

1. Antonello da Messina, *La Virgen de la Anunciación*, ca. 1475.

1 / MARABOTTINI, Alessandro y SICCIA, Fiorella (a cura di), *Antonello da Messina*, catálogo de la exposición en Messina, De Luca Editore, Roma 1981. SCIASCIA, Leonardo y MANDEL, Gabriele, *La obra pictórica de Antonello da Messina*, Noguer, Barcelona 1974. ARBACE, Luciana, *Antonello da Messina. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Florencia 1993.

48



## PARECER EN RELIEVE Y SALIRSE DE LA PARED LO QUE NO ES

Carlos Montes Serrano



### Tres pinturas de Antonello da Messina

Entre las obras del pintor Antonello da Messina (ca. 1430-1479) que han obtenido un mayor reconocimiento en el mundo del arte se encuentran su *San Jerónimo en su estudio* (ca. 1474), una de las joyas de la National Gallery de Londres, y *La Virgen de la Anunciación* (ca. 1475) del Museo Nacional de Palermo (fig. 1). La primera siempre se ha valorado como una manifestación de la influencia de la pintura de Flandes en el *Quattrocento* italiano. Por su parte, *La Virgen de la Anunciación* debe su popularidad, junto a la perfección en el *disegno* y el modelado, al enigmático rostro de la *Madonna*, en el que tradicionalmente se ha querido ver un modelo de la mujer siciliana 1.

Con todo, ambas obras tienen algo en común, muestran el interés de Antonello por la representación verosímil de las figuras en el espacio, creando una ilusión de realidad a partir del recurso de la perspectiva en *San Jerónimo*, o de las formas en escorzo en el caso de la *Virgen de Palermo*.

Mientras que el recurso de la perspectiva ha ocupado la atención de los historiadores del arte de forma casi exagerada, la cuestión del escorzo ha sido pasada más por alto, quizá por pensarse que se trata de un problema menor,

2 / No conozco ningún estudio específico sobre este tema; una interesante recopilación de dibujos de manos desde el Leonardo a Picasso en: BAILLY, Jean-Christophe, *La mano. Carnet de dibujos*, Bibliothèque de l'Imago, París 2000.

3 / MARABOTTINI y SRICCHIA, *Antonello da Messina*, p. 184 y ss.

4 / MAHABUJINI y SRICCHIA, *Antonello da Messina*, p. 156 y ss.

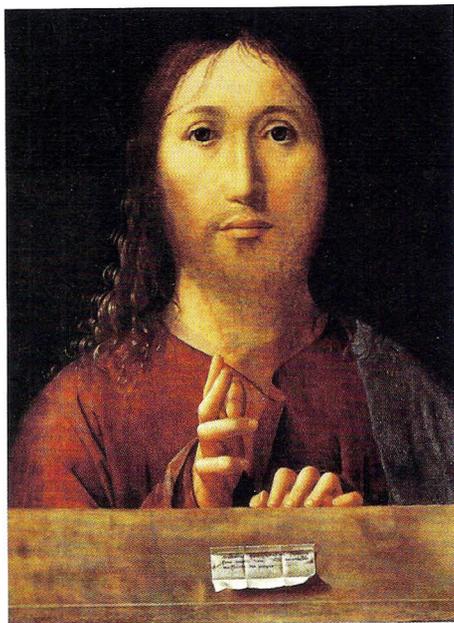
5 / MARABOTTINI y SRICCHIA, *Antonello da Messina*, p. 176 y ss.

al alcance de cualquier artista en aquellos períodos, como la Antigüedad o el Renacimiento, en el que la evocación verosímil de la escena representada se propuso como una finalidad.

Sin pretender ser exhaustivo, quisiera fijarme en un pequeño motivo, como es la representación de la mano dirigiéndose hacia el espectador del cuadro, creando un cierto efectismo visual por dar la impresión de que sale del plano del lienzo 2. Éste es, en mi opinión, el aspecto más novedoso de la *Virgen de la Anunciación*, con el que probablemente Antonello quiso mostrarse ante sus contemporáneos como un virtuoso en la manera de resolver los problemas más difíciles del escorzo 3.

Fijémonos en la mano de la Virgen; ésta se perfila claramente sobre la túnica azul, acentuando la claridad del *diseño*. Sin embargo, si la aislamos del conjunto de la pintura, nos percatamos de la falta de familiaridad que tenemos con esa extraña posición de los dedos meñique y medio en un escorzo tan pronunciado. Cabría incluso pensar que el dibujo de la mano parece poco convincente, y que su verdadero sentido se recupera al situarse en el contexto más amplio de la figura de la Virgen. Es el contexto, y no tanto los detalles concretos del dibujo de la mano, lo que facilita la identificación.

Revisando la obra de Antonello nos encontramos con otros tres cuadros en los que utiliza este recurso. El primero es el *Salvator Mundi* de la National Gallery de Londres (fig. 2), fechado en 1475 4. En él intenta crear un efecto ilusionista con el apoyo de ambas manos de Jesucristo sobre una especie de dintel, en el que aparece clavado un papel doblado con los datos del autor. Una



vez más, el rasgo más sobresaliente del cuadro es el difícil escorzo de la mano en la actitud de bendecir al observador, efecto que se realza con la mirada frontal, que parece observarnos fijamente cuando nos movemos por la sala.

Acercándonos al cuadro podemos descubrir el esfuerzo de Antonello para conseguir ese acusado perfil de la mano, pues se vislumbran los *pentimenti* de una forma alternativa, con el dedo índice y el medio más doblados.

2. Antonello da Messina, *Salvator Mundi*, 1475.

3. Antonello da Messina, *Retablo de San Casiano*, ca. 1476.

Es posible que esa posición de la mano sea la primera vez que aparece en una pintura, y probablemente nuestro pintor tuvo que realizar su dibujo con un modelo o a partir de un espejo. Ahora bien, si ensayamos nosotros esa postura de la mano ante un espejo, nos damos cuenta de lo difícil que es conseguir esa misma posición de los dedos; en realidad lo que vemos en el espejo es una forma mucho más confusa e inestable que la mano representada por Antonello.

Si nos atenemos a las tesis de Ernst Gombrich en su célebre *Art and Illusion*, lo que Antonello consiguió con este cuadro fue un esquema novedoso, logrado tanto mediante el estudio de las soluciones ofrecidas por otros artistas en la tradición pictórica italiana, como a partir de la observación directa de una mano en esa posición. Se trataría de las ideas del “esquema y corrección” o “el hacer, viene antes del comparar”, que popularizó el profesor del Warburg como explicación del proceso artístico. En cualquier caso, es de notar que la solución que finalmente primó en el cuadro de Antonello fue una construcción simplificada –algo más atrevida que los esquemas tradicionales, pero más esquemática que la imagen reflejada en el espejo– que creaba realmente el efecto de una mano bendiciendo en escorzo.

La segunda obra en la que Antonello intenta ofrecer otra solución novedosa de una mano en escorzo frontal, es el *Retablo de San Casiano* (ca. 1476) del Kunsthistorischen Museum de Viena 5. En este caso la mano derecha de la Virgen se adelanta en difícil posición, sosteniendo algo en su palma (fig. 3). Una vez más vemos esa predilección de



6 / "Il quale rilievo è l'importanza e l'anima della pittura" [§121]. Cfr. *Leonardo da Vinci, Scritti. Trattato della Pittura*, a cargo de J. Recupero, Rusconi, Roma 2002. *Leonardo da Vinci. Trattato de la pittura*, versión de Mario Pittalunga, Losada, Buenos Aires 1944. 7 / "Solo la pittura si rende ai contemplatori di quella per far parere rilevato e spiccato dai muri quel che non lo è, ed i colori sol fanno onore ai maestri che li fanno [...], e può una cosa esser vestita di brutti colori e dar di sé maraviglia a' suoi contemplanti per parere di rilievo" [§120]. Y en el §133 se refiere al escorzo de los cuerpos, en este caso alejándose del observador: "La prima parte della pittura è che i corpi con quella figurati si dimostrino rilevati e che i campi di essi circondatori con le loro distanze si dimostrino

entrare dentro alla parete, dove tal pittura è generata, mediante le tre prospettive, cioè diminuzione delle figure de' corpi, diminuzione delle magnitudini loro e diminuzione de' loro colori". [La primera parte de la pittura es el que los cuerpos por ella representados aparezcan con relieve y que los fondos que los rodean parecen penetrar en la pared en que la pittura se ha hecho, mediante las tres perspectivas, es decir, la disminución de las figuras, disminución de sus magnitudes y disminución de sus colores].

8 / *Ibidem*, §372. Véase también de la importancia de las manos para expresar con coherencia a las intenciones mentales de las figuras en §365, o la rapidez de los gestos naturales de los hombres en §124.

9 / Es bien conocida la capacidad de observación de Leonardo, por ejemplo, en el precepto §263 afirma que "Las articulaciones de los dedos de las manos se engruesan cuando se doblan y tanto más cuando más se doblan, y se afinan, en cambio, cuando los dedos se enderezan".

10 / Por ejemplo, en los bocetos *Estudios de la Virgen y el Niño y La Virgen y el Niño con un gato*, ambos en el British Museum de Londres, fechados hacia 1478.

nuestro pintor por recrearse en este motivo, tal como volvemos a apreciar en la mano del Niño que nos bendice —en la que podemos reconocer los sucesivos *pentimenti*— o en las de los cuatro santos que flanquean a la *Madonna*.

Sería interesante investigar la genealogía y evolución del esquema de la mano en escorzo desde la pintura del *Trecento* al *Cinquecento*, ya que llegaríamos a comprobar cómo su representación se ajusta a unos cuantos tipos bastante repetidos, cuyo origen se encuentra en el restringido vocabulario de fórmulas conceptuales de inspiración bizantina. Pero este intento excedería en mucho el alcance de este breve escrito, por lo que me limitaré a comentar las obras de algunos artistas que llevaron este recurso a su perfección.

## Difíciles escorzos: Leonardo da Vinci

Como era de esperar, los intentos de Antonello fueron asimilados por los artistas posteriores, como Leonardo, que llegaría a emular esas manos en difícil escorzo en algunas de sus pinturas. Es interesante señalar como en algunos de sus preceptos, más tarde recogidos en lo que se ha denominado como el *Tratado de la pittura*, Leonardo se refirió al relieve y al escorzo como el alma de la pintura y uno de los retos más difíciles para el artista, muy por encima del colorido 6.

"La pittura —escribe Leonardo, en lo que parece ser una defensa del *disegno* de la escuela Toscana frente al *colorito* del Veneto— se explica a los que la contemplan sólo por hacer parecer en relieve y salirse de la pared lo

que no es, mientras que los colores sólo hacen honor al maestro que los fabrica [...], y una cosa puede estar revestida de feos colores y causar maravilla en sus admiradores por parecer en relieve" 7.

En otros pasajes, al tratar de la naturalidad, viveza o expresividad de las figuras, Leonardo se referirá al estudio de los gestos de las manos por parte del pintor: "Deleitaos, pues, estudiosamente, observando en los que hablan los movimientos de las manos, y tratad de acercaros y oírles la causa que los induce a hacer tales movimientos. Los detalles de los gestos particulares serán muy bien vistos en los mudos [...]. Aprended pues de los mudos los movimientos de los miembros, que expresan el concepto de la mente de los que hablan" 8.

Diversos autores han vinculado estos pasajes sobre la capacidad expresiva de las manos a las actitudes que adoptan las figuras de los apóstoles en *La última Cena* (1495-97), perplejos y asombrados ante el anuncio de Jesucristo de que uno de ellos le iba a traicionar. Entre este sorprendente inventario de manos expresivas destacan las de Santiago el Mayor (fig. 4), situado a la izquierda del Maestro, a quien Leonardo representa con una atrevida postura en diagonal, con un brazo retrocediendo y el otro avanzando a nosotros, resaltando así el espacio pictórico, tal como indicaba en sus preceptos.

Además se conserva un boceto, probablemente para San Pedro, en el que Leonardo está ensayando una de esas posturas de brazos y manos tan originales. El apóstol se lleva la mano derecha sobre el corazón, en actitud de juramento, mientras que ele-

va la otra, apuntando con el dedo índice en actitud enfática (fig. 5). Pero lo curioso de este dibujo es la dificultad que Leonardo encuentra para representar ese brazo que avanza y la mano que apunta, que aparecen raquíuticos y encogidos.

Sabemos bien que Leonardo fue un magnífico dibujante, lo que nos indica que dibujar un brazo o una mano en escorzo, saliendo hacia el observador, seguía siendo una ardua tarea, que solamente se podía lograr —en acertada frase de Ernst Gombrich— mediante "una estrategia de rodeos". Es decir, sabiendo conjugar el proceso gráfico de tanteo y corrección de los tipos o esquemas recibidos, con la paciente observación de una mano real en esa posición 9.

Pero este ejemplo del San Pedro no es el único; otros dibujos preparatorios de Leonardo de su época de juventud, en los que le vemos explorar distintos movimientos de la figura humana, presentan la misma dificultad 10. En ellos, aunque la figura está correctamente esbozada, las manos no acaban de abocetarse con corrección y se resuelven con unos pocos garabatos. A Leonardo, como a muchos artistas, le costó dominar el lenguaje de las manos, debido a su increíble riqueza de movimientos y a lo elusivo de éstos ante la visión.

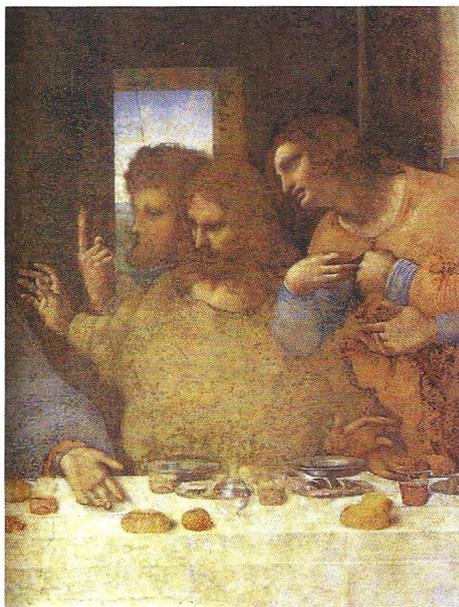
Centrándonos en el esquema de la mano en escorzo saliendo hacia el observador, tenemos algunas atrevidas soluciones de Leonardo. Las más conocidas son las de sus dos versiones de *La Virgen de las rocas*, la original del Museo del Louvre (1483-85) y la posterior de la National Gallery de Londres (1495-99). En esta composición la Vir-

4. Leonardo da Vinci, *La última Cena*, detalle, 1495-1497.

5. Leonardo da Vinci, estudio para figura de San Pedro, 1495.

6. Leonardo da Vinci, *La Virgen de las rocas*, 1483-1485.

7. Taller de Leonardo da Vinci, *La Virgen del huso*, 1501-1507.



4



5



6



7

gen contempla al pequeño Juan Bautista, al que protege con su mano derecha, a la vez que adelanta la izquierda con un gesto congelado que parece expresar un silencio contemplativo (fig. 6). Asombra comprobar cómo Leo-

nardo acomete tan atrevido escorzo, con esos cuatro dedos de la mano que se comban hacia adelante en una forma difícil de reconocer si no fuera —como antes señalábamos— por el contexto de toda la figura de la Virgen.

11 / *Ibidem*. Apéndice, §§17-48.

12 / *Ibidem*, en el precepto § 402, en el que trata de cómo el espejo es el maestro de los pintores para hacer aparecer las cosas en relieve. También el § 404, en el que recomienda el espejo para estudiar el escorzo de cualquier objeto.

Las manos de la Virgen, al igual que la del Ángel de la pintura del Louvre, que señala y dirige la atención hacia el Bautista, son excesivamente grandes y alargadas, lo que también sucede en otras muchas pinturas, quizá debido al énfasis puesto por Leonardo en su estudio —se conserva un detallado dibujo preparatorio de la mano del Ángel—. Sabemos que Leonardo estudió pormenorizadamente las medidas de las manos en relación con el brazo y la figura humana, por lo que debiéramos pensar que este tamaño mayor de lo normal fue buscado conscientemente por Leonardo 11. Quizá Leonardo deseaba ser fiel a las leyes de la perspectiva; pues si medimos los miembros adelantados de una figura con el lápiz —como suelen hacer los pintores—, o sobre un espejo —como aconsejaba Leonardo 12—, estos presentan un mayor tamaño relativo, al igual que sucede en una fotografía.

Por otra parte, *La Virgen de las rocas* deja en evidencia, una vez más, la dificultad de representar las manos; pues Leonardo tuvo grandes problemas con la representación de la mano izquierda del Ángel que sostiene al Niño Jesús. Se trata de una mano apenas vislumbrada en la sombra, que en la pintura del Louvre aparece como un miembro informe y en la de Londres como una mancha.

Las dos variantes de *La Virgen del huso* (1501-1507), copias de taller a partir de un dibujo o de un cuadro desaparecido del pintor, también presentan una extraña mano derecha de la Virgen que se adelanta mostrando la palma, con un gesto que parece expresar de nuevo atención y sigilo ante esta mística evocación (figs. 7). El es-

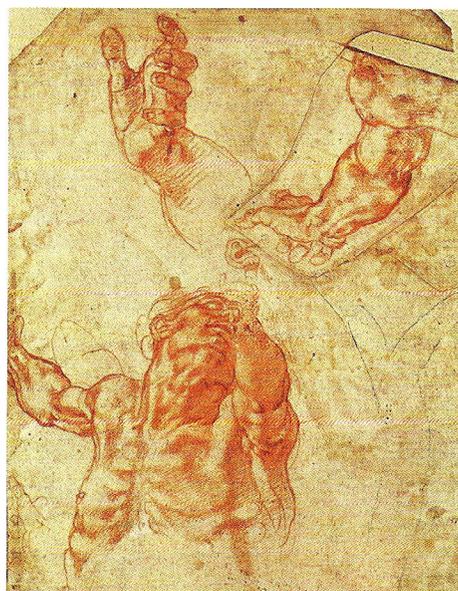
8. Miguel Ángel, *La separación de las aguas*, Capilla Sixtina, ca. 1511.

9. Miguel Ángel, *El castigo de Amán*, Capilla Sixtina.

10. Estudio para *El castigo de Amán*, ca. 1511.

13 / TOLNAY, Charles de, *Corpus dei Disegni de Michelangelo*, Istituto Geografico Agostini, 4 volúmenes, Novara 1975-1978.

14 / "Estudios para la crucifixión de Amán", ca. 1511, Teyler Museum, Harlem. *Corpus dei Disegni de Michelangelo*, vol. 1, 164r. Otros ejemplos para comprobar cómo Miguel Ángel se enfrentaba con estos retos y sus dificultades en dibujos de brazos y manos que avanzan: dibujos 21r, 47r, 47v, 80r, 85r, 101r, 164r, 262r, 345v, 352r, 401v.

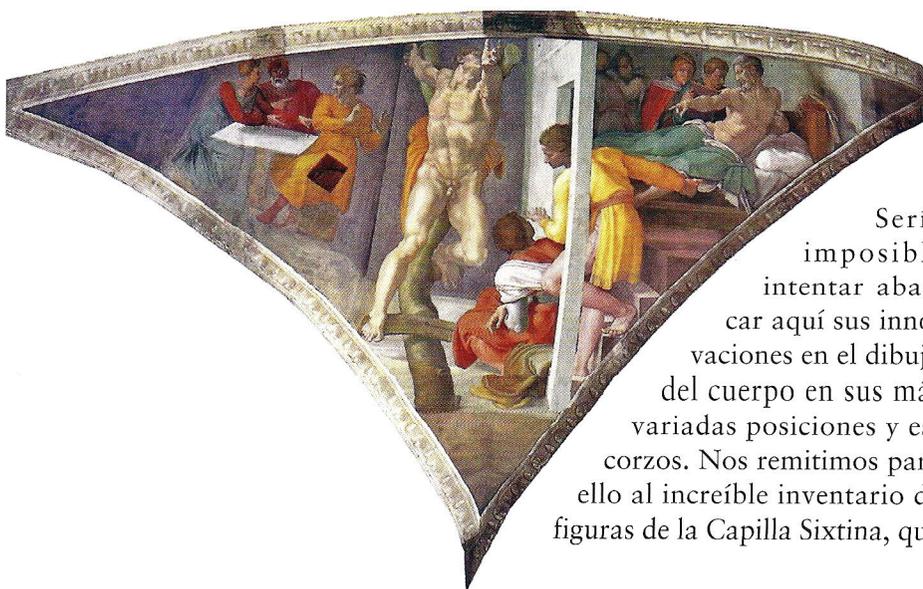


corzo es difícil, especialmente en la versión de Nueva York, y la mano no acaba de quedar bien en relación con el busto y la cabeza de la Virgen.

Si tuviéramos que resumir lo dicho hasta aquí, me atrevería afirmar que Leonardo intenta ampliar los registros gráficos al uso en la representación de las manos en escorzos atrevidos, quizá por ese afán de innovar y demostrar públicamente sus habilidades que distingue a toda su obra pictórica.

### La consecución de la maestría: Miguel Ángel

Ojeando los tres grandes volúmenes del *Corpus dei Disegni de Michelangelo*, de Charles de Tolnay 13, podemos confirmar que Giorgio Vasari no se equivocaba al escribir que Miguel Ángel llevó las artes del dibujo a la completa maestría, "acometiendo conquista tras conquista, sin encontrar jamás dificultad que no dominara con la fuerza de su genio divino, con su laboriosidad, dibujo, arte, juicio y gracia".



Sería imposible intentar abarcar aquí sus innovaciones en el dibujo del cuerpo en sus más variadas posiciones y escorzos. Nos remitimos para ello al increíble inventario de figuras de la Capilla Sixtina, que

servirían de fuente de inspiración para todos los artistas de generaciones posteriores. Por ejemplo, y en relación a los brazos y manos en escorzo, tenemos las dos escenas de Dios creando los planetas y sobrevolando las aguas. En ambas escenas la poderosa figura del Creador adelanta uno de sus brazos, con la mano abierta en un caso o apuntando con el índice, en imperiosa orden, en el otro (fig. 8).

Hay otra pequeña escena del Antiguo Testamento, en una de las pechinas triangulares de las esquinas de la Sixtina, que merece la pena ser recordada aquí. En ella se recrea la historia de la reina Ester, con el consiguiente castigo de Amán por el rey Asuero (fig. 9). Es evidente que Miguel Ángel se propuso crear unas figuras en forzado escorzo, especialmente la de Amán, cuyo brazo derecho retrocede, y el izquierdo crea el efecto de salir del plano de la pintura, lo que se acompaña de esa curiosa pared que avanza hacia nosotros dividiendo la escena.

En cualquier caso, y por mucho que Vasari insistiese en que para Miguel Ángel todo le resultaba fácil, sus bocetos y dibujos nos hablan de un trabajo arduo e incesante, encaminado a crear nuevas y sorprendentes composiciones. El boceto para la crucifixión de Amán (fig. 10) es una muestra de lo difícil que le resultó dibujar esa mano en escorzo a su debido tamaño, lo que le obligó volver a dibujarla en la parte superior del papel 14.

Es pues revelador comprobar cómo Leonardo y Miguel Ángel tenían los mismos problemas para representar el tamaño adecuado de una mano en escorzo que avanza hacia el observador, aparentando salirse del plano pictó-

15 / Lo que aquí afirmamos sucintamente ha sido objeto de profundo estudio por parte de Gombrich en sus distintos libros. Por ejemplo, y al tratar de la perspectiva, véase: GOMBRICH, E. H., *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid 1982, p. 202.

16 / Gombrich comenta este fenómeno en su libro *Arte e Ilusión*, refiriéndose de nuevo a las constancias y a su idea del "mecanismo interno de estabilización". Véase: GOMBRICH, *Arte e Ilusión*, G. Gili, Barcelona 1982, p. 261 y ss. También en "El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica", en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid 1987, p. 183 y ss.

rico. Los profesores de dibujo suelen brindarnos una explicación plausible ante este tipo de fenómenos: si Leonardo y Miguel Ángel dibujaban espontáneamente esas manos en un tamaño menor al percibido por el ojo, es porque dibujaban más lo que conocían —por ejemplo el tamaño de una mano en relación al tamaño de un rostro, tal como describió Leonardo—, que lo que realmente veían y podían comparar sosteniendo un lápiz con el brazo extendido. De ahí la tendencia natural de dibujar siempre una mano que avanza a menor tamaño.

Ahora bien, ¿qué es lo que realmente vemos desde un punto de vista dado? ¿Coincide nuestra percepción visual con la imagen reflejada en la retina, en un espejo o en una fotografía? La psicología nos habla de la *constancia* para explicar ese mecanismo estabilizador de nuestra mente, basado en nuestros conocimientos y expectativas, que nos hace percibir las apariencias y el tamaño de una forma que avanza o retrocede en profundidad como algo constante e invariable, contrarrestando así las enormes distorsiones que sufre en su movimiento 15.

Tal como podemos apreciar en la vida corriente, cuando alguien viene hacia nosotros y nos saluda adelantando la mano, no vemos esa mano agrandándose exageradamente en fracciones de segundo, ya que interviene nuestro mecanismo estabilizador y la percibimos de un tamaño constante 16. Por tanto, podríamos afirmar que si Leonardo y Miguel Ángel tendían a dibujar esas manos más pequeñas de lo que objetivamente se veían desde un punto de vista dado, era porque realmente las veían así de pequeñas. Tan sólo al someterlas

11. Rafael, *La Escuela de Atenas*, detalle, 1509.

12. Rafael, *El Parnaso*, detalle, 1510.

13. Rafael, *Madonna Sixtina*, detalle, 1514.

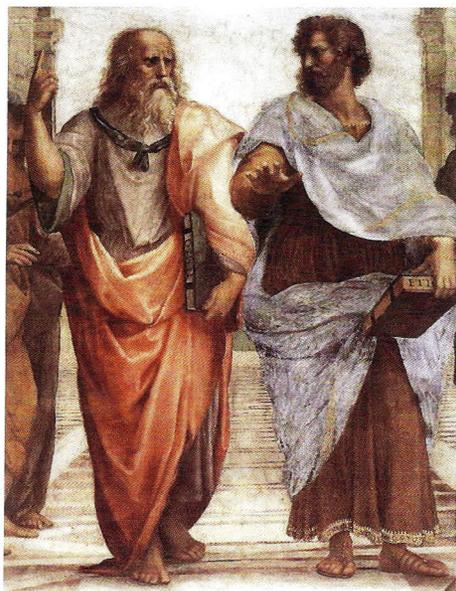
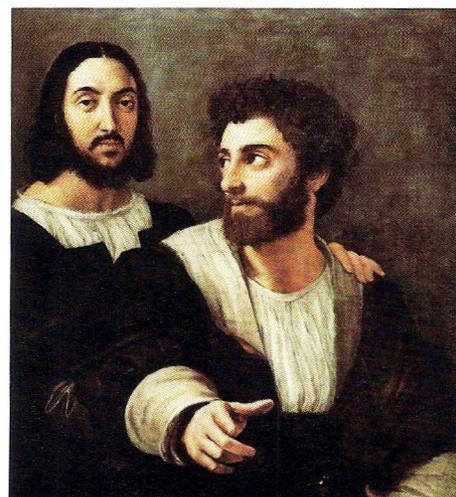
al posterior escrutinio crítico en su dibujo —por ejemplo, midiendo su tamaño con el lápiz, o comprobando sus medidas sobre su reflejo en un espejo—, podían apreciar que algo fallaba, que esas manos se veían pequeñas.

### Nuevas posibilidades expresivas: Rafael Sanzio

Como tantas veces se ha puesto de relieve, desde las *Vidas* de Giorgio Vasari, Rafael no tenía las dotes naturales para la representación de la figura humana que Leonardo o Miguel Ángel, pero en su corta vida supo asimilar las técnicas y recursos de éstos, experimentar con distintas posibilidades gestuales, y aplicarlas con brillantez en sus composiciones. Lo mismo podríamos decir sobre este gesto de la mano en escorzo, consiguiendo ampliar los anteriores registros con el *disegno* de una mano que apunta con el dedo índice extendido directamente hacia el espectador.

Que Rafael estaba plenamente satisfecho con esta pequeña aportación al arte de la pintura se comprueba al descubrir que emplea este recurso en varias de sus obras. Podemos observarlo en el ciclo pictórico de la Stanza della Segnatura del Vaticano: en *La Escuela de Atenas* (1509) Aristóteles dirige su mano abierta hacia nosotros (fig. 11); lo mismo sucede en *El Parnaso* (1510) en que el personaje situado a la derecha, junto a la ventana, apunta al exterior señalando con el índice (fig. 12); en *La disputa sobre la Eucaristía* (1511), san Esteban, situado en el nivel superior, a la izquierda, repite el mismo gesto.

En la *Madonna Sixtina* (ca. 1514) de la Gemäldegalerie de Dresde, san





Sixto señala a los observadores, como queriendo interceder ante la Virgen por ellos, acentuando así la sensación de que la Virgen les mira y se aproxima andando sobre las nubes (fig. 13). En la *Madonna de Foligno* (ca. 1511) de la pinacoteca del Vaticano es san Francisco quien repite el mismo gesto, con el brazo algo caído, dirigido hacia los fieles situados bajo el retablo. Por último, en el *Doble retrato* (1518) del Louvre el personaje desconocido parece señalar a alguien situado en el exterior (fig. 14).

No podemos seguir comentando otras variantes sin ser repetitivos, ya que Rafael exploró todas las posibilidades expresivas de los gestos de las manos, llegando a ampliar así el vocabulario formal al servicio de los artistas de las siguientes generaciones.

17 / La rápida difusión de este convencionalismo pictórico nos ayuda a entender cómo se difundieron otros recursos a lo largo de la historia. Cuando un recurso o un convencionalismo es eficaz para cumplir las funciones asignadas a la imagen, la difusión de éstos es inmediata. Así sucedió con la construcción perspectiva, con la técnica del óleo, o con los difíciles escorzos a comienzos del Quinientos. La difusión del motivo de la mano que apunta al espectador pareciendo salir del lienzo, nos explica más sobre el modo en que se difunden los estilos, que las complicadas explicaciones de historiadores como Alois Riegl o Erwin Panofsky, con sus recurrencias a la voluntad del arte, al espíritu de la época, o a las estructuras profundas de la psique humana.

Tanto en los grandes frescos antes citados, como en su última gran pintura, *La Transfiguración* (1518-20) de la pinacoteca del Vaticano, encontramos un amplio muestrario de manos que apuntan, se adelantan o se retrasan, acentuando así la sensación de profundidad de la escena representada en el lienzo.

### La difusión de un recurso

La influencia de Miguel Ángel y Rafael se dejó notar en el ambiente pictórico de la época. Especial fortuna tuvo la mano que apunta al observador, gracias a su eficacia para lograr una empatía entre éste y el motivo del cuadro. Veamos algunos ejemplos de brazos en escorzo 17.

Fra Bartolommeo incluye este motivo en al menos dos cuadros pintados en los mismos años en que Rafael trabajaba en las estancias vaticanas. Tanto el san Mateo del cuadro de *Jesucristo con los cuatro evangelistas* (1510) del Palazzo Pitti de Florencia (fig. 15), como el san Pedro de los *Desposorios místicos de santa Catalina de Siena* (1511) del Museo del Louvre, extienden su brazo apuntando con el dedo índice.

Andrea de Sarto también se distinguió en este recurso, por ejemplo, en la *Disputa sobre la Trinidad* (1517), en la *Pietà* (1523) o en la *Asunción de la Virgen* (1529), las tres en el Palacio Pitti de Florencia. De él se conserva un esbozo en el que se comprueba la dificultad que tuvo para representar un brazo en escorzo visto desde una posición no convencional (fig. 16). Una vez más el brazo queda raquíutico, y el pintor tuvo que volver a dibujarlo al tamaño adecuado.

Pontormo vuelve a utilizar este recurso en un cuadro de altar de la *Madonna con santos* (1518) en San Michele Visdomini de Florencia, en el que la Virgen señala con su dedo índice a San José. Además, existe un notable autorretrato a la sanguina, en el que Pontormo, con la ayuda de un espejo, estudia la correcta posición de su brazo izquierdo extendido con la mano apuntando al frente (fig. 17). Ahora bien, una vez más este dibujo nos lleva a preguntarnos si el tamaño de la mano dibujada es el correcto, o si ésta debiera verse de mayor tamaño. Si adoptamos la misma posición que la de Pontormo ante un espejo comprobamos que aparentemente coincide con la del dibujo; pero si con un rotulador grueso recorremos el contorno de la mano sobre el cristal, nos llevaremos una gran sorpresa, pues la mano parecerá crecer ante nuestros ojos. La mano de Pontormo es por tanto menor que la mano tal cómo realmente la veríamos ante un espejo, aunque nuestro mecanismo calibrador de la constancia de forma nos la haga percibir de un tamaño aparente más semejante a la del dibujo.

Lo que aquí comentamos no es un tema menor, ya que las dificultades que los artistas del *Quattrocento* encontraron al intentar representar una imagen verosímil en sus pinturas se debió, en gran parte, a esa diferencia entre lo que realmente veían desde un punto determinado, según las leyes de la óptica, y lo que percibían subjetivamente. Los problemas de la representación de las formas en escorzo serían análogos a los intentos de sistematizar la perspectiva para crear un marco espacial convincente.

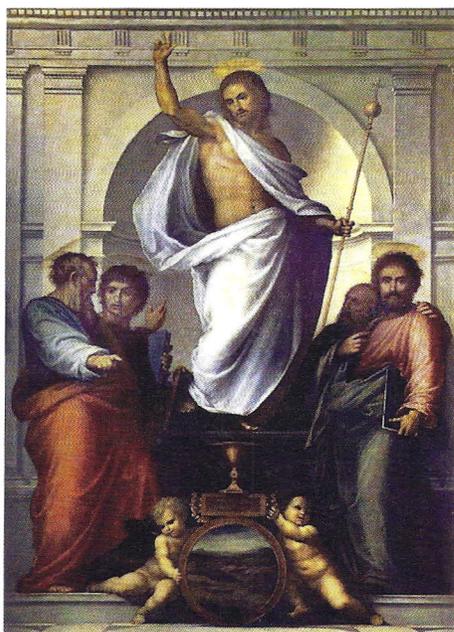


Los artistas de las siguientes generaciones siguieron explorando las posibilidades expresivas del escorzo. Siempre es interesante observar la maestría de Caravaggio, por ejemplo en su *Cena de Emaús* (1601) de la National Gallery de Londres, en la que no sólo acierta al representar la mano derecha de Cristo bendiciendo el pan, sino que amplía el espacio pictórico hacia atrás y hacia adelante —según el consejo de Leonardo—, con ese dramático gesto de uno de los discípulos, que reacciona extendiendo ambos brazos en cruz al descubrir la identidad del Maestro (fig. 18). Aunque en este caso Caravaggio incurre en el error de no reducir convenientemente el tamaño de la mano que retrocede hacia el fondo, lo que hace que en comparación con ésta, la mano izquierda que avanza hacia nosotros se perciba de menor tamaño.

La pericia de Caravaggio no le impide cometer en otras de sus pinturas errores con el escorzo, fruto de esa divergencia entre lo que vemos y lo que percibimos. Por ejemplo, en *El entierro de santa Lucía* (1608) del Museo Bellamo de Siracusa, el brazo en escorzo que cae hacia nosotros debería ser de un tamaño mucho mayor. Algo que no sucede en la *Muerte de la Virgen* (1606) del Louvre, en el que los miembros de la figura son mucho más convincentes.

En cualquier caso, en el siglo XVII los artistas ya disponían de un amplísimo registro de formas pictóricas en las que inspirarse. Podemos recordar, a modo de ejemplo y para terminar este breve estudio, el *Joven con una calavera* (1628) de Frans Hals, en el que el pintor consigue un espectacular escorzo de la mano derecha del joven de un carácter netamente impresionista (fig. 19).

- 15. Fra Bartolomeo, *Jesucristo con los cuatro evangelistas*, 1510.
- 16. Andrea de Sarto, *Estudio de una figura*, 1529.
- 17. Pontormo, *Autorretrato*.
- 18. Caravaggio, *Cena de Emaús*, detalle, 1601.
- 19. Frans Hals, *Joven con calavera*, 1628.



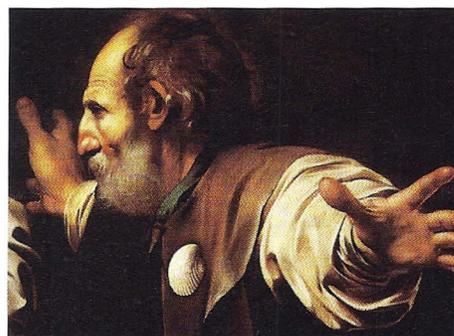
15



16



17



18



19

LO QUE NO ES