración del cordero místico*
Jan van Eyck, 1425-1429



fig.46: *Tríptico de la Crucifixión*
Rogier van der Weyden, 1440

Los paisajes flamencos del siglo XV hacían un uso magistral de la perspectiva cromática y aérea adelantándose a la pintura italiana de finales de siglo. El paisaje de *El Tríptico de la Crucifixión* de van der Weyden muestra cómo las montañas del último término son representadas con tonos azulados, mientras que la luminosidad del cielo es mucho mayor junto a la línea de horizonte. Ambas soluciones recuerdan al virtuosismo de Leonardo da Vinci, a quien posteriormente le serán atribuidas las mayores aportaciones a este tipo de perspectiva basada en el uso de la luz y el color. Si bien Masaccio incluía ya en sus obras este recurso, será en la pintura flamenca donde la profundidad espacial abra la escena hacia un espacio extenso y rico en detalles, contrastando así con la monumentalidad de la pintura italiana, basada en la construcción racional, matemática y homogénea del espacio:

*A diferencia de las imágenes elaboradas por los pintores florentinos -energéticas, homogéneas, estructuradas- las imágenes flamencas subordinan la representación a un análisis mucho más sensible, parcial y heterogéneo pero unificado al fin y al cabo, a partir de deslumbrantes armonías cromáticas*⁷².
(Delevoy, 1983, p.9)

Además de su virtuosismo paisajístico y de la habilidad para crear espacios interiores⁷³, el espacio pictórico de la pintura flamenca destaca por su interés en

72 Traducción a cargo de la autora del original: “Unlike the image elaborated by the Florentine painters -energetic, homogeneous, structured- the Flemish image subordinates representation to analyses that are more sensitive, partial, heterogeneous, but unified after the fact by dazzling color harmonies.”

73 La obra que mejor condensa estas dos virtudes es *La Virgen con el canciller Rolin* (Jan van Eyck, 1435). La acertada perspectiva utilizada en el pavimento, la suntuosidad de los ropajes, y el detallismo y la profundidad del paisaje que se abre tras los personajes han hecho que el cuadro sea a menudo considerado como la obra maestra de la pintura flamenca.

eliminar las barreras entre la obra y el espectador. La pintura flamenca parece hacer continuas alusiones al espectador y su entorno a través del uso de diversos engaños visuales. Uno de los temas más recurrentes para la realización de trampantojos entre los siglos XIV y XV fue la representación monocromática de Santos y otras figuras que colocados en grandes nichos, imitaban relieves y conjuntos escultóricos que recibían el nombre de grisallas. Los frescos *Vicios y Virtudes* (Giotto, 1306) [fig.47], situados en la Capilla Scrovegni, muestran el interés temprano en estas soluciones, que se harían especialmente populares en el siglo XIV. Como puede apreciarse en estas tempranas obras de Giotto, los pintores pronto empezaron a experimentar con la relación representación-realidad a través de una serie de gestos que ponían en entredicho la impenetrabilidad del cuadro. En muchas de estas grisallas, los personajes se mantenían enmarcados dentro de una arquitectura que parecía real. En medio de este trampantojo, y cuando el espectador parecía convencerse de la corporeidad de esas estatuas, éstas adelantaban un pie, flexionaban un codo o alzaban una mano traspasando los nichos que las contenían adelantándose hacia el espacio del espectador, situándose en un espacio intermedio entre el representado y el real. La pintura flamenca mostrará un gran interés por estas soluciones, que adquirirán un peso notable en la obra de Jan van Eyck. Su *Díptico de la Anunciación* (Jan van Eyck, 1433-1435) [fig.48] es un ejemplo especialmente virtuoso donde se crea un trampantojo tan real, que resulta casi imposible concebir la imagen como una superficie bidimensional. El díptico muestra al ángel Gabriel y la Virgen convertidos en estatuas que se alzan sobre sendos pedestales y se sitúan en un nicho que parece esculpido con su mismo material. Estos nichos parecen prolongar la propia enmarcación física que acompaña la obra, aumentando así el ilusionismo del conjunto y haciendo difícil determinar dónde acaba el marco y comienza la imagen.



fig.47: *La Fe*, de la serie *Vicios y Virtudes*
Giotto, 1306



fig.48: *Díptico de la Anunciación*
Jan van Eyck, 1433-1435

Las dos figuras reivindican su corporeidad sobrepasando el nicho en el que se sitúan, tanto con su figura (como vemos en las alas del ángel) como a través de la sombra que proyectan sobre el umbral que las rodea. Con estos gestos las dos figuras parecen aproximarse hacia nosotros, invadiendo el espacio del espectador y poniendo en entredicho la planitud del cuadro. A través de estos recursos, Jan van Eyck dotó a la pintura de un ilusionismo hasta el momento inconcebible que acabaría dirigiendo la pintura flamenca hacia una relación mucho más estrecha con el espacio del espectador.

El uso de trampantojos derivó en ocasiones hacia una solución compositiva en la que se incluían en los bordes de la imagen pórticos y arcos góticos que convertían el cuadro en una puerta abierta hacia el espectador. Estos trampantojos pretendían unificar el espacio en el que se ubicaba la obra con el de la representación, utilizando la arquitectura como puente entre ambos espacios. Tanto *El Tríptico de Miraflores* (Rogier van der Weyden, 1442-1445) [fig.49] como *El Tríptico de la Virgen* (Dirk Bouts, 1445) [fig.50] sirven como muestra de estos umbrales ilusionistas. *El Tríptico de Miraflores*, en el que se inspiraría posteriormente Dirk Bouts para su propio tríptico, muestra tres escenas correspondientes a *La Natividad*, *La Piedad* y *La Resurrección*. El espacio en las tres imágenes queda dividido en tres secciones: un primer espacio, limitado por los arcos y las tracerías góticas, sirve como antesala para la escena principal. Los elementos arquitectónicos representados en este primer plano parecen alargar los límites de la enmarcación física. Un segundo plano presenta los espacios interiores donde se desarrollan las escenas, con una construcción que parece responder a un punto de fuga situado en el centro mismo de la imagen. Las tres escenas parecen desarrollarse en el mismo lugar, con un techo abovedado y un pavimento idénticos. En la imagen central, correspondiente a *La Piedad*, el muro frontal del edificio ha sido eliminado para dar mayor sensación de apertura a una escena que se supone, se desarrolla en el exterior. También en la última de ellas las vidrieras han sido eliminadas y las puertas abiertas, dando mayor sensación de amplitud a la escena. De igual forma que los arcos y las grisallas en primer plano eran utilizados para prolongar el espacio del cuadro enlazándolo con la enmarcación física, estos espacios interiores son conectados con el primer plano gracias a las figuras y sus ropajes, que ayudan a aumentar el efecto de profundidad, demostrando que tanto el umbral como el interior conforman un espacio contiguo y coherente. En las imágenes de los extremos podemos ver como el ropaje de la Virgen se extiende hacia nosotros,

acercándose de forma casual hacia ese primer plano que parece situarse justo frente al espectador. En *La Resurrección*, Cristo adelanta un pie hacia el espectador, mientras con el codo penetra tímidamente en el pórtico, demostrándonos que puede acercarse al primer plano y también a nosotros, habitando libremente el espacio que le rodea. Las figuras de *La Piedad* son las que más sobrepasan este primer plano, con los pies de Cristo rozando los límites de la enmarcación y el manto de la Virgen a punto de caer por el borde. De este modo la obra de van der Weyden parece reducir la barrera entre espectador e imagen, especialmente en la escena central donde Cristo parece a punto de precipitarse sobre el espectador.

El Tríptico de la Virgen, al que hacíamos referencia anteriormente, repetirá esta fórmula de los pórticos solo unos pocos años después de que van der Weyden realizara su obra. Sin embargo, y a excepción de la escena de *La Anunciación*, estos pórticos se convierten en un muro entre el espectador y la escena, que se encuentran mucho más alejados que en *El Tríptico de Miraflores*. Los personajes de Dirk Bouts se sitúan en todo momento tras este primer umbral, sin permitir que sus brazos o pies traspasen esta arquitectura, distanciando mucho más al espectador y el espacio representado.

Aunque este distanciamiento no se produce en la obra de van der Weyden, el efecto de cercanía que ofrece su obra se ve mermado por las reducidas dimensiones de ésta. Comparando el pequeño tríptico con el fresco *El pago del tributo* de Masaccio, vemos como gracias a unas figuras casi de tamaño natural, Masaccio compensa la sensación de escenario teatral que todavía emanaba su obra y conecta eficazmente el espacio del cuadro con el del espectador. Cuanto mayor sea el tamaño de la obra, más sencillo resultará para el espectador proyectarse en ese espacio que se extiende de forma casi indefinida ante sus propios ojos.



fig.49: *Triptico de Miraflores*
Rogier van der Weyden, 1442-1445



fig.50: *Triptico de la Virgen*
Dirk Bouts, 1445

En cualquier caso, no deben desdeñarse las aportaciones de los pintores flamencos a la apertura espacial y a la conversión del cuadro en un espacio infinito que posibilitaba la existencia del fuera de campo. El último plano en el que se dividen las escenas de *El Tríptico de Miraflores* sirve como ejemplo tanto de la habilidad paisajística del pintor, como del empeño de los pintores flamencos por introducir paisajes abiertos incluso en la representación de escenas interiores. Las escenas de *La Natividad* y *La Resurrección* se abren hacia el exterior a través de puertas y ventanas. La relación con el paisaje que establece *La Natividad* es sin duda la más débil de las tres: a penas un pequeño borrón tras el cristal de los ventanales. *La Resurrección* muestra un espacio arquitectónicamente idéntico al primero, donde las ventanas han sido abiertas hacia la inmensidad del paisaje, mientras que la tela de honor que veíamos en *La Natividad* ha sido eliminada para mostrar el camino hacia el sepulcro. *El Descendimiento* ofrece una imagen mucho más amplia del paisaje que se extiende tras las figuras.

La representación de interiores siempre venía acompañada de ventanales tras los que se podía divisar el paisaje, que a menudo guardaba relación simbólica con la escena principal. En *Santa Bárbara* (Robert Campin, 1438) [fig.51] el paisaje que alcanzamos a ver a través del ventanal muestra una torre, elemento simbólico atribuido a la Santa debido al encierro al que fue sometida. En otras ocasiones, los ventanales son situados en las paredes laterales, impidiéndonos ver lo que se extiende más allá del alféizar, pero asegurando, a través de la luz, que la estancia se abre hacia un espacio exterior luminoso y extenso como ocurre en *La última cena* (Dirk Bouts, 1464-1467) [fig.52] o *La Anunciación* (Hans Memling, 1480-1489) [fig.53], que presenta además una estancia casi idéntica a la de *El matrimonio Arnolfini*. Además de la extensión de las estancias a partir de ventanas y puertas, la pintura flamenca dirigirá sus esfuerzos hacia la conversión del cuadro en una

apertura situada frente al espectador. Mientras *El tríptico de Miraflores* abría una puerta hacia el espectador, *Madonna y niño* (Dirk Bouts, 1465) [fig.54] ofrece una auténtica ventana abierta en el muro de la representación. La tabla representa a la Virgen y al niño, situados en una estancia en la que se abre una ventana tras la que se extiende un paisaje. Ambas figuras son enmarcadas por un ventanal de piedra que parece extenderse hacia nosotros, mientras el manto del niño llega incluso a caer por el alféizar, rompiendo el muro que la separa del espectador y abriendo una ventana hacia un espacio que parece inconfundiblemente continuo al nuestro. Este efecto se acentúa además con la mirada del niño, que parece advertir nuestra presencia dirigiendo su atención hacia nosotros, recurso habitual en la pintura flamenca, como demuestran las obras *Cristo clavado en la cruz* (Gerard David, 1481) [fig.55] o *Cristo humillado* (El Bosco, 1490-1500) [fig.56] donde las miradas de los personajes pretenden implicar al espectador en la escena representada. Este tipo de obras convirtieron la pintura flamenca del siglo XV en una pintura ilusionista preocupada por convertir la imagen en una apertura hacia un espacio coherente y extenso sin contar con un sistema perspectivo normalizado.



fig.51: *Santa Bárbara*
Robert Campin, 1438

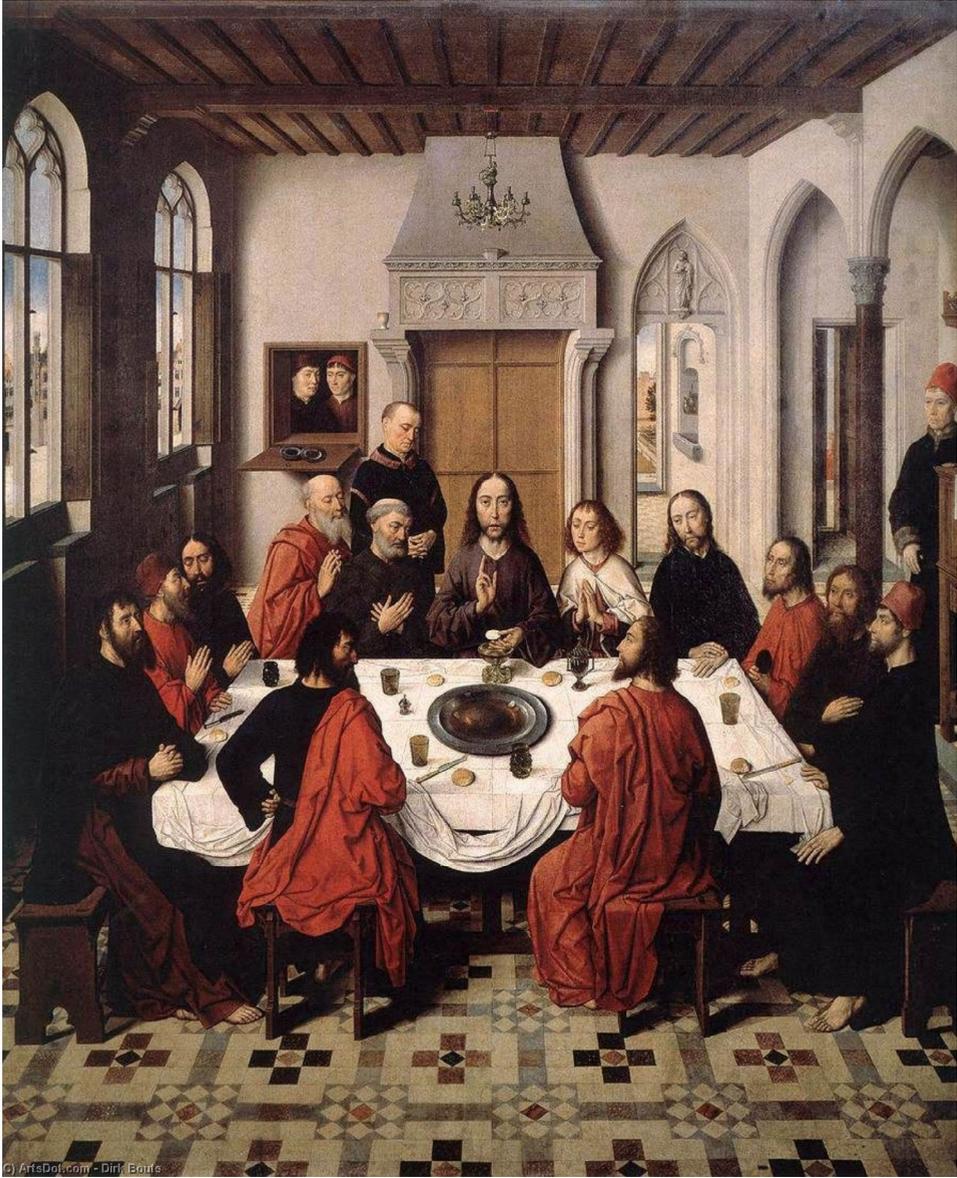


fig.52: *La última cena*
Dirk Bouts, 1464-1467



fig.53: *La Anunciación*
Hans Memling, 1480-1489



fig.54: *Madonna y niño*
Dirk Bouts, 1465



fig.55: *Cristo clavado en la cruz*
Gerard David, 1481



fig.56: *Cristo humillado*
El Bosco, 1490-1500

2.3.4. El fuera de campo en el siglo XV

En el arte, sin límites, no hay transposición artística [...] lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es solo lo que se ve, sino lo que no se ve, lo que se deja de ver.

(Almendros, 1990, p.20)

Como acabamos de ver, el siglo XIV mostró unas tentativas tímidas y poco frecuentes para la introducción del fuera de campo en la pintura. La activación de este espacio más allá del marco se realizaba de forma casi inconsciente como consecuencia de la paulatina transformación de la imagen en un espacio abierto y naturalista. El siglo XV cogerá el testigo del siglo anterior y comenzará a recurrir al fuera de campo de una forma más habitual. Durante este siglo, el cuadro adquiere una nueva dimensión, ya no como mera representación, sino como imagen que reclama para sí un espacio que le es propio y que se empeña en demostrar que el marco no supone el final de lo representado.

El auténtico nacimiento del fuera de campo irá así parejo al nacimiento del cuadro como ventana abierta al mundo, provocando que las presencias parciales sean mucho más frecuentes durante el siglo XV. No obstante, la pintura occidental todavía tenderá a focalizar la fuerza de la composición en el interior del cuadro, evitando que la atención se disperse más allá del marco. Aunque la relación con el fuera de campo seguirá siendo circunstancial en la mayoría de los casos, hacia finales de siglo comenzarán a florecer composiciones con un claro interés en eliminar las barreras de la imagen y poner el punto de atención en aquello que no se ve. En este contexto, la pintura flamenca se convertirá en uno de los elementos clave en el desarrollo del fuera de campo pictórico gracias a su interés por la

experimentación espacial y la ruptura de la barrera entre el espectador y la obra.

Aunque los ejemplos serán todavía algo escasos, a través del trabajo de pintores como Sassetta, Robert Campin o Francesco del Cossa, podemos seguir los pasos del recurso durante este siglo y establecer así las características de este prematuro fuera de campo que abriría el camino hacia un uso más consciente y explícito en los siglos venideros.

El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión (Sassetta, 1437) [fig.1], inscrita dentro de la tradición sienesa y con una clara influencia del Gótico italiano, es sin duda una de las obras con la composición más atrevida de este periodo. El fresco, parte de las predelas del retablo para el altar del Borgo Sansepolcro en Florencia, representa al beato Ranieri, muy venerado en la ciudad, al que fueron atribuidos varios milagros tras su muerte. En esta escena, Sassetta muestra al beato liberando a los presos de la cárcel florentina a través de un orificio situado en uno de los muros. La imagen queda dividida en dos tramos bien diferenciados: el correspondiente a la cárcel, simplificada en dos muros, y el lado izquierdo, donde se sitúa la multitud frente a un pequeño edificio ubicado en segundo plano. El beato es situado en un lugar privilegiado, coincidiendo con el centro mismo de la composición, mientras que su mirada es dirigida al último preso rezagado situado en la parte inferior del eje central. Lo genuino de esta composición reside en la distribución del resto de personajes, que son agolpados en el margen izquierdo, corriendo hacia una libertad que parece extenderse más allá del cuadro. Aunque las presencias parciales eran ya habituales el siglo XV, éstas no resultaban relevantes debido a la tendencia a centralizar los puntos de atención en el interior de la composición. Este caso resulta inusual ya que, a excepción de la figura del Santo y un pequeño grupo de personas en segundo plano, el resto de personajes se

encuentra situado en un lateral, mostrando una huida atropellada que provoca el corte abrupto de muchos de ellos en el extremo de la imagen. No se trata ya de un brazo semioculto o la esquina de una túnica interrumpida por el marco; tenemos aquí a un individuo del que solo alcanzamos a ver una pierna, mientras que entre la multitud se encuentra otro semioculto entre el resto de presos. El inusual corte de la composición es reforzado por la dirección de las miradas, dirigidas en su mayoría hacia el fuera de campo situado más allá del margen izquierdo donde parece evidente que la escena sigue extendiéndose. Esta obra puede considerarse como una auténtica rareza entre las composiciones de la época donde las alusiones al fuera de campo son realizadas de forma muy sutil, y la activación del mismo es rara vez conseguida.

Aunque *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* puede considerarse como una obra clave en la consolidación del fuera de campo pictórico, no es la única obra de este pintor donde el espacio ausente adquiere tanta entidad como el representado en la imagen. *La traición de Cristo* (Sassetta, 1437-1444) [fig.57] presenta una composición muy parecida a la del ejemplo anterior. La escena muestra el prendimiento de Cristo en el Monte de los Olivos. En la imagen encontramos un escenario que remite a la pintura del Trecento: las figuras componen una masa heterogénea situada frente a un paisaje que recuerda a una escenografía teatral. La profundidad espacial en la imagen es especialmente escasa, ya que parece quedar reducida a un primer plano donde se agolpan todas las figuras. No obstante, Sassetta se empeña una vez más en eliminar las barreras laterales de la imagen. En este caso, la figura de Cristo se convierte en protagonista y junto a la de Judas, es situada en el centro mismo de la obra, hacia el que se dirigen gran parte de las miradas. A sus pies se sitúa Pedro, que se encuentra cortando la oreja de Malco mientras Cristo le reprende sutilmente con la mano.

Nada particular parece emanar de este conjunto de figuras. Sin embargo, si centramos nuestra atención en el lateral derecho de la imagen donde aparecen el resto de apóstoles, encontramos de nuevo una composición que rompe con los cánones espaciales del siglo XV. Las figuras de los apóstoles, colocadas en el extremo derecho, parecen dirigir sus pasos más allá de la imagen en una huida precipitada de la escena.

El matrimonio místico de San Francisco (Sassetta, 1437-1444) [fig.58] pintado por Sassetta para la Iglesia de San Francisco en Borgo Sansepolcro, es otro buen exponente del estilo del pintor y de su forma de distribuir las figuras en la composición. La imagen muestra a San Francisco de Asís, acompañado por fray León, frente a las tres virtudes -Castidad, Pobreza y Obediencia- a las que entrega un anillo como muestra de su compromiso con ellas.



fig.57: *La traición de Cristo*
Sassetta, 1437-1444



fig.58: *El matrimonio místico de San Francisco*
Sassetta, 1437-1444

La obra, de pocas pretensiones perspectivas y con un marcado estilo gótico, representa dos instantes diferentes de una misma historia, fórmula que ya veíamos en *El pago del tributo* (Masaccio, 1425), y que se repetía con cierta frecuencia en el siglo XV. Mientras que la parte central muestra el encuentro del Santo con las tres virtudes, en el margen derecho las tres figuras femeninas son representadas de nuevo alejándose hacia el cielo, tan próximas al margen que su partida más allá del cuadro parece inminente. Aunque la composición no resulta tan inusual como *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*, se puede observar de nuevo aquí la tendencia de Sassetta hacia la apertura lateral de la composición gracias a la distribución de los personajes cerca de los márgenes del cuadro, insinuando su inminente partida hacia el espacio más allá del marco.

Además de estos ejemplos de presencias parciales en la obra de Sassetta, en el siglo XV aparece, en el seno de la pintura flamenca, un recurso que activa de forma inmediata el fuera de campo, cuya presencia en la historia de la pintura se extenderá durante siglos. *El matrimonio Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434) [fig.59] muestra uno de los primeros ejemplos datados donde aparece un espejo reflejando parte del espacio fuera de campo. La estancia interior muestra una habitación desde un punto de vista totalmente frontal. En la pared del fondo y coincidiendo con el centro del cuadro, encontramos un pequeño espejo convexo con una enmarcación donde aparecen representadas distintas escenas de La Pasión. Las dos figuras que protagonizan la obra se sitúan frente al espejo, que es colocado entre ellas reclamando para sí gran parte de la atención del espectador. Lo que observamos en el reflejo son precisamente estas dos figuras vistas de espaldas, pero lo que resulta más relevante es el espacio que aparece más allá de ellas. El espejo ofrece la visión de la habitación desde un punto de vista opuesto al nuestro, descubriendo lo que se encuentra situado más allá de la cuarta pared.



fig.59: *El matrimonio Arnolfini*
Jan van Eyck, 1434

El espejo derrumba el muro frontal del cuadro para desvelarnos un fragmento del fuera de campo que debería coincidir con nuestra posición. En el lugar que debería ocupar el espectador, van Eyck coloca dos figuras, una de las cuales ha sido a menudo identificada como el reflejo del propio pintor. El espejo, cuyo reflejo podría a simple vista parecer anecdótico, se convierte aquí en un recurso infalible para la activación del fuera de campo del cuadro.

Cuatro años después de la realización de *El matrimonio Arnolfini*, Robert Campin, claramente influido por van Eyck, realizará la tabla *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (Campin, 1438) [fig.60], que, junto a *Santa Bárbara*, formaba parte de un tríptico cuya tabla central no ha llegado a nuestros días. La hoja dedicada a San Juan Bautista muestra un espejo convexo que recuerda claramente al utilizado por van Eyck. Colocados frontalmente, estos espejos parecían reivindicar la independencia del espacio representado, privando al espectador de la que debería ser su posición, delatando así su ausencia para colocar en su lugar a algún personaje. En otras ocasiones, la pintura flamenca llegó a utilizar el recurso de los reflejos como consecuencia del minucioso detallismo al que sometían a sus obras. Superficies pulidas y brillantes se convertían a menudo en improvisados espejos que ofrecían la visión parcial del fuera de campo sin necesidad de recurrir a la representación del espejo mismo. Es el caso del panel central de *El juicio final* (1467-1471) [fig.61] de Hans Memling. En la parte superior de esta obra encontramos a Jesucristo acompañado por los doce Apóstoles, María y San Juan Bautista. En la parte inferior encontramos un gran número de personas siendo juzgadas, además de algunos ángeles y demonios. La parte central la ocupa la figura del Arcángel Miguel portando el báculo y la balanza con la que juzgará las almas [fig.62].



fig.60: *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl*
Robert Campin, 1438



fig.61: *El juicio final*
Hans Memling, 1467-1471



fig.62: *El juicio final* [detalle]
Hans Memling, 1467-1471

Observando de cerca su armadura, vemos como se ha incluido en ella un reflejo detallado de la escena según el punto de vista del Arcángel. La coraza muestra así parte del brazo que porta el báculo, así como la espalda de algunas de las figuras que componen el primer plano. Pero lo que resulta más relevante es que encontramos aquí una vez más una serie de elementos que no forman parte de la escena principal y que ayudan a desvelar parte del espacio fuera de campo. Observamos algunas figuras que no aparecen en ninguna otra parte del cuadro, además de un castillo que ayuda a prolongar la escena frontalmente, demostrando que el espacio representado es mucho más extenso de lo que parece a simple vista.

Un orfebre en su taller (Petrus Christus, 1449) [fig.63], de nuevo en el seno de la pintura flamenca, utiliza también el recurso del espejo, aunque la disposición de la escena es en esta ocasión muy diferente. La obra muestra el interior de una orfebrería en la que se encuentran el artesano y una pareja de clientes. El primer plano lo ocupa la mesa de trabajo, que se extiende hacia el espectador recordando en cierta medida al alféizar de una ventana que se abre ante nosotros. En el extremo derecho de esta mesa encontramos un espejo convexo en el que alcanzamos a ver el exterior del taller junto a dos figuras que parecen observar su trabajo desde la calle. La fórmula es muy parecida a la de los ejemplos anteriores, utilizando el reflejo no solo para extender el espacio sino para además introducir de forma sutil otros personajes dentro de la propia escena. La colocación del espejo, sin embargo, provoca que la imagen se extienda lateralmente y no hacia delante. De esta forma, el cuadro vuelve a convertirse en una ventana abierta, en este caso, al taller del orfebre. El espectador todavía puede sentirse parte de la escena, pues el espejo no muestra la pared frontal, negando así su presencia, sino que abre la escena de forma lateral posibilitando la proyección del espectador en el espacio representado.



fig.63: *Un orfèvre en su taller*
Petrus Christus, 1449

Los espejos se encargarán de eliminar el muro que separa la parte frontal de la obra, del mismo modo que hacen algunos trampantojos o las interpelaciones al espectador a partir de miradas. La esencia de estos ejemplos es, sin embargo, opuesta. Mientras que en obras como *Madonna con niño* de Dirk Bouts, el muro es derribado para unificar el espacio del cuadro con el del espectador haciéndole partícipe de la escena, los espejos eliminan el muro frontal para enseñarnos un espacio totalmente ajeno e independiente al nuestro. Ambos ejemplos prolongan los límites de la imagen de forma frontal, pero mientras uno convierte nuestro entorno en la continuación de la obra, el otro nos demuestra que el espacio representado se extiende más allá del marco pero es totalmente independiente al nuestro, convirtiéndose, es en definitiva, en una ventana abierta a otro mundo.

Al igual que ocurría con los espejos, el uso de los trampantojos, presente ya en siglos anteriores, comenzará a crecer durante el siglo XV, con imágenes que ponían en entredicho la planitud del cuadro. Estos ejemplos, que pudimos ver ya en el apartado de pintura flamenca, suponen una ruptura tanto del marco como de la cuarta pared a través de distintas interpelaciones que parecen restar importancia al centro de la imagen en pro del espacio más allá de ella. Pintura y entorno muestran así un *continuum* espacial donde el marco pierde su fuerza y queda reducido a un elemento anecdótico. Con todo esto, la relación que establecen estos ejemplos con el fuera de campo plantea un claro interrogante. Indudablemente, estas obras parecen aludir a un espacio más allá del cuadro, pero el espectador ya no se encuentra ante el reto de enfrentarse ante una imagen incompleta. El fuera de campo de la obra se amplía con el espacio del espectador. No se trata por tanto de aludir a un fuera de campo desconocido e imaginario, sino de convertir el espacio del espectador en el fuera de campo de la obra.

De esta forma, lo ausente en la imagen acaba convirtiéndose en un elemento concreto y tangible, eliminando toda tensión de la obra y convirtiendo el fuera de campo en un misterio resuelto.

Mientras en el norte de Europa los trampantojos comenzaron a hacerse populares gracias a obras como el *Díptico de la Anunciación* de Jan van Eyck, en Italia empezaron a extenderse a finales de siglo a través de pintores como Filippo Lippi o Francesco del Cossa. Estas obras presentaban dos modalidades: por un lado, encontramos aquellas cuyo origen estaría en las grisallas y los trampantojos clásicos. Aun tratándose de pinturas, estas obras cumplían una función más cercana a la experiencia escultórica, convirtiendo el cuadro en una apertura en el muro, en un nicho de piedra que pretende continuar el espacio en el que se inscribe la obra. El cuadro sacrifica su capacidad para crear espacios propios y funciona sólo como una pequeña prolongación del entorno en el que se inscribe. Uno de los primeros ejemplos del recurso en el siglo XV aparece en los frescos realizados por Andrea del Castagno para la Villa Varducci en Legnaia. Las obras representan nueve figuras de personajes ilustres como Petrarca, Bocaccio o Dante, todos ellos colocados frente a unos nichos de piedra. El conjunto configura así un trampantojo en el que las paredes de la villa parecen abrirse para dar cabida a estas figuras. Sin embargo, aunque el emplazamiento en el que se encuentran parece extenderse, las obras no aparecen como el recorte de una realidad más amplia, sino como una simple prolongación del espacio en el que se ubican. El *Díptico de Santa Catalina y Santa Clara* (Francesco del Cossa, 1470-1472) [fig.64] sirve también como ejemplo de estos trampantojos. El díptico representa dos nichos de piedra dentro de los cuales aparecen las figuras de ambas Santas, que se sitúan entre unos arcos que parecen pertenecer al espacio real. Los brazos de las figuras sobrepasan estas arcadas, dando la sensación de salir de la obra para acercarse al espectador.



fig.64: *Díptico de Santa Catalina y Santa Clara*
Francesco del Cossa, 1470-1472

A sus pies encontramos dos plataformas adornadas con un friso, sobre las que se sitúan las dos Santas. Como ocurre con los brazos, las túnicas de ambas figuras parecen caer sobre este escalón, adelantándose hacia nosotros y dando así la sensación de que no existe ninguna barrera entre el espectador y la representación.

Los trampantojos desarrollados en el siglo XV presentaban otra modalidad en la que la esencia del espacio representado era diametralmente opuesta a estas obras. Mientras que en los ejemplos anteriores el cuadro funcionaba como una ligera prolongación del entorno, existen otras pinturas donde el cuadro sigue representando un espacio independiente al del lugar en el que se ubica. En estas obras, es habitual encontrar una enmarcación ficticia que rodea la escena y que pretende imitar un marco de madera o el alféizar de una ventana. Las manos o pies de los personajes que atraviesan esta enmarcación son los encargados de unificar este espacio con el del espectador, actuando así como puente entre dos lugares. Esta segunda modalidad, mucho más alejada de la influencia escultórica, presenta así un espacio homogéneo y aparentemente infinito en lugar de prolongar ligeramente su entorno como ocurría con el *Díptico de Santa Catalina y Santa Clara*. Se trata, por tanto, de conectar dos espacios independientes a través del cuadro, convertido en portal entre ambas realidades. Veíamos anteriormente ejemplos de estos trampantojos en la pintura flamenca con *Madonna con niño* de Dirk Bouts, pero existen otros muchos ejemplos de este recurso, que irá haciéndose más habitual hacia finales de siglo. *Retrato de un hombre con sortija* (Francesco del Cossa, 1472-1477) [fig.65] continúa la fórmula que encontrábamos en la obra de Dirk Bouts, mostrando en la parte inferior de la imagen el alféizar de una ventana que parece abrirse hacia un paisaje rocoso. En este caso, la figura sobrepasa también este umbral ficticio acercando su mano hacia nosotros, eliminando así la barrera entre obra y espectador.



fig.65: *Retrato de un hombre con sortija*
Francesco del Cossa, 1472-1477

Retrato de Esmeralda Bandielli (atribuido a Botticelli, 1471) [fig.66] o *Virgen con el Niño y dos ángeles* (Filippo Lippi, 1465) [fig.67] muestran de nuevo la misma fórmula de enmarcación ficticia que es sobrepasada por los personajes. La obra de Filippo Lippi, presenta un marco pintado que rodea la obra y pretende simular una enmarcación real. Tras él se extiende un paisaje montañoso que parece extenderse hacia el horizonte. Frente a él encontramos las cuatro figuras que componen la obra. La Virgen, situada en el lado izquierdo ocupa gran parte de la composición, mientras el Niño y los dos ángeles se sitúan en el margen derecho de la misma, uno de ellos dirigiendo su mirada directamente hacia el espectador. El brazo de la Virgen oculta de forma parcial el marco que rodeaba el paisaje, situándose de forma inmediata frente a este espacio representado, en un lugar mucho más cercano al espectador.

La colocación de los personajes delante del marco establece una relación entre éstos y el paisaje muy distinta a la del *Retrato de un hombre con sortija* o la de *Retrato de Esmeralda Bandielli*. A diferencia de estas obras, los personajes de Filippo Lippi, se sitúan frente al marco y no tras él, ocultando así el margen inferior de la enmarcación, dificultando su relación con el paisaje de fondo. Las figuras parecen acercarse al espectador y al mismo tiempo, alejarse del paisaje pictórico que parece renunciar a su profundidad convirtiéndose en un cuadro bidimensional situado tras las figuras.

Por otro lado, aunque el efecto de proximidad que apreciamos en los personajes es bastante grande, existen varios detalles que reducen el efecto del trampantojo. Encontramos esta sensación tanto en la parte inferior de las figuras como en las alas de uno de los ángeles. Ambas partes presentan presencias parciales con un efecto muy distinto a las que veíamos en los cuadros de Sassetta.



fig.66: *Retrato de Esmeralda Bandielli*
Sandro Botticelli, 1471



fig.67: *Virgen con el Niño y dos ángeles*
Filippo Lippi, 1465

Las presencias parciales aquí no dirigen la mirada del espectador hacia el fuera de campo, sino que invalidan en cierta medida la sensación de proximidad entre el espectador y las figuras, recordando que nos encontramos después de todo, ante una imagen bidimensional. Esto se produce precisamente, por la introducción del marco pintado. Al introducir este elemento, el artista pretende indicarnos que los límites de la representación, de ese otro espacio, se encuentran dentro de este marco. Las figuras, situadas frente a él, parecen acercarse hacia nosotros, introduciéndose en nuestro espacio y abandonando el de la representación. No existe en este pequeño retrato ningún elemento que nos haga creer que la enmarcación representada no es la real, pues no tiene lugar ninguna fragmentación más allá de ella. Las alas del ángel en la obra de Filippo Lippi, sin embargo, parecen recordarnos que el marco morado es sólo una representación más, y que los personajes no son capaces de atravesar los auténticos bordes de la obra.

En este punto, debemos destacar también la figura de Andrea Mantegna, que alcanzaría la fama a mediados de siglo gracias principalmente a sus novedosas aplicaciones de la perspectiva lineal⁷⁴. Obras como *San Marcos* (Mantegna, 1448) [fig.68] o el fresco *La Asunción de la Virgen* (Mantegna, 1448-1450) muestran su interés por los trampantojos de distintas índoles, si bien será su trabajo en el Palacio Ducal de Mantua, el que le hará destacar en el ámbito de las ilusiones ópticas. Situado en el techo de la Cámara de los esposos, encontramos un fresco en el que vemos representado un óculo tras el que asoman varias figuras [fig.69]. El marcado contrapicado utilizado aquí por Mantegna consigue con

74 De toda su producción, el atrevidísimo y novedoso escorzo realizado en *Lamentación sobre Cristo muerto* (Mantegna, 1478) marcaría un antes y un después en la aplicación de la perspectiva y la organización del punto de vista.

gran virtuosismo dar la sensación de que el cielo ciertamente se abre sobre el espectador, aumentando el espacio de la habitación y descubriendo una inusual ventana hacia el cielo⁷⁵, convirtiéndose en “la culminación de casi un siglo de experimentación perspectiva”⁷⁶ (Gardner’s p.596).

Además del uso de trampantojos, durante el siglo XV la pintura europea recuperará un tema que venía representándose ya en siglos anteriores, pero que adquirirá gran popularidad durante el Renacimiento. La escena de San Lucas⁷⁷ retratando a la Virgen, hacía referencia a la aparición de la Virgen ante el Santo, que tuvo así la oportunidad de retratarla en directo. San Lucas ha sido así considerado como el primer retratista de la Virgen María⁷⁸. En el ámbito de la pintura flamenca, será Rogier van der Weyden el primero en retratar la escena entre 1435 y 1440⁷⁹. En su *San Lucas dibujando a la Virgen* [fig.70], van der Weyden sí mostrará a la Virgen frente al Santo en una escena que recuerda claramente a *La Virgen con el canciller Rolin* de Jan van Eyck. Al incluir a la Virgen en la composición, la imagen no hace ninguna referencia al espacio más allá del marco por lo que su interés para nuestro estudio sobre el fuera de campo es escaso.

75 Este novedoso trampantojo sentará precedente y servirá de inspiración para el fresco de Alessandro Pampurino en la Casa Maffi (Pampurino, hacia 1500) o el mosaico de Rafael Sanzio para la capilla de Santa María del Pópolo (de Sanzio, 1516) además del fresco *La visión de San Juan de Patmos* (Correggio, 1520-1521).

76 Traducción a cargo de la autora del original: “[This tour the force of illusionism] climaxes almost a century of experiment in perspective.”

77 Patrón de los pintores.

78 Esta escena se convertirá en un tema recurrente en la pintura europea entre los siglos XV y XVI.

79 Existe también una obra del siglo XV atribuida al taller de Dirk Bouts que retrata la misma escena con una configuración muy parecida a la de Rogier van der Weyden.



fig.68: *San Marcos*
Andrea Mantegna, 1448



fig.69: *Óculo* (Palacio Ducal de Mantua)
Andrea Mantegna, 1465-1474



fig.70: *San Lucas dibujando a la Virgen*
Rogier van der Weyden, 1435-1440

La obra de Gabriel Mälesskircher, sin embargo, presenta una gran novedad que la incluye entre aquellas con alusiones directas al espacio más allá del marco. El pintor, asociado al Gremio de San Lucas de la ciudad de Munich, dedicaría también una obra a esta escena, como solía ser habitual entre los artistas asociados al gremio. En su *San Lucas pintando a la Virgen* (Mälesskircher, 1478) [fig.71], Mälesskircher representa a San Lucas en su taller, con un interior que presenta una perspectiva intuitiva y poco precisa que contrasta con su gran nivel de detallismo recordando a la pintura flamenca. La figura del Santo se encuentra ubicada en el centro de la composición, frente a un caballete donde podemos ver la imagen de la Virgen que está realizando. La mirada de San Lucas se dirige hacia el borde derecho de la imagen, donde parecen encontrarse la Virgen y el Niño que están sirviendo de modelo. La mirada del Santo se convierte así en una interpelación directa al fuera de campo, de forma que la ausencia de la Virgen adquiere tanta importancia en la imagen como la representación realizada por San Lucas. Como decíamos, esta escena fue especialmente popular tanto en el siglo XV como en el XVI, sin embargo, su relevancia para el estudio del fuera de campo sólo tendrá lugar cuando se produzca la ausencia de la Virgen como ocurre en *San Lucas pintando a la Virgen y al niño* (Massys, 1520) [fig.72] y *San Lucas pintando a la Virgen* (Manuel Nicklaus, 1515) [fig.73].

Tras los ejemplos analizados, creemos conveniente centrar la atención en la obra de Vittore Carpaccio, *Mujeres en el Balcón* (Carpaccio, 1490-1495) [fig.74], que funciona como claro exponente sobre la tensión que es capaz de crear el fuera de campo a través de las presencias parciales y las interpelaciones. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el siglo XV supone la consolidación del fuera de campo pictórico a través de presencias parciales, interpelaciones o espejos.



fig.71 (izq): *San Lucas pintando a la Virgen*
Mälesskircher, 1478



fig.72 (dch): *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño*
Massys, 1520



fig.73: *San Lucas pintando a la Virgen*
Manuel Nicklaus, 1515

Sin embargo, la relación que establecían todas estas obras con el fuera de campo era, en su mayoría una relación sin tensión compositiva donde se nos informa de la existencia de un espacio fuera de campo que no consigue sin embargo restar importancia a los elementos representados. Siguiendo la línea que veíamos en la obra de Sassetta, *Mujeres en el Balcón*, obra de finales de siglo, presenta una disposición de los elementos dirige la atención más allá del marco, cargando así la tensión de la obra en los bordes en lugar de hacerlo en su interior. La tabla muestra a dos mujeres sentadas en un balcón, acompañadas por un niño y diversos animales.

Ambas figuras están situadas en el borde derecho de la imagen, dirigiendo su mirada hacia el borde opuesto, hacia un horizonte que no alcanzamos a ver. La dirección de las miradas comienza a poner el punto de atención en un fuera de campo cuya importancia se ve reforzada además por las presencias parciales que aparecen. Situado frente a la primera mujer encontramos a un niño cuya figura ha sido fragmentada por el borde. En el margen inferior, la fragmentación se repite en uno de los perros con un corte mucho más significativo. El animal se encuentra interactuando con una de las figuras principales, por lo que su importancia para la composición es mayor que la del resto de animales. A pesar de ello la imagen solo muestra la cabeza y una pata del animal, relegando el resto de la figura al fuera de campo. Las miradas de las dos mujeres, sumadas a esta abrupta presencia parcial, crean en el borde izquierdo una gran tensión activando de forma inmediata el espacio fuera de campo y dirigiendo la atención del espectador hacia lo ausente en lugar de hacerlo hacia el centro del cuadro. La composición de Vittore Carpaccio podría recordar claramente a la obra de Degas realizada cuatro siglos después. Resulta totalmente inusual que una obra del siglo XV presente una tensión tan grande entre el campo y el fuera de campo, ofreciendo además un encuadre que parece influido por la espontaneidad propia de los encuadres

fotográficos. Podríamos de esta forma señalar la obra como clave en la historia del fuera de campo pictórico y sin embargo, al indagar sobre la realización de la misma y su posible pertenencia a un panel inacabado, el efecto se diluye. Tras diversas investigaciones los historiadores llegaron a la conclusión de que *Mujeres en el Balcón* habría formado parte originalmente de la obra *Cazando en el lago* (Carpaccio, 1490-1495) [fig.75]. De esta forma, el panel que muestra el balcón mostraría la parte inferior de esta obra que se cree fue fragmentada a posteriori. Además del análisis de los pigmentos y el panel, que situaban ambas obras en una misma fecha, el lirio que emerge de forma extraña en la parte inferior de *Cazando en el lago* coincide totalmente con el jarrón fragmentado que encontramos en *Mujeres en el Balcón* [fig.76]. El conjunto resultante sigue mostrando sin embargo una tensión inusual en el fuera de campo, aunque el efecto se ve en cierta medida diluido por la importancia que adquiere la parte superior de la imagen, donde las alusiones al fuera de campo quedan relegadas a unas anecdóticas presencias parciales en algunas de las barcas. No obstante, el descubrimiento de esta fragmentación pone el punto de mira en la inusual fragmentación del panel inferior, que no parece corresponder con las composiciones habituales del pintor veneciano⁸⁰. Lo insólito de la composición ha llevado a la creencia de que el panel podría haber estado inicialmente configurado con otros dos fragmentos más, que colocados en el lado izquierdo, completarían la escena del balcón devolviendo la atención de nuevo hacia el centro de la obra⁸¹.

80 Entre la producción de Vittore Carpaccio, la única obra, además de *Mujeres en el Balcón* que parece acercarse tímidamente a una activación del fuera de campo sería *San Jerónimo y el león* (Carpaccio, 1509) donde uno de los monjes situados a la derecha parece huir hacia el borde de la imagen, como hicieran los presos en la obra de Sassetta.

81 Yvonne Szafran desarrolla esta hipótesis en su artículo “Carpaccio’s Hunting on the Lagoon: A New Perspective” publicada en *Burlington Magazine* n°1104.



fig.74: *Mujeres en el balcón*
Carpaccio, 1490-1495



fig.75: *Cazando en la laguna*
Carpaccio, 1490-1495

De ser así, esta obra perdería su vinculación con el fuera de campo y lo inusual de su composición quedaría probablemente eliminado.

Con los ejemplos vemos una clara tendencia hacia la expansión frontal de la imagen. Los espejos, introducidos en la pintura flamenca, así como los trampantojos y las interpelaciones, marcan una clara tendencia hacia un fuera de campo que busca involucrar el espacio del espectador en la escena. La obra de Sassetta o la de Vittore Carpaccio suponen casi una excepción en un contexto en el que la fuerza centrípeta del cuadro todavía era demasiado fuerte como para aludir al fuera de campo lateral. El siglo XV producirá así ejemplos de fueros de campo conscientes y meditados cuya función principal será la de adherir la obra al espacio del espectador rompiendo la barrera que los separa. Las presencias parciales, encargadas de expandir la imagen lateralmente, serán todavía renegadas a los elementos irrelevantes como consecuencia de una representación cada vez más naturalista cuya última aspiración será la de demostrar que el marco no supone el final del espacio representado. En este punto se produce la integración definitiva de un fuera de campo que no reclamará para sí la mirada del espectador, sino que se mantendrá como herramienta de apoyo para demostrar el carácter infinito de la escena.



fig.76: *Mujeres en el balcón y Cazando en la laguna* (reconstrucción)
Carpaccio, 1490-1495

2.4. EL ESPACIO PICTÓRICO EN EL SIGLO XVI



Tú ves que la pintura, aunque representa las cosas sobre un solo plano, se presenta en ella de tal modo que parece que adquieren relieve; el espejo, que es un plano, hace lo mismo; la pintura es como el espejo, una sola superficie.

(da Vinci, 1964, p.217)

A finales del siglo XV la utilización de la perspectiva lineal se había convertido en una constante en la pintura europea, especialmente en el contexto de la pintura italiana. Sin embargo, la tendencia a la geometrización y a la racionalización del espacio compositivo comenzó a perder cierto interés entre los artistas. Los pintores, todavía preocupados por alcanzar un mayor nivel de veracidad y profundidad espacial, comenzaron a utilizar recursos puramente pictóricos que complementasen las directrices de la perspectiva lineal.

De esta forma, empezaron a fraguarse otros métodos de construcción espacial, como fueron la perspectiva cromática y la atmosférica, que vieron su culminación en la obra de Leonardo da Vinci, quien recogerá el testigo ofrecido por Masaccio llevando el uso del color a un nuevo estadio. Como resultado, la pintura continuará su camino hacia la conversión en ventana, y habiendo obtenido de la óptica y la geometría aquello que necesitaba, trascenderá las composiciones del siglo XV hasta acabar con la barrera invisible que parecía separar irremediamente figura y fondo.

*Los desposorios de la Virgen*⁸² (Perugino, 1500-1504) [fig.77] y la obra homónima de Rafael (1504) [fig.78], pintadas casi al mismo tiempo, ilustran a la perfección los cambios que traería la nueva generación de artistas en materia de representación espacial y naturalismo pictórico. El cuadro de Perugino responde a los cánones estéticos del Renacimiento más clásico, especialmente en lo referente a la rigurosa aplicación de la perspectiva lineal así como la importancia dotada al conjunto arquitectónico. Mientras, la obra de Rafael, a través de sutiles variaciones, anticipa la tradición por llegar con el nuevo siglo. Las dos obras muestran la unión de María y José, incluyendo además el milagro del florecimiento de la vara. Ambas composiciones quedan divididas en varios planos, donde el conjunto de figuras y el edificio situado al fondo compiten en importancia compositiva. La línea de horizonte, situada en el centro del formato, servirá como división entre ambos conjuntos, que quedarán separados por una plaza pavimentada donde otras figuras de menor tamaño interactúan con el entorno. El primer plano es ocupado por los esposos, el sacerdote y un pequeño séquito entre el que se encuentran los varones rechazados, uno de los cuales aparece rompiendo en dos su vara en un claro gesto de frustración.

82 Esta obra es a su vez una reinterpretación compositiva y temática de *La entrega de las llaves a San Pedro* (Perugino, 1481-1482) realizada para una de las paredes de la Capilla Sixtina.

Tras este grupo encontramos la amplia plaza donde deambulan pequeños grupos de personas, todas ellas situadas frente a un templo de planta hexagonal en el caso de Perugino y hexadecagonal en el de Rafael. En ambos casos, el punto de fuga se ha situado en el centro de la composición, coincidiendo con la puerta del templo que se abre hacia un lejano paisaje montañoso.

En primer término encontramos casi las mismas figuras (catorce en el caso de Perugino, trece en el de Rafael) aunque éstas invierten sus posiciones en las dos obras. En la de Perugino, las figuras parecen disponerse en forma de friso, con las cabezas ordenadas isocefálicamente y los pies situados de forma horizontal. Este efecto, anclado en la herencia quattrocentista, es eliminado en la obra de Rafael, que consigue dotar al conjunto de una mayor naturalidad pese a mantener en cierta medida el mismo orden isocefálico. Para conseguir ese efecto más natural, los pies son aquí dispuestos en un semicírculo, mientras que los gestos de los personajes conforman un grupo mucho más asimétrico. El conjunto queda lejos de ser la masa ordenada y simétrica que apreciamos en la obra del maestro, ayudado en parte por la postura del sacerdote, que al inclinar su cabeza, es la primera en romper la fuerte simetría que emanaba de la obra de Perugino. La figura del joven que rompe su vara, que en la obra de Perugino se encuentra con las piernas levemente flexionadas, aparece en la de Rafael en una posición mucho más natural, dirigiendo su mirada hacia abajo y ayudando a romper todavía más la isocefalia del conjunto gracias a su posición inclinada. El punto de vista también parece variar ligeramente. Mientras con Perugino la posición del espectador parece totalmente frontal, Rafael nos ofrece una visión ligeramente elevada del conjunto.



fig.77: *Los desposorios de la Virgen*
Perugino, 1500-1504



fig.78: *Los desposorios de la Virgen*
Rafael, 1504

Será precisamente en la utilización del color y en el uso del claroscuro donde Rafael terminará de distinguirse del maestro. Aunque ambas obras mantienen una iluminación frontal para las figuras, el tratamiento de las sombras muestra grandes cambios entre ellas. Perugino incluye unas sombras arrojadas algo indefinidas bajo los pies del primer conjunto, recordando claramente a las introducidas por Masaccio. El claroscuro utilizado en el edificio es muy detallado y el tratamiento de los pliegues en las figuras ofrece también gran sensación de volumen. Para el paisaje del último plano se han utilizado los ya habituales tonos azulados que junto a la iluminación de la línea de horizonte, aportan gran profundidad al conjunto, en cierta medida comprometida por la ausencia de sombras arrojadas en las figuras de menor tamaño.

En la obra de Rafael, el uso del claroscuro y el color serán ya los propios del siglo XVI, con una presencia menos marcada de los colores primarios y con un mayor contraste entre luces y sombras. El pintor cambiará el foco de luz desde el lado izquierdo al derecho, incluyendo, esta vez sí, las sombras arrojadas en las figuras más pequeñas. El conjunto ofrece una sensación de profundidad mucho mayor, no sólo gracias a la disminución del edificio, sino también a la utilización de tonos más luminosos tanto en este como en las montañas situadas en último término. El hombre que rompe la vara, situado frente al resto de figuras, ofrecerá aquí una sombra bastante pronunciada que parece abrir el camino desde una iluminación frontal y unas sombras casi anecdóticas, hacia un contraste entre luces y sombras mucho más pronunciado que se verá especialmente acentuado durante el Manierismo y el posterior Barroco.

Con su obra, Rafael se convierte en la síntesis perfecta de los logros pictóricos del siglo XV sumados a aquellos alcanzados a comienzos del nuevo siglo por artistas como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel. *La escuela de Atenas* (Rafael,

1510-1512) se convierte, de entre todas sus obras, en una de las más admiradas, siendo considerada como “el ejemplo perfecto del Alto Renacimiento, sus formas artísticas y su sentido espiritual”⁸³ (De la Croix, 1986 p.611).

De entre los grandes artistas de este periodo, da Vinci ejercerá el papel del gran maestro, mostrando, igual que haría Masaccio el siglo anterior, recursos pictóricos que encaminarán la pintura hacia el naturalismo y la gracia propios del Alto Renacimiento. Aunque la mayoría de su obra será ejecutada aún en el seno del siglo XV, su obra consigue condensar en su trabajo la herencia pictórica del Quattrocento llevándola, como hiciera Rafael con el cuadro de su maestro, a un nuevo estadio en la historia de la pintura. Las aportaciones de Leonardo fueron tan diversas que abarcaron por igual el ámbito de la pintura, el dibujo, la anatomía o la mecánica. En el ámbito pictórico, mostró un gran interés por las distintas aplicaciones de la perspectiva, sobre las que reflexionó de forma recurrente en sus variadas notas:

*Existen tres tipos de perspectiva. La primera está relacionada con las causas de la disminución o, como suele llamarse, la perspectiva disminutiva de los objetos según su alejamiento del ojo. La segunda, consiste en la forma en la que los colores cambian según se alejan del ojo. La última de ellas, consiste en definir de qué forma el acabado de los objetos debe ser menos perfecto según su alejamiento. Y estas son las tres: perspectiva lineal, perspectiva cromática y atmosférica.*⁸⁴ (Da Vinci en MacCurdy, 1966, p.864)

83 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] constitutes a complete statement of the High Renaissance in its artistic form and spiritual meaning.”

84 Traducción a cargo de la autora del original: “Perspectives are of three kinds. The first has to do with the causes of the diminution or as it is called, the dimishing perspective of objects as they recede from the eye. The second the manner in which colors are changed as they recede from the eye. The third and last

Da Vinci hace referencia aquí, además de a la perspectiva lineal, a otros dos tipos de perspectiva que verían su nacimiento a finales del siglo XV y se convertirían en una constante en la pintura occidental del siglo XVI. La primera de ellas es la perspectiva cromática, encargada de enfatizar la separación de los planos a través del uso del color. Los principios básicos de esta teoría, relacionada con la óptica y la psicología, afirman la tendencia recesiva de los colores fríos, mientras los cálidos parecen acercarse hacia el espectador. La saturación también ayuda a organizar los distintos planos de profundidad, siempre que se reserven los tonos más saturados para los primeros planos, y aquellos con menos saturación para los últimos. La utilización del azul para los elementos cercanos al horizonte, como veíamos, era ya utilizada en la pintura flamenca del siglo XV, mientras que en la pintura italiana se puede observar ya en la obra de Masaccio.

Ya en la Antigüedad la pintura había recurrido a esta aplicación del color para conseguir una mayor profundidad en la imagen. En los *Paisajes de la Odisea* [fig.79] puede observarse un “desvanecimiento gradual de los colores según su proximidad con el horizonte”⁸⁵ (Bunim, 1940, p.34). La aplicación de la perspectiva cromática y la teoría del color hunde sus raíces en la Antigüedad, pero no será hasta finales del siglo XV, con Leonardo o Rafael, cuando alcancen su punto álgido. La sensación de profundidad obtenida en sus obras son fruto de la aplicación no solo de la perspectiva cromática, sino también de la denominada perspectiva atmosférica o aérea:

consists in defining in what way objects ought to be less carefully finished as they are farther away. And they are these: Linear perspective, Perspective of colour and vanishing atmospheric.”

85 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] a gradual fading of the colors as they approach the horizon.”

En la perspectiva atmosférica, las variaciones de las luces y las sombras son usadas también para acentuar la sensación de profundidad. Las formas cercanas son definidas y claramente distinguibles, mientras que los objetos distantes serán indeterminados y menos definidos.⁸⁶

(Blatt, 2009, p.239)



fig.79: *Los paisajes de la Odisea*
Anónimo, siglo I a.C

86 Traducción a cargo de la autora del original: “In atmospheric perspective, variations of shading and light are also used to create the illusion of depth. Near forms are distinct and clearly presented, while objects at a distance are vague and less well articulated.”

La aplicación de la perspectiva atmosférica en la obra de Leonardo fue tan innovadora que de ella surgió el término *sfumato*, haciendo referencia al desenfoque de las formas y a la eliminación de los contornos definidos que separaban irremediabilmente figura y fondo:

*El desenfoque de los contornos en el sfumato de Leonardo, junto a su minimización de la distinción entre el objeto y su entorno, supuso el principio del desarrollo del chiaroscuro y del modelado de la luz y el color propios del periodo Barroco.*⁸⁷ (Blatt, 2009, p.241)

Con la obra de Leonardo se inicia un proceso de mayor interacción entre los elementos, en la que la relación entre figura y entorno será mucho más estrecha que en siglos anteriores. No se trata ya de presentar unos personajes frente a un escenario, sino de unificar y entrelazar figura y fondo utilizando la luz como elemento de unión. En *La Virgen con el Niño y Santa Ana* (da Vinci, 1508-1510) [fig.80] puede apreciarse ya una estética propia del Alto Renacimiento además de la aplicación del *sfumato*. En primer plano aparecen las figuras de María junto a Santa Ana y el Niño, todos ellos situados sobre un paisaje montañoso cuyos colores fríos contrastan con las tonalidades cálidas de la figuras. El uso de la perspectiva cromática es así evidente a través de estas dos gamas de color, que ayudan a aumentar la sensación de profundidad del conjunto. Las figuras, de posición grácil, parecen completamente integradas en el entorno que las rodea. Será precisamente en ellas donde mejor podremos apreciar los efectos del *sfumato*, especialmente en los pies de Santa Ana.

87 Traducción a cargo de la autora del original: “Leonardo’s blurring of boundaries in sfumato, with its minimization of the differentiation between an object and its surroundings, was the beginning of the development of *chiaroscuro* and the increased use of modeling of light and color in the Baroque period.”.



fig.80: *La Virgen con el Niño y Santa Ana*
DaVinci, 1508-1510

Vemos aquí como éstos son situados en una zona de sombra, donde la parte izquierda de la túnica, totalmente en penumbra, se confunde con el suelo sobre el que se sitúa la figura. Desaparecen así los contornos en una zona donde la oscuridad afecta por igual a la figura y al fondo, efecto que podemos apreciar también en la cabeza del niño.

Si comparamos la obra de da Vinci con la de Botticelli, apreciamos con claridad dos tendencias distintas en la aplicación del color y el claroscuro. La obra de Botticelli muestra un fuerte apego hacia la línea y el dibujo, como era propio de los artistas florentinos del momento. Como resultado, los elementos permanecen perfectamente delimitados, con unos contornos bien definidos y unos colores claros y de tendencia saturada. *La Virgen con el niño y Santa Ana y Los tres milagros de San Cenobio* (Botticelli, 1500) [fig.81] ilustran con claridad cómo afectó al espacio representado la eliminación de los bordes remarcados y la predominancia de colores claros y saturados. La obra dedicada a San Cenobio muestra una composición con numerosos personajes que, enmarcados en un entorno arquitectónico, representan distintas



fig.81: *Los tres milagros de San Cenobio*
Botticelli, 1500

escenas protagonizadas por el Santo. Los colores son aquí especialmente luminosos, dominando entre ellos los rojizos y azulados. La arquitectura responde a un punto de fuga situado en el centro del formato, buscando la habitual simetría renacentista. Aunque los personajes presentan sombras arrojadas sobre el pavimento, su integración en el entorno parece menos natural que en la obra de da Vinci. Los personajes en primer plano parecen situarse en la plaza, pero si los comparamos con los que se encuentran situados en el interior del edificio, mucho más alejado de nosotros, apreciamos como la sensación de profundidad es claramente deficiente. Aunque la aplicación de la perspectiva lineal es totalmente correcta, ésta será el único recurso utilizado para crear la sensación de distanciamiento entre los distintos planos. La disminución de los elementos será la adecuada, incluso encontramos en los últimos planos el habitual paisaje de matices flamencos con las montañas azuladas al fondo. Sin embargo, los edificios al fondo se nos muestran tan nítidos como las figuras en primer plano, mientras que los contornos de las primeras montañas son definidos con la misma precisión, lo que acaba por otorgar a la obra la sensación de telón pintado sobre el que se sitúan las figuras. De esta forma, el conjunto muestra un espacio coherente y extenso donde sin embargo, los distintos planos se muestran como una especie de capas individuales que se superponen unas a otras como en una decoración teatral.

El uso de la técnica pictórica de Leonardo, sumado a su invención del sfumato y te la “unidad total”, le llevaron a iniciar una importante reestructuración de la composición, alcanzada mediante la organización de áreas de luces y sombras en lugar de hacerlo mediante patrones de color.⁸⁸ (Dunning, 1991, p.79)

88 Traducción a cargo de la autora del original: “Leonardo’s use of the painterly technique, coupled with his invention of sfumato and “tonal unity” led him to initiate a powerful new structural

El siglo XVI traerá así la unión de la perspectiva lineal con los recursos perspectivos basados en la aplicación de la luz y el color, convirtiendo la imagen en la ventana a un espacio que parece extenderse ante nosotros ya no como una pequeña apertura en la pared, sino como una gran ventana que se extiende hasta el horizonte.

En cuanto a la configuración de la escena y la colocación del punto de vista, el paso de las décadas transformará de nuevo el espacio pictórico huyendo del clasicismo propio de principios de siglo. Aunque las composiciones todavía tenderán a la centralización, el punto de fuga será gradualmente desplazado hacia los laterales, mientras que la búsqueda de simetría y equilibrio será sustituida por un mayor interés por composiciones dinámicas y asimétricas. *Ugolino Martelli* (Bronzino, 1536-1537) [fig.82] o *El Nacimiento de la Virgen* (Beccafumi, 1544) [fig.83], aún en el seno del arte renacentista más clásico, muestran ya esta tendencia al desplazamiento del punto de fuga, contrastando así con el punto de fuga centralizado de *La escuela de Atenas*.

El cambio drástico que experimentará el espacio pictórico puede verse claramente si comparamos *La última cena* de Leonardo da Vinci (1495-1498) [fig.84] con la de Tintoretto (1592-1594) [fig.85], cuya obra ha sido considerada como el punto final del Renacimiento. Si *La Trinidad* de Masaccio es conocida como la primera obra en aplicar correctamente los preceptos de la perspectiva lineal, *La última cena* de da Vinci es considerada como la culminación del método perspectivo y ejemplifica a la perfección la tendencia clásica que continuará durante la primera mitad del siglo XVI. La obra muestra un espacio interior donde los doce Apóstoles

composition achieved by organizing areas of dark and light, rather than patterns of color.”

comparten mesa con Jesucristo. El conjunto presenta una armonía perfecta, donde el rostro de Cristo sirve como punto de fuga hacia el que convergen tanto las paredes laterales como el techo, convirtiendo la figura en la innegable protagonista del conjunto. El resto de personajes se encuentran situados a un lado y otro de Jesús en distintas posiciones y actitudes pero dirigiendo las miradas, en su mayoría, hacia la figura central. En el muro frontal se pueden observar tres aperturas que dejan entrever un paisaje con la característica solución cromática de Leonardo. La obra sirve como ejemplo de la búsqueda de simetría y equilibrio que caracterizó la pintura del Alto Renacimiento, con la arquitectura sigue jugando aquí un papel importante, compartiendo protagonismo con las propias figuras.

Todo lo contrario ocurre en *La última cena*⁸⁹ de Tintoretto, situada en la iglesia de San Maggiore. Con un siglo de separación entre ellas, la obra de Tintoretto supone una de las muestras reaccionarias hacia el arte clasicista que posteriormente serían englobadas bajo el nombre de Manierismo. De igual forma que en la obra de Leonardo, encontramos aquí a los doce Apóstoles situados junto a Jesús en el momento de la primera eucaristía. En esta ocasión, sin embargo, las trece figuras son acompañadas por un gran número de criados, mientras que en la parte superior de la imagen se sitúan una serie de ángeles semi translúcidos que dirigen su mirada hacia Jesucristo. El punto de vista ofrece también aquí un cambio radical frente a la obra de Leonardo. En lugar de mostrar la estancia desde un punto de vista frontal, el pintor sitúa al espectador en un extremo de la mesa, ofreciendo una visión más alejada de la escena. Las puertas laterales, así como el techo de la estancia son muy similares a los de la obra de Leonardo.

89 Tintoretto llegaría a realizar hasta tres interpretaciones distintas de esta escena.



fig.82: *Ugolino Martelli*
Bronzino, 1536-1537



fig.83: *El Nacimiento de la Virgen*
Beccafumi, 1544



fig.84: *La última cena*
Da Vinci, 1495-1498



fig.85: *La última cena*
Tintoretto, 1592-1594

Sin embargo, el punto de fuga ha sido desplazado aquí hacia el lado derecho de la composición, por lo que la disposición de los elementos en el espacio resulta completamente distinta.

Poco queda aquí de la armonía y la quietud que observábamos en el cuadro anterior. En la escena de Tintoretto todo parece en movimiento, los criados aparentan estar ocupados lavando platos y sirviendo comida, los ángeles figuran encontrarse en pleno vuelo mientras el fuego de la lámpara parece humear ante nuestra vista. La obra sirve como ejemplo de la tendencia manierista donde, aún con elementos arquitectónicos presentes, son las figuras las que acaban habitando el espacio de forma frenética desde los primeros hasta los últimos planos. La iluminación presenta también un tratamiento muy distinto, con unos contrastes mucho más marcados y unas sombras muy pronunciadas gracias a la utilización de dos únicas fuentes de luz: la lámpara situada en el extremo izquierdo y el propio Jesucristo. Igual que ocurría en la obra de Leonardo, la figura de Jesucristo sigue siendo aquí el elemento principal de toda la escena, sin embargo, la forma de convertirlo en protagonista es muy distinta de la utilizada por da Vinci. Si en el primer cuadro todas las líneas y miradas fugaban hacia el rostro de Cristo, aquí el punto de fuga ya no coincidirá con su figura, y las miradas de los personajes muestran un dinamismo mucho mayor, centrando su atención en numerosos puntos de la escena. El elemento principal, en cualquier caso, seguirá siendo la figura de Jesucristo gracias al hueco que conforman los ángeles situados sobre su cabeza, que contrasta con la gran cantidad de personajes y elementos que componen el resto del cuadro.

Los cambios entre el siglo que separa la obra de da Vinci con la de Tintoretto hacen evidente el sentimiento de rebeldía y experimentación que demostraron algunos pintores a finales de siglo. No en vano, se ha considerado a menudo que la obra de

Tintoretto marcaba el fin del Renacimiento. Resulta revelador además, observar como dentro de su propia producción, la ruptura con lo clásico va haciéndose más evidente con el paso de las décadas. Existe una versión anterior de *La última cena* (Tintoretto, 1547) [fig.86] realizada junto a *El lavatorio* (Tintoretto, 1548-1549) [fig.87] para la iglesia de San Marcuola, en Venecia, que presenta una composición mucho más cercana a las obras de principios de siglo. La escena recuerda mucho más a la de da Vinci, con una visión frontal de la mesa donde Cristo es situado también en el centro.



fig.86: *La última cena*
Tintoretto, 1547



fig.87: *El lavatorio*
Tintoretto, 1548-1549

El punto de fuga, que siguiendo las líneas del pavimento se situaría fuera de la composición, por encima de la cabeza de Cristo, crea cierta separación entre el entorno y los personajes que parecen situarse totalmente frontales al espectador, mientras el pavimento parece ser visto desde arriba. La simetría juega de nuevo un papel muy importante aquí, aunque la introducción de algunos personajes en pie anticipa la tendencia en obras posteriores de llenar el espacio con distintos grupos de figuras. La iluminación, aún con sombras mucho más marcadas, recuerda también a la iluminación frontal que veíamos en la obra de da Vinci, y que desaparecerá por completo en *La última cena* situada en San Giorgio Maggiore. Esta Última cena de Tintoretto está por tanto, mucho más ligada a la tradición renacentista de lo que estará la obra homónima que el pintor veneciano realizó de nuevo a finales de siglo.

El lavatorio, realizada para la misma iglesia, muestra, desde un sentido todavía bastante clásico, una composición sin duda mucho más interesante que la de *La última cena*, con una construcción del espacio en la que la posición del espectador se convierte en elemento clave. Lo más destacable de la obra es, sin duda, su concepción espacial, ideada para ser vista desde un punto concreto del espacio, que esta vez no coincidirá con la visión frontal y centralizada a la que estábamos acostumbrados en el Arte clásico. En el emplazamiento original, el cuadro era visto por el espectador desde su extremo derecho y no frontalmente. Desde este punto de vista, la escena cambia notablemente⁹⁰ y los espacios que antes parecían vacíos acaban integrándose

90 El interés por privilegiar un punto de vista distinto al frontal, determinado por el propio emplazamiento de la obra, será una práctica relativamente común que ya venía aplicándose también en escultura o arquitectura desde la Antigüedad. Estas primeras tentativas, sumadas al creciente interés por los juegos ópticos, acabó propiciando la aparición de las anamorfosis. Estas peculiares representaciones se apoyaban en la perspectiva para crear ilusiones espaciales solo apreciables desde un punto de vista concreto que rompían con la frontalidad en la relación obra-espectador,

por completo en la escena. Cristo y San Pedro, auténticos protagonistas de la obra, recuperan así su importancia, mientras que la figura situada en el extremo izquierdo, que antes parecía adquirir excesivo protagonismo, queda relegada a un segundo plano cuyo papel parece consistir en devolver la mirada del espectador hacia el interior del cuadro, evitando cualquier alusión al espacio fuera de campo. La fuerza centrípeta del cuadro queda así reforzada no solo por las figuras colocadas en ambos extremos, cuya mirada regresa al interior de la composición, sino también gracias al uso de la iluminación, reservando los elementos más oscuros para los bordes, que acaban actuando como un segundo marco para la obra.

En el siglo XVI, la representación espacial en la pintura europea continua así con la utilización de la perspectiva lineal, pero desplazando el interés de lo matemático a lo pictórico, otorgando a las imágenes no sólo rigurosidad desde el punto de vista perspectivo, sino también desde el lumínico y el cromático. De esta forma, “los artistas buscarán formas de liberarse de estas restricciones sin destruir lo alcanzado gracias al descubrimiento de la perspectiva lineal”⁹¹ (Blatt, 2009 p.321).

privilegiando puntos de vista oblicuos. Uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en *Los embajadores* (Hans Holbein, 1533). El cuadro retrata a Jean de Dinteville y a su amigo George de Selves, colocados de forma frontal en una escena de aparente sencillez. A los pies de ambas figuras aparece sin embargo, un extraño elemento que lo cambia todo. Sólo observando el cuadro desde el extremo derecho podremos descifrar el enigma planteado, visualizando así una gran calavera colocada al pie de las figuras. Con este virtuoso ejemplo de anamorfosis el cuadro adquiere un sentido completamente distinto, convirtiéndolo en un *vanitas* que parece poner en duda el valor de las riquezas obtenidas por ambos personajes. Otro ejemplo temprano lo encontramos en *Retrato del futuro rey Eduardo VI* (William Scrots, 1546). Esta vez podemos observar un minucioso paisaje sobre el que se extiende una extraña figura ovalada que acaba ocupando casi la totalidad de la obra. Visto desde el extremo derecho, esta extraña mancha acaba convirtiéndose en la efigie del futuro rey Enrique VI. Lo curioso de este ejemplo es que originalmente, la enmarcación era acompañada por una barra extraíble que mediante un orificio, permitía al espectador observar la anamorfosis desde el punto perfecto para su visualización.

91 Traducción a cargo de la autora del original: “Artists sought ways to free themselves from these restrictions without destroying what had been accomplished in the Discovery of the linear perspective.”

A finales de siglo una facción anticlásica, agrupada posteriormente con el nombre de manierista, comenzará a romper con estos preceptos, convirtiendo el espacio en algo confuso, distorsionado e indeterminado, donde las figuras serán las encargadas de dotar a la representación de cierta profundidad espacial. De forma paralela, el norte de Europa comenzará a mostrar un mayor interés por el paisaje. Descrito por Alberto Durero como “el buen pintor de paisajes”, Joaquin Patinir ha sido considerado padre del paisajismo gracias a obras como *Paisaje con San Jerónimo* (1516-1517) [fig.88] donde iniciará una tendencia en la que el entorno natural se convertirá en el protagonista y las figuras en elementos casi accesorios, tendencia que acabará dominando gran parte de la pintura flamenca durante el siglo XVI.



fig.88: *Paisaje con San Jerónimo*
Patinir, 1516-1517

2.4.1. Manierismo. La ruptura con lo clásico en favor de un espacio indeterminado

Mientras en la Edad Media la pintura era esencialmente una pintura sin espacio, la representación espacial se convirtió en una preocupación para el arte del Renacimiento. Por el contrario, los efectos espaciales durante el Manierismo son en ocasiones exagerados y en otras simplemente ignorados⁹².

(Hauster en Blatt, 2009, p.245)

En 1537, Miguel Ángel comenzaría los trabajos para el altar de la Capilla Sixtina por encargo del Papa Pablo III. *El Juicio Final* (Miguel Ángel, 1537-1541) [fig.89] formará parte de la última etapa del pintor, donde se acentuará un estilo tardío cada vez más recargado, alejado ya del equilibrio y la quietud de otros grandes maestros como Rafael o Botticelli. Esta obra responde ya a una nueva tendencia artística que buscará la ruptura consciente con el clasicismo renacentista. Será a mediados de siglo cuando aparecerán en Italia una serie de pintores que comenzarán a distorsionar los cánones estéticos del Renacimiento. Estas obras, que empezaron a proliferar durante el periodo entre 1520 y 1590, se han etiquetado bajo el nombre de manieristas, a fin de distinguirlas de aquellas de corte más clásico con las que convivieron durante su creación.

92 Traducción a cargo de la autora del original: “While the paintings of the early Middle Ages were essentially spaceless, the representation of space was a preoccupation in Renaissance art. In contrast, the spatial effects in Mannerism are sometimes exaggerated, and other times ignored.”



fig.89: *El Juicio Final*
Miguel Ángel, 1537-1541

El Juicio Final se ha señalado a menudo como el auténtico nacimiento del Manierismo. El conjunto presenta una única escena configurada a partir de innumerables figuras que acaban disponiendo la composición en grandes franjas horizontales. Especialmente, la obra sólo muestra dos divisiones: por un lado, podemos ver un paisaje que ocupa una pequeña porción de la composición representando la parte terrenal. Encontramos en él una gama de colores fría que se desatura progresivamente al acercarse al horizonte. Por encima de éste se sitúa el plano celestial, en el que salvo los conjuntos de nubes que sirven como apoyo a las figuras, no aparece ninguna otra referencia espacial que ayude a determinar los distintos planos que lo configuran. Ya en el plano celestial, especialmente en el lado derecho, observamos la tendencia a amontonar las figuras, que acaban configurando una masa indistinguible de cuerpos en continuo movimiento.

En la parte superior del fresco aparecen también innumerables figuras dispuestas en distintas filas. En la parte central encontramos a Jesucristo que en actitud severa, se convierte en el principal centro de atención en la obra. A su posición central y al halo luminoso que le rodea, vendrá a sumarse otro factor determinante que ayudará a convertirlo en la figura protagonista. Como será habitual en el estilo manierista, la obra alterna los abigarrados conjuntos de personajes con espacios vacíos que ayudan a dotar la composición de cierto ritmo además de ayudar a dirigir la mirada del espectador hacia puntos concretos dentro de la obra⁹³. En el caso de Jesucristo, vemos como se sitúa rodeado por un conjunto de personajes que configuran una forma de u invertida, con él situado en el centro.

93 *La liberación de Andrómeda* (Piero di Cosimo, 1510-1513), desde un contexto mucho más clásico, muestra también esta tendencia a rodear el elemento principal mediante un conjunto de figuras. La figura de Perseo luchando contra Ceto por liberar a Andrómeda, queda así enmarcada por un espacio semicircular delimitado por el resto de personajes.

A su alrededor las figuras parecen respetar un pequeño espacio que funciona como otro halo alrededor de Cristo que sirve para resaltar todavía más su figura. En cuanto a la profundidad espacial, Miguel Ángel no hace aquí uso de la perspectiva lineal en ningún momento, tendencia que se repetirá en el resto de obras manieristas:

[El espacio en *El Juicio Final*] es disuelto en conjuntos discontinuos, aislados e irreales, que no parecen ser vistos desde un punto de vista particular o medidos bajo un mismo estándar. La discontinuidad y la sensación de irrealidad del espacio pictórico es principalmente una consecuencia del abandono de la perspectiva como creadora de ilusión, principio fundamental en la pintura del Renacimiento.⁹⁴ (Hauser, 1965, p.174)

Para dotar al conjunto de cierta profundidad sin necesidad de utilizar a la perspectiva lineal, el artista recurre aquí a la perspectiva cromática que será aplicada al conjunto de figuras. Si observamos los dos grupos situados a ambos lados de Jesucristo, podemos apreciar como la masa de individuos reduce progresivamente su tamaño, quedando las figuras del fondo en una penumbra que ayuda a resaltar las colocadas al frente. Sin embargo, el conjunto da cierta sensación de tapiz en el que la gran mayoría de los personajes parecen situarse en un mismo plano, especialmente en el caso del terreno celestial. En esta obra se aprecian así los principios básicos de lo que será denominado como Manierismo, que tenderá a la distorsión y a la pérdida de la armonía compositiva que había caracterizado a la pintura renacentista.

94 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] is broken up into unreal, discontinuous, isolated patches, which are neither seen from one particular angle nor measured by any single standard. The discontinuity and unreality of the pictorial space is chiefly the consequence of the abandonment of the principle of creating illusion by perspective which was fundamental to the Renaissance.”

El entorno espacial quedará relegado a un segundo plano frente al protagonismo innegable que será otorgado a las figuras. Si a principios de siglo la preocupación del pintor se centraba en la representación del espacio, en el Manierismo será finalmente desplazada hacia la anatomía. Las figuras comenzarán así a adquirir mayor protagonismo, con posiciones que tenderán a la contorsión y con una presencia cada vez mayor en la obra, que acabará por eliminar por completo cualquier alusión al entorno. El cuadro se convierte así en un cúmulo de figuras en distintas actitudes, cuya disposición en distintos planos será el único elemento que ayudará a crear profundidad espacial en la obra:

El Manierismo puede reconocerse y definirse fácilmente: en general, se considera sinónimo de una concentración en el desnudo, a menudo en posiciones extrañas y contorsionadas, con un desarrollo muscular exagerado [...] de perspectivas extremas y escala o proporciones distorsionadas con las figuras encajadas en espacios demasiado pequeños de modo que el espectador tiene la impresión de que al menor movimiento se saldrían de los confines de la pintura. (Murray, 1995, p.125)

Aunque la pérdida del entorno espacial es evidente, ésta no siempre se produce por una auténtica eliminación del entorno, sino por la excesiva presencia de figuras que acaban ocupando por completo la composición. Cuando el espacio es eliminado, el resultado queda lejos del que encontrábamos a principios del Trecento. La pintura del siglo XIV, y especialmente toda la pintura de iconos, presentaba una negación consciente del entorno espacial a fin de situar a las figuras en un espacio indeterminado de carácter divino. Las figuras no se situaban en distintos planos y la distancia entre unos elementos y otros era difícil de determinar.

La pintura manierista parece negar de nuevo cualquier representación espacial, centrándose en el desarrollo de las figuras, lo que no impide que la profundidad de la escena sea evidente, pudiendo distinguir distintos planos de profundidad sin ninguna dificultad. Se trata, por tanto, de centrar la atención en las figuras en lugar del entorno, haciendo de éstas la clave para la creación de la profundidad:

[Para las figuras] el problema del espacio tridimensional se desvanece, o al menos podría hacerlo. Los volúmenes de los cuerpos disponen en mayor o menor medida el espacio, es decir, ellos mismos son quienes lo crean [...] en el siglo XV el paisaje responde a aspectos reales y a efectos de profundidad (parcialmente obtenidos a través de medios perspectivos); los cuerpos, por otro lado, a menudo se mantenían irreales y relativamente planos. En el Alto Renacimiento vemos esta contradicción resuelta en favor de una mayor armonía entre espacio y figuras. En el anticlásico Manierismo las figuras mantienen su carácter plástico y tienen volumen a pesar de ser irreales en el sentido normativo, mientras el espacio, si es que está presente más allá de los volúmenes, no es llevado al punto en el que se produce una sensación de realidad.⁹⁵ (Friedlaender, 1973, pp.8-9)

El problema de la representación entre los siglos XV y XVI se desplaza, por tanto,

95 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] for them the problem of three-dimensional space vanishes, or can do so. The volumes of the bodies more or less displace the space, that is, they themselves create the space [...] In the fifteenth century the landscape responds to real facts and to effects of Depth (partly obtained through perspective means); the bodies, on the other hand, often remain unreal and relatively flat. In the High Renaissance we see this contradiction resolved in favor of a common harmony of figures and space. In anticlastic Mannerism the figures remain plastic and have volume even if they are unreal in the normative sense, while space, if it is present at all apart from the volumes, is not pushed to the point where it produces an effect of reality.”

del entorno a las figuras. Con la introducción de la perspectiva lineal, la pintura occidental centró todo su interés en una representación verosímil del entorno que en ocasiones acababa creando una barrera entre éste y los personajes. A finales de siglo esta barrera comenzó a desaparecer, permitiendo que los personajes habitaran el espacio de forma verosímil gracias a la perspectiva cromática y a la atmosférica, especialmente a través de recursos como el *sfumato*. Las tendencias anticlásicas del siglo XVI tendieron a romper de nuevo el equilibrio entre figura y entorno sin renunciar a la plasticidad o a la verosimilitud de lo representado. Se trataba, simplemente, de negarle al espacio el protagonismo que había adquirido desde el siglo anterior hasta convertirlo en un elemento accesorio y ambiguo⁹⁶.

El descendimiento de Cristo (Pontormo, 1525-1529) [fig.90] refleja esta nueva concepción espacial con un espacio ambiguo del que solo alcanzamos a ver una superficie rocosa. La profundidad se consigue aquí a partir de la superposición de los personajes además de un ligero aumento de la escala en los situados en primer plano. Deducimos de esta forma que las rocas se extienden al menos hasta las figuras del fondo que demuestran, con su tamaño, como este pequeño montículo aumenta su altura al acercarse al horizonte. La sensación de profundidad será una vez más acentuada gracias a la iluminación, que dejará a las figuras de los últimos planos en una penumbra que destaca frente a la iluminación directa que recibe la figura de Cristo y los jóvenes del primer plano. La comparativa entre *La expulsión de los mercaderes* (El Greco, 1570) [fig.91] y la reinterpretación que realizó hacia

96 No hay que pensar sin embargo, que esta nueva forma de concebir el espacio se tradujo en una necesaria eliminación del entorno en todas las obras de carácter manierista. En muchas de ellas todavía es posible observar elementos arquitectónicos entre el conjunto de figuras. *El ascenso de Lázaro* (Sebastiano del Piombo, 1517-1519) podría considerarse como una obra puente entre el clasicismo renacentista y las masas de personajes propias del Manierismo.

1600 [fig.92], muestra también con claridad la tendencia cada vez más acentuada hacia la estilización de los cuerpos y a la conversión del espacio en un conjunto de figuras, como acaba ocurriendo en obras como *El entierro del Conde Ordaz* (El Greco, 1586) [fig.93].

Las diferentes respuestas a la reacción anticlásica acabaron convirtiendo el Manierismo en un estilo de bordes poco definidos, cambiante y singular para cada artista. Como vemos existe, no obstante, un denominador común que ayudan a agruparlas bajo la etiqueta manierista. La mayoría de estas obras muestran un cambio sustancial en la representación espacial en la que el gusto por las composiciones asimétricas acaba rompiendo con la artificiosa simetría clásica, transformando progresivamente las escenas de representaciones teatrales a instantes detenidos. Para que se llegue a producir este sorpaso, sin embargo, el Manierismo todavía tendrá que liberar a sus figuras de la teatralidad con la que eran colocadas:

[...] *Las figuras movidas de los cuadros manieristas son esencialmente figuras puestas, colocadas en posturas difíciles, incómodas, en las que, incluso, podrían mantenerse algún tiempo -aunque sea unos instantes-, sin más dificultad que el soportar esa incomodidad. La figura barroca, en cambio, es la figura sorprendida en un momento de su transitorio y agitado moverse, algo pasajero, imposible de mantenerse, como es imposible detener ese tiempo fugitivo que simboliza el antes y el después que nos sugiere toda figura plasmada en un movimiento apasionado.* (Orozco, 1975, p.43)



fig.90: *El descendimiento de Cristo*
Pontormo, 1525-1529



fig.91: *La expulsión de los mercaderes*
El Greco, 1570



fig.92: *La expulsión de los mercaderes*
El Greco, hacia 1600



fig.93: *El entierro del conde de Ordaz*
El Greco, 1586

Las figuras en las obras manieristas podrían seguir considerándose actores y actrices en plena representación. Sin embargo, mientras los personajes siguen manteniendo esta sensación de artificiosa puesta en escena, los tímidos desplazamientos del punto de fuga central hacen posible cierta ruptura con la sensación de representación teatral que vendrá dada sólo a través del escenario. Este desplazamiento del punto de vista y la ruptura con la frontalidad podrían considerarse como el auténtico puente entre el Renacimiento y el Barroco, que romperá de forma definitiva la barrera frontal que separaba obra y espectador.

En la serie de *Los Evangelistas* de Jacopo Pontormo (Pontormo, 1525), realizada para la Capilla Caponni, en Florencia, podemos apreciar ya cierta extensión hacia el plano frontal de la que hablaba Dunning. Las figuras de San Juan Evangelista [fig.94] -que dirige además su mirada hacia el fuera de campo- y especialmente la de San Mateo [fig.95], parecen atravesar el límite del cuadro para acercarse hacia el espectador eliminando la barrera que los había separado durante siglos y que hasta el momento sólo se había roto en algunos trampantojos y pinturas flamencas. Con la llegada del nuevo siglo, será Caravaggio quien haga de esta intrusión su seña de identidad, convirtiendo la barrera entre cuadro y espectador en una frontera difusa e indeterminada.



fig.94: *San Juan Evangelista*
Pontormo, 1525



fig.95: *San Mateo*
Pontormo, 1525

2.4.2. Fuera de campo en el siglo XVI

[La pintura] *hace aparecer aquello que no existe*⁹⁷.

(Varchi, 1549, p.94)

Dispuestos a analizar el fuera de campo en el siglo XVI, detendremos la mirada en la obra de Paolo Veronés, *Jesús y el centurión* (Veronés, 1570-1572) [fig.96]. La escena representa el milagro de Jesús en Cafarnaún, en el que el siervo paralítico del centurión es sanado. La obra, perteneciente a la etapa de madurez del pintor, muestra la grandiosidad y el cromatismo propios de la pintura veneciana. Compuesto por numerosas figuras de gran tamaño, el conjunto es colocado frente a unos elementos arquitectónicos que ayudan a situar la escena frente al palacio, cuya entrada queda simplificada en dos grandes columnas. El punto de atención, situado entre Jesús y el centurión, se encuentra ligeramente desplazado hacia la izquierda, punto hacia el que convergen la mayoría de las miradas. Los personajes situados en los extremos aparecen fragmentados por los bordes, mientras Jesús, detenido por la llamada del centurión, parece estar a punto de abandonar la imagen por el borde izquierdo. Pese a todo, la fuerza centrípeta de la obra es todavía muy fuerte y el fuera de campo, aunque en apariencia existente, no es realmente activado.

¿Por qué entonces empezar a analizar el fuera de campo del siglo XVI con una obra que alude a él de forma tan débil? *Jesús y el centurión* ejemplifica la normalización

97 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] fanno parere quello che non è.”

de recursos que hasta el momento suponían todavía una rareza, por lo que ayuda a exponer como las obras de este periodo muestran, casi sin excepción, presencias parciales en figuras de gran importancia compositiva. Además, elecciones como la posición que presenta aquí Jesús, dando a entender que los personajes pueden moverse libremente más allá del marco, se convertirán también en un recurso totalmente normalizado con el devenir del siglo.

Las tendencias anticlásicas que agrupábamos bajo el nombre de manieristas, participarán de forma más activa en esta la activación del fuera de campo gracias a su tendencia a descentralizar las composiciones. Como ejemplos de presencias parciales en personajes situados en primer término encontramos *San Esteban conducido al martirio* (Juan de Juanes, 1555-1562) [fig.97].



fig.96: *Jesús y el centurión*
Veronés, 1570-1572



fig.97: *San Esteban conducido al martirio*
De Juanes, 1555-1562

El cuadro ofrece la visión del martirio desde el primer término, gracias a unas figuras casi de tamaño natural cuyos pies descansan sobre el borde inferior, dando mayor sensación de proximidad. El personaje principal, San Esteban, constituye el punto hacia el que convergen sin excepción todas las miradas. Su rostro es, sin duda, el punto en el que el pintor desea que nos detengamos, y aunque este se encuentra perfectamente encuadrado dentro de la obra, el pie derecho del Santo parece llegar desde el fuera de campo en el que todavía se ocultan parte de sus ropajes. Las figuras que forman la comitiva aparecen también recortadas mientras parecen dirigirse hacia el borde derecho del cuadro. El gran tamaño de éstas, sumado a su fragmentación y a sus gestos, da la sensación casi inequívoca de que la multitud se encuentra en movimiento y que de un momento a otro acabará abandonando la obra ante nuestros ojos.

La obra de Tintoretto también ofrece ejemplos interesantes con personajes fragmentados como *La Paz, la Concordia y Minerva alejando a Marte* (Tintoretto, 1577-1578) [fig.98] o *La Trinidad* (Tintoretto, 1564-1568) [fig.99]. En la primera de ellas, encontramos sólo cuatro personajes de gran tamaño, todos encuadrados en el interior de la obra a excepción de una de las figuras femeninas, que asoma desde el margen izquierdo dejando entrever solo su rostro.

Por otro lado, *La Trinidad* ofrece una fragmentación bastante particular, por afectar directamente a la figura de Cristo Crucificado, que aparece solo de cintura para arriba. Esto, sumado al marcado contrapicado, la convierte en una obra especialmente inusual y rompedora en su contexto histórico.



fig.98: *La Paz, la Concordia, y Minerva alejando a Marte*
Tintoretto, 1577-1578



fig.99: *La Trinidad*
Tintoretto, 1564-1568

Siguiendo con la obra del pintor veneciano, encontramos también algunos ejemplos de personajes que parecen a punto de abandonar la composición hacia el espacio fuera de campo. Es el caso de *Cristo y la adúltera* (Tintoretto, 1546) [fig.100] o *La sustracción del cuerpo de San Marcos* (Tintoretto, 1564) [fig.101]. Además de este grupo de composiciones, encontramos un ejemplo notable en *La creación de los animales* (Tintoretto, 1551) [fig.102], que supone un claro ejemplo sobre cómo las interpelaciones pueden llegar a crear mayor tensión sobre el fuera de campo de lo que en ocasiones hacen las presencias parciales. En el cuadro encontramos la figura de Dios rodeada de un gran número de animales dispuestos por todo el espacio. En el margen derecho encontramos las cabezas recortadas de un toro y un unicornio que parecen encontrarse en movimiento hacia el centro del cuadro. Aunque estas presencias parciales son bastante marcadas, la atención no se dirige especialmente a ellas, sino que se centra, en primer lugar, en la figura central para después dirigirse hacia el margen izquierdo.

Este movimiento del centro hacia el extremo se efectúa gracias a la figura de Dios así como a la disposición de la mayoría de los animales. Dios, claro protagonista de la obra, destaca no sólo gracias a su posición central, sino también gracias al halo luminoso que rodea toda su figura. Su mano derecha y el pie inclinado forman una diagonal que parece poner a la figura en movimiento hacia el lado izquierdo de la imagen. Esto, sumado a la dirección de su mirada, desplaza la atención hacia este borde del cuadro, lugar al que parece dirigirse el personaje. Todas estas criaturas se encuentran huyendo así hacia el espacio más allá del cuadro, lo que sumado a la marcada interpelación de la figura central, activa de forma efectiva el espacio que parece extenderse más allá del borde izquierdo.



fig.100: *Cristo y la mujer adúltera*
Tintoretto, 1546



fig.101: *La sustracción
del cuerpo de San Marcos*
Tintoretto, 1564



fig.102: *La creación de los animales*
Tintoretto, 1551

El uso de trampantojos, eficaces también en la eliminación de la cuarta pared, seguirá siendo frecuente durante este siglo. Los frescos de Paolo Veronés realizados para la Villa Barbaro, en Véneto, Italia, son uno de los ejemplos más sobresalientes del siglo, sirviendo como inspiración para la decoración de otras villas de la época. *Pequeña niña bajo el umbral* (Veronés, 1560-1561) [fig.103] e *Ilusión de portal* (Veronés, 1560-1561) [fig.104] ofrecen la visión de una niña y un hombre respectivamente que abren una puerta situada frente a nosotros. La puerta se inscribe aquí dentro de un marco arquitectónico que ayuda a crear el efecto de profundidad. Las figuras, de tamaño real, parecen ser auténticos habitantes de la villa que nos invitan con su gesto a entrar en una estancia que en apariencia se encuentra ante nosotros. Ambos frescos rompen la barrera de la representación aludiendo al fuera de campo frontal que en este caso, coincide con el espacio del espectador. Pese a todo, este tipo de soluciones no suelen presentar la tensión que encontramos en el caso de las interpelaciones o los elementos fragmentados pues el fuera de campo al que aluden no resulta ningún misterio para el espectador.



fig.103: *Pequeña niña bajo el umbral*
Veronés, 1560-1561



fig.104: *Ilusión de portal*
Veronés, 1560-1561

Durante el siglo XVI seguirán siendo frecuentes también los cuadros con espejos, tan característicos de la pintura flamenca en el siglo XV. *Las bodas de Caná* (Juan de Flandes, 1500) [fig.105] es quizá el primer ejemplo del siglo en continuar con la tradición del espejo convexo iniciada por Jan van Eyck. La tradición flamenca seguirá ofreciendo también ejemplos similares en *El cambista y su mujer* (Quentin Massys, 1514) [fig.106] donde lo interesante es que, igual que ocurría en *El matrimonio Arnolfini*, el espejo revela no solo una parte del espacio oculta en la obra, sino que además, introduce la presencia de un personaje que encontrándose fuera de campo, acaba apareciendo en la escena gracias a esta pequeña revelación en el espejo [fig.107].

Fuera del seno de la pintura flamenca, nos encontramos con *Vanidad* (Tiziano, 1514-1515) [fig.108]. En este ejemplo la revelación del fuera de campo a través del espejo es mucho más notable que en el resto, pues el objeto ocupa un lugar privilegiado en la composición, compartiendo protagonismo con la figura que lo sostiene. La obra muestra el retrato de una joven sobre un fondo indefinido que sujeta un espejo de gran tamaño bajo su brazo. La mirada de la mujer se dirige hacia el margen derecho, en una sutil interpelación que conecta directamente con lo que aparece reflejado en el espejo. El objeto muestra, en primer término, una gran cantidad de joyas y monedas amontonadas en lo que parece ser una mesa situada frente a la mujer. Más allá de ella, en un plano mucho más alejado, una figura en penumbra es revelada. Ésta es de nuevo rodeada por un fondo difícil de determinar, ayudando a acentuar la sensación misteriosa que produce la visión. Aunque el principio es el mismo que observábamos en el resto de obras, en ésta el espejo ocupa un espacio mucho mayor en la composición, lo que facilita que la mirada del espectador se detenga en este pequeño fragmento del fuera de campo que se nos revela en él.

Lo que resulta determinante, sin embargo, para dirigir la tensión hacia los bordes de la imagen es la mirada de la retratada, que tras mirar el espejo, sabemos que se dirige hacia la misteriosa figura que aparece reflejada.

Los espejos serán un elemento recurrente en la obra de Tiziano y sin embargo, la única obra que parece realizar una alusión evidente al fuera de campo será *Vanidad*. La *Venus del espejo* (Tiziano, 1555) [fig.109] muestra una Venus acompañada por dos amorcillos. Uno de ellos porta un espejo en el que la diosa se ve reflejada. El espejo, orientado hacia el lado izquierdo de la imagen, solo refleja parte de la figura femenina, sin desvelar nada más que una visión lateral de lo que se sitúa frente a nosotros. Para activar el fuera de campo mediante un espejo, se hará necesaria la revelación de algo situado más allá del marco. Será la importancia concedida al espejo, junto a la utilización de interpelaciones hacia el espacio ausente las que marcarán la diferencia entre una sutil alusión al fuera de campo y una activación eficaz del mismo. *Mujer ante el espejo* (Tiziano, 1512-1515) [fig.110] muestra un espejo de características muy similares al de *Vanidad*: en la obra encontramos dos figuras, un hombre y una mujer, situados frente a un pequeño alféizar sobre el que reposa la mano de la mujer. El hombre, situado en un segundo plano tras ella, sostiene un gran espejo que refleja no sólo la espalda de la mujer, sino también una ventana que no aparece representada en ninguna otra parte del cuadro. De esta forma, y a diferencia de la *Venus del espejo*, sí se produce aquí una revelación del espacio ausente que asegura al espectador que el escenario se extiende más allá de la imagen.



fig.105: *Bodas de Caná*
Juan de Flandes, 1500



fig.106: *El cambista y su mujer*
Quentin Massys, 1514



fig.107: *El cambista y su mujer* [detalle]
Quentin Massys, 1514



fig.108: *Vanidad*
Tiziano, 1514-1515



fig.109: *Venus del espejo*
Tiziano, 1555



fig.110: *Mujer ante el espejo*
Tiziano, 1512-1515

2.5. LA PINTURA BARROCA



Aunque los pintores barrocos, como los manieristas antes que ellos, técnicamente se mantuvieron dentro de las reglas y los confines de la perspectiva renacentista, acabaron por reestructurar por completo el punto de vista único así como la construcción del espacio formulada por Alberti.⁹⁸

(Dunning, 1991, p.95)

Durante el siglo XVII y principios del XVIII, en Europa se desarrollará el denominado estilo Barroco. El Barroco vuelve a ser, como ocurría con el Manierismo, un estilo de difícil delimitación, con numerosas interpretaciones

98 Traducción a cargo de la autora del original: “Though the baroque painters, like the mannerists before them, technically stayed within the rules and confines of Renaissance perspective, they completely restructured the unified view from the low eye level and the formulaic space-defining box of the stage as prescribed by Alberti.”

y corrientes que comprende la pintura europea del período de 1600 a 1750 aproximadamente. Esta nueva corriente volverá a colocar el centro artístico en Roma, con Carracci y Caravaggio como los exponentes más destacados y se desarrollará tanto en Francia como en Alemania, Los Países Bajos o España, introduciendo en cada país múltiples reinterpretaciones de esta nueva tendencia artística. Los efectos de la contrarreforma provocarán una clara diferenciación entre el arte de los países católicos, donde la temática religiosa seguirá siendo la más recurrente, y los protestantes, donde las estrictas directrices iconoclastas propiciarán el auge de nuevos géneros pictóricos. La pintura barroca surge como rechazo al orden clásico y a la artificiosidad manierista. Los grandes maestros del Barroco “cogieron como modelo los grandes artistas del Alto Renacimiento, la escultura de la Antigüedad y la propia naturaleza”⁹⁹ (De la Croix, 1986 p.711). El Barroco reinterpretará la tradición del siglo XVI bajo un prisma mucho más terrenal, recuperando la naturaleza como auténtico modelo y acabando así con la excesiva idealización de personajes y elementos. En términos espaciales, continuará el interés por las composiciones asimétricas y la introducción de escorzos que ya veíamos durante el Manierismo.

Durante este siglo, asistimos también a una doble obsesión relacionada con la representación espacial: por un lado, surge el interés por convertir la pintura en un espacio vasto e ilimitado, en un mundo abierto que se extienda indefinidamente. Por otro, crecerá el interés por acercar el primer plano hacia el espectador, creando una imagen que parezca realmente cercana a nosotros. Durante este siglo, el paisajismo se convierte en género pictórico de pleno derecho, adquiriendo popularidad

99 Traducción a cargo de la autora del original: “The Classical masters of the Baroque took as their models the great artists of the High Renaissance, antique statuary and nature.”

gracias a pintores como Claude Lorrain o Nicolas Poussin. Obras como *Capricho con ruinas en el Foro romano* (Claude Lorrain, 1630-1635) [fig.111] o *El verano* (Nicolas Poussin, 1660) [fig.112] funcionan como ejemplos de este nuevo espacio de extensión infinita al que aspiraban muchos pintores barrocos. Ambas composiciones muestran un paisaje en el que han sido incorporadas varias figuras de reducido tamaño. Aquí el paisaje es el auténtico protagonista (especialmente en el caso de Lorrain) y la figura se convierte en un elemento más entre las ruinas del paisaje. Hacia el horizonte, el terreno se extiende de forma indefinida y muestra un uso de la luz y el color mucho más natural, que consigue diferenciarse definitivamente de las montañas azuladas que nacían con el paisaje flamenco.

El gusto por presentar un espacio vasto y sin límites se hará especialmente notable en la decoración de bóvedas, que ya desde el fresco de Andrea Mantegna para el Palacio Ducal de Mantua, había empezado a hacerse popular. El fresco de il Guercino *La Aurora* (1623) [fig.113] situado en la Villa Ludovisi, en Roma, supone uno de los primeros ejemplos del siglo de este tipo de trampantojos:

Guercino convierte el techo en un espacio ilimitado a través del cual la procesión pasa precipitadamente. El ojo del observador es llevado a través de esta cabalgata celestial hacia la que convergen extensiones de la arquitectura de la habitación. Mientras que la perspectiva puede parecer un poco forzada, La Aurora de Guercino inspiró una nueva ola de entusiasmo por las pinturas ilusionistas de bóvedas que culminó en algunas de las decoraciones más destacadas de la historia¹⁰⁰. (De la Croix, 1986, pp.724-725)

100 Traducción a cargo de la autora del original: “Guercino converts the ceiling into a limitless space, through which the procession sweeps past. The observer’s eye is led toward the celestial



fig.111: *Capricho con ruinas en el foro romano*
Lorrain, 1630-1635



fig.112: *El verano*
Poussin, 1660



fig.113: *Aurora*
Il Guercino, 1623

Esta espectacular composición de Guercino incorpora elementos arquitectónicos al estilo de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina (1508-1512). En este caso, las paredes parecen prolongarse mediante unas columnas que se extienden hasta el cielo, creando un trampantojo en el que el espacio de la estancia aparenta ser mucho mayor. Siguiendo esta misma línea, Fra Andrea Pozzo¹⁰¹ realizará

parade by converging painted extensions of the room's architecture. While the perspective may seem a little forced, Guernico's *Aurora* inspired a new wave of enthusiasm of illusionistic ceiling paintings that culminated in some of history's most stupendous decorations."

101 El interés de Fra Andrea Pozzo por la perspectiva le llevó a publicar en 1693 *Perspectiva pictorium et architectorum*, un tratado que llegó a tener bastante repercusión en su época.

La Glorificación de San Ignacio (1691-1694) [fig.114] para la Iglesia dedicada al Santo en Roma. La bóveda de Pozzo, es sin duda uno de los ejemplos más espectaculares de este tipo de composiciones. El pintor utiliza de nuevo la arquitectura para alargar el espacio de la estancia mediante columnas, arcos y techos abovedados. Si el espacio de Guercino parecía extenderse, el de Pozzo se presenta infinito. Aunque en apariencia ambas obras ofrecen el mismo efecto, la sensación de profundidad es muy diferente. Este cambio sustancial viene dado no a través de la arquitectura -aunque en el caso de Pozzo sea indudablemente más monumental- sino en la composición de las figuras. En *La Aurora*, el punto de vista contrapicado parece no afectar a los personajes, que aparentan estar sencillamente frente a nosotros y no sobre nosotros. Este efecto es el mismo que encontramos en la bóveda de la Capilla Sixtina. Mientras los elementos arquitectónicos cumplen su función de trampantojo, las figuras de Miguel Ángel han sido representadas mediante un plano totalmente frontal y no ofrecen por tanto la sensación de ser vistas desde abajo. En la obra de Pozzo, sin embargo, este efecto de planitud es eliminado por completo gracias a la representación de las figuras mediante marcados escorzos. Además de esto, el pintor introduce en el plano celestial distintos niveles de profundidad, diferenciados gracias a la disminución de tamaño en las figuras además de una acertada perspectiva cromática en la que los personajes de los últimos planos presentan tonos más luminosos y contornos más desdibujados. Todo esto convierte *La Glorificación de San Ignacio* en el ejemplo perfecto de la prolongación a la que aspiraba gran parte de la pintura barroca.

De forma paralela a la representación de estos espacios ilimitados, la pintura barroca centrará la vista en los primeros planos, intentando acercarlos al espectador convirtiendo la representación en un espacio próximo y tangible.



fig.114: *La Glorificación de San Ignacio*
Fra Andrea Pozzo, 1691-1694

La obra de Caravaggio ilustra a la perfección esta cercanía buscada por muchos pintores. En *David con la cabeza de Goliat* (Caravaggio, 1609-1610) [fig.115] el brazo de David se extiende hacia nuestro plano a través de un escorzo que acaba acercando hacia nosotros la cabeza del gigante. Este tipo de soluciones parecen deudoras no solo de algunas composiciones manieristas, sino también de aquellos trampantojos donde el personaje parecía salirse de la obra (recordemos por ejemplo *Retrato de un hombre con sortija* de Francesco del Cossa). La escena que presenta Caravaggio sin embargo no utiliza pedestales ni falsas enmarcaciones para simular la salida del personaje. Su característico claroscuro de marcados contrastes elimina aquí por completo el entorno espacial convirtiéndolo en una oscuridad indeterminada. El brazo derecho de David se encuentra casi oculto en esta oscuridad, mientras que el brazo que sujeta la cabeza emerge hacia la luz consiguiendo el efecto de proximidad de forma extraordinaria:

En el siglo XV, Masaccio invitaba al espectador a entrar en el espacio ilusionista de su mundo pictórico, sin embargo, el David de Caravaggio parece atravesar el “cristal” del cuadro para invadir el espacio del espectador. La aparente invasión del espacio del espectador por parte del brazo de David y la cabeza seccionada de Goliat parece directamente relacionada con el interés de expansión espacial del siglo XVI¹⁰². (Dunning, 1991, p.97)

102 Traducción a cargo de la autora del original: “Masaccio, in the fifteenth century, had invited the spectator to enter the illusionistic space of his painted world, but Caravaggio’s David seems to reach through the “pane” of the picture plane to invade the world of the spectator. The apparent invasion of the viewer’s world space by David’s arm and Goliath’s severed head seems to be directly in accord with the seventeenth century’s expanding interest in space.”

Caravaggio se convierte así en el pintor de un espacio cercano y casi tangible gracias a un magistral uso del claroscuro, que parece enfrentarse abiertamente a las aspiraciones de extensión espacial que veíamos en los grandes maestros del Renacimiento. Su uso de la perspectiva y el claroscuro estaban así ideados para “colocar al espectador lo más cerca posible en el espacio y la acción de la escena, casi como si estuvieran participando en ella¹⁰³” (De la Croix, 1986, p.726). En la mayoría de los casos, la configuración espacial en Caravaggio se sustenta tanto en las figuras como en los elementos que les acompañan, reduciendo el entorno a su expresión mínima.



fig.115: *David con la cabeza de Goliath*
Caravaggio, 1609-1610

103 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] designed to bring viewers as close as possible to the space and action of the scene, almost as if they were participating in it.”

En *La crucifixión de San Pedro* (Caravaggio, 1600) [fig.116] y en *La conversión de San Pablo* (Caravaggio, 1601) [fig.117] encontramos dos de los ejemplos más impresionantes del pintor, donde el contraste lumínico casi violento, aplicado a las figuras, convierte la superficie en un espacio indudablemente profundo aún viéndose reducido a una oscuridad indeterminada. *La conversión de San Pablo*, además, supone otro ejemplo de su habilidad para aproximar las figuras al espacio del espectador. Con una composición realmente inusual para una escena religiosa, Caravaggio representa a San Pablo en el momento en el que cae del caballo, en un escorzo que hace emerger la figura hacia nosotros, igual que ocurría con el brazo de David en *David con la cabeza de Goliat*. Incluso en otras obras del pintor donde sí podemos distinguir el entorno, como en *La vocación de San Mateo* (Caravaggio, 1599-1600) [fig.118] muestran una simplicidad arquitectónica que parece desafiar directamente a los detallados paisajes de su contemporáneo Carracci.

La tendencia barroca a recuperar la naturaleza como fuente de inspiración parece encontrar su máximo exponente en la obra Caravaggio. Sus personajes, lejos de la idealización clásica, mostraban Santos y Vírgenes con rostros comunes, gente de a pie interpretando el papel de grandes figuras bíblicas que hasta el momento habían sido representadas con solemnidad. Este aspecto fue uno de los más criticados por sus contemporáneos, que llegaban a tildar sus figuras cuanto menos, de impúdicas. Su posición, sin embargo, no es otra que la de un artista que pretendía tomar la naturaleza como auténtico modelo:

[Caravaggio] *Fue uno de los grandes artistas, como Giotto y Durero antes de él, que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido en las proximidades de su casa. E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos de los antiguos parecieran*

reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporáneos podían apreciar. (Gombrich, 2021 p.393).

El estilo de Caravaggio tendrá una gran influencia entre los pintores de la época, siendo especialmente notable en la pintura española. En lo que conocemos como el Siglo de oro español, el tenebrismo de Caravaggio, sumado al realismo con el que representaba sus figuras, se convertirán en las características más comunes entre los grandes maestros del barroco español, haciéndose especialmente evidente en la obra de José de Ribera. Los efectos de la contrarreforma en España propiciarán la aparición de un estilo naturalista y visceral que conectaba perfectamente con el estilo caravaggesco. Zurbarán se valdrá así del tenebrismo desde un estilo mucho más místico mientras Velázquez recurrirá con frecuencia a la temática mitológica a la que imbuirá de gran realismo. Este último asimilaría el estilo de Caravaggio en una breve estancia en Roma, convirtiéndose en la figura más destacada del Barroco español y consagrando su arte “a la observación objetiva de la realidad” (Gombrich, 1995 p.406). A sus influencias caravaggescas, pronto sumaría aquellas adquiridas de Tiziano o Rubens. Su obra *Las Meninas* (Velázquez, 1656) supondrá, como veremos, uno de los ejemplos más célebres del fuera de campo pictórico.



fig.116: *La crucifixión de San Pedro*
Caravaggio, 1600



fig.117: *La conversión de San Pablo*
Caravaggio, 1601



fig.118: *La vocación de San Mateo*
Caravaggio, 1599-1600

2.5.1. El espacio en la pintura holandesa del siglo XVII

Un aclamado pintor llamado Vermeer [...] me enseñó algunas muestras de su arte, cuya característica más extraordinario y curiosa era la perspectiva.¹⁰⁴

(Berckhout¹⁰⁵ en Arasse, 1994, pp.12-13)

En el siglo XVII, el Norte de los Países Bajos acabará independizándose del control español distanciándose así del catolicismo europeo. Con una sociedad protestante, Holanda desarrollará una producción artística cada vez más alejada del resto de Europa. Los pintores, temerosos de contravenir la iconoclastia protestante, terminaron fijando su interés en el bodegón y el retrato¹⁰⁶. Dentro de este último, Holanda presenta un subgénero que adquirirá gran importancia entre la burguesía pudiente: los retratos grupales de asociaciones o juntas administrativas de importancia se harán cada vez más habituales, siendo la principal fuente de ingresos para muchos artistas¹⁰⁷. Siguiendo con la tradición flamenca, muchos

104 Traducción a cargo de la autora del original: “A celebrated painter named Vermeer [...] showed me several examples of his art, the most extraordinary and curious feature of which is the perspective.”

105 Las palabras de Pieter Teding van Berckhout, escritas tras su visita al estudio de Vermeer en 1669, suponen uno de los pocos testimonios contemporáneos al pintor que se conservan.

106 Aunque menos numerosos, algunos pintores dedicarán también parte de su producción a las escenas históricas. En ellas se verá la influencia de Caravaggio que llegará a Delft a través de Utrecht, donde era especialmente admirado por pintores como Hendrick ter Brugghen o Gerard van Honthorst.

107 *La lección de anatomía* (Rembrandt, 1632) y *La ronda de noche* (Rembrandt, 1640-1642) son dos de los ejemplos más destacados de estos retratos grupales.

pintores recurrirán también al retrato de interiores, esta vez eliminando el simbolismo sacro de siglos anteriores:

Mientras los artistas flamencos del siglo XV pintaban interiores ocupados por personajes que solían tener un significado sacro, Vermeer y sus contemporáneos compusieron interiores pulcros, silenciosos y opulentos pertenecientes a la burguesía de clase media holandesa. En ellos colocaban hombres, mujeres y niños ocupados en tareas del hogar o en algún divertimento- acciones que aun completamente comunes, reflejaban los valores de una comodidad doméstica que poseían una belleza natural¹⁰⁸. (De la Croix, 1986, p.279)

Los ejemplos más destacados de la pintura de género holandesa se darán en el seno de la denominada escuela de Delft, en la que Johannes Vermeer se convertirá en la figura más destacada entre otros artistas como Carel Fabritius o Pieter de Hooch. Estos pintores heredarán el gusto por el detalle y el acabado de los materiales directamente de la pintura flamenca, aunque “el viejo simbolismo neerlandés que convertía cualquier objeto cotidiano en un símbolo religioso desaparece¹⁰⁹” (De la Croix, 1986, p.750). El atractivo de los elementos, desprovistos ya de cualquier simbología religiosa, estará basado esencialmente en su interés pictórico y el

108 Traducción a cargo de la autora del original: “While in the fifteenth-century Flemish artists painted interiors of houses occupied with persons who were usually of sacred significance, Vermeer and his contemporaries composed neat, quietly opulent interiors of Dutch middle-class dwellings, in which they placed men, women, and children engaged in household tasks or some little recreation- actions totally commonplace, yet reflective of the values of a comfortable domesticity that has a simple beauty.”

109 Traducción a cargo de la autora del original: “the old Netherlandish symbolism that made every ordinary object a religious sign is gone.”

gusto por los detalles cotidianos. No obstante, estas composiciones, reflejo de la nueva vida secular holandesa, no estaban exentas de aspectos moralizantes y aunque la simbología religiosa había sido eliminada, no era extraño encontrar un trasfondo en el que todavía latía un profundo sentimiento religioso. Encontramos de nuevo aquí el mismo principio que movía la obra de Caravaggio a través de la desidealización de las escenas y la conversión de las figuras en personajes reales que podrían habitar perfectamente el espacio del espectador:

*Las figuras ya no serán universales, idealizadas o generalizadas como eran durante el Renacimiento, sino que serán personas normales expresando una amplia variedad de emociones, especialmente de paz y armonía*¹¹⁰. (Blatt, 2009, p.265)

En este caso, la utilización de gente común como modelo será mucho menos llamativa que en el caso de Caravaggio, pues mientras éste recibía críticas por banalizar Santos y Vírgenes con rostros mundanos, los pintores holandeses no hacían otra cosa que retratar gente de a pie en sus quehaceres diarios. En cuanto a la construcción espacial, Pieter De Hooch se convertirá en uno de los primeros pintores en marcar el camino posteriormente seguido por Jacobus Vrel o Johannes Vermeer. La etapa más celebrada de Pieter De Hooch, desarrollada en su estancia en Delft, trascenderá por su representación de escenas acogedoras y espacios cotidianos donde muestra el día a día de la sociedad holandesa a través de una atmósfera íntima y delicada.

110 Traducción a cargo de la autora del original: "Figures are no longer universal, ideal, or generalized as they were in the Renaissance, but are real people expressing a wide range of emotions, especially those of peace and harmony."

Tanto el efecto de intimidad como la sensación de profundidad en sus cuadros son conseguidos gracias a su particular uso del claroscuro: “[De Hooch] se dio cuenta de que la ilusión de espacio no era solo una cuestión de perspectiva, sino también producto de la luz, el color y la atmósfera.”¹¹¹ (Rüger, 2001, p.50). En *La madre* (De Hooch, 1661-1663) [fig.119] encontramos un interior típico del pintor, una estancia cuadrangular de suelo pavimentado con el punto de fuga colocado en el centro mismo de la imagen. En el centro de la habitación aparece una mujer junto a un canasto y un perro en actitud relajada. Tras ella, una puerta prolonga el espacio hacia una nueva estancia más iluminada, en la que encontramos una niña pequeña que da la espalda al espectador. La actitud de la niña, situada frente a una puerta lateral, nos invita a imaginar el espacio que se extiende más allá de esta apertura. El fuera de campo al que la niña dirige su mirada se convierte así en incógnita, impregnando la composición de cierto aire misterioso. Los tonos oscuros que dominan gran parte de la obra contrastan con las dos únicas fuentes de luz: una ventana situada en el extremo derecho y la puerta exterior. En cuanto a la distribución de la estancia, vemos otra de las tendencias compositivas del pintor, que recurría de forma habitual a los elementos cuadrangulares. Cuadros, ventanas, puertas y cortinajes se convierten aquí en enmarcaciones que ayudan a resaltar las figuras e invitan al espectador a otear los espacios contiguos.

La influencia de De Hooch en pintores como Jacobus Vrel se hará pronto evidente, si bien la obra de Vrel consigue transmitir un aura de misterio mayor al ocultar el rostro de sus figuras, que en su mayoría, acaban dando la espalda al espectador como vemos en *Interior con una mujer sentada junto al hogar* (Vrel, 654) [fig.120].

111 Traducción a cargo de la autora del original: “He had realized [...] that the illusion of space was not simply a matter of perspective, but also a product of light, color and atmosphere.”



fig.119: *La madre*
De Hooch, 1661-1663



fig.120: *Interior con una mujer sentada frente al hogar*
Jacobus Vrel, 1654

Vermeer también cogerá el testigo de De Hooch y hará de las escenas domésticas su seña de identidad. Habiéndose convertido en el pintor más aclamado de este grupo de artistas, Vermeer consigue llevar la belleza del detalle a un nuevo estadio, alcanzando en ocasiones un acabado casi fotográfico, a través de sutiles efectos de desenfoque¹¹². Sus figuras recuperan en cierta medida el aire de belleza idealizada mientras sus interiores parecen cargarse de un sutil simbolismo. Sus composiciones muestran en su mayoría, espacios interiores, con los personajes situados en una esquina de la estancia iluminada por una ventana lateral.

La influencia de De Hooch también se hará notar en la construcción de espacios interiores con varias estancias unidas por puertas o muros abiertos, como vemos en *Muchacha durmiendo* (Vermeer, 1656) [fig.121] o en *La carta de amor* (Vermeer, 1669) [fig.122]. En este último ejemplo el espacio se dispone de forma que el espectador parece observar una escena íntima de forma casi furtiva. El cuadro muestra una estancia vista frontalmente donde una mujer sentada recibe una carta de manos de su sirvienta. Frente a esta escena de aparente intimidad se nos presenta una segunda estancia casi en penumbra, donde un cortinaje, y una escoba se interponen entre las dos mujeres y nosotros, dando la sensación de que nos encontramos ante una visión *desde* la propia escena, convirtiéndonos casi en *voyeurs* escondidos en la penumbra de la habitación.

112 Estos efectos reproducidos en sus cuadros evidencian el uso de la cámara oscura por parte del pintor. Esta creencia, defendida por Hockney en *El conocimiento secreto* (Hockney, 2002), parece respaldarse además por el hecho de que en el siglo XVII, Delft era un gran productor de lentes, por lo que se espera que los pintores de la época estuviesen familiarizados con ellas. En la obra de otros pintores como de Hooch, la utilización de la cámara oscura parece evidenciarse además por la continua representación de personajes zurdos en sus composiciones, que recordemos, podrían ser el efecto directo de las imágenes invertidas que proporcionaba la cámara oscura.



fig.121: *Muchacha durmiendo*
Vermeer, 1656



fig.122: *La carta de amor*
Vermeer, 1669

Contrastado con la intimidad de estos interiores, durante el siglo XVII holandeses fueron también populares los cuadros en los que se representaban interiores de iglesias y otros entornos arquitectónicos de carácter monumental. El hecho de que estas pinturas fueran a menudo conocidas como “perspectivas” nos indica que fueron “principalmente apreciadas por sus cualidades compositivas e ilusionismo espacial”¹¹³ (Rüger, 2001 p.36). El trabajo de Hans Vredeman de Vries, realizando a finales del siglo XVI, introducirá en los Países Bajos el interés por la perspectiva y los cuadros de arquitectura monumental. Su obra destacará por su exhaustivo estudio del método perspectivo, cuyo análisis le llevó a escribir distintos tratados inspirados en el trabajo de los teóricos italianos, ayudando a la expansión del interés por la perspectiva entre los círculos holandeses. Sus cuadros están vinculados a la tradición italiana del Renacimiento tardío, con detallados edificios llenos de columnas y suelos pavimentados que parecen extenderse hasta el mismísimo horizonte. La pintura holandesa se acercará a estos espacios para representar escenas corrientes con individuos normales habitando el espacio, sin necesidad de recrear escenas religiosas como se hacía en siglos anteriores. Uno de los primeros pintores en utilizar como modelo un espacio real para un cuadro de estas características fue Gerard Houckgeest en *El interior de la Iglesia Nieuwe Kerk en Delft junto a la tumba de Guillermo el silencioso* (Houckgeest, 1650) [fig.123]. El cuadro muestra el interior de la Iglesia situada en Delft, en la que como sería habitual para el pintor, se han utilizado dos puntos de fuga distintos. Esta perspectiva oblicua profiere a la composición un carácter casi fotográfico donde el encuadre parece responder a la visión de cualquier individuo al deambular por el interior del edificio, con elementos que interfieren en su visión privilegiada.

113 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] they were mainly appreciated for their qualities of design and spatial illusionism.”

Esta representación de espacios interiores con elementos interpuestos, que ya veíamos en *La carta de amor* de Vermeer, dan los primeros pasos hacia la idea del espectador como *voyeur*. Por primera vez empezamos a asistir al cuadro como ventana abierta a un espacio íntimo, al que parece que no hemos sido invitados y que definitivamente, no parece disponerse especialmente para nosotros, acercando el cuadro hacia la concepción de instante detenido.



fig.123: *El interior de la Iglesia Nieuwe Kerk en Delft junto a la tumba de Guillermo el silencioso*
Houckgeest, 1650

2.5.2. El Trampantojo en la pintura europea del siglo XVII

Yo he engañado a los pájaros, pero tú, Zeuxis, me has engañado a mí.

Por tanto, admito que eres mejor pintor que yo

(Plinio el Viejo, *Historia Natural* libro 35)

Durante el siglo XVII, el trampantojo despierta un renovado interés entre aquellos pintores que buscaban llevar los juegos ópticos y sus conocimientos perspectivos un paso más allá de la simple representación naturalista. El uso del trampantojo, o *trompe l'oeil*, durante este siglo, estará íntimamente ligado a la ruptura de la cuarta pared y al acercamiento de la representación hacia el espectador. Aunque esta tendencia hacia la prolongación frontal gana fuerza durante este siglo, también seguirán realizándose trampantojos ligados a un concepto más clásico de la ilusión óptica, donde la representación prolonga la imagen en profundidad sin necesidad de traspasar la barrera que lo separa del espectador.

El mito de Zeuxis y Parrasio, metáfora clásica sobre la representación pictórica, también inspirará gran número de trampantojos que aludirán a este mito buscando engañar al espectador y reafirmando la planitud de la representación. De este modo, aparecen numerosos ejemplos donde el pintor integra cortinajes pintados -como hiciera Zeuxis- para engañar al espectador a través del virtuosismo pictórico. Es posible encontrar este recurso en numerosas obras de los Países Bajos, donde acabará siendo muy popular entre sus pintores. Emanuel de Witte lo utiliza en *El sermón en la Oude Kerk en Delft* (De Witte, 1651-1652) [fig.124], donde

la composición muestra el púlpito de la Iglesia Vieja de Delft, con un espacio habitado por distintas figuras y animales en el momento del sermón. Frente a esta escena, en el margen superior derecho, encontramos un elemento que cambia por completo la percepción ilusionista de la obra. Un gran cortinaje verde, colgando de una barra dorada, oculta parte de esta escena que de otra manera, podría entenderse como una ventana a un espacio tridimensional. Esta aparente tridimensionalidad queda así en entredicho, relegando la cuidada escena a una mera representación, haciendo evidente su carácter bidimensional. El cuidado detallismo con el que se ha trabajado el tejido, sumado a la sombra que la barra parece arrojar sobre la imagen, lo sitúan en un plano distinto, más real y tangible que el interior de la iglesia. Se trata por tanto de crear la ilusión de un espacio minuciosamente trabajado para posteriormente negarla a través de un elemento que parece colocado sobre la imagen. La ilusión inicial creada en la escena queda descubierta como mera ilusión, mientras aquella utilizada en la tela se mantiene y sitúa el elemento en el mismo plano que el espectador.

Resulta curioso ver como el recurso se hizo popular entre los pintores de Delft, que no dudaron el imitar el mismo efecto con cortinajes que repetían las mismas tonalidades, colocados además sobre distintos puntos de vista de la misma iglesia. Volveremos a verlo así en *Interior de la Oude Kerk con la tumba de Piet Hein* (Hendrick van Vliet, 1653) [fig.125] o en *Interior de la Oude Kerk en Delft* (Houckgeest, 1654) [fig.126], todas ellas realizadas en la misma década. Unos años después, Vermeer utilizará también este recurso en *Muchacha leyendo una carta frente a la ventana* (Vermeer, 1657-1659) [fig.127] donde incorpora el cortinaje verde a una de sus escenas interiores habituales .



fig.124: *El sermón en la Oude Kerk en Delft*
De Witte, 1651-1652



fig.125: *Interior de la Oude Kerk con la tumba de Piet Hein*
Van Vliet, 1653



fig.126: *Interior de la Oude Kerk en Delft*
Houckgeest, 1654



fig.127: *Muchacha leyendo una carta frente a la ventana*
Vermeer, 1657-1659

Anterior a estas interpretaciones será *La Sagrada Familia con marco y cortina*¹¹⁴ (Rembrandt, 1646) [fig.128] de Rembrandt, donde la introducción del trampantojo se produce en el contexto de una escena sacra. La Sagrada Familia se encuentra aquí en un espacio interior de tenue iluminación, con San José situado en un segundo plano mientras trabaja en la penumbra. La incorporación del gato frente a la lumbre, los elementos cotidianos como el canasto y las mantas, sumadas a la posición y la ropa de los personajes -siguiendo el estilo holandés del siglo XVII- convierten esta sacra representación casi en una escena costumbrista.



fig.128: *La Sagrada Familia con marco y cortina*
Rembrandt, 1646

114 Los ejemplos de Rembrandt aquí citados son unos de los primeros en incorporar este elemento en el seno de la pintura holandesa del siglo XVII, sin embargo, el recurso aparecerá ya en siglos anteriores como vemos en *San Agustín en su gabinete* (Botticelli, 1490-1495) o en *La Madonna Sixtina*

Sobre esta imagen el pintor coloca una elaborada enmarcación ficticia y sobre esta, una cortina que, anclada al marco mediante una barra, oculta una pequeña porción de la imagen. Vemos de nuevo aquí el mismo juego de representación que reproducirán posteriormente Emanuel de Witte o Gerard Houckgeest, presentando así marco y cortina como elementos aparentemente reales frente a la imagen bidimensional.

En *Hendrickje en el lecho* (Rembrandt, 1645) [fig.129] la interacción entre la cortina y la imagen tras ella es muy distinta. Mientras en la escena de la Sagrada Familia la tela pone al descubierto la bidimensionalidad de la escena representada, el retrato de Hendrickje no parece negar la tridimensionalidad de la figura, sino que la integra en el mismo plano que la cortina, que parece formar parte del espacio real. Si en el caso anterior el pintor creaba dos niveles de representación, en éste todos los elementos se inscriben en un mismo plano. El efecto de trampantojo resulta, no obstante, menos llamativo al fragmentar la cortina en los bordes de la imagen delatando así su planitud¹¹⁵.

El gesto de la mujer resulta sin embargo especialmente atrayente, pues parece apartar la cortina que la separaba de nuestro mundo para dirigir su mirada hacia un fuera de campo que parece encontrarse en nuestro plano. La retratada, objeto natural de miradas, parece indicarnos aquí que lo realmente interesante se encuentra más allá del cuadro.

115 Encontramos otro efecto parecido en *Mujer con una cesta de fruta* (Christiaan van Couwenbergh, 1642), si bien en este no encontramos la tensión que vemos en la obra de Rembrandt mediante la alusión al fuera de campo.



fig.129: *Hendrickje en el lecho*
Rembrandt, 1645

A estas soluciones con cortinajes vendrán a sumarse también los populares trampantojos de ventanas¹¹⁶. Una curiosa mezcla de estas dos tendencias la encontramos en *Hombre fumando una pipa* (Gerrit Dou, 1650) [fig.130]. El cuadro crea la ilusión de hueco en la pared de forma muy efectiva, con la figura traspasando el alféizar y fijando su mirada en nosotros. Sobre esta composición, muy habitual en el pintor, es colocado un cortinaje que parece situarse justo delante de la ventana creando una sensación de extrañeza e incertidumbre ante los distintos planos de representación del cuadro.

Hablar del trampantojo en la pintura del XVII lleva necesariamente a estudiar el trabajo de Samuel van Hoogstraten. Quien fuera discípulo de Rembrandt, pronto se convertirá en uno de los pilares del ilusionismo pictórico barroco, haciendo todavía más reseñable el papel de la pintura holandesa en el desarrollo de este género. Hoogstraten, natural de Dordrecht, pasó durante siglos desapercibido en los estudios sobre la pintura holandesa barroca. En las últimas décadas, sin embargo, varios estudios¹¹⁷ han comenzado a devolver el lugar que se merece a este pintor, cuya fama llegó a ser especialmente notable entre los pintores de su generación. Entre sus aportaciones destacan sus estudios sobre pintura, publicados en *Introducción a la Academia de Pintura*, publicado en 1678, que despertó un gran interés por suponer uno de los tratados de pintura más extensos y detallados fuera del contexto italiano.

116 Tanto Samuel van Hoogstraten como Gerrit Dou recurren a menudo a los retratos donde la figura, situada tras una ventana, traspasa el alféizar acercando hacia nosotros una mano o algún otro elemento. Aunque los primeros ejemplos de este recurso aparecen siglos atrás, sin duda la influencia de Rembrandt, quien fuera maestro de ambos, debió tener mucho que ver en el desarrollo de sus obras. Entre los ejemplos de Rembrandt, *Retrato de Agatha Bas* (Rembrandt, 1641) destaca por su sencillez, que despojada de todo artificio, produce un trampantojo solo a partir de la mano de la retratada.

117 Celeste Brusati ha sido una de las historiadoras que más ha ayudado a dar a conocer las aportaciones de Hoogstraten (Brusati, 1995). En su monográfico, la autora ofrece un amplio análisis sobre su papel como pintor y escritor, destacando sus aportaciones a la teoría pictórica y las ilusiones ópticas.

La amplia producción de Hoogstraten muestra en sus inicios una clara influencia de su maestro, especialmente en sus autorretratos, si bien pronto se desligará de su estilo para seguir un camino propio marcado por un interés tenaz por la experimentación con la tridimensionalidad de la obra. En uno de sus viajes conseguirá el favor del Emperador Fernando III, que le entregará la medalla de oro imperial a cambio de uno de sus trampantojos. Alentado por este nuevo reconocimiento -del que hará alarde en muchas de sus obras con la representación de la medalla- continuará su carrera especializándose en este género cuyos principios de engaño e ilusión serán para él indisociables a la idea de pintura:

La pintura es la ciencia de representar todas las ideas o conceptos que el mundo visible puede ofrecer; engañando al ojo con contornos y colores [...] el cuadro perfecto es como un espejo de la naturaleza que hace que las cosas que no existen parezcan existir, realizando el engaño de una forma placentera, permisible y loable.¹¹⁸ (Hoogstraten en Brusati, 1995, p.11)

Hoogstraten deberá su fama a sus bodegones, en los que emulando una de las paredes de su estudio, coloca numerosos objetos colgando de la pared mediante cintas y correas. Uno de los primeros ejemplos, *Bodegón con estante y trampantojo* (Hoogstraten, 1655) [fig.131] muestra un tablón de madera sobre el que descansan numerosos objetos sujetos mediante cintas.

118 Traducción a cargo de la autora del original: “[Painting] is a science for representing all the ideas or concepts that the visible world can offer, and of fooling the eye with contours and colors [...] a perfect painting is like a mirror of nature that makes things that do not exist appear to exist and deceives in a pleasurable, permissible, and praiseworthy manner.”



fig.130: *Hombre fumando una pipa*
Gerrit Dou, 1650



fig.131: *Bodegón con estante
y trampantojo*
Van Hoogstraten, 1655

Si fijamos la mirada en la cinta de abajo, justo en el extremo derecho, podemos observar como ésta parece sobresalir ligeramente de la enmarcación, de igual modo que las dos pequeñas cintas verdes del borde inferior descansan sobre este mismo marco. Hoogstraten se empeña aquí en demostrar que la enmarcación que rodea a todos estos objetos puede llegar a ser invadida por éstos, pues ambos pertenecen al mismo espacio: el del espectador¹¹⁹. Para Hoogstraten “la capacidad paradójica de describir y engañar simultáneamente era no solo el rasgo definitorio de la pintura, sino también un potente estimulante para las invenciones pictóricas que hacen al espectador enfrentarse con enigmas representacionales.”¹²⁰(Brusati, 2013, p.61).

Su gusto por estos enigmas representacionales no tardó en hacerse popular también entre sus seguidores, entre los que destaca Cornelis Norbertus Gysbrechts. El pintor no solo recurre a los conceptos más clásicos de trampantojo, sino que juega también con la planitud de la imagen en un doble juego ilusorio que pone en entredicho la tridimensionalidad de la propia obra. *Trampantojo con pared del estudio y vanitas* (Gysbrechts, 1668) [fig.132] es un ejemplo notable sobre la habilidad del pintor para dominar las ilusiones espaciales. El cuadro, igual que en los ejemplos de Hoogstraten, simula una de las paredes del estudio del pintor, compuesta por numerosos elementos situados sobre un fondo de madera. En su centro encontramos un detallado *vanitas* con la clásica fórmula de la apertura en el muro conseguida de forma muy efectiva. El pintor decide crear esta ilusión espacial para negarla después en la esquina superior donde vemos una esquina desentelada del lienzo.

119 Este gesto, todavía muy sutil en esta obra, se hará mucho más evidente en obras posteriores como vemos en *Tablón con cartas* (Hoogstraten, 1666-1678).

120 Traducción a cargo de la autora del original: “The paradoxical capacity to describe and deceive simultaneously was for van Hoogstraten not only a defining feature of painting, but also a powerful spur to pictorial inventions that confront viewers with this representational conundrum.”



fig.132: *Trampantojo con pared del estudio y vanitas*
Gysbrechts, 1668

Observando más detenidamente, podemos ver como en el extremo izquierdo se aprecia un costado del bastidor con la tela desprendida. Los objetos representados en el *vanitas* recuperan así su planitud, mientras que el resto de elementos colocados sobre el cuadro reclaman de nuevo una tridimensionalidad que esta vez sí, mantiene los principios del trampantojo clásico. Encontramos así un doble juego en el que se crea la ilusión espacial para delatar después la planitud de la imagen¹²¹.

Cuando el tamaño de estas obras coincide además con el que debería tener el elemento en la realidad, el engaño se distingue como algo casi tangible¹²². *Vista a través de un pasillo* (Hoogstraten, 1662) [fig.133] es una de las obras tempranas de Hoogstraten donde recurre a una composición de gran tamaño (264 x 136 cm) para aumentar el efecto del trampantojo. Esta pieza, realizada para la casa de Thomas Povey, estaba originalmente emplazada tras una puerta, lo que aumentaba todavía más el efecto de profundidad al enfrentarse a la obra. La admiración que despertaba esta obra entre los visitantes quedó registrada en el diario de Samuel Pepys, que escribiría:

*Pero sobre todas sus cosas la que más admiro es su pieza de perspectiva, especialmente cuando al abrir la puerta del armario ves que ahí no hay nada más que una imagen colgando de la pared*¹²³. (Pepys en Brusati, 1995, p. 201)

121 El ingenio del pintor le llevará a experimentar con los límites de la representación a lo largo de toda su producción, como vemos en *El reverso de una pintura enmarcada* (Gysbrechts, 1668-1672) donde la propia imagen parece negarnos la visión de lo representado, simulando el reverso de un cuadro que nunca alcanzaremos a ver.

122 En el seno de los Países Bajos, Carel Fabritius trabajará también con este tipo de composición de gran tamaño en *La terraza* (Fabritius, 1660), mientras en Italia, pintores como Agostino Mitelli o Angelo Michele Colonna continuarán con la tradición de decorar villas y palacios siguiendo el estilo de Paolo Veronés.

123 Traducción a cargo de la autora del original: “But above all things I do the most admire his



fig.133: *Vista a través de un pasillo*
Van Hoogstraten, 1662

El efecto que produce esta imagen, que tanto cautivaba a los visitantes de la casa, es el de encontrarse ante el umbral de una nueva estancia, que a su vez se extiende y divide en otras habitaciones. La actitud expectante de perro situado en primer plano parece responder a nuestra aparición repentina al abrir la puerta tras la que se escondía esta imagen ilusoria. El gato, situado unos metros más allá, parece de igual manera haber apreciado nuestra presencia y dirige también su atención hacia donde nos encontramos.

Todas las obras vistas hasta el momento se inscriben dentro del contexto de la imagen plana y cuadrangular. Será de nuevo en Delft donde asistimos al nacimiento de una serie de cuadros que utilizarán diferentes estructuras sobre soportes complementarios para acentuar el efecto del trampantojo. El caso más notable lo encontramos en las cajas de perspectiva¹²⁴ desarrolladas en Delft durante el siglo XVII. Estas cajas, que comenzarán a popularizarse entre los pintores holandeses entre 1650 y 1670¹²⁵, unifican los principios de anamorfosis y los *peep-shows*¹²⁶

piece of perspective, especially, when opening the closet door I saw that there is nothing but only a plain picture hung upon the wall.”

124 *Vista de Delft con un puesto de instrumentos musicales* (Carel Fabritius, 1652) es considerada como el germen de las posteriores cajas de perspectiva. Aunque la obra ha llegado a nuestros días sin ningún artificio complementario, se cree que originalmente venía acompañada de alguna estructura que permitiera observar la imagen desde un punto de vista concreto, presumiblemente a través de un orificio. Solo así el extraño efecto curvo del paisaje se corrige permitiendo apreciarlo de forma correcta.

125 Aunque no se ha conservado hasta la actualidad, existen algunos registros que hablan de una caja de perspectiva realizada por León Battista Alberti en el siglo XV, en la que se utilizaban imágenes pintadas sobre cristal posteriormente iluminadas a través de la luz ambiental.

126 Tradicionalmente, los *peep shows* fueron espectáculos ambulantes donde a partir de una estructura cerrada, el espectador podía observar a través de un orificio imágenes proyectadas en el interior. Estos espectáculos, generalmente asociados a contenidos *voyeur* y eróticos, tienen su origen en el siglo XVII, donde el interior de las cajas era ocupado por pequeñas escenografías en miniatura. Posteriormente serían incorporados en su estructura kinetoscopios y otras invenciones que permitían proyectar imágenes en movimiento, convirtiéndolo en el precursor de la linterna mágica.

sobre una superficie tridimensional, rompiendo la tradicional planitud del cuadro.

La imagen era pintada en el interior de una caja de madera cuya estructura podía ser cuadrangular, triangular e incluso pentagonal. Como ocurría en las anamorfosis tradicionales, la representación era deformada para ser vista desde un punto concreto, en este caso perforado en la propia estructura, creando una especie de mirilla por la que el espectador debía mirar. La observación a través de este pequeño orificio crea un efecto de inmersión total, en la que la obra se convierte en el único entorno visible para el observador, cuyo campo visual se llenaba por completo “con una vista continua y sin enmarcaciones cuya convincente ilusión de escala y tridimensionalidad no podría ser duplicada en un cuadro de superficie plana”¹²⁷ (Brusati, 1995 p.86). La introducción del espectador en el espacio representado se convierte aquí en la finalidad de la obra gracias a la renuncia del soporte clásico. Entre las cajas de perspectiva que se han conservado encontramos *Caja de perspectiva con interior holandés* (atribuido a Janssens, 1670) [fig.134], de planta triangular; así como las realizadas por Hoogstraten, *Caja de perspectiva con vistas a un interior holandés* (Hoogstraten, 1655-1660) [figs.135 y 136] de planta cuadrangular y dos orificios contrapuestos y *Caja de perspectiva con vestíbulo abovedado* (Hoogstraten, 1655-1660) [fig.137] con una ambiciosa estructura de planta pentagonal.

127 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] with a continuous and unframed view whose compelling illusion of scale and three-dimensionality cannot be duplicated in planar easel paintings.”



fig.134: *Caja de perspectiva con interior holandés*
[atribuido a] Janssens, 1670



figs.135 y 136:
*Caja de perspectiva con
vistas a un interior holandés*
Van Hoogstraten, 1655-1660



fig.137: *Caja de perspectiva con vestibulo abovedado*
Van Hoogstraten, 1655-1660

2.5.3. El fuera de campo en el siglo XVII

*La imagen debe salir del cuadro*¹²⁸.

(Francisco Pacheco en Foucault, 1968, p.18)

El siglo XVII será el siglo de una construcción espacial en ocasiones provocativa que irrumpirá además en el espacio del espectador y expandirá los límites del cuadro en todas direcciones. El fuera de campo presente en la pintura europea de este siglo estará marcado por las frecuentes llamadas al espectador. El ambiente intimista de la pintura holandesa se convierte a menudo en el escenario ideal para estas interpelaciones, que nos invitan adentrarnos furtivamente en un espacio ajeno. En *Mujer escuchando a escondidas* (Nicolaes Maes, 1657) [fig. 138] vemos el típico interior holandés con las habituales aperturas a distintas estancias. Entre la penumbra, destacan dos conjuntos de figuras: por un lado, en el piso superior, vemos varias personas alrededor de una mesa, en la estancia inferior, una pareja en actitud amorosa disfruta de su supuesta intimidad. En el centro de ambas, el pintor sitúa una figura de gran tamaño que dirigiéndose claramente a nosotros, nos pide silencio en actitud traviesa. El gesto de la joven nos hace ser cómplices y conscientes de nuestra propia presencia, que parece poder ser advertida por los habitantes de la casa¹²⁹.

128 Se dice que Francisco Pacheco, suegro y maestro de Diego Velázquez le dio este consejo cuando éste trabajaba en su estudio de Sevilla.

129 Esta obra es la última y más ambiciosa de una serie de cuadros en los que Maes recurre al tema de la figura que escucha y nos pide silencio, todos con una composición muy similar.



fig.138: *Mujer escuchando a escondidas*
Nicolaes Maes, 1657

Sin embargo, cuando el fuera de campo al que se alude coincide con el espacio del espectador, lo ausente pierde su cualidad intrigante, sin crear tensión ni producir un interrogante. Para encontrar un fuera de campo que consiga robar el protagonismo a la imagen, debemos centrar la atención en otros recursos más efectivos también populares en este siglo, como la introducción de espejos. Entre los ejemplos más clásicos, que perpetúan la fórmula de *El matrimonio Arnolfini*, encontramos *El tambor* (Nicolaes Maes, 1655) [fig.139] o *Las Meninas* (Velázquez, 1656) [fig.140].

La construcción espacial de esta celeberrima obra de Velázquez alude al fuera de campo de forma magistral ampliando los límites frontales del cuadro. A primera vista, la escena parece un retrato de corte al uso, si bien con un visionado más

detallado pronto observamos la enorme estructura cuadrangular que descansa sobre el lado izquierdo. Enseguida advertimos que se trata de un enorme lienzo tras el que se sitúa la figura del propio Velázquez mirando atentamente hacia el frente. Lo observado por los personajes, lo verdaderamente admirable y fruto del interés del pintor, no está en el cuadro, sino más allá de él. Coincidiendo con nuestra la que debería ser nuestra posición se sitúan Felipe IV y Mariana de Austria, cuya presencia advertimos a través el pequeño espejo colocado en la pared del fondo. Si en un primer momento parecíamos ser observados por los personajes, este reflejo nos recuerda que el objeto de las miradas son los reyes, situados fuera del límite de la obra. La escena se extiende más allá de sus límites pero no hacia nuestro espacio, sino hacia uno independiente y totalmente ajeno a nuestra realidad.



fig.139: *El tambor*
Nicolaes Maes, 1655



fig.140: *Las Meninas*
Velázquez, 1656

Existen otros ejemplos donde el fuera de campo es revelado a partir las superficies pulidas y brillantes de algunos objetos. Clara Peeters, nacida en los Países Bajos, perpetúa en su obra el detallismo de la pintura flamenca a través de sus exquisitos bodegones. En *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* (Peeters, 1611) [fig.141] aparece el autorretrato de la autora hasta en siete ocasiones reflejado tanto en la copa como en la jarra [fig.142]. Esta sutil introducción de su efigie se convierte también en una sutil alusión al fuera de campo en el que se encuentra presente la propia pintora. Peeters recurrirá a estos autorretratos en varias de sus obras, como vemos en *Bodegón con copas de vidrio y vela* (1607) [figs.143 y 144] o en *Bodegón con flores y copas doradas* (Peeters, 1612) [figs.145 y 146] y serán reproducidos posteriormente por pintores como Abraham van Beyeren o Vincent Laurensz van der Vinne.



figs.141 y 142: *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* y [detalle]
Clara Peeters, 1611



fig.143: *Bodegón con copas de vidrio y vela*
Clara Peeters, 1607



fig.144: *Bodegón con copas de vidrio y vela* [detalle]
Clara Peeters, 1607



fig.145: *Bodegón con flores y copas doradas*
Clara Peeters, 1612



fig.146: *Bodegón con flores y copas doradas* [detalle]
Clara Peeters, 1612

Además de las interpelaciones al espectador y los reflejos, en el siglo XVII siguen apareciendo ejemplos donde las miradas de los personajes aluden al fuera de campo lateral. La obra de Artemisia Gentileschi aporta aquí un par de ejemplos especialmente notables ambos relacionados con el mito de Judith y Holofernes. En *Judith y su doncella* (Gentileschi, 1618-1619) [fig.147], la primera de dos obras muy similares, vemos las figuras de Judith y su sirvienta, ambas de gran tamaño ocupando casi la totalidad del lienzo. El fondo y la iluminación, de estilo caravaggesco, difuminan el entorno y centran toda la atención en las dos mujeres.

Ambas dirigen su mirada hacia el margen derecho del cuadro, en una actitud atenta y apremiante que pone alerta al espectador y centra su atención sobre quién podría estar aproximándose hacia las dos mujeres. Artemisia representará la misma escena varios años después en *Judith y su sirvienta con la cabeza de Holofernes* (Gentileschi, 1625) [fig.148]. Esta vez la pintora aumenta el espacio alrededor de las dos figuras, lo que hace disminuir notablemente la sensación de opresión de su obra anterior. Las miradas de ambas mujeres se dirigen de nuevo hacia el fuera de campo, esta vez hacia el borde izquierdo, si bien el aumento de los detalles -el gran cortinaje sobre la cabeza de Judith, el candelabro sobre la mesa- hacen que nuestra atención se detenga más tiempo en el interior del cuadro, reduciendo así la fuerza centrífuga de la composición. Más tarde, Artemisia volverá a aludir eficazmente al fuera de campo en *Autorretrato como alegoría de la pintura* (Gentileschi, 1639) [fig.149] donde la pintora se retrata mientras pinta. La superficie plana situada tras ella parece sugerir el lienzo en blanco sobre el que la pintora va a trabajar, mientras su mirada, dirigida atentamente hacia el margen izquierdo, sugiere que el modelo a pintar se sitúa más allá de nuestra visión, en un fuera de campo desconocido que nos impide ver qué se dispone a pintar.



fig.147: *Judith y su doncella*
Gentileschi, 1618-1619



fig.148: *Judith y su sirvienta con la cabeza de Holofernes*
Gentileschi, 1625

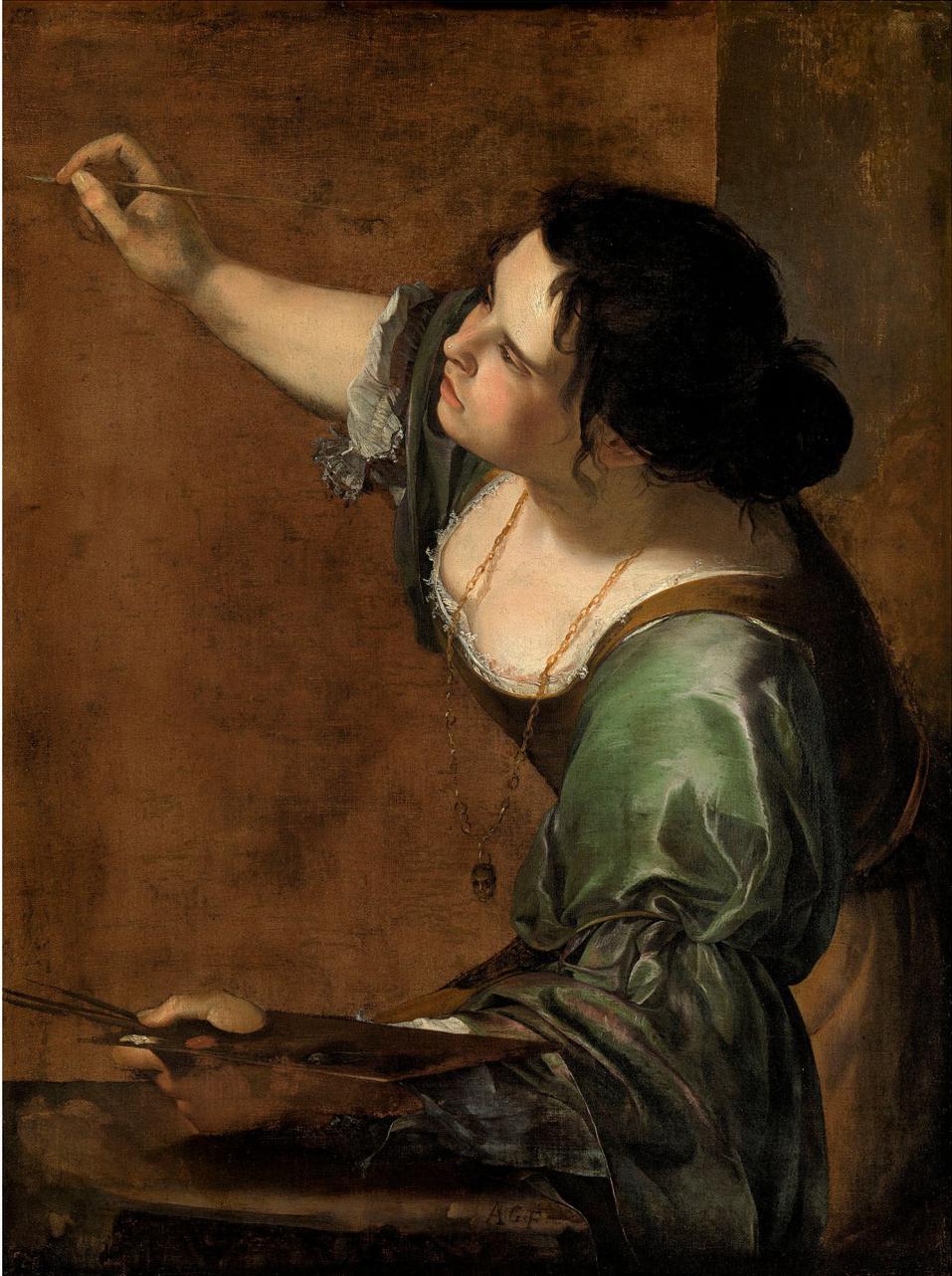


fig.149: *Autorretrato como alegoría de la pintura*
Gentileschi, 1639

En *Danae* (Rembrandt, 1636) [fig.150], el pintor representa los aposentos de la princesa, con ésta tumbada sobre el lecho. Su actitud parece anticipar la llegada de Zeus, con su mirada dirigiéndose más allá del cuadro. En un segundo plano encontramos la figura de una anciana que parece haber acudido al advertir un ruido. La dirección de su mirada se dirige hacia el mismo punto que la de Danae, lo que parece corroborar que algo situado fuera de campo ha perturbado su descanso. *Sansón y Dalila* (Gerard van Honthorst, 1616) [fig.151] es un ejemplo anterior a estas obras donde vemos de nuevo una interpelación hacia los márgenes del cuadro que sin embargo, no tiene la misma efectividad.



fig.150: *Danae*
Rembrandt, 1637



fig.151: *Sansón y Dalila*
Gerard van Honthorst, 1616

La escena muestra esta vez tres figuras, Sansón colocado en el margen inferior y Dalila junto a un sirviente ocupando el margen superior. La mirada del sirviente es en este caso la única dirigida hacia el fuera de campo. El efecto de esta mirada es aquí bastante menos efectivo debido a que la vista de Judith se dirige hacia Sansón, coincidiendo así con el centro del cuadro. La fuente de luz se sitúa aquí en el centro mismo de la escena, haciendo resaltar la figura de la mujer y colocando el foco de atención dentro del cuadro, dejando la alusión al espacio ausente en un segundo plano.

Como es habitual, en todos estos ejemplos las miradas de los personajes activan el fuera de campo lateral, aunque no faltarán tampoco ejemplos donde las interpelaciones se dirijan hacia un más allá oculto en el interior del cuadro. La activación de este tipo de fuera de campo es, sin embargo, una solución poco habitual y algo problemática de identificar. Tomaremos como ejemplo la obra *Mujer en la ventana* (Vrel, 1654) [fig.152] de Jacobus Vrel. El cuadro representa el interior de una estancia, con una iluminación proveniente del gran ventanal frontal, por el que asoma la única figura presente en la obra. No vemos aquí su rostro y lo que es más importante, el objeto de su atención aparece aquí oculto tras la pared y los cristales opacos. Por encontrarse dentro del cuadro, el pintor necesita recurrir al traslapo para ocultarnos lo que el personaje está observando. El efecto del fuera de campo presenta así una naturaleza muy distinta a los ejemplos a los que estamos acostumbrados. Es evidente que parte de nuestra atención se dirige a despejar la incógnita de lo oculto, factor común en las obras que aluden al espacio más allá, pero precisamente, lo ausente -o más bien, lo oculto- no se encuentra aquí fuera de la obra, sino que se sitúa en su interior. Podríamos exponer el caso como un fuera de campo cuya fuerza centrífuga se ha revertido haciéndonos permanecer en el interior del cuadro.



fig.152: *Mujer en la ventana*
Vrel, 1654

Como ya era habitual, las presencias parciales tienen también su protagonismo durante este siglo. Dentro de esta categoría, destaca una curiosa composición de Cornelis van Poelenburgh en la que de nuevo se recurre a un traslapo para ayudar a crear la incógnita. *La diosa Calipso rescata a Ulises* (Poelenburgh, 1630) [fig.153] muestra el virtuosismo del pintor neerlandés para el paisajismo. La escena presenta un paisaje rocoso que comienza a despejarse tras lo que parece haber sido una gran tormenta. En las aguas situadas en el extremo inferior, vemos los restos de un naufragio. Sobre las rocas, encontramos la figura de Calipso, que inclinada sobre el risco, agarra al superviviente. De Ulises solo alcanzaremos a ver esa mano, ya que no solo parece encontrarse tras las rocas, sino que además, parece situarse por debajo del límite inferior del cuadro. Más allá del traslapo que oculta parte de su figura, la posición del hombre, extremadamente baja, obliga a centrar nuestra atención, de forma poco común, en el margen inferior en el que deducimos, la figura de Ulises es completada.

Tras estos ejemplos, nos gustaría cerrar el capítulo con una obra cuya alusión al fuera de campo no parece responder a ninguna de las fórmulas habituales. Sin presencias parciales, miradas hacia los bordes o espejos, *Las zapatillas* (Hoogstraten, hacia 1660) [fig.154] aporta una sensación de anticipación y de tensión en los bordes que nos hace sin duda pensar en el espacio más allá del marco. En la imagen vemos los elementos habituales en la pintura de Hoogstraten, con una estancia interior vista a través de la habitación contigua. En medio de estos dos espacios completamente vacíos, encontramos dos zapatillas solitarias. Estas zapatillas, las llaves aún en la cerradura y la escoba apoyada sobre la pared no hacen sino demostrarnos la presencia de inquilinos en ese espacio. Todo esto parece anticipar la entrada inminente de alguna figura.



fig.153: *La diosa Calipso rescata a Ulises*
van Poelenburgh, 1630

Esta extraña relación con lo ausente recuerda a soluciones cinematográficas que aparecerán casi tres siglos después y se convertirán en la seña de identidad de directores como el japonés Yasujiro Ozu¹³⁰, que utilizará encuadres vacíos que parecen anticipar la presencia de alguna figura en un espacio que reconocemos como habitado.



fig.154: *Las zapatillas*
Hoogstraten, 1660

130 Ver página 476.

2.6. ROCOCÓ, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO: LA EVOLUCIÓN ESPACIAL ENTRE EL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX



Lo esencial es comprender que no hay una representación plástica del espacio que se aleje de una apreciación intelectual y social de los valores.

(Francastel, 1975, p.173)

Hasta el momento, nuestro estudio sobre la construcción espacial pictórica se ha basado en el análisis de la corriente predominante que hasta el presente capítulo, no presentaba grandes variaciones entre los distintos países de Europa. La llegada del siglo XVIII supone la diversificación de nuevas corrientes, así como el fin de la soberanía de Italia como capital indiscutible del arte occidental. Este nuevo siglo traerá consigo la multiplicación de estilos y corrientes artísticas, ampliando además los centros artísticos incluyendo a Francia o Inglaterra como nuevas capitales del arte europeo.

La primera mitad del siglo XVIII funciona todavía como una continuación natural del Barroco, que acabará dando lugar al estilo rococó. Especialmente influido por el paisajismo italiano, este nuevo estilo, basado en el cromatismo de Rubens y la pintura veneciana, fue tildado en ocasiones de excesivamente artificioso. De entre los pintores de estilo rococó, el francés Antoine Watteau, creador de las denominadas *Fetês gallantes*¹³¹ acabará alzándose como su máximo exponente. Su excesivo gusto por el color acabará diluyendo los contornos y convirtiendo el espacio en una amalgama colorida de formas difusas.

En el Rococó la importancia de la perspectiva lineal se diluye en pos de los elementos orgánicos y etéreos, especialmente en la representación de espacios exteriores. La falta de elementos arquitectónicos en la escena hace imposible determinar un punto de fuga concreto, lo que en cierta medida ayuda a descentralizar la composición y a permitir que la mirada del espectador deambule de forma más errática. Sin embargo, la sensación de profundidad espacial no desaparece al conservarse los principios de perspectiva aérea y cromática, últimos resquicios de la representación renacentista clásica. La importancia del paisaje y el uso del color serán aquí capital en un espacio que “responde más a los recién liberados sentidos que a cualquier otra razón”¹³² (Blatt, 2009 p.106). En ocasiones, como vemos en *La avenida del parque Saint James* (Gainsborough, 1783) [fig. 155], el horizonte desaparece por completo oculto tras el paisaje donde la naturaleza acaba ocupando frenéticamente la obra.

131 El término *Fetês gallantes* hace referencia a los cuadros de carácter bucólico en el que miembros de la burguesía del siglo XVIII eran representados en actitud lúdica y festiva en un entorno natural que parece evocar la mítica Arcadia, que interesará por igual a pintores neoclásicos y románticos en las décadas posteriores.

132 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] appeal more to the newly liberated senses than to reason.”



fig.155: *La avenida del parque Saint James*
Thomas Gainsborough, 1783

La eliminación del horizonte no hace sino reafirmar la imagen como la representación de un espacio etéreo e indeterminado que casi parece fluir y cambiar ante nuestros ojos. Sin punto de fuga, elementos arquitectónicos o línea de horizonte, el único elemento que ayudará a determinar la profundidad serán las figuras. Este recurso mantiene ciertas similitudes con algunas obras del Manierismo, donde el agitado conjunto de personajes se convertía en el único modo de determinar los distintos planos de profundidad. El Rococó recurre de igual manera a las figuras para esta tarea, si bien la importancia compositiva de éstas será mucho menor que la manierista. El paisaje ocupa casi la totalidad de

la obra, envolviendo a los personajes y permitiéndoles habitar un espacio cuya extensión solo ellos parecen conocer. Incluso en las ocasiones donde el cuadro deja entrever elementos arquitectónicos, como ocurre en *Conversación en un parque* (Gainsborough, 1746-1748) [fig.156], el monumento en cuestión sigue teniendo un carácter indefinido, casi orgánico. Integrado entre los árboles, el conjunto de columnas en esta obra no ayuda a determinar un punto de fuga concreto y aunque el estilo en la vegetación debe mucho al paisajismo barroco, esta pequeña arquitectura queda lejos de transmitir la monumentalidad que encontramos en los paisajes de Claude Lorrain. El plano en el que se integra esta arquitectura se convierte casi en un telón pintado tras las figuras.



fig.156: *Conversación en un parque*
Gainsborough, 1746-1748

La respuesta directa al este estilo rococó fue un rechazo hacia el carácter frívolo de sus escenas por parte de una sociedad que pronto se identificaría con el pensamiento ilustrado y la búsqueda de la razón, provocando un período de revoluciones sociales y enfrentamientos convulsos:

El rechazo del Rococó en las artes discurría paralelo a esa reacción intelectual contra la petulancia, el cinismo y todas las iniquidades que resumía “lo infame”. No se trataba del cambio pasajero de una moda a otra, del paso del género pintoresco al gusto griego. Era una repulsa radical de la misma índole que la de los filósofos y difiere de la mayoría de los cambios estilísticos previos en la historia del arte por su grado de conciencia de sí. (Honour, 1991, p.58)

Diversos factores, como el descubrimiento de los yacimientos de Pompeya y Herculano, sumados al creciente gusto por el orden y la claridad, provocaron un renovado interés por los valores de la Antigüedad clásica. La revisión de este período, sumado a la admiración por lo sublime, dará forma a lo que posteriormente será conocido como Neoclasicismo. Este nuevo movimiento, nacido a finales de siglo en Francia, extenderá sus raíces por toda Europa y continuará su desarrollo con la llegada del nuevo siglo. Si el Rococó trajo consigo los elementos cambiantes y voluptuosos de un espacio indefinido, el Neoclasicismo transforma los elementos en algo sólido de contornos delimitados e iluminación teatral. El gusto por los temas clásicos que ensalzasen el espíritu comprometido de la época situaba muchas de las escenas en espacios de arquitectura clásica, contrarrestando con el gusto por el paisaje etéreo del Rococó. Jacques Louis David se convierte en el mayor exponente de los principios neoclásicos gracias a una obra de ideología revolucionaria y carácter heroico.

La muerte de Sócrates (David, 1787) [fig.157], fiel reflejo de los principios neoclásicos, narra la muerte de Sócrates basándose en el *Fedón* de Platón. La escena, compuesta por catorce figuras, tiene lugar en la celda de Sócrates, formada por un espacio arquitectónico sobrio y de pocos elementos. El escenario ha sido aquí construido mediante perspectiva lineal, situando el punto de fuga en el margen izquierdo haciéndolo coincidir con el exterior de la celda. Distinguimos aquí tres planos de profundidad: en el primero son situados Sócrates y sus discípulos, entre los que David decidió colocar también la figura de Platón, que sentado afligido, da su espalda al condenado. Un segundo plano coincide con el acceso a la celda, en el que otro individuo demuestra su pesar apoyado sobre la pared. Por último, encontramos unas escaleras que se extienden más allá del cuadro, donde la familia de Sócrates asciende al exterior tras su despedida. El tratamiento lumínico sitúa el foco de luz fuera de campo, en el margen superior izquierdo, mientras la luz proveniente del último plano ayuda a distinguir estos tres espacios gracias a los juegos de luces y sombras.

David recupera aquí la solidez en un espacio claramente delimitado en el que las figuras resaltan por su robustez. Los dibujos preparatorios de la obra demuestran un proceso guiado por el raciocinio y el estudio riguroso de todos los elementos, que recuperan la representación espacial que comenzó a romperse ya con el Manierismo. Si con Gainsborough las figuras se convertían en pequeños elementos dentro de un paisaje que las envolvía y se fundía con ellas, David convierte a los personajes casi en elementos escultóricos, demostrando la influencia de la escultura clásica en la pintura neoclásica. Esta influencia escultórica parece determinar también la forma de concebir el espacio que en muchas ocasiones acaba convirtiéndose en un friso sin grandes pretensiones de profundidad, confiriéndole la sensación de una puesta en escena teatral. Tanto en *La muerte de Sócrates* como en *El Juramento de los Horacios* (David, 1784) [fig.158] la disposición de los personajes y la división

del espacio recuerda a un bajorrelieve romano por la tendencia a disponer los elementos según un eje horizontal evitando su disposición hacia el horizonte o hacia el espectador. Incluso en *El rapto de las Sabinas* (David, 1799) [fig.159] donde la multitud se extiende indefinidamente hasta el horizonte, los personajes parecen respetar la disposición de friso. Si nos fijamos en el primer plano, observamos las figuras enfrentadas de un sabino y un romano, mientras en el centro una de las sabinas intenta detener el enfrentamiento. Las tres figuras emanan teatralidad en sus posturas, formando con la línea de sus pies y cabezas una franja horizontal entre la que tiene lugar toda la batalla. Entre esta amalgama de guerreros y lanzas, destaca la ausencia total de escorzos. También en la obra de Ingres, quien fuera discípulo de David, podemos ver de nuevo esta misma disposición espacial en *Rómulo conquistador de Acrón* (Ingres, 1812) [fig.160] donde la distribución del ejército de forma isocefálica nos permite ver con claridad sólo a las figuras situadas en el primer plano. El conjunto, que podría llegar a recordarnos a la pintura de Masaccio, contrasta así con la representación espacial del Rococó, como vemos en *La batalla de Clavijo* (Corrado Guaiquinto, 1755-1756) [fig.161] donde las figuras se disponen de forma mucho más dinámica con gran cantidad de escorzos y posturas contorsionadas. Por supuesto, no todas las obras neoclásicas respetan este esquema en forma de friso, si bien su relación con la escultura nunca termina por desligarse del todo. En *El sueño de Ossian* (Ingres, 1813) [fig.162] originalmente pareja de *Rómulo, conquistador de Acrón*, Ingres coloca al durmiente Ossian en la base de la composición, mientras que sobre su cabeza, se alza la escena onírica con numerosas figuras de vestiduras clásicas. Las figuras no se disponen aquí de forma horizontal, sino siguiendo el punto de fuga situado en el centro de la composición, que coincide además con el foco de luz de la escena. Los personajes, de una solidez casi palpable, conforman un conjunto inquietante cuyo claroscuro, robustez y cromatismo las convierten en auténticas esculturas clásicas.



fig.157: *La muerte de Sócrates*
Jacques-Louis David, 1787



fig.158: *El juramento de los Horacios*
Jacques-Louis David, 1784



fig.159: *El rapto de las Sabinas*
Jacques-Louis David, 1799



fig.160: *Rómulo conquistador de Acrón*
Ingres, 1812



fig.161: *La batalla de Clavijo*
Guiso, 1755-1756

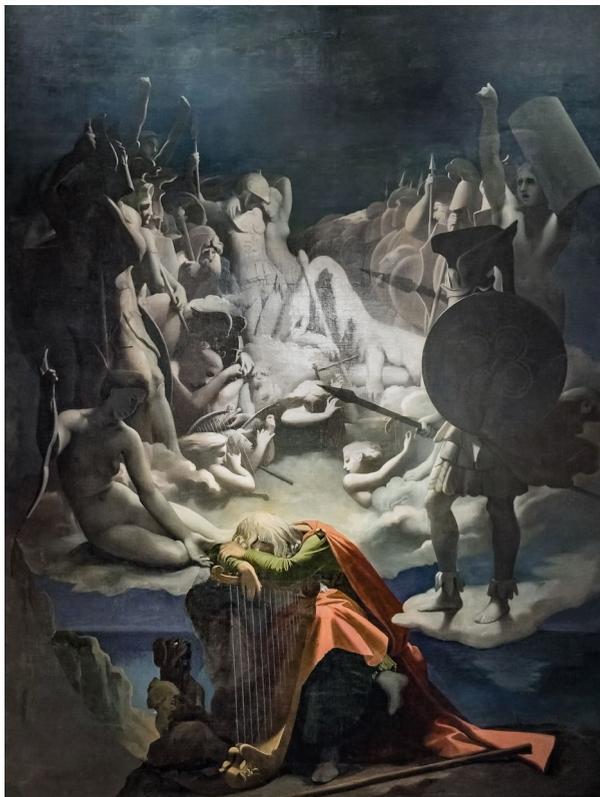


fig.162: *El sueño de Ossian*
Flaxman, 1813

Con una evolución casi paralela al Neoclasicismo, se desarrolla la pintura del Romanticismo, que aun compartiendo muchos aspectos con la pintura neoclásica, derivará en una exaltación del individuo de una forma mucho más introspectiva e individualista. La relación del sujeto con la naturaleza, y la identificación de esta con los sentimientos del individuo, propician que los pintores vuelvan de nuevo la vista hacia el paisaje. Desarrollada ya a principios del siglo XIX, la pintura del Romanticismo comienza a valorar las emociones por encima de lo objetivo, siempre con cierto aire trágico y misterioso en la elección de sus temas. Plásticamente, aparece un progresivo dominio del color por encima del dibujo, lo que propicia la reaparición de la pincelada fragmentada por encima de los degradados límpidos de la tradición neoclásica de David o Ingres. Especialmente, el Romanticismo supone también la progresiva liberación de la rigidez neoclásica, y los conjuntos de figuras comienzan a romper la opresiva estructura en planos horizontales que se había extendido entre los círculos académicos.

Theodore Géricault es considerado el primer pintor romántico, y su obra *La balsa de la Medusa* (Géricault, 1819) [fig.163] uno de los cuadros románticos por excelencia. La obra relata un suceso contemporáneo en el que un terrible naufragio en las costas de Senegal provocó la muerte de más de cien pasajeros. En la imagen vemos los restos de este naufragio, con los pocos supervivientes agarrándose a la vida rodeados de cadáveres y moribundos. Las figuras se sitúan entre un mar agitado que se extiende hasta el horizonte donde se esconde el sol. Aunque plásticamente la relación con la pintura neoclásica todavía es estrecha, la solemnidad propia de la pintura de David da lugar aquí al patetismo y la desesperación humana propias de la pintura romántica. Especialmente, la disposición de los personajes rompe también con la serenidad neoclásica, con un conjunto de individuos que se entrelaza, superpone y funde en una masa desordenada que poco tiene que ver

con la sensación teatral que encontrábamos en *La muerte de Sócrates*. Aquí los personajes nos dan la espalda, contorsionándose y disponiéndose libremente por el espacio dando lugar a gran cantidad de escorzos que rompen la horizontalidad de la imagen convirtiendo el conjunto en una convulsa masa en movimiento. El paisaje, agitado y frenético, desligado completamente de la ligereza rococó, parece cobrar vida propia y abrirse camino lejos de la frialdad escultórica neoclásica.

Tras la figura de Géricault, la obra de Eugène Delacroix se convierte en el nuevo paradigma romántico francés, aunque paradójicamente, no se consideraba a sí mismo un pintor romántico, sino como abanderado moderno de la tradición clásica¹³³. *La libertad guiando al pueblo* (Delacroix, 1830) [fig.164], una de sus obras más célebres, presenta muchos factores en común con *La balsa de la Medusa*, como la composición piramidal y el patetismo de los cadáveres. La escena representa el alzamiento del pueblo contra el reinado de Carlos X en una escena compuesta por innumerables figuras de distintas clases sociales que ocupan casi la totalidad del espacio. Solo un pequeño retazo arquitectónico, visible a través del humo, nos ayuda a identificar la ciudad parisina. La figura de la mujer representando la libertad forma con su brazo y la bandera el vértice de una pirámide que se alza sobre los cadáveres de los caídos, recordando así a la composición que veíamos con Géricault.

El tratamiento de las nubes así como el de los edificios, de pincelada suelta y vaporosa, muestra los deseos de ruptura con la rigidez neoclásica. La obra de

133 “Solo en su madurez aceptó la etiqueta de pintor romántico siempre y cuando se concibiera como romanticismo la libre manifestación de sus sentimientos, su rechazo hacia la rigidez de los modelos copiados en las escuelas de arte y su aversión hacia el academicismo.” (Johnson, 1963, p.5)

Delacroix supone el triunfo de la mancha sobre la línea, consecuencia de su admiración por Rubens. De la pintura barroca heredará también la recuperación de la diagonal que anunciaba ya Géricault en *La balsa de la Medusa. El asesinato del obispo de Lieja* (Delacroix, 1829) [fig.165] es, de entre las obras del pintor, la que mayor influencia barroca presenta en su composición. El cuadro representa un espacio interior dominado por una diagonal que establece el punto de fuga en el extremo izquierdo. Una agitada multitud se encuentra congregada alrededor de una mesa de grandes dimensiones, frente a la que el obispo está siendo asaltado. La disposición de la mesa y las figuras recuerdan a *La última cena* de Tintoretto, si bien Delacroix aumenta considerablemente el número de figuras que acaban ocupando obsesivamente gran parte del espacio. Esta obra de Delacroix demuestra que sus influencias estaban más cercanas a la pintura de Rubens, Tintoretto o Géricault que a la de Ingres o David, si bien la influencia de este último todavía se hará notar en las composiciones de sus primeras obras.

Más cercana a la pintura de Rubens, *La muerte de Sardanápalo* (Delacroix, 1827) [fig.166] se desliga igualmente de la tradición neoclásica a través de su “desinterés por la perspectiva ilusionística convencional, su deliberado uso de ambigüedades espaciales y las distorsiones anatómicas con fines puramente pictóricos.”¹³⁴ (Johnson, 1963, p.37). La sensualidad, la ferocidad y el patetismo que muestran aquí los personajes ejemplifican a su vez los sentimientos que vendrían a dominar desde entonces la pintura romántica francesa.

134 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] in the disregard for conventional illusionistic perspective, in the deliberate use of spatial ambiguities and distortions of anatomy for purely pictorial ends.”



fig.163 : *La balsa de la Medusa*
Géricault, 1819



fig.164: *La libertad guiando al pueblo*
Delacroix, 1830



fig.165: *El asesinato del obispo de Lieja*
Delacroix, 1829



fig.166: *La muerte de Sardanápalo*
Delacroix, 1827

En Alemania, la figura de Caspar Friedrich se convierte en la más destacada del periodo romántico. En su obra, la introspección y el carácter contemplativo de los personajes serán los protagonistas absolutos, enmarcados siempre en un contexto paisajístico de abrumadora belleza y profundidad. En *El caminante sobre el mar de nubes* (Friedrich, 1817-1818) [fig.167] el paisaje neblinoso y frío de un acantilado se extiende hasta el horizonte. En primer plano, unas oscuras rocas contrastan con la claridad del paisaje y sobre estas, una figura solitaria se erige contemplativa. El hombre, dando la espalda al espectador, le invita a imitar su gesto y bañar su vista en el horizonte donde las nubes parecen arremolinarse ante nuestros ojos. Friedrich dota a su obra de un aire melancólico con el que establece una estrecha relación entre el paisaje exterior y los sentimientos del individuo. La relación entre figura y paisaje será estrecha en toda su obra, si bien los personajes nunca llegan a competir por el protagonismo, dando su espalda al espectador para demostrar que aquello digno de ser contemplado es el paisaje que se extiende ante ellos.

Mujer frente al sol poniente (Friedrich, 1818) [fig.168] o *Atardecer* (Friedrich, 1839-1835) [fig.169] sirven como muestra de la indiscutible importancia que adquiere aquí el paisaje como catalizador de sentimientos subjetivos. En *Monje a la orilla del mar* (Friedrich, 1808-1810) [fig.170] Friedrich lleva al extremo la subordinación del individuo ante el paisaje, con una obra donde un cielo gris e inmenso se convierte en el auténtico protagonista de la composición. En la base, un mar negro junto a una orilla muestran la insignificante figura de un monje que igual que nosotros, contempla el mar ensimismado ante su abrumadora amplitud. El pintor convierte el cuadro en una ventana a un paisaje grandioso, casi intimidante, que nos invita a la contemplación.



fig.167: *El caminante sobre el mar de nubes*
Friedrich, 1817-1818



fig.168: *Mujer frente al sol poniente*
Friedrich, 1818



fig.169: *Atardecer*
Friedrich, 1835



fig.170: *Monje a la orilla del mar*
Friedrich, 1808-1810

Raras son las ocasiones en las que Friedrich representará espacios interiores y cuando lo haga, como en *Mujer con candelabro* (Friedrich, 1825) [fig.171] o *Mujer subiendo la escalera* (Friedrich, 1825) [fig.172], la sensación transmitida se transforma, mostrando un espacio cerrado, oscuro y casi opresivo. En estas dos obras, la figura de una mujer se sitúa de perfil, mirando hacia el margen derecho y en ambas ocasiones se encuentra a punto de abandonar la estancia dirigiéndose hacia la fuente de luz. Se establece aquí una tímida relación con el fuera de campo hacia el que las mujeres se dirigen y del que solo alcanzamos a ver un resplandor.

Continuando el análisis del espacio en el Romanticismo, hemos decidido finalizar el capítulo con la figura de William Turner, señalándole como puente hacia la pintura Impresionista, analizada en el siguiente capítulo. La búsqueda de lo sublime y lo dramático en la representación de sus paisajes será lo que conecte a Turner con los pintores románticos.



fig.171: *Mujer con candelabro*
Friedrich, 1825



fig.172: *Mujer subiendo escalera*
Friedrich, 1825

En sus primeras obras, la influencia de Rembrandt o del paisajismo barroco será todavía muy evidente, sin llegar a mostrar del todo el estilo que lo distinguirá posteriormente. En *Peregrinaje de Childe Harold a Italia* (Turner, 1832) [fig.173] el paisaje le debe mucho todavía a la pintura de Caracci o Poussin, mientras en *Pilatos se lava las manos* (Turner, 1830) [fig.174] la influencia del barroco holandés se hace especialmente evidente. En esta última, la paleta utilizada y la iluminación de la escena establecen un puente directo con la obra de Rembrandt, en un conjunto de figuras que ocupan gran parte de un espacio confuso y poco definido. En la mitad derecha, la sucesión de cabezas se acaba fundiendo con el entorno, siendo difícil distinguir donde acaban los personajes y comienza el paisaje. El resultado es una representación espacial donde, como ocurría a menudo en el Manierismo, la sensación de profundidad se obtiene a través de una sucesión interminable de figuras convertidas en masa indeterminada. Sólo el primer plano parece contenerse y sustentarse más en el dibujo, permitiendo distinguir claramente el suelo, la pared lateral y el primer conjunto de figuras.

Aunque su estilo personal se afianzará en la década de 1840, éste se deja entrever ya al comienzo de su producción como demuestra *Tempestad en la nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes* (Turner, 1812) [fig.175]. En el cuadro conviven dos estilos bien diferenciados y sin embargo, perfectamente entrelazados: la parte inferior muestra el exhausto ejército enfrentándose a las inclemencias climáticas, sorteando un camino escarpado de rocas afiladas. El tratamiento que reciben las figuras y el angosto sendero es bastante clásico, con las figuras bien delimitadas y la pincelada limpia de tonos graduados. Sobre las figuras, una impresionante tormenta de nieve se extiende amenazante ocupando el resto de la composición. El estilo de esta parte recuerda ya a la madurez del pintor con sus habituales contrastes cromáticos, que muestran ya el genio de pincelada amplia y nebulosa en el que

se convertirá Turner. Con los años, la pintura de Turner parece liberarse de los valores más clásicos y el paisaje se hace cada vez más difuso y menos concreto, un espacio que parece transformarse libremente a través del movimiento perpetuo. En *Lluvia, vapor y velocidad* (Turner, 1844) [fig.176], donde representa la recién inaugurada vía ferroviaria de Maidenhead, los efectos de luz se convierten ya en los auténticos protagonistas de la obra, adelantando el trabajo de los impresionistas más de medio siglo:

*Fueron los cuadros de Turner y Constable, en la primera mitad del siglo XIX, con su representación de fenómenos atmosféricos, su claroscuro y sus variaciones de color por encima de la forma, los factores esenciales en la transición del Barroco al Impresionismo.*¹³⁵ (Blatt, 2009, p.291)

Turner adelanta también aquí la fascinación por la velocidad y el progreso que suponían las locomotoras, convertidas en objeto de admiración por muchos pintores del siglo XX. Además del dinamismo que encontramos en la parte superior del paisaje, la marcada diagonal de la vía ferroviaria, que conecta el punto de fuga con la esquina inferior de la obra, aporta también sensación de movimiento a un tren que parece a punto de abandonar la imagen, que ya no será “la representación de una escena atemporal, sino la representación de una experiencia perceptiva momentánea” (Blatt, 2009 p.292). Todo esto acaba siendo determinante para la concepción de Turner como puente hacia la pintura impresionista con el triunfo de la luz, la pincelada libre y el color frente a la forma y el dibujo.

135 Traducción a cargo de la autora del original: “It was the paintings of Turner and Constable, in the first half of the 19th century, with their primary use of atmospheric factors, shading, and variations of color rather than form, that were major factors in the transition from the Baroque to Impressionism.”



fig.173: *Peregrinaje de Childe Harold a Italia*
Turner, 1832

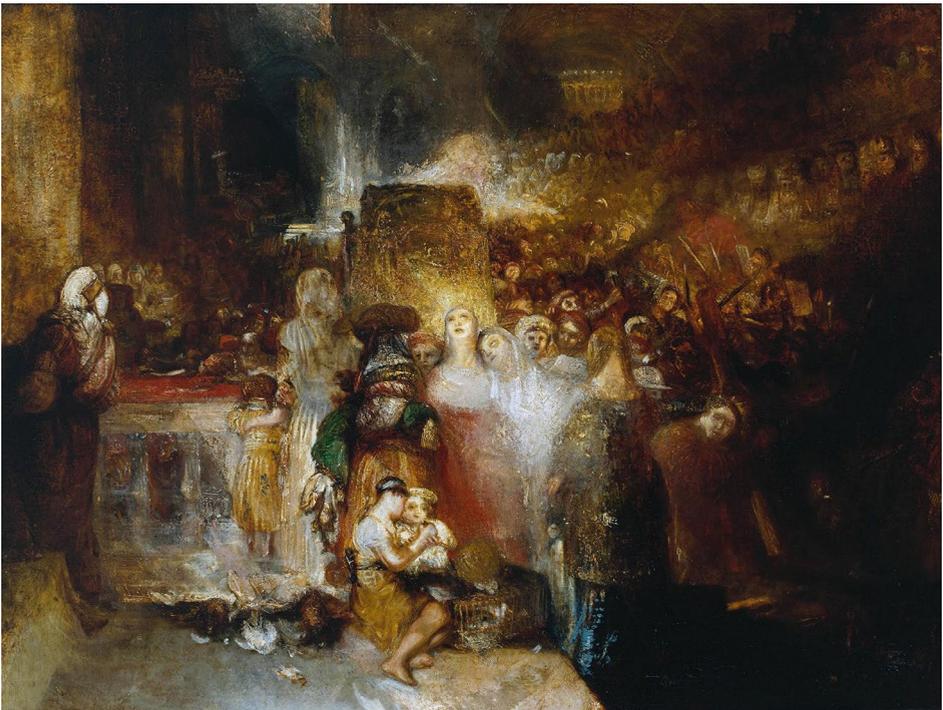


fig.174: *Pilatos se lava las manos*
Turner, 1830



fig.175: *Tempestad en la nieve: Anibal y su ejército cruzan los Alpes*
Turner, 1812



fig.176: *Lluvia, vapor y velocidad*
Turner, 1844

2.6.1. El fuera de campo en el siglo XVIII

*El camino hacia el realismo pictórico debe pasar por la disolución de la superficie y su perímetro.*¹³⁶
(Dunning, 1991, p.99)

Como hemos visto, el siglo XVIII se caracteriza por la lucha entre lo ligero y lo sublime, el sentimiento y la razón, así como por las reflexiones sobre el papel de la obra de arte en la sociedad. Con todas estas cuestiones e interrogantes, que se harán más persistentes en la segunda mitad de siglo, no parece haber cabida para cuestiones que durante el Barroco ocupaban el tiempo del pintor. En el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, parece que los juegos ópticos y la experimentación espacial dejan de tener cabida, y las alusiones al espectador, tan comunes el siglo anterior, parecen dejar espacio aquí a las escenas moralizantes y a la exaltación del individuo. El interés por el fuera de campo decae durante este siglo y los ejemplos donde se alude a lo ausente, tan numerosos durante el Barroco, se convierten aquí casi en un elemento anecdótico. Las alusiones al espectador, que como decíamos serán mucho más escasas, repiten la fórmula de la ventana abierta produciendo algunos ejemplos notables como *Majas en el balcón* (Goya, 1808-1812) [fig.177] o *Maja y celestina en el balcón* (Goya, 1808-1812) [fig.178]. Ambas aluden al espectador repitiendo la fórmula que utilizara Murillo en *Mujeres en la ventana* (Murillo, 1655-1660) [fig.179] que inspirará de nuevo a Manet en *El balcón* (Manet, 1869) [fig.180].

136 Traducción a cargo de la autora del original: "The road to pictorial reality must pass through the dissolution of perimeter and surface."

En *Majas en el balcón* Goya compone el espacio de forma sencilla, utilizando como único elemento una reja que divide en dos la imagen, y a la que acompaña con cuatro figuras y un fondo oscuro e indeterminado. No necesitamos nada más para identificar el espacio como un balcón situado ante nuestros ojos, en el que dos risueñas jóvenes parecen haber advertido nuestra presencia. Acompañadas de las enigmáticas figuras de dos hombres, estas muchachas presentan de nuevo la actitud cómplice que veíamos en la obra de Murillo. De nuevo la barrera del cuadro parece desaparecer al aludir a un fuera de campo frontal que identificamos inmediatamente como nuestro propio espacio.



fig.177: *Majas en el balcón*
Goya, 1808-1812



fig.178: *Majas y celestina en el balcón*
Goya, 1808-1812



fig.179: *Mujeres en la ventana*
Murillo, 1655-1660



fig.180: *El balcón*
Manet, 1869

Anterior a estos ejemplos es *La carta de amor* (Jean-Honoré Fragonard, 1783) [fig.181] donde el pintor rococó presenta esta vez un espacio de carácter íntimo donde una joven, sentada con su perro, parece haber recibido carta de su amante. Mientras estrecha las flores y la carta, la mujer se gira hacia nosotros advirtiendo nuestra inapropiada presencia en este espacio privado. De igual forma, el animal, que parece haber estado durmiendo, levanta la cabeza atentamente hacia el frente, como si él también hubiera advertido la intromisión.



fig.181: *La carta de amor*
Fragonard, 1783

En *Las curiosas* (Jean-Honoré Fragonard, 1775-1780) [fig.182] la picardía que veíamos en las mujeres de Murillo se convierte en auténtico descaro. Fragonard no recurre aquí al elemento del balcón, sino que sitúa dos figuras femeninas tras una cortina que parece colgar directamente del límite superior del cuadro. La sensualidad, propia del rococó, se hace aquí patente al descubrir la desnudez de las mujeres entre los pliegues de la tela. El cuadro se convierte en una ventana semioculta y el espectador, en un auténtico *voyeur* que es descubierto en el acto de mirar.



fig.182: *Las curiosas*
Fragonard, 1775-1780

Lejos ya de la temática del balcón y la ventana, la obra de Joseph Ducreux, pintor de corte de la reina María Antonieta, presenta una prolífica serie de autorretratos donde las alusiones al espectador serán un elemento constante. La fórmula es sencilla, Ducreux presenta una figura de medio cuerpo sobre un fondo indeterminado en el que no encontramos ni marcos, ni ventanas ni ningún otro artificio propio de los trampantojos. Será sobre los gestos del personaje donde descansa la capacidad de aludir al fuera de campo donde se encuentra el espectador. *El discreto* (Ducreux, 1791) [fig.183] nos muestra al pintor que dirigiendo su mirada hacia nosotros nos pide silencio y discreción a través de su gesto. Ducreux recupera aquí la complicidad que establecían con nosotros los personajes del barroco holandés, despojándola de todo contexto espacial y narrativo. En *Retrato del artista como burlón* (Ducreux, 1793) [fig.184] el pintor vuelve a retratarse en un mueca que señala directamente hacia nosotros en actitud descarada y burlona. Si en el cuadro anterior se nos pedía un silencio que podíamos interpretar como una llamada a la discreción a la hora de mirar la obra, aquí el guiño nos convierte a nosotros en el objeto de atención, con un gesto que convierte al observador en observado.

Tanto los ejemplos de Goya y Fragonard como los descarados gestos de Joseph Ducreux constituyen las alusiones al fuera de campo más comunes del siglo XVIII, si bien no presentan una auténtica tensión, ya que el fuera de campo al que aluden no nos es desconocido. Para encontrar cierta tensión en lo que la imagen oculta debemos recurrir de nuevo a las presencias parciales o a las composiciones descentralizadas. En *Cupido huyendo de la esclavitud* (Joseph-Marie Vien, 1789) [fig.185], asistimos a una escena de factura neoclásica del que fuera maestro de David, considerado a menudo como el padre del Neoclasicismo.



fig.183: *El discreto*
Ducreux, 1791



fig.184: *Retrato del artista como burlón*
Ducreux, 1793

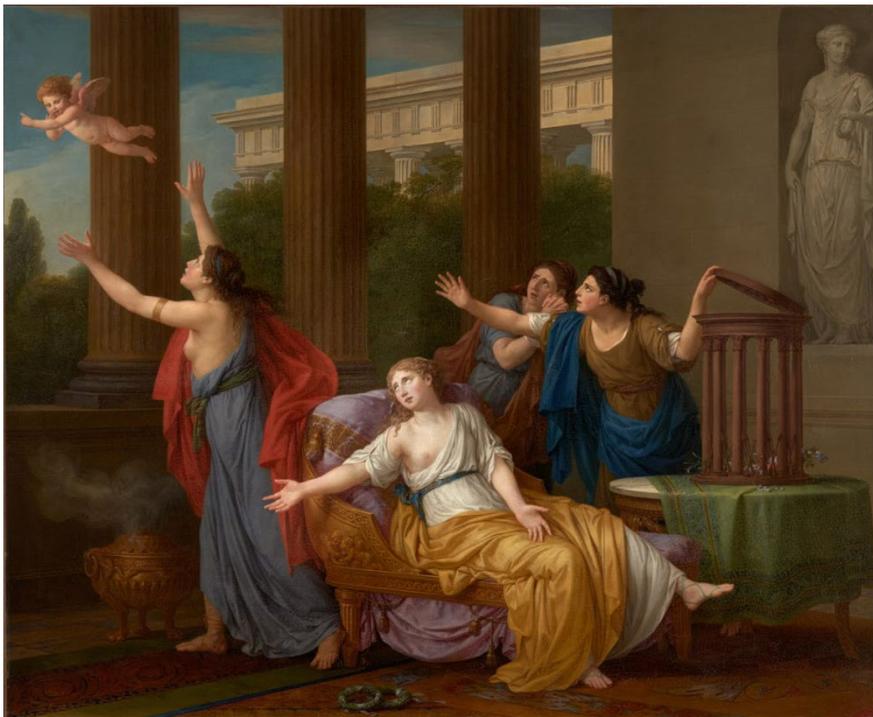


fig.185: *Cupido huyendo de la esclavitud*
Joseph-Marie Vien, 1789

Nos encontramos en el interior de un edificio de estilo clásico, donde un grupo de cuatro mujeres, ataviadas también al estilo de la Antigüedad Clásica, observan a Cupido, situado en el extremo izquierdo. La jaula que sujeta una de las mujeres, nos da a entender que éste acaba de escapar ante la desesperación de las jóvenes. Sus gestos y miradas desvían nuestra atención hacia el pequeño Cupido, que entendemos, se encuentra a punto de abandonar la escena volando hacia su libertad. El punto de atención se encuentra aquí en el extremo mismo de la obra, en el que, si bien la pequeña figura no es fragmentada, sí es situada rozando el mismo marco de la imagen, descentralizando por completo la obra y haciendo que nuestra atención se desvíe hacia el fuera de campo al que de un momento a otro, huirá Cupido.

La tensión que encontramos en esta obra se multiplica en *Los arqueros* (Joshua Reynolds, 1769) [fig.186]. El cuadro retrata a tamaño real dos figuras enmarcadas en un entorno natural en el que están practicando el ejercicio de la caza. El paisaje, casi opresivo, se aligera en el margen derecho, dejando entrever entre los árboles un lejano horizonte.



fig.186: *Los arqueros*
Joshua Reynolds, 1769

Las dos figuras ocupan gran parte de la composición, con la caza amontonada bajo sus pies. Los dos arqueros dirigen su mirada hacia el margen derecho, haciéndonos entender que la presa se encuentra más allá del marco. Además de sus miradas, las propias flechas, convertidas en líneas de dirección, ayudan también a señalar hacia ese fuera de campo. El espectador no puede sino imaginar cual será el siguiente trofeo, lo que ayuda a activar el fuera de campo de forma casi inmediata. Sin embargo, el cuadro presenta cierta problemática a la hora de señalar la imagen como recorte de algo más amplio. Esta problemática está vinculada con la posición del Coronel Acland, figura ataviada con las ropas amarillas. Con su gesto, el joven se adelanta ligeramente a su compañero, acercándose hacia el borde sobre el descansa la punta de su flecha. Esta solución tan poco habitual, con el elemento rozando el borde sin llegar a fragmentarse, crea sensación de opresión, casi como si el personaje pudiera tocar el marco que lo contiene. Si el brazo o la flecha hubieran sido fragmentados, la tensión habría recaído sobre el fuera de campo y no sobre los límites de la imagen. Con la flecha situada de esta manera, el espacio parece estrecharse y el marco parece recuperar su fisicidad impenetrable. El fuera de campo que las miradas anunciaban, parece negado cuando los elementos parecen no ser capaces de traspasar el borde.

En *Retrato del Maestro Hare* (Joshua Reynolds, 1788-1789) [fig.187] Reynolds repite la misma composición a partir del retrato de un joven infante. Donde el rostro del niño, situado justo en el centro geométrico del formato, dirige su mirada hacia el borde izquierdo. Será su mano, sin embargo, la que nos haga mover nuestra atención hacia este extremo. Con ella el niño parece señalar hacia el fuera de campo en el que parece haber visto algo de su interés. Encontramos de nuevo esta contraposición entre lo que la mirada y el gesto anuncian, y lo que el dedo, que parece rozar el límite del cuadro, parece negarnos.



fig.187: *Retrato del Maestro Hare*
Joshua Reynolds, 1788-1789

2.7. DE LA PINTURA DE MANET AL IMPRESIONISMO



En términos generales, la historia de la pintura desde Manet hasta el Cubismo sintético y Matisse se caracteriza por la gradual liberación del cuadro de la tarea de representar la realidad en favor de una creciente preocupación por los problemas intrínsecos de la propia pintura.¹³⁷

(Fried en Bryson, 1981 p.90)

La última parte de nuestro análisis sobre el espacio pictórico se detiene en el último tercio del siglo XIX, donde la pintura convivirá por primera vez con la fotografía iniciando una relación retroalimentativa que posteriormente abarcará también al cine. Como ya ocurría a finales del siglo anterior, el siglo XIX presenta numerosas tendencias artísticas que se autoinfluyeron y propagaron por Europa de

137 Traducción a cargo de la autora del original: "Roughly speaking the history of painting from Manet through Synthetic Cubism and Matisse may be characterised in terms of the gradual withdrawal of painting from the task of representing reality in favour of an increasing preoccupation with the problems intrinsic to painting itself."

forma frenética gracias a los avances tecnológicos en transporte y comunicaciones.

En la segunda mitad del siglo surge un rechazo hacia la excesiva idealización romántica así como a la artificiosidad y la puesta en escena neoclásicas. Desvinculados de la academia y los salones, muchos pintores reivindicaban un arte moderno cuyo valor fuera conseguido por mérito propio y no por la imitación de los grandes ideales pictóricos. Nace así la pintura realista, que alejada de los mitos y las escenas heroicas, busca presentar una realidad mucho más cercana al espectador rescatando temas costumbristas y elevándolos al nivel de las grandes tragedias románticas, como vemos en *El Ángelus* (Millet, 1857) [fig.188]. Este nuevo movimiento, que no era, sin embargo, tan innovador -recordemos la *Vieja friendo huevos* de Vélezquez pintado en 1618- se posicionó en contra del arte predominante en la elección de sus temas, si bien pictóricamente respondía todavía a valores que podríamos encontrar en la pintura de Rembrandt, Poussin o Ingres.

La obra de Courbet, quien fuera considerado padre del Realismo¹³⁸, muestra esta predilección por temas cotidianos y en apariencia intrascendentes que le costaron la oposición de las facciones más conservadoras. Con una actitud de protesta ante los convencionalismos pictóricos, Courbet reivindicó una representación que permitiera mostrar la escena tal y como era percibida en la realidad, sin artificios o teatralidades que la empañasen. *El encuentro* (Courbet, 1854) [fig.189] muestra el gusto por la sencillez de los temas en una escena donde el encuentro entre los tres personajes parece realmente fortuito.

138 Su exposición *Le Réalisme* de 1855 en París será la que acabará dando nombre al movimiento.



fig.188: *El Ángelus*
Millet, 1857



fig.189: *El encuentro*
Courbet, 1857

Si bien la representación del espacio no parece romper ningún molde, comienza a formularse aquí la idea de instante detenido propio de la recién instaurada técnica fotográfica, que propiciará la aparición de encuadres descentrados en las siguientes décadas.

Continuando el camino iniciado por Courbet, Manet y sus seguidores consideraron los convencionalismos pictóricos “ajados y carentes de sentido” (Gombrich, 2009, p.512) por lo que iniciaron una nueva búsqueda que les llevó a confiar en su propia visión y no en otras ideas preconcebidas sobre la representación. La revolución iniciada por Manet ponía el punto de atención en la aplicación del color, que comenzaba a entremezclar los tonos evitando tratar los elementos de forma individual. Los violentos contrastes cromáticos y la renuncia a los suaves degradados dominan ya sus primeras obras, que encontrarían gran oposición por parte de los artistas más conservadores. A pesar de todo, él mismo nunca llegó a considerarse revolucionario y relacionaba su trabajo con Tiziano, Velázquez o Goya¹³⁹. Aunque estos y otros muchos pintores abrieron el camino de Manet planteándose cuestiones sobre la aplicación del color, él fue hasta el momento, el más innovador en su ejecución:

Desde el Renacimiento, el cuadro era concebido como una ventana en la que el espectador, mirando más allá de la superficie del cuadro, veía el espacio ilusorio representado tras ella. Manet, minimizando los efectos

139 Su controvertido *Almuerzo sobre la hierba* (Manet, 1863) refleja su admiración por Tiziano y su *Concierto campestre* (Tiziano, 1510); *Niño con espada* (Manet, 1861) es claramente deudora de los retratos de Velázquez, mientras *El fusilamiento de Maximiliano* (Manet, 1867) es un reflejo compositivo de *Los fusilamientos* (Goya, 1814). *Muchacho con cerezas* (Manet, 1859) muestra a su vez influencias de la pintura barroca holandesa con la composición tradicional de retrato en la ventana.

*de modelado y perspectiva, fuerza al espectador a mirar a la superficie y reconocerla de nuevo como una superficie plana cubierta por manchas de pintura.*¹⁴⁰ (Gardner, 1986, p.844)

El método pictórico de Manet redefine el cuadro como superficie pintada sin llegar a renunciar a la representación naturalista de la escena. No se trata, por tanto, de eliminar la necesidad de realismo y profundidad de la imagen, sino de acercarse a estas cuestiones a través de una aplicación del color totalmente revolucionaria. En su controvertida *Olympia* (Manet, 1863) [fig.190] una joven desnuda descansa sobre un lecho mientras una sirvienta le entrega el ramo de flores de algún admirador. Identificamos el espacio que las rodea como unas dependencias privadas, formadas por unos cortinajes verdes y lo que parece un pequeño biombo. No encontramos ningún elemento que fugue hacia ningún punto concreto y frente a las líneas orgánicas del lecho, destacan solo las verticales del fondo, evitando el uso de la diagonal. Sin punto de fuga y con un fondo que pictóricamente no cede protagonismo ante las figuras, seguimos encontrando aquí una profundidad espacial conseguida en este caso gracias al violento contraste entre luces y sombras. Manet, pintor de contrastes, ofrece una obra marcada por la relación entre los tonos más luminosos y los profundos oscuros, evitando recurrir a tonos medios. Esta utilización del claroscuro, tan radical para su época, recibe su influencia de la estampa japonesa *Ukiyo-e* [fig.191], que se había convertido en objeto de admiración entre muchos pintores desde su llegada a París hacia 1856.

140 Traducción a cargo de la autora del original: “Ever since the Renaissance, the picture had been conceived as a “window” and the viewer as looking through the painting’s surface at an illusory space developed behind it. Manet, by minimizing the effects of modeling and perspective, forces the viewer to look at the surface and to recognize it once more as a flat plane covered with patches of paint.”



fig.190: *Olympia*
Manet, 1863



fig.191: *Escena de teatro kabuki*
Utagawa Kumisada, hacia 1840

Además de los contrastes cromáticos y los colores planos, la estampa japonesa contribuyó a la simplificación de la perspectiva y por tanto, a la creación de un espacio que por primera vez no se apoyaba por completo en ningún método clásico de construcción espacial. Si la fotografía influirá en la elección de encuadres aparentemente azarosos, la estampa japonesa lo hará en la eliminación de la fuerza del centro, propiciando la descentralización de las escenas y la creación de encuadres inusuales con grandes espacios vacíos¹⁴¹.

Con su novedosa ejecución pictórica, Manet abrió el camino a muchos pintores que llevados por su interés en la luz y el color crearon un nuevo lenguaje con el que traducir su percepción del paisaje en el espacio del lienzo. *Claude Monet con su esposa en su estudio flotante* (Manet, 1874) [fig.192] se convierte en el puente perfecto hacia el Impresionismo. La obra muestra a Monet junto a su esposa en su estudio flotante, donde el pintor pintaba del natural como sería habitual entre los pintores impresionistas. Este cuadro, aun realizado en el estudio, muestra ya la pincelada totalmente fragmentada realizada por los impresionistas, con los que el pintor mantendrá una cordial relación.

Esta deconstrucción de la pincelada y la fragmentación del color son consecuencia de la inmediatez que reclamaba la nueva concepción de la escena, que debía responder a los efectos de una iluminación real y por tanto, debía ser realizada del natural:

141 Esta influencia es claramente visible en *Battersea Reach desde Lindsey Houses* (Whistler, 1864-1871), *Noche en azul y dorado: El viejo Puente de Battersea* (Whistler, 1872) o *La pequeña lavandera* (Pierre Bonnard, 1896).

El pintor que confía en captar un aspecto característico no tiene tiempo para mezclar y unir sus colores aplicándolos en capas donde una preparación oscura, como habían hecho los viejos maestros; deben depositarlos directamente sobre la tela en rápidas pinceladas, preocupándose menos de los detalles que del efecto general del conjunto.
(Monet en Gombrich, 2009, pp.518-519)



fig.192: *Claude Monet con su esposa en su estudio flotante*
Manet, 1874

Este modo de pintar da como resultado un espacio casi orgánico que parece moverse y cambiar ante nuestros ojos. La representación se convierte así en una experiencia casi sensorial, alejando la composición del racionalismo perspectivo para acercarlo a la subjetividad con la que el pintor percibía el paisaje en el acto de pintar. La obra se convierte en impresión¹⁴², cambiando la forma en la que el espectador se relaciona con la imagen:

*El Impresionismo también intentó introducir más profundamente al espectador en el interior de la imagen. Durante el Renacimiento, la composición era organizada desde el punto de vista único de un hipotético espectador. El arte barroco trató de facilitar la identificación del espectador con el estado de ánimo y el tono emocional de las figuras del cuadro y la interpretación afectiva del artista. El impresionismo confió en el espectador, en lugar del artista, para integrar y organizar las sensaciones visuales.*¹⁴³ (Blatt, 2009, p.303)

Con la conversión del espacio en una experiencia sensorial, la pintura impresionista intenta huir de las puestas en escena, las composiciones artificiales y en definitiva,

142 La denominación del movimiento Impresionista proviene del cuadro *Impresión: sol naciente* (Monet, 1872) expuesto por primera vez en el Salón de los rechazados de París. Nacido desde la crítica, los pintores pronto adaptaron el término a su pintura, que provocó en sus primeros años, un ferviente rechazo por parte de la crítica. A propósito del cuadro el crítico Louis Leroy escribía: “Al contemplar la obra pensé que mis gafas estaban sucias. ¿Qué representa esta tela? El cuadro no tenía derecho ni revés. ¡Impresión! Desde luego produce impresión... el papel pintado en estado embrionario está más hecho que esta marina.”

143 Traducción a cargo de la autora del original: “Impressionism also attempted to bring the spectator more fully into the picture space. In the Renaissance, the composition was organized from a single, fixed point of view of a hypothetical spectator. Baroque art attempted to facilitate the spectator’s identification with the mood and emotional tone of the figure in the painting and the artist’s affective interpretation. Impressionism relied upon the spectator, instead of the artists, to integrate and organize the visual sensations.”

del trabajo llevado a cabo en el estudio. Esta posición, que a muchos les pareció radical, no es sino la consecuencia natural de los cambios en la concepción del cuadro acontecidos desde el Barroco, especialmente con algunos conceptos establecidos en la pintura realista. El pintor, buscando reflejar la realidad de su entorno en los cuadros, extiende esta búsqueda no solo a la elección de los temas, sino a las percepciones sensoriales que le hacían experimentar la escena observada y que deberán ser plasmadas en la obra. *Amapolas* (Monet, 1873) [fig.193] demuestra que la renuncia a la geometrización del espacio no reduce la sensación del cuadro como ventana abierta a otro mundo. La escena muestra un paisaje campestre lleno de amapolas donde dos madres con sus hijos pasean plácidamente. La construcción espacial es totalmente moderna en esta composición: no encontramos un punto de fuga sobre el que se ordenen los elementos por lo que la fuerza del centro resulta anulada.



fig.193: *Amapolas*
Monet, 1873

Las dos parejas forman una gran diagonal que enfatiza la sensación de desplazamiento creando un gran espacio vacío en su centro, herencia de las estampas niponas. Los elementos renuncian a la claridad dibujística de las tendencias más clásicas en pos de una sensación de movimiento acentuada que percibimos tanto en las nubes como en las amapolas, que convertidas en manchas de pintura, parecen oscilar ante nosotros.¹⁴⁴

La serie *La catedral de Rouen* (Monet, 1892-1894) [figs.194 y 195] compuesta por más de treinta obras, es el testigo perfecto del interés del pintor por captar los distintos efectos de luz sobre un mismo elemento. Aunque las imágenes responden aquí a un punto de fuga concreto, la composición queda lejos de la utilizada en *La estación de Saint-Lazare* (Monet, 1877) [fig.196]. Monet expone la mirada de la modernidad con una composición que difícilmente podría relacionarse con las composiciones clásicas. En primer lugar, el punto de fuga ha sido colocado fuera de la obra, en un punto situado más allá del margen izquierdo. Esto crea una serie de diagonales que parecen dirigir nuestra atención hacia ese lado. Por otra parte, la catedral, único elemento situado en el encuadre, no se muestra de forma completa, siendo fragmentada no solo en los laterales, sino de forma mucho menos habitual, también en el margen superior.

144 La construcción espacial en la obra de Monet no será siempre tan moderna, como demuestra la serie de *La estación de Saint-Lazare* (Monet, 1877). Aunque pictóricamente no renuncia a la característica pincelada de Monet, la obra recupera la concepción clásica del espacio, con la utilización de un punto de fuga colocado en el centro del formato. Esta serie demuestra cómo la renuncia a la perspectiva lineal no se realizó de forma sistemática y se hizo solo respondiendo a unas necesidades que se creían más importantes, como eran los juegos de luces y la atmósfera cambiante de la escena. Recurrir de nuevo a algunos principios clásicos no hacía sin embargo renunciar a su concepción novedosa del espacio, que seguía demostrando esa capacidad sensorial que encontramos en el resto de paisajes del pintor.



figs.194 y 195: *La catedral de Rouen*
Monet, 1892-1894



fig.196: *La estación de Saint Lazare*
Monet, 1877

El recorte de las agujas confiere al cuadro un aire fotográfico, donde el encuadre parece casi un producto del azar en lugar de la meticulosa puesta en escena a la que la pintura tenía habituado al espectador.

La pintura impresionista se moverá entre distintos grados de definición y corporeidad, dificultando en ocasiones la diferenciación entre la figura y el fondo, que acaban convirtiéndose en un solo elemento. En *Mujer con sombrilla en un jardín* (Renoir, 1875) [fig.197] el pintor Pierre-Auguste Renoir utiliza un lenguaje totalmente impresionista para mostrar un jardín con dos pequeñas figuras inmersas en su centro. No encontramos línea de horizonte y las plantas, convertidas en obsesivas pinceladas, ocupan la obra de extremo a extremo. El efecto de profundidad, que podría verse aquí comprometido, se recupera en cierta medida gracias al fuerte contraste entre luces y sombras que observamos en los matorrales que enmarcan las dos figuras. Para el tratamiento de éstas, Renoir no renuncia en absoluto a la plasticidad, y pone en compromiso la corporeidad de los personajes que acaban integrándose en el espacio dejándose absorber por él. En *Baile en el Moulin de la Galette* (Renoir, 1876) [fig.198] pintada solo un año después, el pintor parece recuperar la definición en las formas con una pincelada mucho más moderada que, aun respondiendo a los distintos juegos de luces, parece preocupada por la solidez de las figuras. El espacio, compuesto casi en su totalidad por numerosos personajes, recupera tímidamente la línea de horizonte insinuada por las cabezas de los últimos bailarines. Los cambiantes juegos de luz provocados por las sombras de los árboles siguen siendo protagonistas de un espacio que aún abigarrado y de apariencia mutable, acaba respondiendo a los principios clásicos de profundidad gracias a la gradación de los elementos.

Mujer con sombrilla en un jardín y *Baile en el Moulin de la Galette* responden respectivamente a la pintura del natural y a las composiciones de taller y demuestran cómo las características espaciales que definieron la pintura impresionista se hacen más evidentes cuando la pintura sale del taller y responde a las impresiones del pintor frente a un entorno en constante cambio.

Con la llegada del nuevo siglo, los valores impresionistas seguirán evolucionando y transformando el espacio del cuadro ante la definitiva ruptura de la representación pictórica tradicional. En el tramo donde el cine hace su aparición, la pintura continúa experimentando con nuevos lenguajes, que evolucionarán hacia un post-impresionismo para finalmente, dar lugar a las primeras vanguardias. La problemática sobre la representación y la reivindicación del cuadro como superficie pintada alejarán la pintura de su concepción como ventana, alejándose del cine que, como veremos, será quien perpetúe durante décadas los valores clásicos de la composición renacentista.

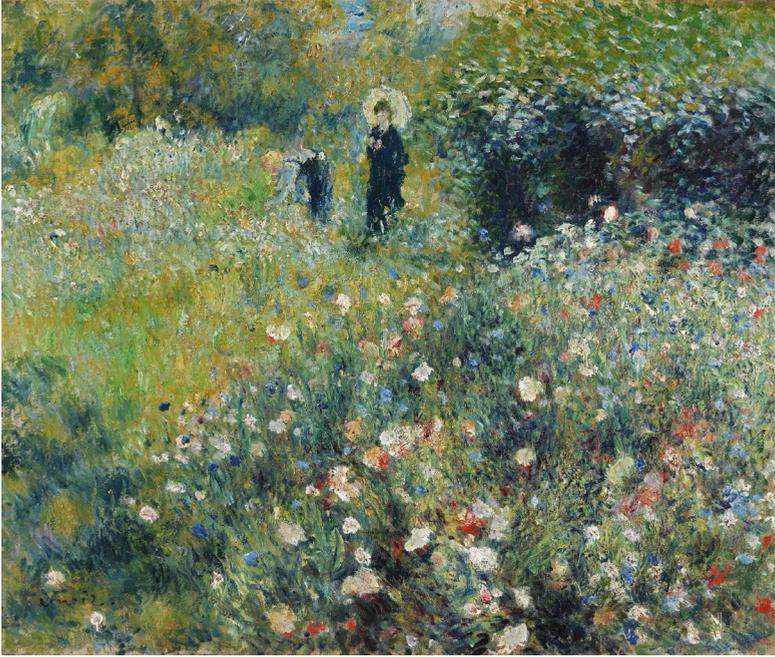


fig.197: *Mujer con sombrilla en un jardín*
Renoir, 1875



fig.198: *Baile en el Moulin de la Galette*
Renoir, 1876

2.7.1. El impacto de la fotografía en el espacio pictórico. La revolución compositiva de Degas.

Degas es uno de los raros pintores que le han dado al suelo toda su importancia. Tiene pisos admirables. A veces toma a una bailarina desde bastante arriba, y toda la forma se proyecta sobre el plano del escenario, como se ve a un cangrejo en la playa. Esa elección le proporciona nuevas visiones y combinaciones interesantes.

(Valéry, 1999, p 42)

El siglo XIX está repleto de cambios tanto en la concepción del cuadro como en la configuración del espacio representado. Son muchos los factores que marcaron el camino de las nuevas tendencias pictóricas, si bien la aparición de la fotografía fue sin duda uno de los más importantes. El impacto de la fotografía tambaleó muchos de los conceptos clásicos de la pintura, creando una relación de retroalimentación entre el cuadro y la foto que tendrá su eco posteriormente con la relación entre el cuadro y el fotograma.

Podríamos situar la influencia de la fotografía en la pintura en tres caminos: el primero tiene que ver con la representación y el papel del cuadro. La fotografía, aceptada casi de inmediato como fiel representación de la realidad, liberó a la pintura del yugo de la mimesis creando una sensación de inquietud y confusión ante el nuevo papel que ésta debía representar. Muchos pintores sintieron que su oficio estaba sentenciado, siendo la declaración más célebre la del pintor Paul Delaroche, que llegó a afirmar la muerte de la pintura al contemplar por primera

vez una fotografía. Al mismo tiempo, había quien condenaba a aquellos pintores que no conseguían trascender la capacidad de imitación de la pintura.¹⁴⁵ Para recuperar el valor del cuadro como medio artístico, este comenzó a reinventarse y a reivindicar las características propias del medio pictórico, imposibles de encontrar en la fotografía. Las cuestiones relacionadas con la plasticidad y el propio proceso pictórico comenzaron a recibir la atención de los pintores, que empezaron a cortar los cabos de la representación ilusionística para adentrarse progresivamente en un terreno que acabaría dando lugar a la abstracción. La pintura impresionista mantuvo una estrecha relación con la recién aparecida fotografía, a la que se acercaba utilizándola como modelo en algunas ocasiones, y de la que intentaba desmarcarse en otras, aportando al paisaje elementos que la fotografía no podía contener. Los colores fragmentados y la visión subjetiva que veíamos en Monet o Renoir parecen reivindicar el carácter mutable, inimitable y personal del medio pictórico que parecía, al menos en aquel momento, imposible de ser contenido en una fotografía.

Además de poner en entredicho el papel de la pintura empujándola hacia la reivindicación de su plasticidad, la fotografía funcionó en numerosas ocasiones como aliada del pintor, perpetuando la relación que éste estableció con la cámara oscura casi cinco siglos atrás. Antes de que la imagen pudiera ser fijada sobre un soporte bidimensional, el uso de la cámara oscura ya se había convertido en un recurso habitual para muchos pintores. La llegada de la fotografía catapultó las posibilidades de trabajar desde un referente visual, que esta vez, no debía encontrarse necesariamente frente al pintor. De este modo, la fotografía se convertía en una herramienta para los pintores que ayudaba a analizar y estudiar mejor los

145 *El Almanaque del Artista (Artists Almanack)* publicaba en 1849: “aquel que pinta solo lo que ve, se degrada a sí mismo al nivel de un daguerrotipo.” (Pirenne, 1970, p.168)

elementos antes de ser plasmados en el lienzo. Esta actividad, sin embargo, solía hacerse a escondidas por ser considerada como método menos meritorio para los artistas. Muchos negaron el uso del medio a pesar de que en muchas ocasiones tras la muerte de algunos pintores, se encontraban en sus talleres fotografías de estudio que se habían mantenido ocultas en vida.

A pesar de todo, hubo pintores que aceptaron abiertamente las ventajas que este nuevo invento ofrecía, reivindicando su utilidad y aprovechando sus posibilidades como objeto de estudio. Delacroix defendió el papel de la fotografía como nueva herramienta, colaborando habitualmente con el fotógrafo Durieu, cuyas fotografías fueron utilizadas como referentes para muchas de sus obras.¹⁴⁶ Edgar Degas también utilizaría la fotografía como referente, especialmente en sus series de bailarinas, sobre las que se conservan numerosas fotografías previas que presumiblemente, fueron tomadas o al menos organizadas por el propio pintor. Aunque la utilización de la fotografía como referente visual ayudó a integrarla entre los círculos artísticos, también amenazaba con convertirla en una simple herramienta, haciendo más difícil su independencia como medio artístico por derecho propio.¹⁴⁷

146 Delacroix llegó incluso a participar en el proceso de creación de algunas fotografías, determinando algunas de las poses de los modelos. Uno de los ejemplos más evidentes de su utilización de las fotos de Durieu como referente lo encontramos en la *Odalisca* (Delacroix, 1857), basada en *Modelo femenina desnuda*, fotografiada por Durieu en 1853.

147 Defendía Baudelaire con motivo del Salón de 1859: “Si permitimos a la fotografía que complemente al arte en alguna de sus funciones, este pronto será suplantado o corrompido por completo. Es por tanto el momento de devolverle a la fotografía su auténtico cometido, que no es otro que el de estar al servicio de las artes y las ciencias.” (Baudelaire, 1965 p.154). Traducción a cargo de la autora del original: “If photography is allowed to supplement art in some of its functions, it will soon have supplanted or corrupted it altogether, thanks to the stupidity of the multitude which is its natural ally. It is time, then for it to return to its true duty, which is to be the servant of the sciences and arts.”

Además de su carácter liberador y de su papel como herramienta auxiliar, la fotografía aún vendría a influir en la pintura de una forma que afectaría profundamente a la concepción del espacio pictórico y al desarrollo del fuera de campo en la pintura. Más allá de su utilización como referente, la pintura se nutrió de la fotografía en su concepción como nuevo medio compositivo, estableciendo una relación retroalimentativa en la que la mirada del pintor se vería influida por los encuadres fotográficos, que a su vez habían heredado muchos principios básicos de la representación pictórica clásica¹⁴⁸.

Las composiciones pictóricas se hicieron más atrevidas, sin duda influidas por la aleatoriedad que caracterizaba a menudo las escenas fotográficas. Los pintores comenzaron a recortar los personajes de forma más abrupta, imitando la fotografía de exteriores donde los retratados, ajenos a la cámara, se desplazaban libremente por el espacio. Si existe alguna figura que pueda reflejar la influencia de la fotografía sobre el espacio pictórico, es sin duda la del pintor francés Edgar Degas:

148 En este contexto aparece la denominada pintura academicista, que pretendía reivindicar el valor del medio fotográfico acercándolo a la tradición pictórica. Se rescatan los temas mitológicos y las escenas históricas recreados a través de elaborados vestuarios y complicados escenarios. Mientras la pintura parecía reclamar su valor saliendo del estudio, la fotografía pretendía hacer lo propio regresando al lugar de nacimiento de la pintura. Huyendo de la fotografía de aficionados, el regreso al estudio pretendía conferir al acto fotográfico el aire tradicional que necesitaba para validarse como arte. La fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron destaca por su extensa producción dedicada al retrato, en el que recreaba composiciones y temas clásicos de la pintura, como vemos en *Madonna y dos niños* (Cameron, 1864), *El Rey David y Bathsheba* (Cameron, 1869) o *La muerte del Rey Arturo* (Cameron, 1874). El inglés Henry Peach Robinson, pintor prerrafaelita, abandonó los pinceles para dedicarse también al nuevo arte de la fotografía, aplicando las composiciones derivadas de su anterior práctica a esta nueva técnica. Robinson fue además uno de los pioneros en el uso del fotomontaje, que utilizaría con asiduidad de forma magistral. Sus fotografías se relacionan no solo con el prerrafaelismo, como vemos en *La mujer de Shalott* (Robinson, 1861) clara referencia a *Ofelia* (Millais, 1852) sino también con la pintura romántica -*Los últimos instantes* (Robinson, 1858)- o incluso con la pintura realista como vemos en *Carolling* (Robinson, 1887) que tanto recuerda a la obra de Jean-François Millet.

Su sistema de composición fue totalmente novedoso. Algún día podrá reprochársele haberse anticipado al cine y a la instantánea y de acercarse -especialmente entre 1870 y 1885- a la pintura de género. La fotografía instantánea a través de sus cortes inesperados y las diferencias de escala chocantes, se nos ha hecho tan familiar que los lienzos de caballete de aquella época han dejado de sorprendernos [...] antes de él nadie había hecho esto y tras él nadie le ha dado tanta gravedad a esa especie de composición que aprovecha los azares de la cámara fotográfica.¹⁴⁹
(Blanche, 1919 pp.297-298)

Estas palabras de Jacques Émile Blanche, publicadas en su estudio sobre pintura *Propos de peinture: de David à Degas* de 1919, demuestran lo novedosa que resultó la forma de componer del pintor, y como ésta fue rápidamente relacionada con la mirada azarosa de la fotografía. La composición fotográfica -dejando de lado los retratos y la fotografía de estudio- gustaba de las “vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados” (Gombrich, 2009, p.524), ambos extremadamente raros en el ámbito pictórico. Aunque la pintura se había liberado progresivamente de la fuerza de centro gracias a la influencia de la estampa japonesa, las composiciones todavía tendían a organizarse teniendo en cuenta al espectador, mostrando los elementos relativamente bien encuadrados en su interior y sobre todo, respondiendo todavía a los principios de la perspectiva lineal. Incluso en aquellos casos donde el punto de fuga era eliminado, los planos tendían a organizarse según el punto de vista

149 Traducción a cargo de la autora del original: “Le système de composition, chez lui, fut la couveauté. On lui reprochera peut-être un hour d’avoir anticipé le cinéma et l’instantané -et d’avoir surtout entre 1870 et 1885- côtoyé “le tableau du genre”. La photographie instantanée avec ses coupés inattendues, ses différences choquantes dans les proportions, nous est devenue si familière, que les toiles de chevalets de cette époque-là ne nous étonnent plus [...] avant lui à les faire, personne, depuis, ne mit cette “gravité” [...] dans une sorte de composition qui profite des hasards du kodak.”

albertiano, organizando el espacio centralmente y tendiendo a la organización horizontal de los distintos planos de profundidad.

Degas romperá con estas normas de forma sistemática, recurriendo a puntos de vista que colocaban al espectador en un lateral, por encima o por debajo de los personajes, evitando la proyección clásica de la escena¹⁵⁰. La línea de horizonte, que solía ser colocada cerca del centro del formato, se desplazaba así por encima -*La Plaza de la Concordia* (Degas, 1875) [fig.2]- o por debajo de éste -*Ballet en la ópera* (Degas, 1877) [fig.199]- localizándose en ocasiones fuera de los límites del cuadro. Los puntos de vista picados serán también habituales en su obra, especialmente en las escenas de baile como en *Ballet (la estrella)* (Degas, 1879-1881) [fig.200] o *Esperando* (Degas, 1882) [fig.201] y aunque de forma menos habitual, utilizará también los contrapicados como vemos en *Mademoiselle Lala en el Circo Fernando* (Degas, 1879) [fig.202]. Incluso ahora que nuestra mirada se ha acostumbrado a la ruptura con el espacio clásico, esta obra nos recuerda claramente a una fotografía por lo insólito de su composición. La figura de Lala se encuentra en el lado izquierdo del cuadro, dejando un espacio vacío a su derecha. El punto de vista contrapicado nos sitúa directamente entre los espectadores, con un ángulo de visión descentralizado que nos ayuda a sentirnos parte de la función. No encontramos aquí el habitual recorte de los personajes que vemos en casi todas las obras de Degas y sin embargo, la influencia de la fotografía sigue siendo evidente con la elección del punto de vista, que nos sitúa en un momento y lugar concreto de la actuación, como una instantánea captada apresuradamente desde nuestro asiento.

150 Entre su producción, existen sin embargo algunos ejemplos que responden a una concepción del espacio totalmente clásica, como *Escena de guerra en la Edad Media* o *Los infortunios del pueblo de Orleans* (Degas, 1865), *La familia Bellelli* (Degas, 1867) o *El ballet de Robert le diable* (Degas, 1871).



fig.199: *Ballet en la ópera*
Degas, 1877



fig.200: *Ballet (la estrella)*
Degas, 1879 - 1881



fig.201: *Esperando*
Degas, 1882

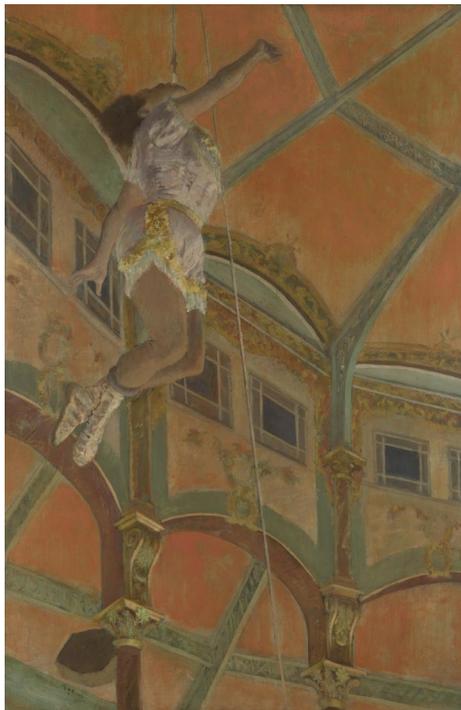


fig.202: *Mademoiselle Lala
en el Circo Fernando*
Degas, 1879



fig.203: *Interior*
Degas, 1868-1869

Además de los picados y contrapicados, Degas recurrirá también al uso de la diagonal, con la que rompe definitivamente con la fuerza de centro alargando y deformando el espacio que acaba dando la sensación de estar siendo observado mediante algún tipo de lente fotográfica. *Interior* (Degas, 1868-1869) [fig.203] es una obra temprana de factura más clásica donde podemos observar ya este efecto. No solo la pincelada se resuelve aquí de forma mucho menos fragmentada, sino que el punto de fuga es situado en el interior de la obra, aproximándose además al centro del formato respondiendo a una composición mucho más tradicional que las que encontramos en el resto de su obra. La posición del espectador, que en un principio parece responder a una visión albertiana, queda ligeramente desplazada hacia un lateral, por lo que la cama y parte del mobiliario presentan unas diagonales muy marcadas al dirigirse al punto de fuga.

La sensación general es la de estar observando este interior desde dentro y a la vez, con cierta distancia, como si la habitación fuera especialmente profunda o en su defecto, como si la escena fuera vista con la ligera deformación de una lente.

Con estos ataques al punto de vista albertiano, Degas “comienza a probar todos los ángulos imaginables, así como los puntos de vista desde los que observar y dibujar a sus modelos”¹⁵¹ (Dunning, 1991 p.127) cambiando así “el espacio teatral y la acción pausada por los espacios recortados producidos por ángulos de visión accidentales o inusuales”¹⁵² (Gardner 1986, p.859). La consecuencia directa de este proceso es la aparición de un sinfín de figuras cortadas y de personajes vistos desde puntos de vista nada habituales, lo que convierte a Degas en uno de los pintores con mayor número de alusiones al fuera de campo en la historia de la pintura. En muchas ocasiones, sus personajes se mueven libremente por el espacio sin importar su posición respecto al centro, mientras en otras, su proximidad extrema obliga al espectador a identificarse como un personaje más que observa la escena desde dentro. *Músicos en la orquesta* (Degas, 1870-1871) [fig.204] nos ofrece la visión insólita de una representación de ballet vista desde el foso de los músicos. El extremo superior de la obra lo ocupa parte de la representación, mientras en el extremo inferior, ocupando el primer plano, aparecen los cogotes de tres músicos que parecen sentarse frente a nosotros, tapando con sus instrumentos parte de nuestra visión.

151 Traducción a cargo de la autora del original: “[Degas] began to try every imaginable angle and vantage point from which to observe and draw his subjects.”

152 Traducción a cargo de la autora del original: “[...] staged space and paused action for cropped spaces produced by accidental or unusual angles of sight.”

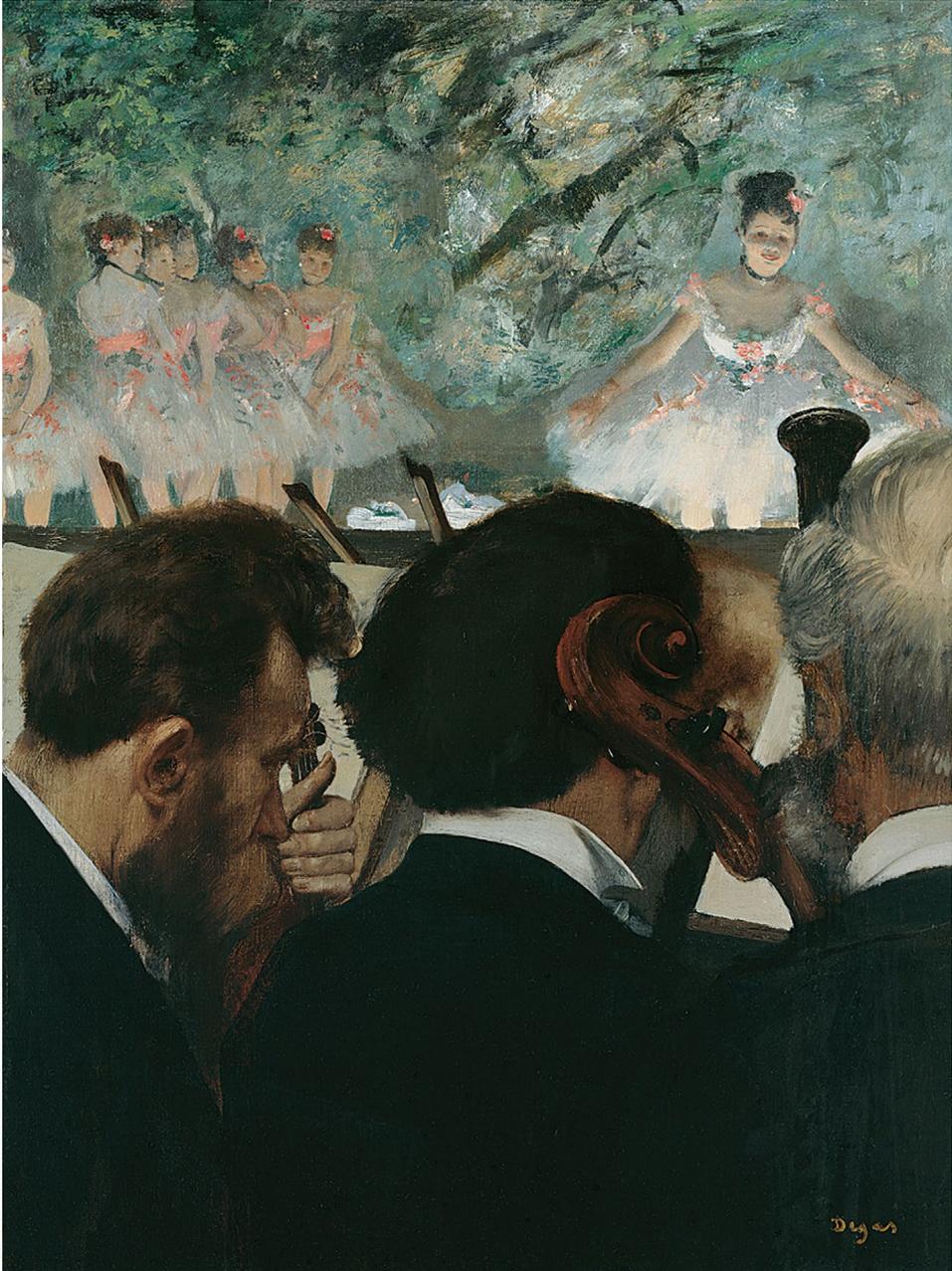


fig.204: *Músicos en la orquesta*
Degas, 1870-1871

Aunque en otras ocasiones habíamos sido invitados dentro del cuadro a partir de alguna interpelación, nunca antes habíamos entrado en la escena abandonando nuestra posición externa para pasar a formar parte de ella. No se trata ya de recibir el guiño de un personaje que parece advertir nuestra presencia y nos invita a participar, sino que la visión que tenemos de la escena se encuentra ya supeditada a nuestra participación en la misma, transformando nuestra condición de observador externo en uno interno. Se rompe así con la figura del espectador clásico, abandonando no solo la posición centralizada, sino en ocasiones como en esta, también su posición erguida.

Este nuevo modo de concebir el espacio que tanto le debía a la fotografía se extenderá rápidamente más allá de Degas, y su influencia será notable en un gran número de obras, especialmente las vinculadas al Impresionismo. En *Baile en le Moulin de la Galette* (Renoir, 1876) [fig.198] es posible encontrar también esta influencia:

*La disposición casual y sin artificios de las figuras, así como la continuidad sugerida de un espacio expandiéndose en todas direcciones y solo limitada accidentalmente por el marco, nos introduce a nosotros, como observadores, dentro de la misma escena. No estamos, como era tradicional, observando una función en un escenario, sino que más bien somos nosotros mismos parte de esa acción.*¹⁵³ (Gardner, 1986, p.858)

153 Traducción a cargo de la autora del original: “The casual, unposed placement of the figures, and the suggested continuity of space spreading in all directions and only accidentally limited by the frame introduce us, as observers, into the very scene. We are not, as with the tradition, observing a performance on a stage set; rather, we ourselves are part of the action.”

Encontramos este mismo efecto en un gran número de obras entre 1860 y 1900, como vemos en *Baile a bordo* (James Tissot, 1874) [fig.205] donde se hace patente que la sensación de observar la escena desde dentro está estrechamente relacionada con la activación del fuera de campo. El recorte abrupto y sin piedad de las figuras, que nos asegura la existencia de un espacio más allá, acentúa la sensación de instante azaroso que personifica la fotografía y que parece provenir directamente de la deriva de nuestra mirada hacia nuestro alrededor. La influencia de la fotografía hace que el pintor agarre de la mano al espectador y lo introduzca en la escena, ya no como observador externo, sino como un personaje más. El acto de ver la escena a través de los ojos del pintor se consuma aquí, tras siglos de tradición, en un acto de inmersión casi físico que nos transporta a un momento cualquiera que no se dispone ante nosotros, sino que ocurre a nuestro alrededor.



fig.205: *Baile a bordo*
James Tissot, 1874

2.7.2. El fuera de campo en el siglo XIX

*Un cuadro necesita cierto misterio, cierta vaguedad, algo de fantasía.*¹⁵⁴

(Degas en Reff, 1976, p.225)

Si en el capítulo anterior los ejemplos de fuera de campo eran escasos, en este último tercio de siglo estos se suceden de una forma casi frenética. En este último punto, asistimos a la consolidación de un recurso que venía fraguándose desde el Renacimiento pero que necesitará del empuje de la fotografía para demostrar todas las posibilidades que tenía dentro del medio pictórico. La transformación hacia una nueva mirada pictórica, nacida de la necesidad por plasmar la realidad sin artificios, será el elemento decisivo en la historia del fuera de campo pictórico. La figura del espectador, transformada de espectador teatral a *flâneur*¹⁵⁵, parece pasear su mirada de forma errática por un entorno que no siempre le ofrece una visión privilegiada. Esta nueva forma de entender la composición, tan relacionada con el momento azaroso y el devenir de la mirada, acaba produciendo una cantidad abrumadora de cuadros con alusiones al fuera de campo, especialmente a través de presencias parciales. Si los personajes ya no posan ante nuestros ojos, parece inevitable que puedan moverse libremente por el espacio, incluyendo la zona más allá del borde.

154 Traducción a cargo de la autora del original: “a painting requires a little mystery, vagueness, fantasy.”

155 Del francés “paseante” o “callejero” la figura del *flâneur* se ha identificado con la del transeúnte sin rumbo, con el observador apasionado que se regocija pasando inadvertido, convirtiéndose en espectador sin llegar a perder su anonimato. (Baudelaire, 2021)

Como veíamos, la pintura de Edgar Degas está plagada de este efecto de composición azarosa, siendo las presencias parciales una constante en su obra, especialmente en los cuadros dedicados a las carreras de caballos, como vemos en *Jinetes aficionados en el hipódromo* (Degas, 1876-1877) [fig.206]. La serie dedicada a los hipódromos se convierte en un conjunto de cuadros-instantáneas que dan la sensación de haber sido realizados en el momento mismo de las carreras, donde las idas y venidas de los jinetes parecen impedir la disposición ordenada de los elementos en el encuadre.

Más allá de Degas, la tónica general en la pintura parisina de la época seguirá esta tendencia fotográfica, como vemos en *Calle de París en un día lluvioso* (Caillebotte, 1877) [fig.207] realizada el mismo año. En este cuadro, las figuras pasean frente a nosotros de forma natural, dirigiendo su mirada hacia distintas partes del cuadro mientras una de ellas, situada en el extremo izquierdo, parece a punto de entrar desde un fuera de campo donde su figura es completada. Este no es un ejemplo aislado en la obra de Gustave Caillebotte, que gustaba de composiciones donde los elusivos personajes no posan para el pintor, sino que parecen simplemente dedicarse a sus quehaceres ignorando nuestra presencia. Las elusivas figuras no solo ofrecen un gran número de presencias parciales, sino que además acaban creando grandes espacios vacíos como ocurre en *Piraguas* (Caillebotte, 1878) [fig.208].

Fuera de los círculos franceses la pintura sigue reivindicando los encuadres azarosos -o desencuadres- especialmente en los círculos considerados realistas. En Rusia, Ilya Repin presenta un interesante ejemplo en *Procesión de Pascua en la región de Kursk* (Repin, 1880) [fig.209] donde un gran grupo de personas avanza en una procesión que se extiende formando una gran diagonal.



fig.206: *Jinetes aficionados en el hipódromo*
Degas, 1876-1877



fig.207: *Calle de París en un día lluvioso*
Caillebotte, 1877



fig.208: *Piraguas*
Caillebotte, 1878



fig.209: *Procesión de pascua en la región de Kursk*
Repin, 1880

El icono se encuentra además a punto de abandonar la escena en el margen derecho, donde las figuras son cortadas sin piedad. El efecto aquí es totalmente fotográfico no solo por la composición, sino gracias también al efecto de desenfoque que podemos observar en las figuras de los últimos planos.

La primera salida (Renoir, 1876-1877) [fig.210] es otro claro ejemplo de un fuera de campo pictórico en el que se mezclan tanto las presencias parciales como las interpelaciones más allá del marco. La escena muestra dos jóvenes en primer plano que han acudido a lo que parece ser una representación teatral. Tras ellas, el resto de butacas, a penas esbozadas, se extienden hasta cortarse en el margen izquierdo. La figura central de la muchacha se encuentra enmarcada casi en el centro de la composición mientras su compañera aparece recortada abruptamente en el margen derecho. Más allá de estos recortes que atestiguan la prolongación

de la escena, la activación del fuera de campo se produce gracias a sus miradas, dirigidas hacia el borde del cuadro. La llamada consigue crear una gran tensión no tanto por la distribución de los elementos o su cercanía al borde, sino por la propia temática de la escena. Tratándose de una función teatral, parece claro aquí que el objeto de estas miradas se encuentra en un escenario cuya visión se nos niega. La actitud apremiante de la figura principal que como sugiere el título, asiste por primera vez al teatro, no hace sino aumentar nuestro deseo de ver lo que el marco oculta. El cuadro acaba creando la necesidad de resolver el misterio de la imagen negada. Esta necesidad casi apremiante no la observamos, por ejemplo, en *La camarera*¹⁵⁶ (Manet, 1877-1878) [fig.211]. Realizada en las mismas fechas, esta obra muestra una escena parecida, si bien la composición termina siendo bastante distinta. En este caso, asistimos a un espectáculo en el seno de un café, donde alcanzamos a ver no solo parte del público y la orquesta, sino también una pequeña porción del escenario. Aunque el personaje principal, en este caso la figura de una camarera, dirige su mirada hacia el margen derecho, la tensión que produce aquí es mínima. Esto se debe principalmente al hecho de no encontrar unanimidad en la dirección de las miradas como veíamos en la obra de Renoir, pero además, la tensión también se ve reducida al mostrar aquí parte del escenario, que de nuevo entendemos, es el elemento sobre el que gira toda la escena. El recurso del escenario semioculto aparecía ya en la obra de Honoré Daumier¹⁵⁷ y se repite con frecuencia en la época tanto en Manet, Renoir y Degas como en la obra de su alumna Mary Cassatt.

156 Existe otra versión del cuadro que por sus medidas reducidas es considerado como estudio previo. En este la mirada de la camarera es dirigida directamente hacia nosotros, lo que nos invita a sentirnos parte de la escena. En cuanto al espacio, esta primera obra corta de forma mucho más abrupta el escenario, por lo que solo alcanzamos a ver un brazo de la bailarina. La composición, que de otro modo se mantiene idéntica, parece haber sido aquí reducida recortando simplemente el margen izquierdo, lo que propicia un aumento de la tensión sobre el borde.

157 Véase *Público del teatro Parterre* (Daumier, 1858)

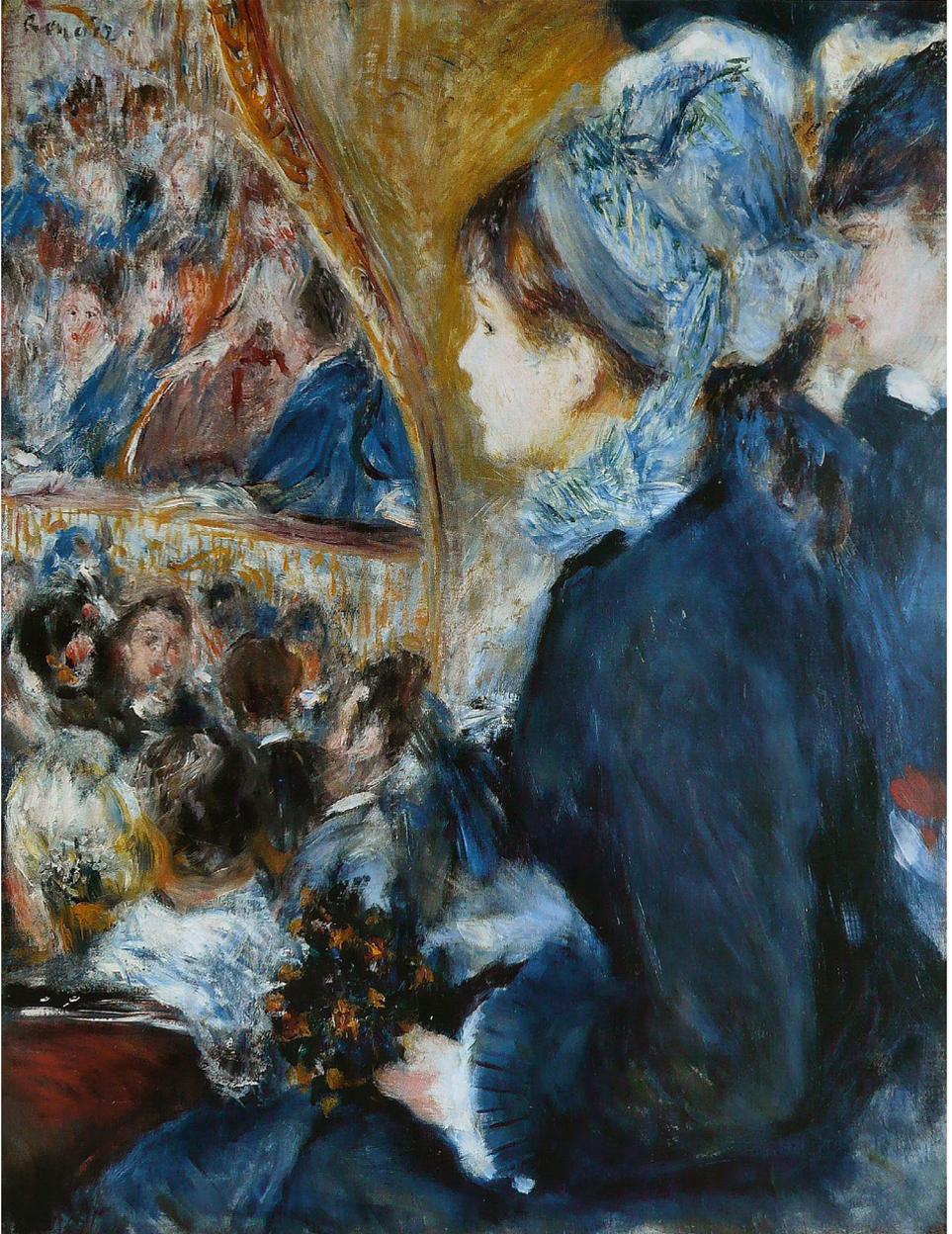


fig.210: *La primera salida*
Renoir, 1876-1877



fig.211: *La camarera*
Manet, 1877-1878

La pintora, de origen estadounidense, desarrolló su obra en Francia, donde acabó impregnándose del estilo impresionista y el ambiente parisino. Tanto *Mujer de negro en la Ópera* (Cassatt, 1878) [fig.212] como *En el palco* (Cassatt, 1879) [fig.213] repiten la fórmula de *La primera salida* aportando gran tensión sobre el borde izquierdo. Estas dos obras de Cassatt añaden a la composición de Renoir el elemento de los anteojos, acentuando la importancia del escenario.

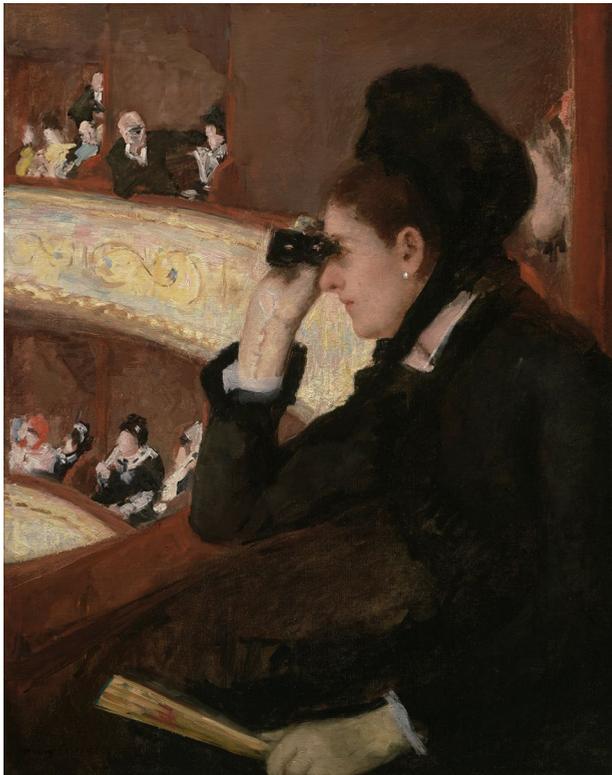


fig.212: *Mujer de negro en la Ópera*
Cassatt, 1878

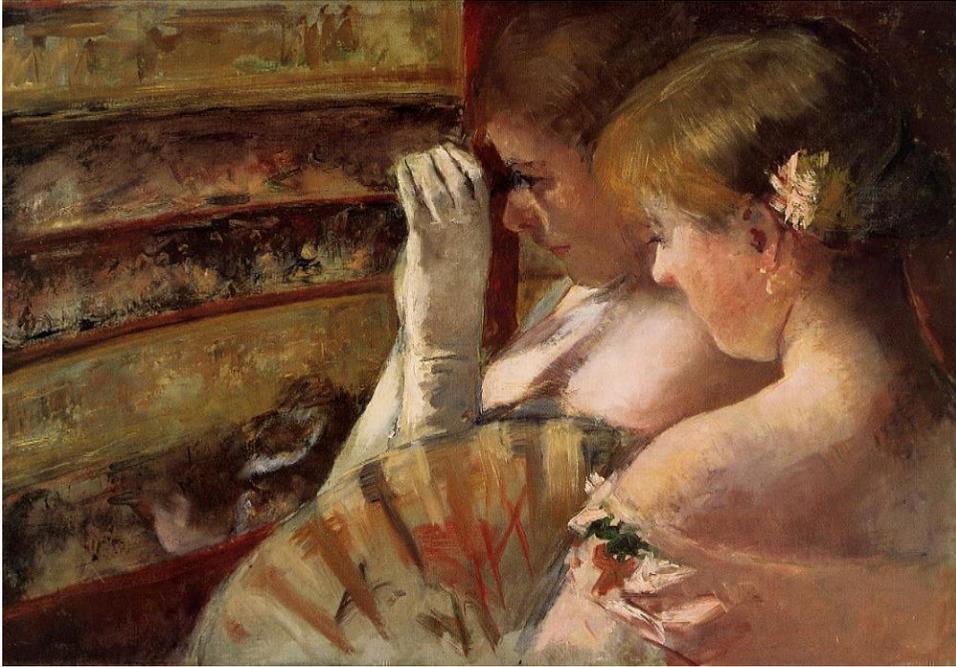


fig.213: *En el palco*
Cassatt, 1879

Entendemos que las jóvenes que los sostienen están aislando su mirada de cualquier elemento que no sea la representación de la ópera, convirtiendo su visión y la nuestra en dos elementos totalmente antagónicos.

El último tercio del siglo supone también una vuelta a las alusiones al espectador. Si durante la pintura barroca estas alusiones mantenían una relación inseparable con el trampantojo, la pintura del siglo XIX invitará al espectador convirtiendo el espacio del cuadro en uno habitable para él sin recurrir a elementos clásicos como el de la ventana en el muro. La obra del francés James Tissot muestra una visión de la burguesía francesa a través de encuadres de carácter fotográfico. Su obra tiende todavía a evitar los cortes abruptos mostrando composiciones algo más clásicas donde sin embargo, mantiene una interesante relación con lo ausente gracias a sus alusiones al espectador:

*En la pintura de Tissot [...] el espacio en perspectiva continúa más allá de los límites del cuadro para incluir al espectador y su punto de vista. Además, los conjuntos de figuras descentralizados, con sus numerosos traslajos y direcciones de miradas, demuestran que el pintor está preocupado, por encima de todo, en representar la escena como si ocurriera en un instante temporal: espontáneo, improvisado, natural.*¹⁵⁸ (Gardner, 1986, p.847)

La sombrerería (Tissot, 1883-1885) [fig.214] sirve como muestra de ese instante temporal del que habla Gardner. La imagen muestra el interior de una sombrerería desde el que observamos a dos vendedoras. La parte frontal de la tienda está abierta al exterior donde varios viandantes pasean en distintos planos. Nuestra visión de todo este conjunto no es privilegiada: la mayoría de estas figuras están fragmentadas, tanto por los bordes como por algún objeto interpuesto. Los personajes además, no aparecen posando grácilmente, sino dedicándose a su trabajo sin reparar en nosotros. Nos encontramos, indudablemente, ante una instantánea azarosa.

Si deparamos ahora en la figura central, asistimos a otra característica de su pintura: las alusiones al espectador. La mujer de negro es la única que parece reparar en nosotros, mirándonos amablemente. Con una mano sujeta un paquete, con la otra, abre la puerta. No hay nadie más en la tienda, así que pronto nos identificamos con el cliente al que despide amablemente.

158 Traducción a cargo de la autora del original: “In Tissot’s painting [...] the perspective space progresses beyond the cropping limit of the frame to include the observer and his viewpoint. And the off-center arrangements of figures, with numerous overlappings and directions of glance, show that the painter is concerned above all with rendering the scene as if it is occurring at an instant in time – spontaneous, unposed, natural.”

El personaje no advierte la presencia de un espectador externo, sino que nos identifica como un personaje más¹⁵⁹, efecto que se acentúa gracias a las grandes dimensiones del lienzo (146 x 101 cm). Si con Degas nos encontramos ante una fotografía, con Tissot asistimos a la escena real.

De corte mucho más clásico, la producción del catalán Pere Borrell establece una estrecha relación con el fuera de campo rompiendo la barrera del cuadro a través de unos gestos con clara influencia del trampantojo barroco. Su obra más conocida, *Huyendo de la crítica* (Borrell, 1874) [fig.215] recurre con magistral pericia al recurso del marco pintado para posteriormente permitir que el personaje representado lo atraviese. El niño que protagoniza el cuadro se burla de la planitud de la imagen y atraviesa el marco hacia nuestra propia realidad. Más allá de esta muestra de virtuosismo ilusorio, la obra permite la activación del fuera de campo a través de la mirada del niño, dirigida con un gesto atento y apremiante hacia un fuera de campo que parece encontrarse a la derecha del espectador.

Como último ejemplo en nuestra defensa del fuera de campo pictórico, concluiremos con un cuadro en el que las interpelaciones hacia el fuera de campo merecen detenerse en su análisis por su rotunda eficacia.

159 Tissot utilizará esta misma fórmula en casi toda su producción, como vemos en *Las mujeres de los artistas* (Tissot, 1885) o *Baile a bordo* (Tissot, 1874). En ambos la fórmula es idéntica: personajes que evitan romper la cuarta pared mientras solo uno de ellos, situado justo en el centro, parece descubrirnos convirtiéndonos en un personaje más. No encontramos en ellos una llamada a gritos a ese fuera de campo del que formamos parte, sino un sutil gesto que nos ayuda a penetrar en la escena eliminando la cuarta pared con una sencillez abrumadora. Ejemplos parecidos a estos se suceden con frecuencia a lo largo del siglo, desde Manet en *Almuerzo sobre la hierba* (Manet, 1863) hasta Carl Bloch en *Una Ostería romana* (Bloch, 1866).



fig.214: *La sombrerería*
James Tissot, 1883-1885



fig.215: *Huyendo de la crítica*
Pere Borrell, 1874

Agafeu-lo! (¡A ese!) (Fillol, 1894) [fig.216], obra de juventud del pintor valenciano Antonio Fillol, establece una relación muy estrecha con el fuera de campo que queda reforzada además a través del propio título¹⁶⁰. La escena muestra una calle con la entrada a una tienda de barrio. Varios viandantes y clientes componen el conjunto, todos ellos mirando hacia el margen izquierdo. Este hecho, que ya serviría para llamar nuestra atención sobre el borde, se refuerza con la posición de una última figura: la del guardia armado. Descansando en el límite mismo de la imagen, la figura del hombre parece congelada en medio de una carrera por abandonar el cuadro. El título, además, nos confirma que el objeto de las miradas ha sido un delincuente que presumiblemente, parece haber llevado a cabo algún hurto consiguiendo huir de la escena. El título puede, en efecto, confirmar lo que la imagen parece decir a gritos: alguien acaba de escapar del cuadro hacia un fuera de campo que no alcanzamos a ver. La elección de esta obra en este último punto de nuestra investigación nos resulta importante ya que establece un paralelismo con *El beato Ranieri libera los pobres de la prisión* [fig.217], que recordemos, fue pintado por Sassetta en 1437. Cuatro siglos separan ambas obras y sin embargo la solución compositiva es casi la misma. En ambos casos además, fue el afán de realismo el motor impulsor, en el caso de Sassetta, personalizando la nueva tendencia hacia el naturalismo frente al simbolismo del Arte Bizantino, mientras que en el caso de Fillol y la pintura del siglo XIX, a través de un acercamiento a los conceptos fotográficos y las composiciones relacionadas con el realismo en contraposición con la pintura clásica renacentista.

160 *La defensa de la barraca* (Fillol, 1895) también presenta unas miradas fuera de campo que consiguen activarlo muy efectivamente.



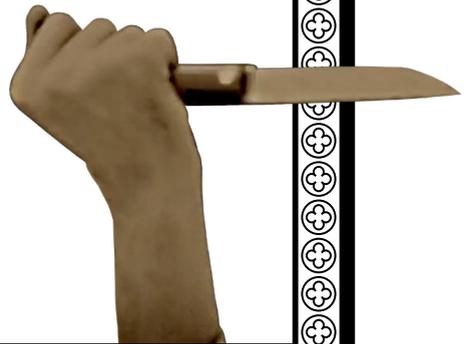
fig.216: *Agafeu-lo! (¡A ese!)*
Fillol, 1894



fig.217: *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*
Sassetta, 1437

CAPÍTULO III

EL FUERA DE CAMPO EN EL CINE



3.1. EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO



El espacio cinematográfico es, pues, un espacio vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que el de la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.

(Marín en Gómez Tarín, 2006 (II), p.50)

Comenzábamos nuestra investigación con el análisis del espacio pictórico y sus características básicas, identificándolo como una superficie de dos dimensiones sobre la que era representado un espacio de apariencia tridimensional. Afirmábamos de igual modo, que esta problemática era común para el espacio cinematográfico, que de nuevo se enfrentaba a la superficie plana

de la pantalla para mostrar un espacio en apariencia habitable. El análisis del marco cinematográfico y su comparación con el pictórico señalaba ya sin embargo, que esa premisa inicial presentaba resultados muy distintos entre ambas disciplinas. El cine extrae de su entorno una imagen que es procesada siguiendo principios estéticos y compositivos heredados de la pintura, que sumados a su capacidad de movimiento, crean la base sobre la que construirá una nueva forma de representar ese espacio tridimensional dentro del encuadre.

Si la pintura puede considerarse un instante detenido en el tiempo y el espacio, un film constituye “una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio” (Burch, 2008, p.13). Las convenciones que establecía la pintura para simular el devenir temporal a través de distintos cuadros-secuencia quedarán pronto obsoletas al lado de un cine que condensará dentro de un mismo marco, distintos instantes de una misma acción. No se trata ya de un devenir fragmentario y secuencial sino de uno continuo y sin cesura. Durante las primeras décadas, sin embargo, el cine todavía se acerca a la dimensión temporal de forma similar a la pintura y al teatro, con los personajes moviéndose en un encuadre fijo -como ocurre en *El pago del tributo* de Massacio- o bien ensamblando distintas escenas fijas a modo de actos teatrales.

Más allá de la repetición de ciertos códigos, el cine se sitúa irremediamente entre pintura y teatro por su misma esencia, que será la de sustraer de un espacio y un tiempo reales, una imagen que se convertirá en representación bidimensional:

El cine -la imagen animada- está a mitad de camino entre el teatro y la fotografía. Presenta el espacio, y no lo hace, como ocurre en el escenario, con la ayuda de espacio real, sino, como ocurre en la fotografía, con una superficie plana. Pese a esto, la impresión de espacio no es, por

diversos motivos, tan débil como en la fotografía inmóvil. Cierta ilusión de profundidad se apodera del espectador. Por otra parte, a diferencia de la fotografía, el tiempo pasa durante la exhibición de un film tal como ocurre en el escenario. (Arnheim, 1996, p.30)

Nos permitimos la licencia de subrayar las palabras de Rudolph Arnheim en una reflexión que creemos, podría ser aplicable tanto a la relación cine-fotografía como a la que establece el cine con la pintura en tanto a su naturaleza como superficie plana. Igualmente acertada nos parece su consideración de que el cine es “al mismo tiempo una tarjeta postal plana y el escenario de una acción viva” con la capacidad de “yuxtaponer cosas que no tienen vínculo alguno en el espacio y tiempo reales” (Arnheim, 1996, p.31). Y es que el cine, que como afirmábamos podía presentar un devenir temporal sin cesuras, acabará por representar un espacio y un tiempo tan amplios que se verá obligado a fragmentarlos y ensamblarlos para crear un todo coherente formado por fragmentos temporales y espaciales muy distantes entre sí.

La evidente distancia entre cine y pintura irá acrecentándose según se establezcan nuevas formas de explorar y reinterpretar la capacidad de renovación de la imagen cinematográfica. Los movimientos de cámara y el montaje crearán un lenguaje propio que modificará radicalmente la representación espacial, que por primera vez permitirá al espectador penetrar en la acción, variar su punto de vista y establecer una nueva relación con la tridimensionalidad planteada en la imagen. Si con la pintura nos asomábamos a una ventana, en el cine atravesamos el umbral para penetrar en ese otro mundo. El cambio será radical, casi violento respecto a la inmutabilidad y permanencia de la pintura. El espectador cinematográfico parece formar parte del espacio, habitándolo y recorriéndolo desde dentro siguiendo siempre la voluntad del objetivo.

Esta apariencia de “ente omnisciente” (Gómez Tarín, 2011) no impide, sin embargo, que el espectador experimente a su vez cierta exterioridad que no puede ser salvada, aquella que nos recuerda que nuestra presencia en escena es poco más que la de un fantasma, “un observador atento pero exterior al drama” (Mítry, 1999, p.205) que no puede interactuar ni intervenir. Se crea así una dualidad en la que el espectador es consciente de encontrarse en la sala y a su vez, es capaz de sentirse parte del espacio que observa. Con todo esto, la relación con la representación espacial se complejiza extremadamente e invita al espectador a participar de forma activa, convirtiéndose en un “decodificador” (Casetti, 1989) que enlace y complete un espacio extremadamente fragmentado y complejo.

A pesar de la naturaleza radicalmente distinta del espacio cinematográfico, la influencia recibida del cuadro será demasiado fuerte para ser del todo olvidada y ejercerá, especialmente en el cine de orígenes, una influencia difícil de sortear. El análisis que realizaremos en las próximas páginas se centra en el espacio cinematográfico de estos primeros años, aquel donde la herencia pictórica todavía ejerce un gran peso perpetuando muchos de los valores que la pintura de vanguardias estaba tratando de romper. Nos detendremos de igual modo a analizar los cambios que determinaron la definitiva separación entre el espacio del cine y el de la pintura a fin de encontrar la raíz de la escisión entre el fuera de campo pictórico y el cinematográfico.

3.2. LOS PRIMEROS ESPACIOS CINEMATOGRAFICOS. LA HERENCIA PICTÓRICO- TEATRAL EN EL CINE DE ORÍGENES



*Las semejanzas entre la camara y el ojo albertiano son asombrosas;
muchos cineastas ven en el dibujo de Leonardo del ojo perspectivo a un
hombre mirando la pantalla de un cine.*

(Bryson, 1981, p.90)

La aparición del cine, cuyo punto inicial ha sido comúnmente fijado el 28 de diciembre de 1895 con la primera proyección de *La sortie des usines* de Louis Lumière, fue en realidad fruto de un largo proceso colectivo que tuvo lugar gracias

a avances tecnológicos en el ámbito de la fotografía, la síntesis del movimiento y los procesos de proyección de la imagen.¹⁶¹ Las primeras imágenes filmadas por los hermanos Lumière se inscribirían dentro del ámbito de la imagen documental, directamente influenciadas por el trabajo de Edward Muybridge¹⁶². A este cine de no-ficción se unirá posteriormente un cine de corte narrativo que beberá del Vodevil y los espectáculos de feria para devolver de nuevo al cine el carácter de entretenimiento que ofrecían las primeras imágenes en movimiento. Con ambas tendencias filmicas, comenzará la construcción del vocabulario cinematográfico y los códigos visuales propios de este nuevo arte, cuyos cimientos se alzarán sobre la fotografía, el teatro y la pintura. De esta última surgirán las influencias más notables en la formulación de los códigos cinematográficos, que repetirán gran número de las convenciones espaciales establecidas desde el cuadro.

La herencia pictórica propiciará la repetición de diversos patrones heredados de la pintura renacentista a los que posteriormente vendrán a sumarse otros más cercanos a las composiciones impresionistas. Ambas influencias compositivas

161 La introducción del cine se sustentará directamente en inventos como la linterna mágica -basada a su vez en la cámara oscura- o el kinetoscopio presentado por Edison en 1891 a los que finalmente vendrá a sumarse el cinematógrafo Lumière. La gran aportación de éste último -que acabará señalándole como padre del cine- consistía en la posibilidad de condensar en un solo aparato portátil tanto el rodaje como su posterior proyección además del tiraje de las copias, convirtiéndose así en el invento más versátil de entre los aparecidos hasta el momento. La lista de inventos que hicieron posible el nacimiento del cine va, por supuesto, mucho más allá de Edison o los hermanos Lumière. Podemos encontrar así hallazgos tanto en el ámbito norteamericano (con el *phantoscope* de Jenkins y Armat o el *Vitascope* de Armat) como en el europeo (con el cronofotógrafo Demeny, la *kinetic camera* de Birt Acres y Robert Paul o el proyector *Apolo* creado por Oskar Messter).

162 Gracias al zoopraxiscopio, Muybridge comenzó en 1881 una serie de proyecciones en diversos salones parisinos donde se exhibían por primera vez imágenes de un caballo en movimiento. Estas proyecciones provocaron un gran impacto despertando el interés por la captación y el análisis de objetos en movimiento, despojando a las imágenes móviles del apelativo infantil y de recreo que habían recibido hasta entonces.

tendrán su reflejo en las dos vertientes que configuran el cine de orígenes: el cine de carácter documental, con los hermanos Lumière como pioneros, y el de carácter narrativo o de ficción, cuyo mejor representante podría encontrarse en Georges Méliès. Ambas vertientes convivirán a lo largo de este periodo inscribiéndose dentro del denominado Método de Representación Primitivo¹⁶³ (o M.R.P) que supondrá el método de representación común a toda la producción cinematográfica desde 1895 hasta la implantación del Método de Representación Institucional (o M.R.I) hacia 1915¹⁶⁴, que presentará la mayoría de los cánones compositivos establecidos durante el periodo del cine clásico, perpetuados en varios aspectos hasta el cine contemporáneo.

Hay que señalar, no obstante, que aunque se ha pretendido establecer ambos métodos de representación como antagónicos, entendiéndolo el paso de uno a otro como una evolución ordenada y lineal, el M.R.I no supone la evolución natural del M.R.P, sino una forma distinta de entender la representación. Ambos convivieron y se imbricaron de forma continua, pudiendo encontrarse en un mismo film rasgos de uno y otro durante una larga época de transición. Fruto de este largo proceso de cambio y de la convivencia entre películas de uno y otro método serán obras como la producción de Georges Méliès, que se encontrarán totalmente ligadas al Método de Representación Primitivo hasta mucho después de la implantación del Método de Representación Institucional en el resto de producciones cinematográficas.

163 Los términos Método de Representación Primitivo y Método de Representación Institucional son utilizados por primera vez por Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (Burch, 2016).

164 La fecha suele fijarse a partir del film *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, D.W.Griffith, 1915). Otros, sin embargo, señalan la lenta erosión del M.R.P ya en 1906 (Burch, 2016).

Durante los primeros años del cine, las películas construyen su representación espacial basándose en el lenguaje preexistente tanto de la pintura como de la escena teatral, convirtiendo el cine de orígenes en nuevo arte de valores heredados. Uno de los primeros rasgos pictóricos presentes en el cine, de evidente simpleza, corresponde a la cuadrangularidad misma de la imagen. Ésta, presente también en la fotografía, es heredada por el cine tanto en los negativos que se obtienen en la grabación, como en las pantallas donde posteriormente se proyectan. Esta comparativa parece poco menos que simplista, ya que al pensar en términos de imagen, parece casi inevitable pensar también en términos de cuadrangularidad. No obstante, resulta revelador el hecho de que Edison adoptara en 1889 un formato de 1:1'33, que reproducía las proporciones más comunes en la pintura occidental dominante, lo que no hace sino demostrar lo arraigado que se encontraba el formato cuadro en el imaginario colectivo cuando el cine hizo su primera aparición.

Otro de los elementos que determinen la identificación de las películas del M.R.P como cuadros vivientes será la colocación de la cámara en un punto fijo, convirtiendo el espacio de la escena en uno esencialmente pictórico. La inmovilidad de la cámara imposibilita la utilización del encuadre cinematográfico como el elemento versátil y dinámico que es, convirtiendo los límites de la pantalla en un marco inmóvil cerrado en sí mismo. El único movimiento que presenta la imagen será el determinado por los personajes y elementos que la componen, que al entrar o salir de la escena demostrarán la existencia de un *más allá* del marco. La imagen procurará siempre dirigir la acción hacia su centro, manteniendo los elementos en una posición privilegiada frente al objetivo de la cámara. La inmovilidad que provoca el uso de la cámara fija derivará en una autarquía del cuadro en la que las escenas siempre se nos presentan como autoconclusivas, a modo de *tableau vivant*, comenzando y terminando en el mismo plano-cuadro. Incluso con las primeras

incorporaciones de distintas escenas en el periodo de 1902 a 1910¹⁶⁵ gracias a la introducción del montaje, estas seguirán presentándose como autoconclusivas, mostrándose como cuadros independientes sin ninguna continuidad espacial entre sí, imitando así lo que ocurría entre los distintos actos en una representación teatral. Esta incapacidad para abrir el espacio de la representación provoca que los elementos del profilmico se dispongan a modo de cuadro ante el objetivo, siguiendo un marco ficticio que rodea la escena coincidiendo con los límites del objetivo y posteriormente con los bordes de la pantalla. Gracias a esta rigidez y a la imposibilidad de abrir la imagen por sus extremos, se desarrollará lo que Barry Salt (Salt, 2009) denominó “composición en profundidad”, que supone una forma de apertura espacial alternativa a la que proporcionará posteriormente el uso del montaje. La composición en profundidad explota al máximo el movimiento de los personajes dentro del cuadro y las relaciones espaciales que pueden establecer con él sin realizar variaciones de encuadre y manteniendo a los personajes preferiblemente todo el tiempo dentro del campo.

Además de la inmovilidad de la cámara, el M.R.P presenta una frontalidad del objetivo que colocado siempre de forma centralizada parece remitir directamente a la perspectiva albertiana¹⁶⁶ donde la colocación del punto de fuga coincidía con

165 Encontramos un primer ejemplo de varias escenas dentro de un mismo film en *La Cenicienta* (*Cendrillon*, Georges Méliès, 1899).

166 En relación a la posible herencia perspectiva del aparato cinematográfico surge, a principios de los años setenta, un debate sobre la veracidad de la cuestión que encontramos resumida en *Desencuadres. Cine y Pintura* (Bonitzer, 2007). Una de las posiciones, defendida por Marcelin Pleynet y Jean-Louis Baudry defiende el aparato cinematográfico como uno puramente ideológico que “produce un código perspectivo directamente heredado de, y construido sobre, el modelo de la perspectiva científica del Quattrocento” (Bonitzer, 2007, pp.10-11). La antítesis, defendida por Jean Patrick Lebel y Jean Mitry, defiende el aparato cinematográfico como uno ideológicamente neutro que “reproduce mecánicamente la percepción ocular natural.” (Bonitzer, 2007, p.11).

el lugar que ahora ocupará el objetivo de la cámara. De esta forma, los elementos volverán a converger hacia el centro mismo de la imagen favoreciendo el carácter centrípeto de la escena. Esta frontalidad fue seguida con religiosidad por gran parte de los directores y operadores de cámara y solo se vio alterada, como veremos posteriormente, en el seno del cine documental. Los encuadres tenderán a su vez a la utilización del plano general en el caso de exteriores y del plano de conjunto en el caso de presentar una acción en un espacio interior. De esta forma, se privilegia una vez más un espacio ordenado y sin fragmentar donde todo lo que tiene alguna importancia para la narración se encuentra perfectamente encuadrado en pantalla. Así, los planos de detalle o primeros planos serán totalmente evitados y habrá que esperar a su introducción justificada por lupas u otro tipo de lentes para encontrar una progresiva fragmentación del espacio que ayude a configurar una representación espacial puramente cinematográfica.

La inmovilidad de la cámara y su colocación frontal convierten la mirada del espectador cinematográfico en una propia del espectador teatral, incapaz de traspasar el proscenio y penetrar en el espacio de la representación, con una exterioridad que será muy difícil de superar. El M.R.P podría identificarse así como un teatro filmado pues heredará de la escena teatral no solo su relación con el espectador¹⁶⁷, sino también otro tipo de soluciones plásticas y estéticas, deudoras

167 Serán numerosos los guiños dirigidos a cámara, especialmente en la filmografía de Méliès donde el director actúa ante el objetivo como si tuviese frente a sí un patio de butacas. En estas ocasiones el actor rompe la cuarta pared mediante un recurso del teatro popular que será especialmente común en el cine de orígenes francés. Si bien estos ejemplos son en su mayoría deliberados, se producirán con la misma frecuencia miradas a cámara por parte de actores que esperan recibir indicaciones además de aquellas producidas por algunos de los extras. Las productoras americanas comienzan a mostrar su rechazo hacia estas interpelaciones en 1908 hasta que finalmente, un año después, “la Sociedad Selig incluye en las instrucciones destinadas a los actores que ha contratado la prohibición expresa de mirar hacia la cámara.” (Burch, 2016, p.221)

a su vez de la pintura clásica. El ejemplo más claro lo encontramos en el uso de una iluminación vertical y homogénea que bañaba la escena uniformemente, dotando a la imagen de un aspecto muy parecido a los cuadros realizados durante el Trecento y el Quattrocento. Será frecuente también el uso de decorados que intentarán alargar el espacio de la representación con soluciones que a menudo, crearán la sensación contraria al evidenciar la ilusión espacial. La utilización de estos decorados, norma en gran número de films de corte narrativo, vendrá a sumarse a la introducción de los telones al finalizar la escena, muy habitual en el cine de Méliès además de una clara herencia teatral en la utilización del maquillaje y vestuario de los actores.

Esta tendencia hacia la teatralidad de la imagen dominará, como bien decíamos, gran parte de las producciones pertenecientes al cine narrativo cuya estética y estructura narrativa estará estrechamente relacionada con el teatro de variedades, llamado Vodevil en EE.UU, *Café-Concert* en Francia o Music-Hall en Gran Bretaña. De este modo, en el cine de orígenes las influencias plásticas y espaciales heredadas con artes propias de la burguesía como era la pintura, se mezclan con las influencias narrativas heredadas de los espectáculos de las clases populares.¹⁶⁸

168 Debido a esta asociación, el cine pronto fue concebido como un espectáculo de feria despreciado por la burguesía que frecuentaba representaciones teatrales. Y es que a pesar de la teatralidad que asociamos al cine de orígenes debido a su construcción espacial, narrativamente se encontraba todavía muy alejado del teatro clásico. Jean Mitry ilustra en *Estética y psicología del cine* cómo el cine consigue introducirse en el ámbito burgués a través de su relación con el teatro: *Puesto que el cinematógrafo [...] no sabía hacer otra cosa que imitar falsamente al teatro, ¿por qué diablos no imitarlo del todo? Si se limitara a registrar una verdadera puesta en escena con auténticos actores que expresasen un drama concebido a la medida de sus posibilidades [...] entonces el cine podría llegar a ser un arte. Al menos registraría una obra de arte y el arte, es decir, el teatro-rey; saldría ganando [...] Convertido el teatro en imágenes animadas, consiguió el derecho a ser considerado en adelante como arte.* (Mitry, 1984, p.347)

Una vez analizadas las características de este primer periodo, comunes a la mayoría de las producciones, cabe estudiar aquellas que permiten distinguir entre un cine documental y uno de corte narrativo cuyas diferencias en cuanto a construcción espacial se basarán esencialmente en términos de puesta en escena. El llamado cine documental parece nacer ligado a la concepción de cine como innovación científica, fruto del afán por documentar y “atrapar” un instante de la realidad. Concebido por muchos como herramienta de observación más que como nuevo arte, el cine documental presentará una falta generalizada de puesta en escena, lo que lo vinculará directamente con la pintura impresionista. El hecho de seleccionar un punto de vista desde el que colocar la cámara sin componer -más allá de la colocación del objetivo- los elementos en la escena, acercará este tipo de films a los paisajes propios de este movimiento pictórico:

[...] *Estas películas y todos los demás “cuadros-documento” que participan en la construcción del modelo Lumière me parece que en última instancia revelan una idéntica dirección: escoger un encuadre tan apto como sea posible para “atrapar” un instante de realidad, y filmarlo luego sin ninguna preocupación de controlar ni de centrar la acción.*
(Burch, 2016, pp.36-37)

El vínculo compositivo entre este primer cine documental y la pintura impresionista, se hace evidente al comparar obras como *L'arrivée d'un train en gare* (Louis Lumière, 1895) [fig.218] y *Tren en la nieve* (Monet, 1875) [fig.219] donde las similitudes compositivas no se limitan a la elección de la temática ferroviaria, sino que están también vinculadas a la elección del punto de vista y la disposición general de los elementos.



fig.218: *L'arrivée d'un train en gare*
Louis Lumière, 1895



fig.219: *Tren en la nieve*
Monet, 1875

El modo de componer del cine documental, también denominado de no-ficción, propició la aparición del concepto de *vista*, derivado de lo que Tom Gunning definió como “la estética de vista” donde la temática, ligada generalmente a la fascinación por el progreso, parecerá relegarse a un segundo plano en pos de lo estrictamente visual, convirtiendo el acto mismo de mirar en el eje central de estas imágenes:

[...] *La cualidad más característica de las vistas es su forma de imitar el acto de mirar y de observar [...] La cámara cinematográfica se comporta literalmente como un turista, un espectador o un investigador, y el placer del cine nace enteramente de este acto de visión relegada.* (Gunning en VV.AA, 1998, p.245)

Así, en el seno de la no-ficción, el cine se convertirá en “multiplicador y divulgador de lo visible” (Gunning en VV.AA, 1998, p.245), en un puente entre el espectador y el mundo sin necesidad de recurrir a los artífices propios de una narración. Serán así especialmente populares los llamados *travelogues* en los que se filmarán ciudades, monumentos y enclaves exóticos donde la cámara permitirá al espectador convertirse en un turista a distancia. Fruto de esta “mirada turística” que, ávida de curiosidad, tiende a moverse incansablemente, se introducirán los primeros movimientos de cámara a través de panorámicas y a la colocación de la cámara sobre elementos móviles (trenes, barcos, norias...) que generarán los primeros *travellings*, ayudando a identificar la cámara con el ojo del espectador, siempre en movimiento. Otro curioso ejemplo que lleva al extremo la idea de la mirada turística experimentada en primera persona serán los *Hale's Tours*.

Estas proyecciones, ideadas originalmente por William J. Keefe en 1902¹⁶⁹, y explotadas posteriormente por George C. Hale y Fred W. Gifford, recreaban viajes en tren en los que se situaba a los espectadores en una sala que imitaba el interior del mismo, reproduciendo incluso su característico movimiento mientras una pantalla colocada en el frontal de la ficticia locomotora, proyectaba imágenes del trayecto ferroviario. Estas curiosas proyecciones, que se expusieron en numerosas ferias, suponen una inmersión espacial total, donde la ilusión que produce la pantalla se extiende más allá de los límites de esta gracias a la introducción de los elementos materiales que alargan el espacio de la representación hasta fusionarlo con el del espectador.

Sin embargo, este vano intento por convertir el espacio fílmico en uno habitable queda sin ser consumado por la exterioridad en la que se mantiene al espectador, ya que el espacio “[...] Se procura en el lugar físico de la presencia espectral sin asumir su posición como *ente que mira* y sin generar la habitabilidad en el interior de la propia imagen a través de la estructura y la fragmentación del cine de ficción narrativa” (Gómez Tarín, 2006 (I), p. 139). La sensación de habitabilidad que presentaban estos espectáculos se sustentaba así en los elementos exteriores a la imagen, tales como los asientos del tren o la recreación del interior del vagón, pero poco tenían que ver con la habitabilidad de la propia imagen, que como tal, seguía manteniendo la misma sensación de exterioridad que el resto de producciones de la época. Para convertir el espacio de la pantalla en uno realmente habitable, la cámara habrá de valerse del movimiento del objetivo y ofrecer así una proximidad

169 Aunque la idea fue llevada a cabo por primera vez por William J. Keefe, en 1895 el novelista H.G. Wells y Robert Paul idearon una proyección que recrearía el viaje de su novela *La máquina del tiempo* situando a los espectadores en plataformas que simularían el movimiento de la máquina. Esta idea, no obstante, nunca llegó a llevarse a cabo por los elevados costes de producción.

variable respecto al elemento filmado que permitiese acabar definitivamente con la concepción del espectador teatral situado en el “asiento del príncipe” sin necesidad de utilizar artificios ajenos a la imagen.

Pese al fallido intento por incluir al espectador en el espacio de la representación, estos espectáculos abrirán una puerta hacia la libertad de la cámara que caracteriza al cine hegemónico gracias a la incorporación de *travellings*, presentes también en otros films de corte documental. Estos movimientos, que acompañarán al cine de no-ficción desde sus inicios serán sin embargo, poco frecuentes durante los primeros años, siendo más habitual la colocación del objetivo en un punto fijo relegando la movilidad a los elementos que componen la escena y no a la cámara.

La confrontación entre los planos exteriores y los decorados en estudios contribuye de igual forma a la distinción entre cine el documental y el narrativo, que desarrollará su actividad casi exclusivamente en espacios interiores recreando en la mayoría de los casos, los decorados propios del teatro a la italiana. Es importante subrayar, no obstante, que el rodaje en espacios exteriores no es completamente exclusivo del cine documental ni implica necesariamente una falta de puesta en escena. Aunque el cine narrativo suele asociarse al rodaje en estudios, también tendrá cabida en localizaciones exteriores como bien ilustra *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Louis Lumière, 1895)¹⁷⁰, ejemplo que sirve además para ilustrar como los cineastas no limitaban su producción a una de las dos vertientes cinematográficas¹⁷¹. Además, encontramos otros ejemplos

170 A pesar de la existencia de este film, Louis Lumière afirmará “[...] mis trabajos fueron trabajos de investigación técnica. Jamás hice lo que se llama *puesta en escena*.” (Lumière en Sadoul, 1964, p.107)

171 Otro ejemplo diametralmente opuesto lo encontramos en *Paisaje desde el tren* (*Panorama*

que, debido a la construcción espacial y a su narratividad, difícilmente pueden identificarse plenamente en el seno de estas dos tendencias¹⁷². Un ejemplo de esto, lo encontramos en las primeras producciones de Edison, que aun ligadas a la búsqueda por “atrapar la realidad”, presentan a su vez una puesta en escena que dispone el espacio de forma más cercana al cine de ficción. Esta distribución de los elementos, que suelen disponerse en espacios interiores con los personajes colocados frontalmente frente a la cámara, carece sin embargo de decorados, en una búsqueda de depuración de la imagen frente a la teatralidad propia de otros autores.

Aunque el cine documental y el narrativo convivirán durante estos primeros años, el cine de ficción acabará alzándose como modelo imperante en la representación cinematográfica. Para este cine, que heredará métodos narrativos propios de la pintura, la literatura y el teatro, no bastará con seleccionar un punto de vista desde el que situar la cámara, sino que se preocupará también en disponer cada uno de los elementos del encuadre componiendo así una puesta en escena con mayor o menor elaboración según los casos. En el seno del cine narrativo seremos testigos de la gran influencia de la representación pictórica nacida en durante el Renacimiento. Se condensan aquí todos principios compositivos que analizábamos

pris d'un train en marche, Georges Méliès, 1898) ejemplo de cine documental dentro de la habitual producción de cine narrativo de Méliès.

172 Otro ejemplo curioso por su ficción-realidad fueron los llamados “noticiarios reconstruidos”, recreaciones de acontecimientos relevantes, normalmente de carácter catastrófico, que permitían acercar al público acontecimientos que resultaba imposible filmar *in situ*. Estos curiosos films, entre los que encontramos también algunas obras de Méliès, pretenden ser considerados como cine documental, por mostrar de forma (más o menos) verosímil un acontecimiento real. Sin embargo, se esconde tras ellos una gran preparación escenográfica además de una acción totalmente guionizada que obliga a considerar su pertenencia al cine narrativo. *La coronación de Eduardo VIII* (*The coronation of Edward VII*, Georges Méliès, 1902) sirve como muestra de esta marcada teatralidad que parece situar este caso concreto mucho más cerca del cine narrativo que del cine documental al que en un principio, parecía hacer referencia.

anteriormente y que en cierta medida, parecían ausentarse en el cine documental. Con la influencia compositiva de la pintura clásica, que derivó en la obsesión del cine de ficción por mostrar en pantalla todos los elementos y personajes de forma completa, podría esperarse que de ello derivara un espacio sin referencias al fuera de campo y a los límites de la pantalla. No obstante, son comunes los ejemplos de entradas y salidas de campo que demostrarán, aún de forma vaga, que el cuadro-pantalla se extendía más allá de lo que se mostraba en la imagen. Así, aún en los ejemplos de mayor influencia pictórica, el cine comenzará a mostrar una relación muy estrecha con el fuera de campo a través de estos gestos totalmente imposibles en el seno del espacio pictórico. Aunque podríamos considerar estas entradas y salidas de campo como el primer paso hacia la emancipación del cine frente a la tiranía del cuadro, estos gestos aún presentarán un efecto muy teatral, ya que la cámara no seguirá a los actores tras abandonar el encuadre, sino que se mantendrá fija en la escena incapaz de renovar el espacio y mostrar el fuera de campo al cual se ha marchado el personaje.

La estrecha relación cine-pintura que encontramos en el cine de orígenes irá diluyéndose a lo largo de las décadas, si bien mostrará otras formas de relación a través de los *tableaux vivants* que recreaban cuadros en el seno de la pantalla¹⁷³, o las películas biográficas sobre pintores que adoptaban en la imagen la estética propia de su pintura¹⁷⁴. La diferencia entre estas obras y el cine de orígenes estriba

173 Véanse por ejemplo, la recreación del *Descendimiento de Cristo* (Rosso Fiorentino, 1521) en *La Ricotta* (Paolo Passolini, 1963), *La pesadilla* (Füssli, 1781) en *La Marquesa de O* (*Die Marquise Von O*, Éric Rohmer, 1976), o la más reciente *Shirley: visiones de una realidad* (*Shirley: Visions of Reality*, Gustav Deutsch, 2004) en la que se recrea gran parte de la producción pictórica de Edward Hopper.

174 Véanse el corto *Los cuervos* dentro de la obra *Sueños* (*Dreams*, Akira Kurosawa, 1990) o *Loving Vincent* (Dorota Kobiela; Hugh Welchman, 2017).

en que éstas presentan un vínculo con la pintura realizado desde la consciencia y como homenaje explícito, mientras que las relaciones que establece el cine de orígenes con la representación pictórica nacen como un modo de entender la imagen que resultaba natural, inevitable. El Método de Representación Primitivo trataba, por tanto, de realizar imágenes puramente cinematográficas utilizando recursos exclusivamente pictóricos o teatrales a falta de un lenguaje propio que aún estaba por desarrollarse.

3.3. DEL CUADRO PICTÓRICO AL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO. LOS PRIMEROS PASOS HACIA UNA REPRESENTACIÓN PURAMENTE CINEMATOGRAFICA



El espacio representado es visible hasta cierto punto, pero luego aparece el borde que suprime lo que está más allá. Es un error lamentar esta restricción como si se tratara de un defecto [...] por el contrario, son precisamente tales restricciones las que dan al cine el derecho a ser llamado arte.

(Arnheim, 1996, p.25)

La implantación del Método de Representación Institucional como modo de representación hegemónico supone el abandono de gran parte de las influencias pictórico-teatrales de los primeros años del cine, además de la introducción de nuevos recursos que transformarán el marco cinematográfico en encuadre. El cine presentará por primera vez un lenguaje propio e independiente que condicionará la transformación del espacio cinematográfico en uno si no opuesto, al menos sí radicalmente distinto al pictórico.

La mayoría de los cambios que introducirá el Método de Representación Institucional derivarán de la liberación de la cámara de la opresiva inmovilidad a la que se había visto sometida durante el cine de orígenes. Esta inmovilidad empezó a romperse de manera temprana en el seno del cine documental, aún durante el Método de Representación Primitivo, aunque la hegemonía del cine narrativo, fiel a la inmovilidad del marco, provocó el triunfo del plano-cuadro por encima del plano-mirada retrasando la aparición del marco móvil. Los primeros movimientos de cámara utilizados en el seno del M.R.P presentan dos vertientes principales: por un lado, encontramos ejemplos donde la cámara se sitúa sobre un elemento en movimiento (siendo los más habituales los desplazamientos sobre tren); por otro, aparecerán también las panorámicas, que atestiguan la prolongación del espacio más allá del encuadre.

Estos primitivos desplazamientos de cámara, que se convierten en los primeros *travellings* del cine, muestran por primera vez un espacio dinámico y renovable, algo a lo que nunca hubieran podido llegar la pintura, la fotografía o el teatro. Sin embargo, estos rudimentarios *travellings* no dejan de transmitir una sensación de frontalidad y rigidez que convierten al espectador de la platea en el pasajero de un tren, incapaz todavía de abandonar su asiento y penetrar libremente por

el espacio. Ejemplos de esta colocación de la cámara sobre elementos móviles podemos encontrarlos casi desde la aparición misma del cine, con producciones como *Panorama du Gran Canal pris d'un bateau* (Alexandre Promio, 1896) filmado sobre una góndola o *Panorama du palais du Westminster pris de la Tamise* (Alexandre Promio, 1897) con la cámara colocada sobre una barca en el Támesis.¹⁷⁵ El recurso acabará dando lugar al uso de rieles o ruedas neumáticas sobre las que se colocaba la cámara otorgando mayor libertad al aparato. Esta evolución del *travelling* aporta una mayor sensación de habitabilidad espacial gracias a la supresión en pantalla del elemento que realiza el movimiento. Si no vemos el tren sobre el que la cámara se sitúa, ni intuimos su colocación sobre una barca en movimiento, la movilidad será asociada irremediabilmente a la propia cámara, y sus posibilidades de desplazamiento se nos antojarán como casi ilimitadas. La liberación a la que se ve sometida la cámara con el uso del *travelling* es llevada al extremo cuando ésta se emancipa de cualquier elemento complementario a través de lo que se ha denominado como cámara en mano. La cámara se mimetiza aquí con el desplazamiento del camarógrafo, moviéndose por el espacio con la misma libertad con la que lo haría un personaje situado en la misma acción.

Encontramos ejemplos de la cámara en mano ya en la segunda década del cine, en obras como *Napoleón* (Abel Gance, 1927), una de las primeras en introducir el recurso. Las imágenes vacilantes que resultaban del uso de la cámara en mano se convirtieron sin embargo en casi prohibitivas con el paso de los años, donde se fue buscado una estabilidad absoluta de la imagen evitando las pequeñas vibraciones

175 No faltan tampoco los ejemplos donde la cámara se sitúa sobre elementos más insólitos como en *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel* (Louis Lumière, 1898), filmada sobre uno de los ascensores de la Torre Eiffel, que presenta un movimiento mucho menos habitual a través de un *travelling* vertical propiciado por el movimiento del ascensor.

que se producían en las primeras tentativas de liberar la cámara de los rieles.

Además del *travelling*, el cine de orígenes presenta ya otro prematuro movimiento de cámara, de nuevo en el ámbito documental, que podría identificarse con la mirada de un individuo que, manteniéndose en una posición fija, gira su cabeza a derecha e izquierda o (menos habitual) de arriba abajo. Este movimiento panorámico será habitual en las denominadas vistas, que pretendían acercar al espectador a lugares distantes de la forma más verosímil posible. Debido a la concepción de turista a distancia que caracterizaba gran parte del cine documental, la aceptación del *travelling* y las panorámicas fue generalizada en el seno de estas películas, ya que, con la incorporación del movimiento, la imagen se identificaba con facilidad con la mirada turística. De esta concepción deriva la escasa presencia de movimientos de cámara en el cine narrativo de las primeras décadas, ya que si tenemos en cuenta que el cine de ficción estaba espacialmente construido sobre cimientos teatrales, parece lógico que la introducción de dichos movimientos resultara antinatural para un espectador que se presuponía sentado en su butaca frente al proscenio¹⁷⁶.

Panorama of Eiffel Tower (James H. White, 1900) es uno de los ejemplos más antiguos del uso de la panorámica en el cine documental¹⁷⁷. El film muestra un gran plano general del pie de la Torre Eiffel, con los viandantes deambulando de un extremo a otro del encuadre. Hacia el primer tercio de la película, la

176 Pese a ello, no faltan algunos ejemplos de panorámicas especialmente tempranos en el seno del cine de ficción. Como en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin Porter, 1903) o *La vida y la Pasión de Cristo* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, Ferdinand Zecca, 1905).

177 También del mismo año y autor encontramos *Circular Panoramic view of the Champs de Mars* (James H. White, 1900) donde el uso de la panorámica destaca por el amplio espacio que abarca el movimiento de cámara, con un barrido casi circular de los Campos de Marte parisinos.

cámara comienza a desplazarse verticalmente de forma gradual, hasta mostrar por completo el monumento para descender después hasta mostrar de nuevo el plano inicial. Este ejemplo, además de suponer uno de los más tempranos en la utilización del recurso, es también uno de los más curiosos en el seno del cine de orígenes, donde los movimientos panorámicos se realizaban siempre respecto al eje horizontal con desplazamientos de derecha a izquierda y viceversa. El uso de movimientos de cámara sobre el eje vertical fue especialmente escaso¹⁷⁸ y no se generalizó hasta la introducción de la grúa americana, utilizada por primera vez en *Sin novedad al frente* (*All quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930):

Solo a partir de 1924 se pudo hablar de cámara móvil, cámara que se desplaza entre los personajes del drama y no solo con ellos. Pero esta movilidad no se consiguió ni fue constantemente posible hasta la aparición de la grúa (1930). Los movimientos de cámara, en un principio descriptivos, fueron adquiriendo paulatinamente una significación psicológica que no servía solo para describir los lugares o seguir a los personajes, sino para ponerlos en relación entre sí, para construir el espacio del drama. (Mitry, 1984, p.29)

Mitry hace referencia aquí a la libertad que mostrará el cine del Método de Representación Institucional, que no se desplazará solo para mostrar, sino también para constituir un elemento narrativo propio, capaz de influir en el relato a través de sus movimientos. La independencia de la cámara respecto al desplazamiento de los personajes e incluso a la propia acción propiciará un enriquecimiento del

178 Con excepciones como la ya analizada *Panorama of Eiffel Tower*.

fuera de campo al que la imagen podrá aludir de formas mucho más complejas que las que observábamos en el ámbito pictórico.

Por último, en el seno de los movimientos de cámara, no debemos pasar por alto el recurso del *zoom* que, si bien no implica el desplazamiento de la cámara, otorga a la imagen una falsa sensación de movimiento gracias a la variación del encuadre y que por lo tanto, participa también en la liberación de la misma. El uso de *zooms* durante el periodo del cine de orígenes no fue posible debido al tipo de lente utilizada para la filmación, que no permitía realizar este tipo de variaciones. Sin embargo, nos gustaría destacar aquí la figura de Georges Méliès que ya en la década de 1900 utilizó el *travelling* para realizar una falsa sensación de *zoom* que se convertirá en una de las primeras tentativas de agrandamiento de imágenes, si bien sus intenciones estaban lejos de la liberación espacial de la cámara. En su película *El hombre de la cabeza de goma* (*L'homme à la tête en caoutchouc*, Georges Méliès, 1901) , Méliès introduce un falso efecto *zoom* sobre la cabeza que aumenta progresivamente de tamaño hasta alcanzar unas dimensiones monstruosas [fig.220]. Este movimiento de aproximación no es utilizado aquí como un acercamiento hacia el objeto, ni se percibe como movimiento de cámara. El agrandamiento es utilizado como medio para reflejar lo imposible, como recurso para crear una ilusión visual que poco tiene que ver con una nueva forma de construcción espacial.

La verdadera introducción del *zoom* no se realizará hasta 1927 con *It* (Clarence G. Badger, 1927) donde la primera escena muestra un primer plano del cartel publicitario de unos grandes almacenes. Tras esto, el objetivo se abre mientras realiza una panorámica vertical hasta mostrarnos un plano general del edificio hasta enfocar la entrada del mismo, tras lo que se repetirá el proceso a la inversa mostrando en detalle

el acceso al establecimiento [fig.221]. Durante el resto del film sin embargo solo se utilizará el recurso en otra ocasión, donde se combinará con un pequeño *travelling*. La utilización del *zoom* contribuye de forma directa a la liberación del espacio cinematográfico y a su ya irrefrenable fragmentación, que acabará de constituirse mediante la introducción del montaje.

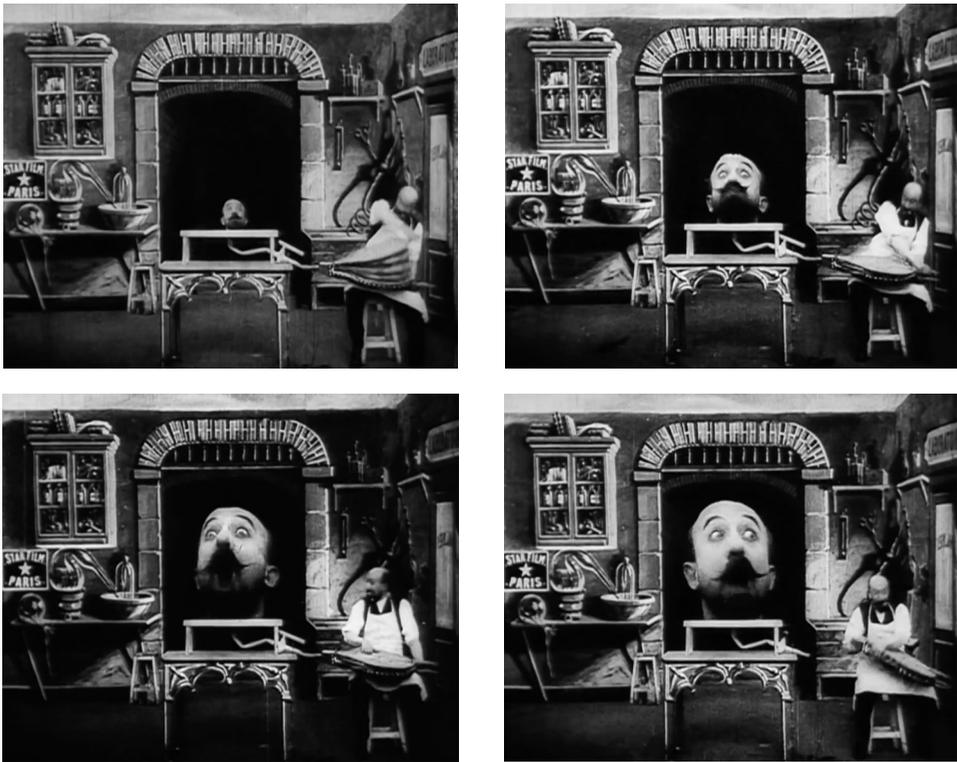


fig.220: *El hombre de la cabeza de goma (L'homme à la tête en caoutchouc)*
Georges Méliès, 1901



fig.221: *It*
Clarence G. Badger, 1927

3.4. LA INTRODUCCIÓN DEL MONTAJE COMO CREADOR DE ESPACIOS MÚLTIPLES



El movimiento implica que un film no es un cuadro, que un plano no es un cuadro. Sin embargo, a partir de la noción de plano (el desglose [découpage] en el tiempo y en el espacio que esta noción presupone), los cineastas pueden compararse con los pintores [...] no sólo existe la cámara y el actor; entre ambos está el plano, que puede ser pensado, construido, compuesto como un cuadro. [...] la fabricación de planos sería aquello que acerca el cineasta al pintor, el cine a la pintura.

(Bonitzer, 2007, pp. 29-30)

El montaje aparece por primera vez en todos aquellos films en los que se utilizaba más de una escena o plano, lo que obligaba a cortar y ensamblar ambas grabaciones para presentarlas como una única obra continua. Aunque al

principio se puso en duda la viabilidad de este recurso ante la posibilidad de que el público no entendiera estos cortes en la narración, el montaje se introdujo de forma temprana sin que ello supusiera ninguna dificultad para su comprensión. Esto fue posible gracias a una utilización progresiva del recurso, que poco a poco fue complejizándose desde los simples cambios de escena de corte teatral hasta ofrecer mediante estos ensamblajes un espacio amplio, continuo y coherente. Para comprender la relevancia del montaje en la evolución del espacio cinematográfico recurriremos a las palabras de Georges Sadoul:

[...] *El valor dramático del montaje reside esencialmente en que permite realizar tres efectos que son la esencia misma del cine: 1. Utilizar la cámara como un ojo que considera las cosas y los objetos de cerca o de lejos, haciendo alternar los primeros planos y los planos generales. 2. Seguir a un personaje en sus desplazamientos a través de diferentes decorados. 3. Alternar los episodios que se desarrollan en lugares diferentes pero que convergen a un mismo fin. El cine [...] no se convierte verdaderamente en cine sino el día en que el montaje en el sentido moderno, el montaje tal como acabamos de definirlo, hace su aparición.* (Sadoul en Mitry, 1999, pp. 320-321)

Los efectos a los que hace referencia Sadoul son la clave para la transformación del espectador en una entidad omnipresente que podrá, por vez primera, penetrar y habitar el espacio representado desde cualquier ángulo o distancia. El montaje dinamita la autarquía del cuadro y convierte la experiencia espectral en una desconocida hasta el momento. Sin embargo, hasta llegar a ello, el montaje pasará por diferentes estadios que evolucionarán desde la más sencilla unión entre dos escenas autoconclusivas hasta el montaje tal y como se concibe en el cine actual. Dentro de esta evolución se establece un primer periodo entre 1895 y 1903 donde

el montaje todavía no había sido introducido. Aparecen, sin embargo en este primer periodo, algunas excepciones en las que se establecerán por primera vez los cimientos del montaje en obras muy tempranas.

En *La coronación del zar Nicolás II* (*Le couronnement du tsar Nicolas II*, Doublier, 1896), film documental realizado bajo la producción Lumière, aparecen un total de hasta seis escenas diferentes en la que se muestran distintos momentos de la coronación¹⁷⁹. Aunque deducimos la proximidad espacial entre todas ellas, las escenas se muestran como cuadros independientes configurados siguiendo la estética Lumière: cámara fija, gran profundidad de campo y en algunas ocasiones, la ruptura de la frontalidad del objetivo. Resulta paradójica la aparición del montaje en el seno de un film documental, ya que la introducción del recurso se asocia esencialmente al cine narrativo por los distintos actos heredados del teatro, de igual forma que los movimientos de cámara nacían en el seno del cine documental heredados del desplazamiento del paseante.

Los primeros ejemplos de montaje serán mucho más frecuentes en el cine narrativo, como ocurre en *La Cenicienta* (*Cendrillon*, Méliès, 1899) o *Life of an american fireman* (Porter, 1903). Mientras la primera muestra un conjunto de escenarios independientes imitando los actos teatrales, Porter, considerado el creador del desarrollo filmico (Mitry, 1999) concentrará la acción en dos espacios conectados mediante espacios intermedios. La acción comenzará así en

179 El film supone también un primer ejemplo de rodaje durante un acto emblemático, ya que durante este periodo, no era habitual que los operadores de cámara se desplazaran hasta este tipo de eventos, que solían recrearse después en falsos documentales como *La coronación de Eduardo VII* (*Le couronnement du roi Édouard VII*, Georges Méliès, 1902), que por su configuración narrativa y espacial se inscribe en el seno del teatro filmado que caracterizó toda la obra del director.

el parque de bomberos para acabar en el edificio en llamas, trazando un recorrido entre ambos escenarios con un par de planos donde los coches de bomberos atraviesan el encuadre de un extremo a otro. Las distintas escenas pasan así de una relación puramente narrativa, como ocurre en *La Cenicienta*, a establecer otra narrativo-espacial casi inédita hasta el momento¹⁸⁰. Porter no solo conecta las distintas localizaciones, sino que también las fragmenta mostrándonos distintos puntos de vista de un mismo escenario. Fragmentará así el parque de bomberos mostrándonos dos estancias unidas de forma sencilla mediante el descenso de los bomberos por la barra vertical, abandonando el encuadre por el borde inferior y apareciendo por el superior en la siguiente escena. Del edificio en llamas veremos también el interior y el exterior con dos puntos de vista del mismo rescate en una solución que hoy en día resulta totalmente redundante. Estas repeticiones serán sin embargo muy habituales durante los primeros años de desarrollo del montaje donde las convenciones de continuidad que caracterizarán el cine hegemónico todavía no habían sido establecidas.

La utilización del montaje comienza a generalizarse tras estas obras, si bien hasta 1910 continuará presentando distintos cuadros con una relación poco definida entre ellos, desarrollando una vinculación esencialmente narrativa y no espacial. Será a partir de 1910 cuando el montaje irrumpa con fuerza para ampliar el espacio de forma coherente mediante mecanismos de continuidad (la utilización de puertas contiguas, el desplazamiento de los personajes...) que ayudaron a convertir el espacio cinematográfico en uno habitable.

180 La cuestión sobre la introducción del montaje ha creado cierta controversia sobre a quién debe atribuirse en primer lugar la incorporación de éste. Mientras autores como Mitry no dudan en señalar a Edwin Porter como su precursor, son muchos los que señalan a autores de la escuela de Brighton como G.A. Smith o Williamson.

Consecuencia directa de la definitiva instauración del montaje será la fragmentación espacial que ya comenzábamos a atisbar en la obra de Porter. El M.R.P ofrecía una clara tendencia hacia el plano general mantenido invariablemente hasta el final de la acción. El montaje permitió acabar con la tiranía del plano general e introducir variaciones en el distanciamiento entre la cámara y el elemento filmado. La introducción de planos de detalle o primeros planos será sin embargo bastante complicada y su aceptación no será inmediata como ocurría con la introducción de escenas múltiples. La utilización de primeros planos, por ejemplo, llegó a considerarse como antinatural o incluso monstruosa.¹⁸¹ Parece lógico que los primeros espectadores, acostumbrados a un distanciamiento invariable respecto a la escena, no pudieran aceptar que de pronto la cámara mostrase un rostro en primer plano, situándonos a unos palmos del propio actor. Estos cambios en el punto de vista alejan la experiencia cinematográfica de la teatral mientras, en cierta medida, se refuerza su relación con la pintura, donde “la elección del punto de vista será totalmente ilimitada” (Aumont, 1997, p.119). En cuestiones de experiencia espectral, sin embargo, el cine de orígenes presenta una relación mucho más estrecha con el teatro que con la pintura, por lo que esta posición resulta complicada de aceptar para cualquiera acostumbrado a ocupar una butaca y a experimentar la imagen de forma teatral, sin opción a acercarse al escenario:

El montaje, el cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción “natural”. Nada en nuestro entorno modifica nunca todas

181 *El beso (The Kiss)*, Thomas Edison, 1896), que aún sin llegar a ser un primer plano, mostraba a los personajes con una cercanía inusitada provocó un gran rechazo por parte del público que llegó a considerarlo grotesco además de obsceno.

sus características tan total y tan bruscamente como la imagen filmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad. (Aumont, 1997, p.74)

Es precisamente la sensación de extrañeza que provocaba en el espectador la alternancia de planos generales con primeros planos la que provoca que la mayoría de los primeros planos utilizados durante la primera década del cine aparezcan justificados por el propio relato a través de una “exigencia funcional” (Gubern, 2014 p.40). Así, este acercamiento hacia el objeto filmado era normalmente introducido a través del uso de algún tipo de lente por parte de los personajes: en *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900), se alternan constantemente planos generales de una anciana y su nieto con primeros planos de aquellos objetos que observan a través de su lente [fig.222].

Si comparamos esta obra con *The sick kitten* (George A. Smith, 1903)¹⁸², ejemplo prematuro del primer plano sin interposición de lentes, percibimos una diferencia notable. La película nos muestra a una niña que sujeta un gato entre sus brazos. Acto seguido, un niño, haciendo el papel de doctor, entra en la escena para entregarle el medicamento que coloca sobre la mesa. Inmediatamente después la cámara pasa a mostrarnos un primer plano del regazo de la niña en el que vemos cómo alimentan al gato con una cuchara [fig.223]. Una vez el gato se ha tomado toda la medicina, la cámara vuelve a mostrar el habitual plano de conjunto con los dos niños cerrando la acción.

182 Remake de *The little doctors* (George A. Smith, 1901) hoy en día perdida.



fig.222: *Grandma's reading glass*
George A. Smith, 1900



fig.223: *The sick kitten*
George A. Smith, 1903

A pesar de la presencia de primeros planos en ambos films, la configuración espacial en ambos ejemplos es totalmente distinta: mientras que en *The sick kitten*, la cámara parece acercarse al gato para mirarlo con más detalle, como si nosotros mismos nos levantásemos de nuestra butaca para observar con atención, *Grandma's Reading glass* nos pone directamente en el lugar del personaje, viendo exactamente lo mismo que él ve a través de la lupa. Además, para enfatizar todavía más esa sensación de “mirar a través” los primeros planos de ésta última se encuentran enmarcados dentro de un círculo que imita la forma de la lente eliminando así el resto del entorno mediante un fundido negro. No vemos ya a través de los ojos del personaje, sino que vemos solo a través de la propia lupa.

Ejemplos como éste serán los más habituales en la introducción de primeros planos, como vemos en otras obras como *As seen through a telescope* (George A. Smith, 1900) [fig.224].



fig.224: *As seen through a telescope*
George A. Smith, 1900



fig.225: *Asalto y robo de un tren (The great train robbery)*
Edwin S. Porter, 1903

En cualquier caso, la utilización de estos objetos intermediarios acabará cediendo el paso a aquellas obras que utilicen el primer plano sin necesidad de justificación narrativa¹⁸³. Así, en *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, Edwin, S. Porter, 1903)* encontramos un primer plano que cierra el film mostrándonos al bandido mirando fijamente a cámara y disparando hacia ella, lo que supone además, una activación del fuera de campo [fig.225]. Esta escena era vendida de forma independiente al resto de la producción, dejando así la libertad a los distribuidores para proyectarlo al comenzar o finalizar el film. Este hecho demuestra cómo este plano no funciona como parte indispensable de la narración y que por tanto, no está realmente integrado en ella, sino “constitutivamente separada de todo contexto espacio-temporal

183 Existe también otra tendencia en la que la utilización del primer plano se justificaba como herramienta para la introducción de los personajes, como ocurre en *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Edison, 1905), algo que según la tesis de Tom Gunning “deriva del tebeo que comporta a menudo la presentación de la imagen del héroe en los créditos iniciales.” (Gunning en VVAA, 1998 p.296)

debido a la imposibilidad de engarzarse con cualquier imagen anterior o posterior” (Dall’Asta en VV.AA, 1998, p. 296).

Todos estos ejemplos, inscritos aún dentro del M.R.P muestran una relación tímida y prudente con el montaje, que solo desarrollará todas sus posibilidades en el seno del Método de Representación Institucional. *El nacimiento de una nación* (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915) se ha señalado frecuentemente como el primer film en inscribirse de forma definitiva dentro de este M.R.I¹⁸⁴ gracias a la utilización del primer plano con fines puramente dramáticos¹⁸⁵ además de un elaborado e inusual uso del montaje:

El descubrimiento más importante de Griffith descansa, pues, sobre esta idea de que el orden de planos en la secuencia venga dado por las exigencias dramáticas [...] la cámara de Griffith entraba a formar parte de la acción de un modo decidido y positivo. La división de un hecho en pequeños fragmentos para mostrar cada uno según la posición de cámara más adecuada le permitía graduar la intensidad de cada plano y por tanto, controlar su progresión dramática en el conjunto argumental. (Reisz, 1980, p.24)

184 Sin embargo, autores como Francisco Gómez Tarín (Gómez Tarín, 2011) no dudan en señalar la producción de Griffith como *a-institucional* o *pre-institucional*, distinguiéndola tanto del M.R.P como del M.R.I, desmitificando así una vez más la creencia en una evolución lógica y ordenada de un método de representación a otro.

185 El primer plano como catalizador de las emociones del personaje se convertirá en elemento común en el M.R.I. Especialmente notable será el ejemplo de *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, Dreyer, 1928) donde prácticamente la totalidad de las escenas muestran un primer plano que aísla a los personajes de su entorno, convirtiendo la narración en una sucesión de gestos e interpelaciones.

Comienza a fraguarse así una construcción espacial en estrecha relación con el relato y el dramatismo narrativo, configurando un espacio de carácter propio que romperá irremediamente su vinculación con el plano autárquico. La concepción del montaje introducida por Griffith parece enfrentarle directamente con el trabajo de Porter. Las motivaciones del montaje en Porter serán físicas, las de Griffith, dramáticas. Ambas permiten al espectador abandonar su posición alejada y teatral, pero mientras Porter lo hará “por causas físicas que impedían acomodar la acción a los límites de un solo plano”, Griffith fragmenta una misma escena “para enseñar al espectador un nuevo detalle de la gran escena que eleva el interés del drama en un momento determinado.” (Reisz, 1980, p.22). Los cambios que se producirán en el uso del montaje transforman frenéticamente la forma de concebir el espacio en la pantalla¹⁸⁶ hasta llegar a crear un espacio realmente habitable. La evolución del montaje es, por supuesto, mucho más compleja e intervienen en ella muchas más figuras de las aquí analizadas¹⁸⁷. Nuestro interés principal nos lleva, sin embargo, a detener nuestro análisis del espacio cinematográfico cuando este se separa irremediamente de la pintura, acabando con las posibilidades de establecer un espacio común que permita encontrar afinidades entre sus fuera de campo.

186 Estos constantes cambios convierten las primeras películas del M.R.I en radicalmente diferentes del posterior cine clásico de Hollywood. La identificación de todo cine dominante como M.R.I solo será posible, por tanto, si consideramos el M.R.I como un “modelo en transformación constante que refleja la situación en cada momento dado de los mecanismos de representación hegemónicos” lo que llevaría a considerar el cine clásico como “uno de los “momentos” por los que atraviesa el M.R.I hasta nuestros días” (Gómez Tarín en VV.AA, 2004, p.4).

187 No se puede concebir una historia del montaje sin tener en cuenta el papel de cineastas rusos como Pudovkin, Kuleshov o Eisenstein, todos pioneros en un uso del montaje que no solo buscaba narrar utilizando un nuevo método de montaje, sino que además “pretendía obtener de él conclusiones de tipo intelectual” (Reisz, 1987, p.22). En el montaje soviético, la relación espacial entre planos no era ya necesaria mientras el dramatismo no se conseguía necesariamente extrayendo primeros planos de la propia escena como veíamos en Griffith. Se trataba de un nuevo lenguaje basado en la utilización del tropo, cuyo principio consiste en utilizar palabras en término figurado. La introducción de planos en apariencia inconexos con la escena permitía al espectador establecer entre ellos una relación expresiva que permitía definir el sentido de la acción.

3.5. EL FUERA DE CAMPO DESPUÉS DE LA PINTURA



Lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático -e incluso a veces más- como lo que tiene lugar en el interior del cuadro

(Bonitzer, 2007, p. 69)

El breve análisis formulado en torno a la representación espacial en el cine señala de forma rotunda un terreno al que nunca podrá acceder la pintura. Incluso en el cine de orígenes, deudor absoluto del cuadro, la brecha entre el fuera de campo pictórico y el cinematográfico resulta enseguida evidente. Los ingenios que tuvo que desarrollar la pintura para hacernos creer en el fuera de campo se hacen menos necesarios en el cine gracias a la relación que establecemos con la imagen cinematográfica como espectadores:

Reaccionamos ante la imagen filmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir. Más precisamente, puesto que la imagen está limitada en su extensión por el cuadro, nos parece percibir sólo una porción de ese espacio. [...] la impresión de analogía con el espacio real que produce la imagen filmica es tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar, no solo el carácter plano de la imagen, sino por ejemplo, si se trata de una película en blanco y negro, la ausencia del color, o del sonido si es una película muda, y también consigue que olvidemos, no el cuadro, que está siempre presente en nuestra percepción, más o menos conscientemente, sino el que más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor. (Aumont en VV.AA, 1996, pp.23-24)

La imagen cinematográfica produce en efecto una impresión de realidad que nos hace olvidar con facilidad las limitaciones espaciales de la imagen. Además de esta predisposición del espectador a creer en la extensión del espacio que observa, la capacidad de movimiento y renovación del encuadre ayudarán a establecer una relación mucho más dinámica con el espacio fuera de campo que la que observábamos en la pintura. Las entradas y salidas de campo y posteriormente los reencuadres mostrarán por primera vez el *hors-champ* de Noël Burch¹⁸⁸, aquel que se erigía en torno a la pantalla y parecía autoproclamarse como el único fuera de campo posible.

188 Recordemos que Burch fue el primero en utilizar el término fuera de campo (originalmente *hors-champ*).

En el primer periodo del fuera de campo cinematográfico, las relaciones que se establecían con lo ausente en pantalla eran esencialmente las mismas que pudieran formularse desde el escenario teatral, pero quedaban ya lejos de las formuladas desde la pintura. De este modo, las primeras entradas y salidas de campo, así como las interpelaciones más allá de la pantalla se distancian del fuera de campo pictórico pero mantienen una deuda con la escena teatral, especialmente en la obra de cineastas como Georges Méliès. Este, asumiendo el papel de maestro de ceremonias circense, apelará con frecuencia al público tras la cámara buscando su complicidad y derrumbando la cuarta pared. Este tipo de interpelaciones al público, que serán erradicadas posteriormente en el cine clásico, no aluden, sin embargo, a un espacio ausente, sino al espacio del espectador. Será necesario que el personaje deje de apelar directamente hacia nosotros y señale hacia algún elemento diegético para conseguir que active eficazmente el espacio ausente.

Un breve repaso al fuera de campo formulado en estos primeros años, cuando el cine todavía podía considerarse como un cuadro en movimiento o teatro filmado, ofrece una clara perspectiva sobre las nuevas posibilidades del recurso en el ámbito en el que fue por primera vez analizado y definido. Uno de los primeros ejemplos de fuera de campo cinematográfico lo encontramos ya en *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Louis Lumière, 1895). Este breve gag, considerado como la primera obra de ficción del cine, muestra un hombre atareado regando un jardín. Aparece entonces por el margen derecho un joven que pisando la manguera, provoca que el jardinero acabe empapado. Tras una breve disputa, el muchacho acaba abandonando la escena por el mismo borde, dejando al jardinero solo en el encuadre [fig.226].



fig.226: *El regador regado (L'arroseur arrosé)*
Louis Lumière, 1895

La entrada y posterior salida del personaje abre el espacio en pantalla y demuestra su extensión más allá del marco. El efecto de tensión sobre el fuera de campo será más eficaz tras su salida, ya que al irrumpir en el plano, todo cuanto conocemos de la escena se encuentra en su interior. Al salir, sin embargo, se nos priva de la visión del personaje, haciéndonos más conscientes de esa salida hacia lo desconocido.

Tras este primer ejemplo las entradas y salidas se suceden en los films de forma casi frenética, consecuencia inevitable de la inmovilidad del plano. Estas salidas se producen casi en su totalidad en los márgenes laterales, si bien existen algunas rarezas donde el desplazamiento se produce en alguno de los otros cuatro



fig.227: *El atentado contra el abogado Labori (Attentat contre maitre Labori)* Georges Méliès, 1899

segmentos. Entre estos ejemplos singulares encontramos *El atentado contra el abogado Labori (Attentat contre maitre Labori, Georges Méliès, 1899)* donde al comenzar la escena los personajes irrumpen por el segmento correspondiente a la cámara, un gesto nada habitual para la introducción de personajes en escena [fig. 227]. Cabe señalar, también dentro de la producción Méliès, el film *Juana de Arco (Jeanne d'Arc, Georges Méliès, 1900)* en el que en una de las escenas los personajes abandonan en el cuadro por el margen superior tras subir unas escaleras, activando el fuera de campo situado sobre la imagen [fig.228].



fig.228: *Juana de Arco (Jeanne d'Arc)*
Georges Méliès, 1900

No podríamos dejar de lado, finalmente, el film que por su frenético uso de las entradas y salidas de campo, propició el célebre análisis de Noël Burch *Nana o los dos espacios*, que le llevaría a utilizar el término fuera de campo por vez primera. Además de numerosas llamadas hacia los bordes del encuadre, En *Nana* (Renoir, 1926) la sucesión de entradas y salidas de personajes serán tan habituales que ocuparán casi la mitad de las escenas. De esta forma, el ritmo del film parece estar creado “por las entradas y salidas, cuya importancia dinámica es tanto más grande cuanto que el film es casi por entero en planos fijos” (Burch, 2008, p.27). En un contexto en el que los movimientos de cámara ya habían sido introducidos, la elección de una cámara fija en escenas donde los personajes se desplazan constantemente por el plano resulta, cuanto menos, llamativa. Más llamativa será,

si cabe, la insistencia de Renoir en utilizar para estos desplazamientos el espacio situado tras la cámara y detrás del decorado, lo que ayuda a ampliar el espacio de la acción en todas direcciones.

Aunque muy habituales, las alusiones al fuera de campo realizadas en el M.R.P se producen casi de manera forzosa, resultado de un lenguaje cinematográfico todavía muy limitado y deudor de la imagen fija. Con la liberación de la cámara, estos efectos serán casi erradicados en favor de un espacio habitable y totalmente accesible que tendrá su culminación en el cine clásico de Hollywood. Con la introducción de los movimientos de cámara, estas entradas y salidas de pantalla donde el fuera de campo no se revela se convierten ya en elección consciente del cineasta, adquiriendo un nuevo sentido para el espectador moderno, acostumbrado a la visión privilegiada de todo lo que ocurre en escena. Las interpelaciones, salidas de campo, reencuadres, sombras y demás recursos para aludir a lo ausente serán tan habituales en el M.R.I. que aparecerán casi sin excepción en cualquier producción. La utilización del recurso, sin embargo, suele estar al servicio de la construcción espacial, ayudando a conectar distintos espacios que acaban mostrándose y formando parte de un todo. El fuera de campo plenamente consciente, aquel que busca crear una incógnita y dirigir al espectador más allá de la imagen, se acaba distinguiendo con facilidad de aquel fuera de campo momentáneo y circunstancial que no crea ninguna tensión. El punto de inflexión entre ambos se encuentra esencialmente, en el tiempo que se mantiene la incógnita en pantalla. Cuanto más tarde en revelarse un contracampo tras una interpelación o mientras aparezca un campo vacío tras la salida de un personaje, la importancia del fuera de campo irá en aumento.

Suele señalarse con frecuencia el film *Variété* (Dupont, 1925) como uno de los más significativos para la historia del fuera de campo (Burch, 2008) gracias a

la construcción de una de sus escenas. Hacia el final de la película, se produce una pelea entre dos personajes que a raíz de una infidelidad, deciden enfrentarse violentamente en una pelea de cuchillos. Tras un breve enfrentamiento frente a la cámara, ambos se desplazan hacia el margen inferior en el que parecen continuar su enfrentamiento. La cámara se mantiene aquí fija en un plano vacío que aumenta la tensión con cada segundo. Tras esto, irrumpe desde el margen inferior una mano blandiendo un cuchillo que acaba cayendo al suelo [fig. 229]. Con la desaparición de la mano, la cámara muestra de nuevo un plano vacío con una tensión todavía mayor en la que el espectador desconoce quien ha salido victorioso de este encuentro mortal.



fig.229: *Varieté*
Dupont, 1925

Finalmente, el asesino se alza lentamente desde el inferior del plano para desvelarnos quien ha sido la víctima del duelo. Este uso magistral del fuera de campo despertó la admiración de numerosos historiadores que acabaron aplaudiendo este “magnífico pudor” (Burch, 2008, p.33).

Decíamos que el cine de orígenes producía a menudo llamadas hacia el fuera de campo condicionadas por las limitaciones del aparato filmico durante la época. El cine clásico, afirmábamos también, se convierte en un sistema donde los movimientos de cámara y el uso del montaje permiten al espectador habitar el espacio sin limitaciones. En un cine de mostración como fue el cine clásico de Hollywood, parece imposible concebir un fuera de campo condicionado por alguna limitación externa ahora que la cámara por fin había sido liberada. El asesinato de *Varieté*, fruto de una elección narrativa del director, abre el camino, sin embargo, hacia una tendencia a ocultar lo inapropiado que culminará con la implantación del Motion Picture Production Code mejor conocido como el Código Hays¹⁸⁹ implantado en 1934. Esta censura impuesta en la industria americana se convertirá en un detonante para las alusiones al fuera de campo debido a las restricciones que el código establecía. Entre otras muchas premisas, el Código prohibía mostrar de forma explícita violaciones o asesinatos violentos. Esta prohibición no afectaba a la trama, sino al modo de mostrar estas acciones en pantalla, lo que provocó que el

189 El Motion Picture Production Code, vigente de 1934 a 1968, fue comúnmente conocido como Código Hays en referencia a William H. Hays, primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de los Estados Unidos (MPPA) y promotor del Código. El trabajo de censura promulgado por Hays no era, sin embargo, totalmente nuevo pues la práctica de la censura filmica llevaba años llevándose a cabo en la industria americana. El Código otorgó a los cineastas unas pautas que permitían que sus películas no fueran brutalmente censuradas a partir de cortes de metraje. La publicación de esta serie de normas proporcionó a los directores la oportunidad de redefinir su lenguaje para eludir la censura sin necesidad de transformar el relato.

fuera de campo se convirtiera en “una forma canónica de desplazar las acciones más cruentas e indignas de la escena sin tener que abolirlas” (Fillol, 2019, p.51). Durante los años que duró esta censura, cineastas como Fritz Lang o Alfred Hitchcock llegaron formas de recurrir al fuera de campo lejos ya del simple ejercicio de autocensura y de la “resolución estereotipada”, Lang convirtiendo el acto violento en una “insinuación perversa” y Hitchcock “amplificando lo sugerido a un grado tal que la atrocidad de lo sugerido empañaba lo pudoroso” (Fillol, 2019).

Fuera del seno americano son muchos los cineastas que han introducido las llamadas al fuera de campo como parte indispensable en su construcción de la escena, siendo un caso notable el de Robert Bresson en su film *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Bresson, 1956)¹⁹⁰. Serán, por supuesto, muchas más las figuras que utilicen el fuera de campo de forma notable¹⁹¹, pero solo detendremos brevemente nuestra atención en el cineasta japonés Yasujiro Ozu, pues es posible establecer un puente entre el fuera de campo que plantea y aquel que se establece desde la pintura:

Yasujiro Ozu [...] es quizá también el primero de todos los realizadores en haber comprendido verdaderamente la importancia del campo vacío y de la tensión que puede nacer de él. [...] Ozu, fue sin duda el primero en

190 En referencia a la utilización del fuera de campo, Bresson defendía la necesidad de “acostumbrar al público a adivinar el todo del cual solo se le da una parte. Hacer que adivine. Provocar las ganas” (Bresson, 1979, p.102).

191 Las valiosas aportaciones de Santiago Fillol sobre el fuera de campo cinematográfico recogen con frecuencia estudios de algunos de estos cineastas, destacando entre ellas *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch* (Fillol, 2016) donde analiza los posibles usos del fuera de campo desde el trabajo de estos tres autores.

jugar con la duración de estos campos vacíos, antes de las entradas pero sobre todo después de las salidas de los personajes. [...] cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre. (Burch, 2008, pp.33-34)

La obra de Ozu es una obra de silencio, quietud y espacios vacíos donde la ausencia de los personajes será casi tan frecuente como su presencia en pantalla. En los espacios interiores, la cámara suele situarse fija, sin importar si el personaje se encuentra ya lejos del encuadre. Este efecto, que veíamos ya en el cine de orígenes, adquiere aquí una nueva dimensión debido al tiempo que se mantiene este campo vacío o *pillow shot*¹⁹². El espectador no tiene ya la visión omnipresente a la que se le había acostumbrado tras la extinción del M.R.P. lo que contribuye a “separarle sutilmente de la acción, a impedirle una implicación emotiva, para facilitarle la opción de establecer una conveniente distancia sobre la acción representada” (Santos, 2014, p.62).

Esta exterioridad en la que se mantiene al espectador conecta en cierta medida su obra con la experiencia pictórica, en la que, en la mayoría de los casos, no es

192 El término *pillow shot* fue acuñado por Noël Burch (Burch, 1979) para referirse a los planos donde Ozu introduce esos bodegones fijos que parecen detener el flujo diegético de la acción. Con este término, Burch hace una analogía con el concepto *pillow-word* heredado de la poesía clásica japonesa, figura retórica utilizada para matizar o complementar el significado de un sustantivo o un verbo. La comparativa de Burch señala así estos planos vacíos como una forma de matizar o transformar el propio relato otorgándoles la importancia narrativa que merecen. En oposición a este concepto de los *pillow shots*, el crítico japonés Naibu Keinosuke comparaba estos planos -para él, *curtain shots* o planos cortina- con el papel que ejercía la cortina en el teatro occidental. Esta comparativa parecía simplificar el papel de estas escenas como una simple separación entre distintos actos, negándoles las connotaciones poéticas que pudieran transformar el relato.

posible habitar el espacio más que desde un punto fijo externo a la acción. En ocasiones, se establecen además planos vacíos que por su composición y estética recuerdan a los interiores de la pintura barroca holandesa, siendo notable el parecido entre *Las zapatillas* (Hoogstraten, hacia 1660) [fig. 230] y el fotograma de las zapatillas en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, Ozu, 1953) [fig.231]. Ambos muestran una estancia en apariencia vacía donde la ausencia del personaje es señalada a través de su calzado.

Veíamos como durante el cine de orígenes la utilización de la cámara fija y la consecuente inmovilidad del espectador se convertían en una norma inexorable. Cuando el cine moderno, con su propio lenguaje consolidado ofrece, como hace Ozu, un punto de vista rígido y poco privilegiado, la relación con el fuera de campo se estrecha y complejiza ante un espectador acostumbrado a habitar y deambular por el espacio de la representación gracias al privilegio de la cámara móvil.



fig.230: *Las zapatillas*
Hoogstraten, 1660



fig.231: *Cuentos de Tokio (Tokyo monogatari)*
Yasujiro Ozu, 1953

CONCLUSIONES



Al inicio de esta investigación nos preguntábamos hacia dónde se dirigían los personajes pintados por Sassetta en *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*. Ese interrogante encendió la chispa que originó nuestro estudio sobre lo ausente en la imagen pictórica. Si bien no podremos nunca desvelar hacia dónde huyen estos personajes, sí podemos afirmar la intencionalidad del autor por romper la barrera del cuadro, una decisión consciente y cuanto menos, atrevida, que demuestra una preocupación temprana por identificar el espacio del cuadro como una ventana de infinita extensión en lugar de una imagen plana limitada por un marco. A partir de ejemplos como este hemos intentado demostrar a lo largo de estas páginas no solo la posibilidad de un fuera de campo pictórico, sino también la utilización consciente de este recurso por parte de algunos pintores que dinamitaban así la planitud de la imagen modificando de forma rotunda el paradigma de la representación pictórica.

La utilización misma del término *fuera de campo* supuso desde el principio un conflicto anacrónico que hemos pretendido salvar mediante la aproximación al término realizada en las primeras páginas. Las líneas dedicadas a determinar los principios y características del recurso han pretendido justificar el empleo del término cinematográfico en aquellos casos donde se cumplieran ciertos factores básicos aun tratándose de ejemplos pictóricos con más de cinco siglos de antigüedad. Tras una primera aproximación al término, decidimos relegar

el análisis del fuera de campo cinematográfico al último tercio de la tesis, una decisión consciente que pretendía evitar que el fuera de campo pictórico quedase, como suele ser la fórmula habitual, ensombrecido por la versatilidad del recurso en el ámbito de la gran pantalla. Estudiar y analizar previamente el espacio pictórico nos ha permitido apreciar posteriormente los puntos en común con el cine, convirtiendo sus diferencias en innovaciones cinematográficas en lugar de identificarlas como carencias pictóricas.

Hablar sobre lo ausente en la imagen implica necesariamente hablar del marco, pues este supone la barrera divisoria entre campo y fuera de campo. Considerábamos así imprescindible dedicar unas páginas al estudio del marco y a su papel determinante a la hora de limitar la imagen y aislarla del entorno en el que se ubica. Tras analizar brevemente las características del marco-objeto, el marco-límite y el marco-ventana distinguidos por Jacques Aumont (Aumont, 1992;1996), el interés de esta investigación se ha centrado en el marco-ventana, dejando así de lado su carácter objetual, mucho menos relevante en su relación con el fuera de campo. El marco al que hemos hecho referencia a lo largo de estas páginas es el que posibilita la existencia del fuera de campo, convirtiéndose como ya señalábamos, en una “apertura a lo imaginario” (Aumont, 1996), separando la representación de aquello que parece extenderse más allá de ella. De este modo, el marco-ventana participa plenamente en la ilusión, situándose exclusivamente en el plano de la representación a diferencia del marco-objeto y el marco-límite, ubicados en un limbo entre simulacro y realidad.

Con la comparación entre el marco pictórico y el cinematográfico encontrábamos la primera brecha insalvable entre ambos medios, cuyos marcos identificábamos como centrípeto y centrífugo respectivamente. Estudiar previamente sus

características fue esencial para nuestra investigación, pues las diferencias entre el fuera de campo en ambas disciplinas tienen como base el carácter opuesto entre ambos marcos. Si el marco en la pintura oprime, limita y encierra, el marco cinematográfico puede ser atravesado, burlado y modificado. Sin embargo, aunque la pintura sea capaz de eliminar las limitaciones a las que el marco la somete, sí podrá revertir su carácter centrípeto cuando elimine el poder del centro mediante las alusiones al fuera de campo o los desencuadres.

A lo largo de la tesis, el término fuera de campo se ha utilizado indistintamente tanto para aludir al espacio más allá de la imagen como para hacer referencia al recurso que lo activa. Distinguíamos así entre un fuera de campo visual, uno sonoro y uno narrativo dependiendo del lugar desde el que se efectuase la llamada. El visual ha sido, como anunciábamos al comienzo, el que ha ocupado la totalidad de nuestra investigación por ser el único común en cine y pintura. El fuera de campo sonoro y el narrativo quedaban fuera de nuestro interés por ser imposibles de concebir en el espacio del cuadro. Sus posibilidades, complejas y diversas, se desarrollan en el ámbito del cine solo cuando este incorpora el sonido y las narrativas elaboradas a través del montaje. Aunque no nos retractamos de esta distinción entre estas tres tipologías, es necesario señalar que todas ellas dependen directa o indirectamente del medio visual. La ausencia a la que remite un sonido diegético *off* no puede ser detectada sin una imagen que desvele la procedencia externa del emisor, así como la ausencia del elemento evocado en la narración no puede percibirse sin visualizar la imagen. En estos términos de dependencia es donde se enfrentan la elipsis y el fuera de campo, ambos recursos de la ausencia basados en el espacio y el tiempo respectivamente. Si el fuera de campo hace referencia a la ausencia de un elemento, la elipsis realiza un corte en el tiempo, una escisión en el *continuum* temporal que no precisa de ninguna imagen para

ser percibida. Directamente relacionada con el relato, la elipsis puede ser evocada desde medios tan diversos como el cine, la novela o el relato oral pues no depende necesariamente de la imagen, sino de la narración. Si el fuera de campo es espacio, la elipsis es tiempo, por ello su utilización en el medio pictórico resulta inconcebible o al menos, presente solo a través de la secuencialidad en las escenas múltiples.

Los ejemplos expuestos en estas páginas han demostrado cómo podemos concebir un espacio más allá en cualquier imagen con una pretensión naturalista en su representación espacial. Sin embargo, hablábamos ya al inicio de la necesidad de activar el fuera de campo para que el espectador repare en él. Entre las distintas formas de activarlo distinguíamos entre las presencias parciales, las interpelaciones, las sombras, los espejos, los reencuadres y por último, las entradas y salidas de campo. Estas tipologías han permitido clasificar los ejemplos expuestos a lo largo de estas páginas y distinguir entre las presentes en cine y pintura y aquellas, como los reencuadres o las entradas y salidas de campo, exclusivas del ámbito cinematográfico. De entre todas las tipologías, las presencias parciales han supuesto indudablemente el ejemplo más numeroso. Presente desde el siglo XIV, el uso extendido de esta fórmula acabó por normalizarla, lo que provocó que su eficacia acabase disminuyendo. Solo en aquellos casos donde el recorte se efectúa sobre los elementos principales, el espectador acaba dirigiendo su atención al fuera de campo en el que la imagen parece completarse. La importancia compositiva concedida al elemento encargado de activar el fuera de campo, bien sean espejos, sombras o elementos recortados, será determinante para hacernos percibir que existe un espacio más allá de la imagen.

Una vez activado, el fuera de campo puede identificarse como momentáneo o indefinido, así como concreto o imaginario. Estas distinciones, realizadas por

Dominique Villain (Villain, 1997) y Noël Burch (Burch, 2008) respectivamente, hacen referencia a las condiciones en las que el fuera de campo es activado y evidencian de forma clara las carencias del recurso en la pintura, donde se mantendrá de forma irremediable como imaginario e indefinido. Ambas características aluden a la imposibilidad de resolver el interrogante que se plantea desde el interior del cuadro. El fuera de campo en el cine, en cambio, sí podrá ser momentáneo y concreto cuando aquello que se mantenía oculto acabe mostrándose en pantalla. Defendíamos al finalizar el primer capítulo que es la capacidad de plantear el interrogante y no la de resolverlo la que determina las posibilidades de encontrar el recurso en la pintura. Esta afirmación se ha convertido en la base de nuestra defensa del fuera de campo pictórico, por lo que las páginas dedicadas a la pintura han intentado señalar aquellas obras donde, aún sin poder resolverlo, se efectuaba este interrogante, exponiendo y señalando aquellas características que encontrábamos previamente en el fuera de campo de Noël Burch, André Bazin o Jacques Aumont.

Divididos en dos partes, los epígrafes del segundo capítulo analizaban primero el paradigma representacional en la pintura de cada siglo para después exponer las posibilidades del fuera de campo dentro de ese paradigma. Se evidenciaba así que, en efecto, el fuera de campo precisa de unas condiciones muy concretas para poder tener cabida en la pintura. Estas condiciones comienzan a cumplirse cuando el cuadro busca representar un espacio coherente y naturalista de apariencia infinita. Esta concepción de la pintura responde directamente al concepto del cuadro como ventana abierta al mundo de León Battista Alberti introducido en el siglo XV, aunque este cambio de paradigma hunde sus raíces ya en el siglo XIV con el trabajo de Duccio o Giotto. Arrancábamos con ellos nuestro estudio, analizando un espacio que aún con pretensiones naturalistas, no favorecía todavía la aparición del fuera de campo. Su pintura mostraba un espacio de apariencia

real, tangible y terrenal, donde el marco ejercía todavía una fuerza demasiado poderosa agolpando los elementos en su interior de forma casi opresiva. Giotto, como tantos otros pintores del Trecento, utiliza el fuera de campo de una forma tímida, casi por obligación, con el único fin de convertir el cuadro en parte de un mundo que pretende ser común al nuestro. Algunos elementos -siempre de menor importancia- se recortan, indicando que no es un espacio cerrado en sí mismo. Lo importante, sin embargo, se mantiene invariablemente dentro del marco. Aislado del resto, nuestro análisis sobre lo ausente en este siglo difícilmente facilitaría nuestra defensa del fuera de campo pictórico, pues carece de la tensión o al menos, de la activación consciente que sí encontraremos en siglos posteriores. Su análisis, no obstante, resulta necesario para entender la evolución y la incorporación definitiva del recurso al espacio del cuadro.

El capítulo dedicado al Renacimiento ha sido uno de los más extensos de nuestra investigación debido al papel fundamental que tuvo la pintura de este siglo en la introducción del nuevo paradigma representacional. El concepto de cuadro como ventana ha resultado ser la piedra angular sobre la que se erige el fuera de campo, que no es sino aquello que ocurre más allá de la ventana que se abre frente a nosotros. El término acuñado por Alberti -que paradójicamente no haría ninguna alusión a lo que podría ocurrir más allá del marco- nos ha servido para reivindicar y teorizar sobre el poder de la pintura para extender virtualmente sus límites como lo hacen los paisajes reales que observamos tras un cristal.

El breve análisis del método perspectivo realizado en estas páginas ha servido para evidenciar tanto el cambio de paradigma que produjo el Renacimiento como la deuda que mantuvo con la pintura de la Antigüedad clásica. Surgía en este punto el interrogante sobre el término adecuado para referirse a este nuevo

modo de representar, que planteó un debate entre los defensores de su genuina innovación y aquellos que reconocían como esenciales sus primitivos antecedentes. Frente a esta confrontación entre el *descubrimiento* o el *redescubrimiento* de la perspectiva lineal, creemos adecuado adoptar el primero de los términos siempre que reconozcamos el valor fundacional de la perspectiva intuitiva en la pintura grecorromana. Sin normalización o excesivo rigor geométrico, estas representaciones sentaron un precedente en la búsqueda de un espacio racional y coherente que pretendía corresponder a nuestra forma de percibir el entorno. La recuperación de esta antigua inquietud, sumada a la aplicación de la óptica y la geometría al espacio del cuadro, fueron las que permitieron la introducción de este nuevo método de representación que parecía responder de forma eficaz a las tentativas ya planteadas en la Antigüedad.

No menos conflictiva resulta, en cualquier caso, la utilización del término *descubrimiento* en lugar de *invención*, pues este último identifica el método perspectivo como una opción, entre otras muchas, de representar de forma fidedigna la realidad que nos rodea desde el enfoque racional y geométrico que caracterizó al siglo XV. La experiencia visual, cambiante, errática y bifocal, se tradujo en una serie de reglas que favorecían la transformación de la mirada en un elemento fijo, centralizado e inamovible. Utilizar -como tan a menudo se ha hecho- el término descubrimiento, responde a una creencia en la perspectiva lineal como un método objetivo, preexistente al hombre y a la espera de ser hallado. En su defecto, utilizar el término invención ayuda a identificarla como una convención más dentro de todas las posibles formas de representar nuestra visión. Este conflicto, que sin duda suscita una mayor atención, ha sido tratado en estas páginas de forma extremadamente breve, pues a riesgo de habernos excedido en su simplificación, quisimos evitar desviarnos en exceso de nuestro interés

principal. Para estudiar con mayor profundidad el debate sobre la legitimidad de este método hegemónico, remitimos tanto a *La perspectiva como forma simbólica* (Panofski, 2010) como a *La perspectiva invertida* de Pável Florenski, donde se plantea como igualmente válida la denominada perspectiva invertida utilizada como representación de nuestro sistema visual cambiante y errático.

Fruto de la radical transformación del espacio, el fuera de campo renacentista presenta un indispensable valor fundacional erigido esencialmente sobre el uso de espejos en la pintura flamenca, las valiosas aportaciones de Sassetta y sobre la introducción de los trampantojos en la pintura italiana. Amante del detallismo y abanderada de una perspectiva empírica e intuitiva, la pintura flamenca se ha labrado un puesto privilegiado en la historia del fuera de campo pictórico desde que Jan van Eyck colocase en *El matrimonio Arnolfini* un espejo convexo que revelaba una parte oculta de la estancia representada. Este espejo se convirtió al instante en un recurso sencillo y eficaz para activar el fuera de campo que supone, además, la única forma que tendrá la pintura para revelar parte del espacio más allá del marco. En este caso, la revelación se encuentra en todo momento frente a nosotros, por lo que la respuesta a la incógnita que plantea el cuadro nos es dada antes de que se produzca el propio interrogante. Los espejos parecen rebelarse así contra las limitaciones del fuera de campo pictórico a través de un sistema contrario al habitual de interrogante-revelación que presentará el cine a través del campo-contracampo o los reencuadres. Por otra parte, el papel de los espejos ayuda a reclamar la independencia espacial del cuadro al negar nuestra propia presencia. Los espejos ayudan a romper la pared frontal sin responder por ello al concepto de cuarta pared cinematográfica, pues en el reflejo se demuestra que frente al cuadro, la representación continúa y el espectador desaparece.

Por su parte, la obra de Sassetta, que hemos señalado ya como indispensable en la concepción de esta tesis, resulta esencial también dentro del contexto del fuera de campo en este siglo, pues de entre sus coetáneos, es el único que recurre a él de forma habitual. Su ejemplo revela de forma irrevocable las pretensiones conscientes de algunos pintores por hacernos creer que sus personajes podían realmente huir de la imagen, haciéndonos partícipes de la ilusión de un espacio ilimitado. Su forma de recurrir al fuera de campo resulta además atrevida y rompedora, pues desequilibra el valor centrípeto del cuadro en una época en la que el poder del centro era todavía demasiado fuerte para ser ignorado.

Si la alusión al fuera de campo en estos ejemplos parece incuestionable, mucho más conflictiva resulta la planteada a partir de los trampantojos. En su concepción más clásica, el trampantojo nace con la pretensión de adscribirse y ampliar el espacio del espectador abriendo un hueco en el muro. Mediante nichos y hornacinas, la pintura se convierte en una apertura limitada y estrecha que en lugar de crear un mundo propio, busca prolongar ligeramente el entorno en el que se ubica. La pintura europea del siglo XV desarrolla otra modalidad de trampantojo, mucho más compleja, que continúa prolongando el espacio del espectador convirtiendo los huecos en ventanas y esta vez sí, aludiendo mediante gestos al espacio situado frente al él. Cuando Francesco del Cossa o Filippo Lippi representan el marco de una ventana para permitir posteriormente que el retratado lo atraviese, están rompiendo la planitud del cuadro sin renunciar a la construcción de un mundo independiente. Estos trampantojos construyen un espacio flexible e ilimitado desplazando parte de la atención hacia el exterior. Con estas premisas, parecen cumplidos los principios necesarios para que el fuera de campo sea activado. Sin embargo, estos ejemplos no consiguen establecer la tensión necesaria para activarlo eficazmente pues el fuera de campo al que aluden parece coincidir con el

espacio del espectador, lo que imposibilita establecer cualquier incógnita. En estos casos, sería más adecuado utilizar el término fuera de cuadro. Fuera de cuadro y fuera de campo coinciden espacialmente pues ambos comienzan donde el marco termina. Su naturaleza, sin embargo, es de carácter opuesto. Mientras uno alude al espacio real que rodea la obra, el fuera de campo se sitúa en el terreno de la representación. El fuera de cuadro es la pared en la que se sitúa el paisaje; el fuera de campo, la prolongación virtual de ese paisaje. Esta relación aparentemente antagónica e irremediamente separada llega a un punto de encuentro en el trampantojo, pues pretende prolongar el espacio representado sin desvincularse de su entorno real, aludiendo al fuera de cuadro -el espacio del espectador donde se sitúa la ventana- sin renunciar a la existencia de un fuera de campo -el paisaje, tras el marco, donde se prolonga la representación-.

Debido a esto, las interpelaciones resultan menos eficaces para la activación del espacio ausente cuando son dirigidas hacia el frente. Una mirada hacia el lateral parece inmediatamente dirigida hacia un más allá del cuadro en el que la representación se prolonga. Una mirada al frente, sin embargo, plantea el interrogante sobre si apunta hacia un fuera de campo relacionado con la representación o hacia el espacio fuera de cuadro en el que el observador se sitúa. En este último caso, la tensión no se establece a partir de una ausencia, sino en la ruptura del muro entre la obra y el espectador que la observa.

Sobre la representación espacial a principios del siglo XVI, podemos concluir que la pintura de este siglo perfecciona y en cierta medida, naturaliza la representación renacentista introduciendo nuevas herramientas que ayudaban a reforzar el carácter naturalista de la pintura. La perspectiva cromática y la atmosférica transformaron la pintura de forma sutil pero evidente, como apreciábamos en la comparativa

entre *Los desposorios de la Virgen* de Perugino (Perugino, 1500-1504) y la reinterpretación de Rafael realizada en 1504. En lo referente al fuera de campo, el siglo XVI presenta una tendencia a la descentralización de las composiciones que favorece directamente la introducción reiterada de presencias parciales. El uso de este recurso, además de los espejos, continúa la tradición de siglos anteriores desde una postura que nos permitimos clasificar como más radical. Esta nueva postura recoge estas soluciones y les otorga un lugar privilegiado en la composición en lugar de aplicarlas a elementos secundarios. De este modo, los recortes se vuelven más abruptos y afectan con mayor frecuencia a los personajes principales, mientras vemos como el pequeño espejo colocado tras las figuras del *Matrimonio Arnolfini* (van Eyck, 1434) se transforma en el elemento central en la *Vanidad* de Tiziano. (Tiziano, 1514-1515) Lejos aún de presentar la estrecha relación con lo ausente que veríamos en siglo XIX, estos cambios muestran claramente la tendencia descentralizadora y centrífuga que marcará la transformación del espacio pictórico a lo largo de los siguientes siglos.

La tendencia hacia finales del siglo XVI fue la de establecer una relación más estrecha entre figura y fondo, lo que acabó por desplazar el peso de la composición del paisaje a las figuras. Este proceso culmina en la pintura manierista que acaba convirtiéndose en un conjunto convulso de figuras que parecen ocupar cualquier hueco del espacio de forma frenética. En un movimiento reaccionario contra la excesiva rigidez renacentista, el Manierismo trajo una desnaturalización del espacio convulsionando la simetría y el orden que venían rigiendo desde principios de siglo. Posteriormente, el Barroco rechaza este espacio convulso y vuelve la vista hacia la construcción de un espacio realista sin llegar a recuperar la simetría de las composiciones renacentistas clásicas. Aún a riesgo de simplificar en exceso tres concepciones espaciales complejas y heterogéneas, podríamos identificar el espacio

renacentista con la línea horizontal por sus figuras ordenadas en forma de friso y su ordenada división de los planos de profundidad; el manierista con la línea orgánica y por último, el Barroco con la línea diagonal que descentraliza las composiciones y extiende los elementos hacia el espectador.

En lo referente al fuera de campo, el periodo Barroco produce innumerables alusiones al espacio ausente a través de las fórmulas más habituales -presencias parciales y espejos- mientras se incrementa el uso de otras menos extendidas como las interpelaciones. El ambiente intimista de la pintura holandesa convierte al espectador en *voyeur* y no duda en introducir personajes que apelan directamente hacia nosotros, conscientes de nuestra presencia. Además, la construcción de estancias llenas de puertas y ventanas propician las miradas más allá del marco dirigidas hacia los espacios contiguos. En el contexto italiano, la figura de Artemisia Gentileschi ofrece varios ejemplos notables como *Judith y su doncella* (Gentileschi, 1618-1619) o *Judith y su sirvienta con la cabeza de Holofernes* (Gentileschi, 1625) donde la mirada de las figuras sumada al contexto narrativo de la escena, nos invitan a dirigir nuestra atención hacia los márgenes del cuadro. La tensión que generan estas interpelaciones se ve claramente incrementada cuanto menor es el espacio entre el personaje y el borde al que dirige la mirada. En estos casos, el marco oprime y encierra mientras el carácter centrífugo de la composición se incrementa ante un elemento oculto cuya posible proximidad con los personajes encuadrados se convierte casi en amenaza.

Con la llegada del siglo XVIII, el paradigma representacional en la pintura continúa transformándose, si bien esta vez los cambios suceden de forma mucho más rápida mientras conviven en Europa corrientes tan distintas como el Rococó, el Neoclasicismo o el Romanticismo. Nuestra investigación se enfrentaba aquí

al reto de sintetizar -e inevitablemente, simplificar- la representación espacial de todas ellas sin desviar la atención de nuestros objetivos principales. La complejidad de esta tarea se veía indudablemente incrementada a partir de este siglo debido a la diversificación de las corrientes artísticas y a su rápida sucesión, que contrasta con la solidez y la persistencia de las corrientes vistas hasta el momento. Conscientes de esta problemática, confiamos haber expuesto con claridad aquellos factores que afectaron de forma directa las relaciones con el fuera de campo durante estos siglos de cambios y revoluciones artísticas.

Tras el periodo Barroco, en Europa acaba extendiéndose el estilo Rococó, una corriente de sensaciones etéreas y ligeras que contrasta con la rotundidad del claroscuro tenebrista del siglo anterior. De las formas de representación clásicas se conservan la perspectiva aérea y la cromática mientras la perspectiva lineal se reduce a una simple anécdota. Predominan los espacios abiertos donde el paisaje se convierte en un entorno de apariencia variable. En cuestiones de percepción, la descentralización de las composiciones y la eliminación del punto de fuga dificultaba la proyección del espectador en un lugar determinado de la representación. De esta nueva concepción espacial parece derivar una mayor libertad para habitar la imagen, que da pie a una mirada errática y sin ataduras. Como reacción a este movimiento, la pintura Neoclásica supone una vuelta a los temas de la Antigüedad clásica representados bajo el prisma de orden y simetría renacentistas. Se recupera el gusto por una perspectiva cuidada de un punto de fuga único con arquitecturas detalladas y espacios bien determinados. Si con el Rococó el espacio se volvía orgánico, el Neoclasicismo recupera la disposición frontal de los elementos, y el gusto por la línea horizontal y las composiciones en forma de friso. El Romanticismo, por su parte, parece situarse entre el Rococó y el Neoclásico en términos espaciales. Recuperando el gusto por el paisaje que

veíamos en el Rococó, la pintura romántica ofrece una construcción espacial mucho más detallada que en cierta medida recuperará también la horizontal pero esta vez a través del vasto horizonte paisajístico. La pintura de este siglo parece debatirse incansablemente entre lo ligero y lo sublime, además de ofrecer un enfrentamiento directo entre línea y mancha que se reforzará con la posterior aparición del Impresionismo.

Con estos conflictos internos, parece lógico que las reflexiones y los experimentos con la representación de la obra y su capacidad ilusoria quedasen relegadas a un segundo plano. Las alusiones al fuera de campo en este capítulo han sido menos revolucionarias que las encontradas en siglos anteriores además de menos frecuentes. Los ejemplos que señalábamos muestran de nuevo los recursos más habituales como las presencias parciales o las llamadas fuera del cuadro. Las apelaciones al espectador que se popularizaban en la pintura holandesa del siglo anterior destacan aquí con la figura de Joseph Ducreux. Si los interiores holandeses nos hacían partícipes de la escena y nos descubrían como *voyeurs*, la obra de Ducreux reduce la representación a un contexto espacial indeterminado donde las figuras solitarias muestran sin tapujos ser conscientes de nuestra presencia eliminando la barrera que nos separaba de él. La tensión que crea sobre el fuera de campo es, sin embargo, mínima, pues pronto nos identificamos como el elemento que señala, eliminando cualquier incógnita.

Los dos ejemplos de Joshua Reynolds destacados en el capítulo crean una tensión mucho mayor con un recurso compositivo que en cierta medida, ponía en entredicho la sensación de espacio abierto del cuadro. Tanto en *Los arqueros* (Reynolds, 1769) como en *Retrato del Maestro Hare* (Reynolds, 1788-1789), el pintor coloca los elementos rozando el borde mismo de la imagen, en lo que

ahora podemos señalar como un gesto nada usual para la época. Lo que durante el Trecento provocaba la percepción de la imagen como elemento cerrado, no está reñido aquí con la reivindicación de un espacio más allá del cuadro al ser complementado con las miradas de los personajes hacia ese más allá. Aislados y nada comunes, estos dos ejemplos muestran como los patrones que permiten la conversión del cuadro en ventana pueden revertirse y ser en cierta medida transgredidos con la evolución de la representación y los cambios de paradigma representacional.

El último de los capítulos sobre pintura, dedicado al último tercio del siglo XIX, se convierte en el más significativo por suponer la definitiva normalización del fuera de campo en el ámbito de la pintura así como el momento en el que se terminan de abarcar todas las posibilidades que el recurso permite en el espacio del cuadro. Ideológicamente, se acabarán rechazando tanto la excesiva idealización romántica como la teatralidad del Neoclásico. Este rechazo hacia lo artificial propiciará la búsqueda del instante detenido que con la aparición de la fotografía acabará convirtiéndose en la representación de un instante fortuito. La influencia de su impacto quedaba dividida en tres vertientes: la liberación de la pintura como herramienta documental, la utilización de la fotografía como referente y por último, la influencia del encuadre fotográfico en la composición pictórica. Este último factor es el que ayuda a romper de forma definitiva con la opresión del marco, liberando la composición del poder del centro gracias al intento por imitar el instante fortuito de la fotografía documental.

Una de las influencias más evidentes del encuadre fotográfico lo encontrábamos en la obra de Edgar Degas. Las páginas dedicadas a su pintura evidencian un cambio de paradigma hacia una visión no privilegiada de la escena que acaba con el espectador como vértice desde el que se ordenan todos los elementos. Las

aspiraciones de la pintura a convertirse en recorte de una realidad más extensa son alcanzadas de forma inmediata mediante la fotografía, que no parece imitar ni pretender, sino que muestra una imagen que reconocemos al instante como el recorte real de una realidad mucho más extensa. No es de extrañar que el cuadro, que venía aspirando a esta meta desde hacía siglos, adquiriera de pronto los hábitos compositivos de este nuevo medio que sin dificultades resolvía esta aspiración.

Fueron Degas, Tissot o Caillebotte aquellos que tradujeron la apariencia fortuita de la fotografía de calle -recordemos que la de estudio no hacía sino imitar las composiciones clásicas de la pintura- en escenas donde los elementos parecen extenderse más allá del marco. La escena ya no se dispone artificialmente para nosotros y sin embargo, como espectadores, seguimos siendo invitados a ser parte de ella. Con la incorporación de lo- en apariencia- fortuito en la composición, las presencias parciales acaban afectando a los elementos sin importar su relevancia compositiva. Es entonces cuando la imagen se convierte por primera vez en un desencuadre, dilapidando el encuadre tradicional y favoreciendo la activación del fuera de campo de forma frecuente y efectiva. Esta última parte de nuestro análisis demuestra que si bien la pintura era capaz de aludir al fuera de campo desde hacía siglos, la influencia de la fotografía y posteriormente, la del cine, provocó una transformación en el modo de concebir y leer las imágenes. Esto facilitó la definitiva reconversión del cuadro en un recorte de una realidad más extensa con un fuera de campo que si bien mantenía sus propias fórmulas, acabó por llevar al extremo las relacionadas con el encuadre y la composición gracias a la influencia de estas nuevas disciplinas.

Cerrábamos aquí nuestras reflexiones sobre el fuera de campo en el cuadro a sabiendas de que la historia de la pintura ofrece, con toda seguridad, una infinidad

de ejemplos no contemplados en estas páginas. Somos conscientes de las cosas que podemos haber dejado por el camino así como la extensión que probablemente deberían merecer estos complejos cambios en el paradigma artístico occidental. Nuestro estudio se ha reducido sin embargo, a aquellos factores que creemos, han sido determinantes para la evolución de la representación espacial clásica así como para la consolidación del fuera de campo pictórico. La necesidad de acotación nos ha llevado a dejar fuera otras formas de representación vinculadas a una mirada multifocal y anticlásica como la que caracterizará al Cubismo. Las posibilidades del recurso en el ámbito de los puntos de vista múltiples, el collage y la fragmentación espacial posibilitarán sin duda nuevas relaciones, completas e interesantes, con el espacio ausente.

Como hemos defendido a lo largo de estas páginas, aunque se ha mantenido una visión comparativa entre cine y pintura, esta es una tesis sobre pintura. Con esta afirmación pretendemos justificar nuestro análisis breve y limitado de la representación espacial en el cine. Nuestro empeño por mantener la representación pictórica como el centro de la investigación ha sido clave para la acotación temporal en el ámbito cinematográfico, que decidimos cerrar con la aparición de los movimientos de cámara y la introducción del montaje. Ambos se convierten en la piedra angular sobre la que se erige el lenguaje cinematográfico genuino, lo que los convierte a su vez en el elemento de escisión entre cine y pintura. Nuestro análisis del espacio cinematográfico se ha llevado a cabo con el fin de encontrar un lugar común entre el fuera de campo en el cine y aquel que hemos venido a señalar en la pintura. Identificar sus similitudes nos llevaba necesariamente a centrar la atención en el cine de orígenes y a pausarlo allí donde éste abre una brecha inquebrantable con la imagen pintada. El período resultante ha sido bastante estrecho, especialmente si lo comparamos con los más de cinco siglos analizados

desde la transformación del cuadro en ventana hasta su cuestionamiento en el arte de vanguardias. En el caso del cine, fueron las dos décadas que separan *La sortie des usines* (Lumière, 1895) y *El Nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) las necesarias para dejar atrás las exigencias del cuadro renacentista y establecer un método de representación espacial independiente. Tras el breve periodo aquí expuesto, el montaje continuará evolucionando y complejizándose para suplir ciertas carencias que el sistema perspectivo clásico no podía resolver. De esta forma, surgen modos de construir la imagen, como el montaje soviético de Eisenstein o Pudovkin, que podríamos relacionar directamente con el collage por establecer relaciones entre imágenes sin conexión narrativa o secuencial entre ellas. Este nuevo modo de ensamblar los distintos planos se aleja de la construcción espacial clásica, obligando al espectador a establecer un vínculo entre imágenes que ya no será espacial sino emotivo.

Si la pintura presenta un instante congelado, el cine, aún en sus primeros años de vida, muestra un continuo devenir temporal que se manifiesta desde el principio a través del movimiento de los personajes. En la primera década, la influencia de la pintura era todavía muy evidente, por eso la cámara, en la mayoría de los casos, imitaba y reproducía ese punto de fuga único y frontal que tan arraigado había quedado en la pintura occidental. Como resultado, el cine de orígenes tiende a reforzar el carácter centrípeta de la escena, aunque el aislamiento de los elementos dentro del marco se ve enseguida comprometido con las entradas y salidas de los personajes. Si se nos permite recurrir de nuevo a una afirmación anacrónica, incluso en el Método de Representación Primitivo, aquel que se mantendrá fiel a la autarquía del cuadro, observamos como el cine pronto refuerza, enriquece y transforma el fuera de campo que la pintura venía utilizando durante siglos. Si las víctimas del desastre en *Terremoto en la casa de Job* (Bartolo di Fredi, 1367)

estaban condenadas a permanecer congeladas justo antes de abandonar el cuadro, en *La sortie des usines* (Lumière, 1895) los trabajadores abandonan el campo sin ninguna dificultad huyendo hacia ese fuera de campo que jamás llegarán a alcanzar los personajes de di Fredi. Los ejemplos relativamente numerosos e indudablemente significativos de entradas y salidas de encuadre que señalábamos en estas páginas evidencian una transformación inevitable, un impulso irrefrenable y arrollador hacia el movimiento -primero de los elementos, después del objetivo- que transformaría progresivamente la imagen cinematográfica primitiva de una centrípeta a una centrífuga.

La transformación del cine en una sucesión de planos-cuadro unidos mediante el montaje posibilita la aparición de un espacio representado inconcebible hasta el momento: un espacio de agregados, fragmentado, complejo y abierto. Individualmente, estas escenas no difieren de la concepción primitiva del plano autoconclusivo, mientras que en su conjunto, permiten ampliar el espacio inicial estableciendo una relación -en ocasiones confusa- entre dos conjuntos cerrados. Un gran número de estos planos múltiples se realizó estableciendo una relación de continuidad directa entre escenas unidas entre sí gracias al desplazamiento de los personajes. Cuando las escenas se desarrollaban en localizaciones independientes, el espacio diegético se ampliaba considerablemente, convirtiéndose en un mundo de dimensiones indefinidas del que solo se mostraban unas pequeñas piezas.

Aunque la introducción de escenas múltiples permite abrir el camino hacia la fragmentación espacial, la relación del espectador con la imagen sigue siendo la de un observador externo, frontal e inamovible. La verdadera transformación del espacio se produce cuando se introducen diferentes tipos de encuadre dentro de un mismo espacio. El espectador, que hasta entonces no difería del pictórico o el

teatral, comienza su transformación progresiva hacia el espectador omnipresente que caracteriza al cine. El acercamiento del objetivo a los elementos a través de los primeros planos, recibido originalmente como un acercamiento aberrante, casi impúdico, permitió que por primera vez el espectador pudiera experimentar la escena desde la cercanía y abandonar el distanciamiento clásico.

Si los primeros planos posibilitan que el espectador se acerque al elemento filmado, los desplazamientos de la cámara le permiten desplazarse por la escena, abandonando su asiento para comenzar a habitar la imagen. De igual modo que el primer plano se justificó inicialmente con la utilización de distintas lentes por parte de los personajes, los primeros movimientos de cámara venían justificados por la visión errática y deambulante del turista, por lo que no es de extrañar que las primeras panorámicas nacieran en el contexto del cine documental. El *travelling* necesitó también de una justificación diegética, que se tradujo en la utilización de la mirada móvil del pasajero de tren. En estas producciones, el movimiento de la cámara no se detectaba como algo inapropiado o incomprensible, pues el cine documental respondía a la mirada de un viandante mientras el cine narrativo transformaba al público en espectadores teatrales, identificados con un asiento frontal del que no podrían despegarse. La auténtica transformación del espacio cinematográfico aparece cuando la fragmentación de la escena y los movimientos de cámara no necesitan justificación desde la propia diégesis para ser utilizadas. Cuando esto ocurre, el espectador se identifica finalmente con el objetivo, aceptando la disonancia entre su posición fija y distante y la visión móvil desde el interior de la escena que favorecía el objetivo.

Estos cambios fundacionales separan irremediabilmente la representación pictórica de la cinematográfica en la misma medida en la que enriquecen las posibilidades

del fuera de campo en el cine. Las negativas a aceptar un fuera de campo pictórico encuentran su fundamento en la relación que estos cambios permiten establecer entre el campo y el fuera de campo en la pantalla. La posibilidad de renovar el encuadre permite que el espacio ausente pueda revelarse, confirmando la continuidad de la imagen tras el marco. Por otro lado, el movimiento -tanto del objetivo como de los personajes- sumado a la introducción del sonido, multiplican los modos de dirigir la atención hacia el espacio más allá del marco.

Consideramos que la comparativa entre el cuadro y el cine de orígenes ha servido para cuestionar directamente esta negativa, pues ha permitido señalar un lugar común para el fuera de campo en ambas disciplinas. Tanto el cine de orígenes como la pintura presentan un fuera de campo misterioso, permanentemente oculto y sin capacidad de revelación que sin embargo, dirige de forma eficaz la atención del espectador más allá del límite del marco. Precisamente esta incapacidad de revelar la incógnita es la que permite aumentar la tensión hacia los bordes favoreciendo la tendencia centrífuga de la imagen. Los ejemplos expuestos a lo largo de estas páginas permiten ver como la pintura es capaz de revertir el carácter centrípeta que la define mediante distintas convenciones compositivas. Si no aceptásemos esta posibilidad de cambio, nuestra defensa del fuera de campo pictórico se desmoronaría al instante, pues solo hay fuera de campo allá donde se permite que la atención divague más allá del cuadro o en otras palabras, cuando la imagen presenta un carácter centrífugo. A lo largo de nuestra investigación hemos observado sin embargo, cómo frente a los ejemplos de fueros de campo, la pintura tiende a utilizar con mayor frecuencia su capacidad centrífuga para aludir y adscribirse al espacio del espectador. Son así mucho más habituales los intentos por romper la cuarta pared mediante trampantojos que los de abrir el cuadro por sus bordes laterales. Si bien los ejemplos de fuera de campo pictórico

siguen siendo numerosos e innegables, gran parte de los intentos por ampliar la imagen están más relacionados con el fuera de cuadro, como veíamos en con el uso del trampantojo clásico. El cine, por el contrario, tiende a demostrar su identidad como espacio independiente con una relación mucho más estrecha con el fuera de campo frente a las poco frecuentes rupturas de la cuarta pared. Con la salvedad del cine de orígenes, donde sí tendrán cabida los guiños al espectador –Méliès, por ejemplo, solía saludar a la cámara en sus películas- el cine evitará aludir al espectador hasta la llegada del cine moderno, ofreciendo una evolución a la inversa de la que observamos en pintura.

Llegados al final, confiamos en que los ejemplos señalados a lo largo de esta tesis sirvan como testigo de la existencia de un fuera de campo genuinamente pictórico anterior al nacimiento del cine. Conscientes de sus posibles limitaciones, esperamos que tras la investigación expuesta a lo largo de estas páginas, la hipótesis sobre del fuera de campo pictórico resulte, en adelante, más sencilla de defender. Somos conscientes de que los ejemplos que respaldan nuestra postura serán sin duda mucho más numerosos que los aquí señalados y confiamos en que algunos de ellos permitirán posteriormente ampliar y fortalecer lo expuesto en estas páginas. Del mismo modo, es posible que algunos autores relevantes hayan quedado también en el tintero. Con sus posibles carencias, confiamos que lo expuesto en esta investigación funcione como una breve historia del nacimiento y la consolidación del fuera de campo en la pintura occidental y ayude a ampliar las reflexiones y los estudios utilizados como base en esta tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, León Battista.

Tratado de Pintura, México, Amalgama Arte, 1998

ALIGHIERI, Dante.

La Divina Comedia, Madrid, Alianza Editorial, 2018

ALMENDROS, Néstor.

Días de una cámara, Barcelona, Seix Barral, 1990

ARASSE, Daniel.

Vermeer, faith in painting, Princeton, Princeton University Press, 1994

ARNHEIM, Rudolf.

El cine como arte, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996

El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales,
Madrid, Akal, 2001

AUMONT, Jacques.

El ojo interminable. Cine y pintura, Barcelona, Paidós, 1996

La imagen, Barcelona, Paidós, 1992.

BAUDELAIRE, Charles.

Art in Paris, 1845-1862, Londres, Phaidon Publishers, 1965

Delacroix, Madrid, Casimiro Libros, 2011

El pintor de la Vida moderna, Madrid, Alianza Editorial, 2021

BAZIN, André.

¿Qué es el cine?, Madrid, Ed. Rialp, 1990

BERNICE, Rose.

Drawing now, New York, Museum of Modern Art, 1976

BLANCHE, Emile Jacques.

Propos de peinture: de David à Degas, Paris, Emile-Paul frères, 1919

BLATT, Sidney J.

Continuity and change in art. The Development of Modes of Representation,

Nueva York, Routledge, 2009

BOCCACCIO, Giovanni.

Decamerón, Madrid, Cátedra, 2018.

BONITZER, Pascal.

Desencuadres. Cine y pintura, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007

El campo ciego, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007

BRESSON, Robert.

Notas sobre el cinematógrafo, Méjico, Ediciones Era, 1979

BRUSATI, Celeste.

“Paradoxical Passages: The Work of Framing in the Art of Samuel Van Hoogstraten” en *The Universal Art of Samuel Van Hoogstraten (1627-1678)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 (pp.53-75)

Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoosgraten, Chicago, The University of Chicago Press, 1995

BRYSON, Norman.

Word and image: French painting of the ancient régime, Nueva York, Cambridge University Press, 1981

BUNIM, Miriam S.

Space in medieval painting and the forerunners of perspective, Nueva York, Columbia University Press, 1940

BURCH, Noël.

El Tragaluz del infinito, Madrid, Cátedra, 2016

Praxis del cine, Madrid, Fundamentos, 2008

To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema, California, University of California Press, 1979

CASSETTI, Francesco; **DI CHIO**, Federico.

Cómo analizar un film, Barcelona, Paidós, 2007

El film y su espectador, Madrid, Cátedra, 1989

CHION, Michel.

La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Barcelona, Paidós, 1993

CLARK, Stuart.

Vanities of the eye: Vision in Early Modern European Culture, Oxford, Oxford University Press, 2009

COLE, Bruce.

Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence, Indiana, Indiana University Press, 1980

CRARY, Jonathan.

Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX, Murcia, Cendeac, 2008

DA VINCI, Leonardo.

Tratado de Pintura, Madrid, Austral, 1964

DE LA CROIX, Horst; Richard G. Tansey.

Art through the Ages II, Florida, Harcourt Brace Jovanovich, 1986

DELEUZE, Gilles.

La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I, Barcelona, Paidós, 1984

DELEVOY, Robert L.

Early Flemish painting, DONDE, McGraw-Hill Book Company, 1983

DUNNING, William V.

Changing images of pictorial space. A history of Spatial illusion in Painting, Nueva York, Syracuse University Press, 1991.

EDGERTON, Samuel Y.

The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, Nueva York, Basic Books, 1975.

FILLOL, Santiago.

Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch, Santander, Shangrila, 2016.

FOUCAULT, Michel.

Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968

FLORENSKI, Pável.

La perspectiva invertida, Madrid, Siruela, 2005.

FRANCASTEL, Pierre.

Sociología del arte, Madrid, Alianza, 1975.

FRIED, Michael.

El lugar del espectador, Madrid, La balsa de medusa, 2000.

FRIEDLAENDER, Walter.

Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting, Nueva York, Columbia University Press, 1973.

GABLIK, Suzie.

Progress in Art, Londres, Thames and Hudson, 1976.

GARDNER, Helen.

Art through the Ages, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

GOLDWATER, Robert John.

Artists on art, from the XIV to the XX century, New York, Pantheon Books, 1945.

GOMBRICH, Ernst.

Arte e ilusión. estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, Gustavo Gili, 1979

La historia del Arte, Nueva York, Phaidon, 2021.

GÓMEZ TARÍN, Francisco.

Discursos de la ausencia: la elipsis y el fuera de campo en el texto filmico, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006 (I)

Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949),

Castellón, Universitat Jaume I, 2006 (II)

Elementos de la narrativa audiovisual. Expresión y narración, Santander, Shangrila Ediciones, 2011.

GOWING, Lawrence.

Vermeer, California, University of California Press, 1997.

GUBERN, Román.

Dialectos de la imagen, Madrid, Cátedra, 2017.

La mirada opulenta, Exploración de la iconosfera contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

HAUSER, Arnold.

Mannerism; the crisis of the Renaissance and the origin of Modern Art, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965.

HYMAN, Isabelle.

The life of Brunelleschi, New Jersey, Englewood Cliffs, 1974.

HONOUR, Hugh.

Neoclasicismo, Bilbao, Xarait Ediciones, 1991.

JOHNSON, Lee.

Delacroix, New York, W.W. Norton, 1963.

LORENTE, Jesús Pedro.

Neoclasicismo, Madrid, Dastin, 2003.

MACCURDY, Edward.

The Notebooks of Leonardo Da Vinci, New York, George Braziller, 1955

MELCHIOR-BONNET, Sabine.

The mirror: a history, New York, Routledge, 2001.

MILLNER, Madlyn.

Dutch Painting in the Seventeenth Century, Boulder, Westview Press, 1993.

MITRY, Jean.

Estética y psicología del cine I. Las estructuras, Madrid, Siglo XXI, 1999.

Estética y psicología del cine II. Las formas, Madrid, Siglo XXI, 1984.

MURRAY, Linda.

El Alto Renacimiento y el Manierismo, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.

The Art of the Renaissance, Londres, Thames and Hudson, 1963.

OROZCO DÍAZ, Emilio.

Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1975.

ORTEGA Y GASSET, José.

El espectador, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

ORTIZ, Áurea; **PIQUERAS**, M^a Jesús.

La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual, Barcelona, Paidós, 1995.

PANOFSKY, Erwin.

La perspectiva como forma simbólica, Barcelona, Tusquets, 2010

Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, Madrid, Alianza, 1983.

PIRENNE, Henri.

Optics, Painting and Photography, Cambridge, Cambridge University Press, 1970

REFF, Theodore.

Degas: The Artist's Mind, Toronto, Harper & Row, 1976

REISZ, Karel.

Técnica del montaje cinematográfico, Madrid, Taurus, 1980

RÜGER, Axel.

Vermeer and Painting in Delft, Londres, National Gallery Company, 2001

SADOUL, George.

Louis Lumière, París, Seghers, 1964

SALT, Barry.

Film style and technology: history and analysis, London, Starword, 2009.

SANTOS, Antonio.

Yasujiro Ozu, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014

SCHAPIRO, Meyer.

Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte, Madrid, Tecnos, 1999

SEMENZATO, Camilo.

La Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Grijalbo, 1996

STELLA, Frank.

Working Space, London, Harvard University Press, 1986

STOICHITA, Víctor.

El efecto Sherlock Holmes, Madrid, Cátedra, 2018

La invención del cuadro: arte, artífices y artificios de los orígenes de la pintura,
Barcelona, Serbal, 2000

SUMMERS, David.

Vision, Reflection and Desire in Western Painting, North Carolina, North Carolina
Press, 2007

TOMÁS, Facundo.

*Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del
pensamiento europeo)*, Madrid, Machado Libros, 2005

TORÁN, Enrique.

El espacio en la imagen. De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico,
Barcelona, Mitre, 1985

VALÉRY, Paul.

Piezas sobre arte, Madrid, La balsa de la medusa, 1999.

VARCHI, Benedetto.

Quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, 1549 p.94

VASARI, Giorgio.

Las vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos, México, UNAM, 1996.

VILLAIN, Dominique.

El encuadre cinematográfico, Barcelona, Paidós, 1997.

VV.AA.

Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona, Paidós, 1996.

VV.AA.

Historia general del cine I. Orígenes del cine, Madrid, Cátedra, 1998.

VV.AA. *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, Girona, Fundació Museo del Cinema, 2004.

WHINNEY, Margaret.

Early flemish painting, New York, Praeger, 1968.

ARTÍCULOS

SZAFRAN, Yvonne.

“Carpacicio’s Hunting on the Lagoon: A New Perspective” publicada en *Burlington Magazine* nº1104, 1995

FILLOL, Santiago.

“El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico.” en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* nº28, 2019

ÍNDICE DE CUADROS

BECCAFUMI.

Nacimiento de la Virgen, 1544

BOSCO, El.

Cristo humillado, 1490-1500

BONNARD, Pierre.

La pequeña lavandera [litografía], 1896

BORRELL, Pere.

Huyendo de la crítica, 1874

BOTTICELLI, Sandro.

Retrato de Esmeralda Bandielli, 1471

Historias de Lucrecia, 1504

Los tres milagros de San Cenobio, 1500

San Agustín en su gabinete, 1490-1495

BOUITS, Dirk.

El Tríptico de la Virgen, 1445

Madonna y niño, 1465

La justicia del Emperador Otto III, 1475

La última cena, 1464-1467

BRONZINO,

Ugolino Martelli, 1536-1537

CAILLEBOTTE, Gustave.

París en un día lluvioso, 1877

Piraguas, 1878

CAMPIN, Robert.

San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl, 1438

CARAVAGGIO.

David con la cabeza de Goliath, 1607

La conversión de San Pablo, 1601

La crucifixión de San Pedro, 1600

CARPACCIO, Vittore.

Cazando en el lago, 1490-1495

Mujeres en el Balcón, 1490-1495

San Jerónimo y el león, 1509

CASSATT, Mery.

En el palco, 1879

Mujer de negro en la Ópera, 1878

CHRISTUS, Petrus.

Un orfebre en su taller, 1449

Virgen con niño, 1450

COURBET, Gustave.

El encuentro, 1856

DA VINCI, Leonardo.

La última cena, 1495-1498

La Virgen con el niño y Santa Ana, 1508-1510

DAUMIER, Honoré.

Público en el teatro Parterre, 1858

DAVID, Gerard.

Cristo clavado en la cruz, 1481

DAVID, Jacques Louis.

El juramento de los Horacios, 1784

El rapto de las Sabinas, 1799

La muerte de Sócrates, 1787

DE FLANDES, Juan.

Las bodas de Caná, 1500

DE JUANES, Juan.

El martirio de San Esteban, 1555-1562

San Esteban conducido al martirio, 1555-1562

DE HOOCH, Pieter.

La madre, 1661-1663

DE WITTE, Emanuel.

El sermón en la Oude Kerk en Delft, 1651-1652

DE GAS, Edgar.

Ballet (la estrella), 1879-1881

Ballet en la ópera, 1877

Escena de guerra en la Edad Media o Los infortunios del pueblo de Orleans, 1865

El ballet de Robert le diable, 1871

Esperando, 1882

Interior, 1868-1869

Jinetes aficionados en el hipódromo, 1876-1877

La familia Bellelli, 1867

La Plaza de la Concordia, 1875

Madmoiselle Lala en el Circo Fernando, 1879

Músicos en la orquesta, 1870-1871

DEL COSSA, Francesco.

Díptico de Santa Catalina y Santa Clara, 1470-1472

Retrato de un hombre con sortija, 1472-1477

DEL PIOMBO, Sebastiano.

El ascenso de Lázaro, 1517-1519

DELACROIX, Eugène.

El asesinato del obispo de Lieja, 1829

La libertad guiando al pueblo, 1830

La muerte de Sardanápalo, 1827

Odalisca, 1853

DI BONDONE, Giotto.

Juicio Final, 1302- 1305

El llanto de las clarisas, 1303

Abrazo en la Puerta Dorada, 1303-1305

La Adoración de los Magos, 1303-1305

Llanto sobre Cristo muerto, 1303-1305

El nacimiento de Jesús, 1304-1306

Entrada en Jerusalén, 1304-1306

Las bodas de Caná, 1304-1306

El sueño de Joaquín, 1305

El sacrificio de Joaquín, 1305

Maestà di Ognissanti, 1306

El viaje de María Magdalena a Marsella, 1320

Vicios y Virtudes, 1306

DI BUONINSEGNA, Duccio.

La Adoración de los Magos, 1308

La llamada de Pedro y Andrés, 1308-1311

Cristo y la Samaritana, 1310-1311

La resurrección de Lázaro, 1310

Curación de un ciego de nacimiento, 1311

DI COSIMO, Piero.

La liberación de Andrómeda, 1510-1513

DI FREDI, Bartolo.

Terremoto en la casa de Job, 1367

La adoración de los magos, 1385-1388

DOU, Gerrit.

Hombre fumando una pipa, 1650

DUCREUS, Joseph.

El discreto, 1791

Retrato del artista como burlón, 1793

FABRITIUS, Carel.

La terraza, 1660

FIorentino, Rosso.

Descendimiento de Cristo, 1521

FILLOL, Antonio.

Agafeu-lo! (¡A ese!), 1894

La defensa de la barraca, 1895

FRA ANGELICO.

La Anunciación, 1425-1428

La llamada de Pedro y Andrés, 1430

FRAGONARD, Jean-Honoré.

La carta de amor, 1783

Las curiosas, 1775-1780

FRIEDRICH, Caspar.

Atardecer, 1830-1835

El caminante sobre el mar de nubes, 1817-1818

Monje a la orilla del mar, 1808-1810

Mujer con candelabro, 1825

Mujer frente al sol poniente, 1818

Mujer subiendo la escalera, 1825

FÜSSL, Johann Heinrich.

La pesadilla, 1781

GAINSBOROUGH, Thomas.

Conversación en un parque, 1746-1748

La avenida del parque Saint James, 1783

GENTILESCHI, Artemisia.

Judith y su doncella, 1618-1619

Judith y su sirvienta con la cabeza de Holofernes, 1625

Autorretrato como alegoría de la pintura, 1639

GERARD, David.

La Crucifixión, 1475

GERICAULT, Theodore.

La balsa de la Medusa, 1819

GOYA, Francisco de.

Los fusilamientos, 1814

Majas en el balcón, 1808-1812

Maja y celestina en el balcón, 1808-1812

GRECO, El.

La expulsión de los mercaderes, 1570

La expulsión de los mercaderes (II), 1600

La Resurrección de Cristo, 1597-1600

El entierro del Conde Ordaz, 1586

El martirio de San Mauricio, 1581

GUERCINO, Il.

La Aurora, 1623

GUIAQUINTO, Corrado.

La batalla de Clavijo, 1755-1756

GYSBRETCHTS, Cornelis Norbertus.

Trampantojo con pared del estudio y vánitas, 1668

El reverso de una pintura enmarcada, 1668-1672

HOLBEIN, Hans.

Los embajadores, 1533

HOUCKGEEST, Gerard.

El interior de la iglesia Nieuwe kerk en Delft junto a la tumba de Guillermo el silencioso, 1650

Interior del Oude Kerk en Delft, 1651

INGRES.

El sueño de Ossían, 1813

Rómulo conquistador de Acrón, 1812

JANSSENS. [atribuido a]

Caja de perspectiva con el interior holandés, 1670

LIPPI, Filippo.

La Virgen y el Niño con dos ángeles, 1465

LORRAIN, Claude.

Capricho con ruinas en el Foro romano, 1630-1635

LORENZETTI, Ambrogio.

Alegoría del buen Gobierno, 1338

Presentación en el templo, 1342

La Anunciación, 1344

LORENZETTI, Pietro.

La beata Humildad sana a un enfermo, 1340

MAES, Nicolaes.

El tambor, 1655

Mujer escuchando a escondidas, 1657

MAESTRO DE BOÍ.

La lapidación de San Esteban, 1110

MÄLESSKIRCHER, Gabriel.

San Lucas pintando a la Virgen, 1478

MANET, Édouard.

Almuerzo sobre la hierba, 1863

El balcón, 1869

El fusilamiento de Maximiliano, 1867

Claude Monet con su esposa en su estudio flotante, 1874

La camarera, 1877-1878

Muchacho con cerezas, 1859

Niño con espada, 1861

Olympia, 1863

MANTEGNA, Andrea.

Lamentación sobre Cristo muerto, 1480

San Marcos, 1448

Asunción de la Virgen, 1448-1450

Óculo (Palacio Ducal de Mantua), 1465-1474

MANUEL, Nicklaus.

San Lucas pintado a la Virgen, 1515

MARTINI, Simone de.

San Martín abandona las armas, 1322

Los Milagros de Agostino Novello, 1328

MASACCIO.

El martirio de San Juan Bautista, 1426

El pago del Tributo, 1425

La Adoración de los Magos, 1426

La expulsión del Paraíso, 1425

La resurrección del hijo de Teófilo, 1424-1428

Madonna con niño, 1426

San Pedro curando a los enfermos con su sombra, 1425

Trinidad, 1427-1428

MASOLINO.

La resurrección de Tabita y la curación de los tullidos, 1424-1425

MASSYS, Quentin.

San Lucas pintando a la Virgen, 1520

El cambista y su mujer, 1514

MEMLING, Hans.

El Juicio final, 1467- 1471

La Pasión de Cristo, 1470

La Anunciación, 1480-1489

MIGUEL ÁNGEL.

El Juicio Final, 1537-1541

MILLAIS, John Everett.

Ofelia, 1852

MILLET, Jean-François.

Las espigadoras, 1857

MONET, Claude.

Amapolas, 1873

Impresión: sol naciente, 1872

La catedral de Rouen, 1892-1894

La estación de Saint-Lazare, 1877

Tren en la nieve, 1875

MURILLO.

Mujeres en la ventana, 1655-1660

PARMIGIANINO.

La Virgen y El Niño con ángeles y San Jerónimo, 1534-1535

PEETERS, Clara.

Bodegón con flores y copas doradas, 1612

Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre, 1611

Bodegón con copas de vidrio y vela, 1607

PERUGINO.

La entrega de las llaves, 1481-1482

Los desposorios de la Virgen, 1504

PONTORMO.

El descendimiento de Cristo, 1525-1529

POUSSIN, Nicolas.

El verano, 1660

POZZO, Fra Andrea.

La Glorificación de San Ignacio, 1691-1694

RAFAEL.

Los desposorios de la Virgen, 1504

La escuela de Atenas, 1510-1512

Madonna Sixtina, 1514

REMBRANDT.

Danae, 1636

Hendrickje en el lecho, 1645

La Sagrada Familia con marco y cortina, 1646

Retrato de Agatha Bas, 1641

RENOIR, Pierre-Auguste.

Le Moulin de la Galette, 1876

La primera salida, 1876-1877

Mujer con sombrilla en un jardín, 1875

RESPIN, Ilya.

Procesión de Pascua en la región de Kursk, 1880

REYNOLDS, Joshua.

Los arqueros, 1769

Retrato del Maestro Hare, 1788-1789

RIBERA, José de.

La Piedad, 1633

SASSETTA.

El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión, 1437

El matrimonio místico de San Francisco, 1437-1444

La estigmatización de San Francisco, 1437-1444

La traición de Cristo, 1437-1444

SCROTS, William.

Retrato del futuro rey Eduardo VI, 1546

TINTORETTO.

Camino al calvario, 1566

Cristo y la adúltera, 1546

El lavatorio, 1548-1549

El hallazgo del cuerpo de San Marcos, 1563-1564

Las bodas de Caná, 1561

La creación de los animales, 1551

La Paz, la Concordia y Minerva alejando a Marte, 1577-1578

La sustracción del cuerpo de San Marcos, 1564

La Trinidad, 1564-1568

La última cena (San Marcuole), 1547

La última cena (San Giorgio Maggiore) 1592-1594

TISSOT, James.

Baile a bordo, 1874

La sombrerería, 1883-1885

Las mujeres de los artistas, 1885

TIZIANO.

Concierto campestre, 1510

Mujer ante el espejo, 1512-1515

Vanidad, 1514-1515

Venus del espejo, 1555

TURNER, William.

Peregrinaje de Childe Harold a Italia, 1832

Pilatos se lava las manos, 1830

Tempestad en la nieve: Anibal y su ejército cruzan los Alpes, 1812

VAN COUWENBERGH, Christiaen.

Mujer con una cesta de fruta, 1642

VAN DER WEYDEN, Rogier.

El Tríptico de Miraflores, 1442-1444

El Tríptico de la Crucifixión, 1440

La Visitación, 1445

San Lucas dibujando a la Virgen, 1435-1440

VAN EYCK, Jan.

Díptico de la Anunciación, 1433-1435

El matrimonio Arnolfini, 1434

La Adoración del Cordero Místico, 1425-1429

La Anunciación, 1434-1436

La Virgen con el canciller Rolin, 1435

Madonna en la Iglesia, 1440

VAN HONTHORST, Gerard.

Sansón y Dalila, 1616

VAN HOOGSTRATEN, Samuel.

Bodegón con estante y trampantojo, 1655

Tablón con cartas, 1666-1678

Vista a través de un pasillo, 1662

Caja de perspectiva con vestíbulo abovedado, 1655-1660

Caja de perspectiva con vistas a un interior holandés, 1655-1660

VAN POELENBURGH, Cornelis.

La diosa Calipso rescata a Ulises, 1630

VAN VLIET, Hendrick.

Interior de la Oude Kerk con la Tumba de Piet Hein, 1653

Vista interior de la Oude Kerk, Delft, 1654

Caja de perspectiva con el interior de una iglesia protestante, 1655-1660.

VELÁZQUEZ, Diego.

Las Meninas, 1656

Vieja friendo huevos, 1618

VERMEER, Johannes.

Muchacha durmiendo, 1656

Muchacha leyendo una carta frente a la ventana, 1657-1659

La carta de amor, 1669

VERONÉS, Paolo.

Jesús y el centurión, 1570-1572

VIEN, Joseph-Marie.

Cupido huyendo de la esclavitud, 1789

VREL, Jacobus.

Interior con una mujer sentada junto al hogar, 1654

Mujer en la ventana, 1654

WHISTLER, James McNeill.

Battersea Reach desde Lindsey Houses, 1864-1871

Noche en azul y dorado: El viejo Puente de Battersea, 1872

FILMOGRAFÍA

BADGER, Clarence G.

It, 1927

DEUTSCH, Gustav.

Shirley: visiones de una realidad (Shirley: Visions of Reality), 2004

DREYER, C. Theodor.

La Pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc), 1928

Vampyr (Vampyr. Der Traum des Allan Grey), 1932

DOUBLIER, Francis.

La coronación del zar Nicolás II (Le couronnement du tsar Nicolas II), 1896

EDISON, Thomas.

El beso (The Kiss), 1896

GANCE, Abel.

Napoleón, 1927

GRIFFITH, D.W.

El nacimiento de una nación (The birth of a nation), 1915

KOBIELA, Dorota; **WELCHMAN**, Hugh.

Loving Vincent, 2017.

KUROSAWA, Akira.

Los sueños (Dreams), 1990

LANG, Fritz.

M, el vampiro de Düsseldorf (M), 1931

LUMIÈRE, Louis.

La sortie des usines, 1895

L'arrivée d'un train en gare, 1895

L'arroseur arrosé, 1895

Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel, 1898

MÉLIÈS, Georges.

Paisaje desde el tren (Panorama pris d'un train en marche), 1898

El atentado contra el abogado Labori (Attentat contre maitre Labori), 1899

La Cenicienta (Cendrillon), 1899

Exposition de Paris, 1900

Juana de Arco (Jeanne d'Arc), 1890

El hombre con la cabeza de goma (L'homme à la tête en caoutchouc), 1901

La coronación de Eduardo VII (The coronation of Edward VII), 1902

MILESTONE, Lewis.

Sin novedad al frente (All quiet on the Western Front), 1930

OZU, Yasujiro.

Cuentos de Tokio (Tokyo monogatari), 1953

PASSOLINI, Pier Paolo.

La Ricotta en Ro.Go.Pa.G, 1963

PORTER, Edwin, S.

Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery), 1903

Life of an American fireman, 1903

PROMIO, Alexandre.

Panorama du Gran Canal pris d'un bateau, 1896

Panorama du palais de Westminster pris de la Tamise, 1897

ROHMER, Éric.

La Marquesa de O (Die Marquise Von O), 1976

SMITH, George, A.

Grandma's reading glass, 1900

As seen through a telescope, 1900

The sick kitten, 1903

WHITE, James, H.

Panoramic view of the Eiffel Tower, 1900

Circular Panoramic view of the Champs de Mars, 1900

ZECCA, Ferdinand.

La vida y pasión de Jesucristo (La vie et la passion de Jésus Christ), 1905

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

CAMERON, Julia Margaret.

El Rey David y Bathisheba, 1869

La muerte del Rey Arturo, 1874

Madonna y dos niños, 1864

DURIEU, Eugène.

Modelo femenina desnuda, 1853

ROBINSON, Henry Peach.

Carolling, 1887

La mujer de Shalott, 1861

Los últimos instantes, 1858