

# EL FUERA DE CAMPO PICTÓRICO A TRAVÉS DE LA OBRA DE SASSETTA. UN ACERCAMIENTO A LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN EL QUATTROCENTO Y SU RELACIÓN CON LO AUSENTE.

Susana Palés



**EL FUERA DE CAMPO PICTÓRICO A TRAVÉS DE LA OBRA DE SASSETTA. UN ACERCAMIENTO A LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN EL QUATTROCENTO Y SU RELACIÓN CON LO AUSENTE.**

***THE PICTORIAL OFF-SCREEN THROUGH SASSETTA'S WORK. AN APPROACH TO THE QUATTROCENTO PICTORIAL REPRESENTATION AND ITS RELATIONSHIP WITH THE NON-SEEN.***

Autora: Susana Palés

Doctoranda en Arte, Producción e Investigación  
Universitat Politècnica de València

paleschaveli@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. Hacia un fuera de campo pictórico. 2. SASSETTA. 3. El fuera de campo en el quattrocento. 4. El fuera de campo en la obra de sassetta. 5. Conclusiones. Notas. Índice de imágenes. Referencias bibliográficas.

Citación: Palés, Susana. "El fuera de campo pictórico a través de la obra de Sassetta. Un acercamiento a la representación espacial en el Quattrocento y su relación con lo ausente." En Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, nº 9, 2020, pp. 59-72.

## EL FUERA DE CAMPO PICTÓRICO A TRAVÉS DE LA OBRA DE SASSETTA. UN ACERCAMIENTO A LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN EL QUATTROCENTO Y SU RELACIÓN CON LO AUSENTE.

### *THE PICTORIAL OFF-SCREEN THROUGH SASSETTA'S WORK. AN APPROACH TO THE QUATTROCENTO PICTORIAL REPRESENTATION AND ITS RELATIONSHIP WITH THE NON-SEEN.*

Susana Palés

Doctoranda en Arte, Producción e Investigación  
Universitat Politècnica de València  
paleschaveli@gmail.com

#### Resumen

La relación entre la imagen cinematográfica y el fuera de campo ha sido, casi desde el nacimiento del cine, una relación estrecha y de grandes posibilidades. En el ámbito pictórico, sin embargo, la relación entre la imagen y su fuera de campo se convierte en una mucho más complicada y con un gran número de limitaciones.

El presente artículo aborda la problemática sobre la existencia de este fuera de campo de carácter pictórico, pretendiendo defender la existencia del recurso más allá del ámbito cinematográfico. Para ello, se han seleccionado dos obras del pintor sienés Sassetta, que bajo un estilo a caballo entre el Gótico Internacional y el Renacimiento más prematuro, consigue establecer en su obra una relación estrecha con lo ausente, dilucidando los límites de la imagen y estableciendo unas relaciones con el fuera de campo casi inconcebibles en el contexto del siglo XV. Un breve análisis sobre el fuera de campo en la pintura quattrocentista nos ayudará a entender la importancia de Sassetta en un contexto donde el cuadro comenzaba a entenderse como ventana abierta al mundo pero sin embargo, las alusiones al espacio más allá del marco eran evitadas de forma deliberada. De esta forma, desde un prisma totalmente pictórico, pretendemos construir nuestra teoría desde las ya formuladas por Jacques Aumont<sup>1</sup> o Pascal Bonitzer<sup>2</sup>, que se atrevieron a defender un fuera de campo de naturaleza pictórica.

**Palabras clave:** Fuera de campo; representación espacial; Sassetta; Quattrocento

#### Abstract

The relationship between the cinematographic image and the off-screen has been close and full of possibilities since the birth of cinema. In painting, however, this relationship is much more complicated, showing a large amount of limitations.

This paper is intended to study and defend the existence of a pictorial off-screen. To prove this theory, we have selected two paintings of the Sienese painter Sassetta. His work, close to the International Gothic style and the Renaissance one as well, establishes a close relationship with the space beyond the limits of the picture. This way, Sassetta's work has become a key element in a context where the calls to this non-seen space were especially rare. A brief study of the off-screen in Quattrocento painting will help us realize the importance of Sassetta's work. Thus, we intend to defend, as done by Jacques Aumont or Pascal Bonitzer, the existence of an off-screen purely pictorial.

**Keywords:** Offscreen; spatial representation; Sassetta; Quattrocento

## 1. INTRODUCCIÓN. HACIA UN FUERA DE CAMPO PICTÓRICO.

Toda representación espacial bidimensional lleva implícita la existencia de un campo y un fuera de campo determinados por los límites de la imagen. Todos los elementos que se inscriben dentro de ella conforman lo que conocemos como campo. En contraposición a este campo visible, encontramos un espacio ausente que sin embargo, es susceptible de existir más allá del marco. La existencia de este espacio más allá, de este fuera de campo, necesita ser insinuada desde la propia imagen. Este espacio, que se presentará como la continuación natural de la imagen, termina formando junto al campo un continuum espacial sobre el que se construye la representación.

Aunque el concepto fuera de campo puede ser aplicado a disciplinas como la pintura, la fotografía o incluso el teatro, el término nació ligado al ámbito cinematográfico. Será en la imagen cinematográfica donde la capacidad de renovación del encuadre hará posible la revelación del fuera de campo, permitiendo establecer una relación mucho más estrecha entre lo presente y lo ausente en la imagen. De esta forma, el espectador puede comprobar mediante un simple reencuadre, que el espacio en la imagen, efectivamente, se extiende más allá del marco:

*[...] 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. (Aumont, 1992:238)*

La relación que el cine establece entre campo y fuera de campo es por tanto, una relación cercana y en constante movimiento, permitiendo despejar las incógnitas que la propia imagen plantea. Ahora bien, cuando intentamos detectar una relación entre el fuera de campo y la imagen pictórica empezamos a encontrar algunas dificultades. La posible aplicación del término al ámbito pictórico ha sido largamente discutida por las limitaciones que presenta el medio y por la débil relación -al menos comparada con la establecida desde el cine- que pueden establecer el cuadro y su fuera de campo:

*En el cuadro (...) 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 contra-campo, un plano, etc. pueden (...) responder a los interrogantes que la escena truncada ha generado en los espectadores, y responder al desafío planteado por esta brecha. (Bonitzer, 2007:70)*

Incapaz de renovar lo encuadrado, el fuera de campo pictórico se presenta siempre como definitivo e imaginario<sup>3</sup>, convirtiéndose en una suerte de elemento de fe en el que el espectador debe creer ante la imposibilidad de llegar a verlo. Sin la posibilidad de reencuadrar la imagen, el fuera de campo pictórico se presenta como una incógnita que jamás podrá ser despejada.

No obstante, para activar el fuera de campo solo es necesario que la atención del espectador sea dirigida más allá de la imagen. Poco importa que ésta pueda o no llegar a renovarse. La eficacia del recurso dependerá simplemente de lo que encontremos dentro del marco, no de la posibilidad de variar lo encuadrado. El cuadro puede, de hecho, aludir sin problemas al espacio más allá y dirigir la atención hacia lo ausente.

Para que la existencia de este fuera de campo pictórico sea posible, se hace necesario el concepto del cuadro como ventana abierta al mundo, introducido por León Battista Alberti en su tratado *De Pictura*<sup>4</sup>. Solo al concebir la imagen como el recorte de una realidad más extensa podremos concebir también la existencia de un espacio más allá cuya visión nos es negada. Esto coloca el nacimiento del fuera de campo pictórico en un momento muy concreto en la historia del arte occidental, coincidiendo con la transición de un arte simbólico y espiritual propio del Arte Bizantino hacia uno mucho más naturalista que acabará dando lugar al Renacimiento italiano. De esta forma, el siglo XV traerá una nueva concepción de la imagen, buscando una representación cada vez más verosímil que acabará convirtiendo la imagen en una auténtica ventana a otro mundo.

La obra de Giovanni di Stefano, apodado Sassetta se inscribe en este contexto, convirtiéndose en uno de los artistas más destacados de la escuela sienesa. Su obra, desarrollada durante la primera mitad del siglo XV, muestra la tendencia de la época hacia una tímida relación con el fuera de campo a través de la fragmentación de algunos elementos. Su

producción presenta además, dos ejemplos que se convierten en clave para la defensa de un fuera de campo inequívocamente pictórico. Las predelas *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* y *La traición de Cristo* sirven como punto central de este artículo, ayudando a ilustrar las posibles relaciones entre el fuera de campo y el cuadro desde un contexto en el que las alusiones a lo ausente eran todavía muy escasas.

## 2. SASSETTA

Stefano di Giovanni nacido en Cortona en 1392, desarrolla su carrera artística en la ciudad de Siena, donde se convierte en uno de los exponentes más destacados de la escuela sienesa de principios de siglo. Su obra presenta una relación estrecha con el Gótico Internacional, mostrando un carácter lírico y un interés por el detallismo que lo alejarán de la monumentalidad que venía desarrollándose en Florencia por artistas como Masaccio. Sin ser ajeno a los cambios que se estaban produciendo en Florencia, Sassetta se convertirá en un puente entre las tradiciones heredadas del Trecento y la tendencia más realista y terrenal desarrollada en el Quattrocento:

*“Sassetta no sólo fue uno de los pocos grandes maestros de Europa con un imaginativo diseño, sino que fue también un importante pintor sienés durante la segunda mitad del siglo XV, el canal a través del cual las tradiciones sienesas del Trecento pasaron y se transformaron desde un prisma quattrocentista que será heredado por el resto de pintores en Siena.”<sup>5</sup> (Berenson, 1909:70)*

El siglo XV supondrá el despertar de un nuevo interés por la representación naturalista, que junto al renovado interés por los estudios sobre óptica y geometría acabará desembocando en la introducción de la perspectiva lineal. La obra de Sassetta aún sin ser ajena a las tendencias que venían de Florencia, muestra un compromiso menor con la correcta aplicación de la perspectiva lineal. Su forma de construir el espacio muestra un tímido acercamiento al punto de fuga único, que en muchas ocasiones será puesto en práctica de forma intuitiva creando ciertas incongruencias a la hora de fugar los elementos hacia él. Sassetta mostrará una mayor preocupación por la luz y el color, auténticos encargados de crear

profundidad en una obra que como decíamos, se mostrará más cercana al Gótico Internacional que al Renacimiento florentino. Aunque con el tiempo su obra ha acabado ensombrecida por el trabajo de coetáneos como Masaccio o Fra Angélico, es necesario reivindicar su papel no solo en el contexto de la pintura del Quattrocento, sino también dentro del desarrollo del fuera de campo pictórico en el que como veremos, jugará un papel fundamental.

## 3. EL FUERA DE CAMPO EN EL QUATTROCENTO

Como afirmábamos anteriormente, la relación del fuera de campo con la pintura será una relación en ocasiones débil, sutil y con una cantidad de ejemplos sustancialmente menor a la que podemos encontrar en el ámbito cinematográfico. No obstante, existen numerosas obras donde el carácter centrípeto del cuadro parece desdibujarse e invitar al espectador a centrar su atención más allá, a completar una imagen que de otro modo podría parecer incompleta.

Para comprender el papel que la obra de Sassetta jugó en el desarrollo del fuera de campo pictórico será necesario analizar cómo eran las relaciones que se establecían entre éste y el cuadro en el contexto del siglo XV. Durante este siglo, el cuadro adquiere por primera vez una nueva dimensión, ya no como mera representación, sino como imagen que reclama para sí un espacio propio que se empeña en demostrar que los límites de la imagen no suponen ya el final del espacio representado. Para el nacimiento del fuera de campo pictórico, se hace necesaria por tanto, la concepción del cuadro como ventana abierta al mundo.

Durante el Quattrocento, irá normalizándose un recurso compositivo que hasta el momento había sido evitado en la pintura occidental. Por primera vez, las presencias parciales y los recortes de los elementos serán tratados con cierta naturalidad, acabando así con las masas de personajes que parecían descansar sobre los bordes en el siglo anterior<sup>6</sup>. Aunque ciertamente el cuadro parece abrir así sus límites, estas presencias parciales serán, aunque habituales, tratadas de forma tímida, mostrando cierta reluctancia a fragmentar los ele-

mentos principales de la escena. El pintor todavía tenderá por tanto a focalizar la fuerza de la composición en el interior del cuadro, reforzando su carácter centrípeto.

El Quattrocento italiano normaliza así la fragmentación del escenario, asegurando la existencia de un fuera de campo donde los elementos son completados. En cuanto a los personajes, la fragmentación se ve limitada a aquellos con poca relevancia en la composición. *La Adoración de los Magos* (Masaccio, 1426) [fig.1] sirve como testigo de esta débil relación que la pintura occidental mantenía con el fuera de campo en el siglo XV.

los elementos de forma -aparentemente- aleatoria, haciendo que la representación parezca continuar más allá del marco, donde los elementos fragmentados parecen completarse. Esto hace posible de forma inmediata, la aparente existencia de un fuera de campo hacia el que las montañas, el pesebre y algunos de los personajes parecen continuar. Sin embargo, se produce de forma simultánea un intento por desviar la mirada hacia el interior del cuadro, evitando que la atención del espectador recaiga en el fuera de campo. Esto se produce no solamente con la correcta enmarcación de los elementos principales, sino también a través de las miradas de los personajes, todas dirigidas hacia el interior de la obra.



Fig.1. *La Adoración de los Magos* (Masaccio, 1426)

La imagen muestra un gran número de figuras colocadas frente a un paisaje montañoso. La multitud se divide claramente en dos grupos, uno formado por la Sagrada Familia, situada a las puertas del pesebre, y un segundo grupo colocado en el margen derecho formado por los Reyes, pajes y caballos que acuden a adorar al Niño. Las montañas parecen extenderse indefinidamente de lado a lado, mientras del pesebre solo alcanzamos a ver la pequeña entrada. Por otro lado, mientras la Sagrada Familia, protagonista de la escena, se encuentra perfectamente enmarcada en el interior de la obra, los personajes situados a la derecha, figuras anónimas dentro de la multitud, son fragmentados de forma abrupta. Con obras como esta se produce una situación paradójica: por un lado, en un afán por ofrecer una imagen veraz y espacialmente coherente, el pintor dispone

El siglo XV supone así la consolidación del fuera de campo cuya importancia en la composición es especialmente baja. En ese contexto, resulta complicado encontrar ejemplos con una alusión directa al espacio ausente. La pintura flamenca jugará aquí un papel fundamental, con gran cantidad de obras donde las alusiones al espectador y los experimentos espaciales llevarán a dilucidar no solo los límites de la imagen, sino también la barrera entre el cuadro y el espectador. Cuadros como *El matrimonio Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434) [fig.2] y [fig. 3] o *Un orfebre en su taller* (Petrus Christus, 1449) [fig.4] y [fig. 5] utilizaron por primera vez el recurso del espejo para mostrar una pequeña porción del espacio fuera de campo, ampliando el espacio representando y asegurando, a través de este pequeño reflejo, que la imagen sigue extendiéndose más allá del marco.



Fig 2. *El matrimonio Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434)

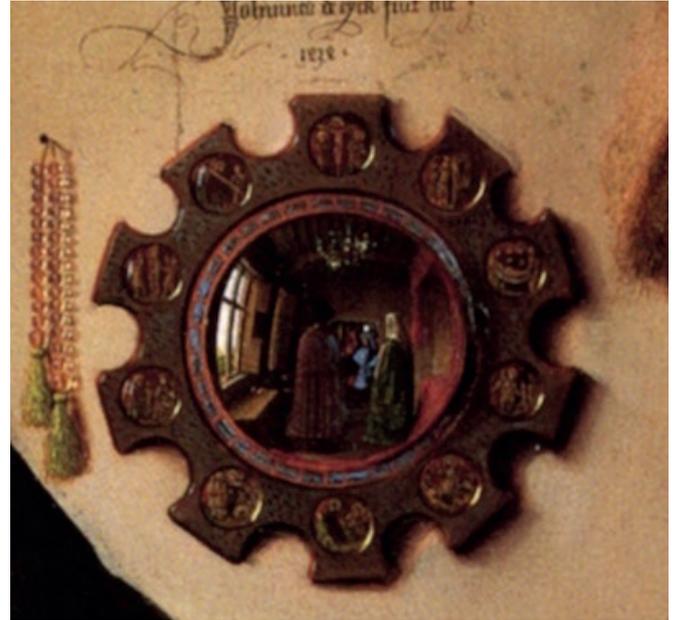


Fig.3. *El matrimonio Arnolfini*, detalle.



Fig.4. *Un orfebre en su taller* (Petrus Christus, 1449)

Fig.5. *Un orfebre en su taller*, detalle



En estos ejemplos el fuera de campo será efectivamente activado, convirtiendo el recurso de los espejos en uno de los más efectivos para aludir a ese espacio ausente desde el contexto pictórico. La introducción de espejos activará el fuera de campo, pero no creará la tensión que veremos en la obra de Sassetta, pues la introducción del espejo en el interior de la escena, mantendrá la fuerza centrípeta de la misma evitando que la atención se disperse más allá del marco.

Durante el siglo XV, el fuera de campo se encontraba por tanto en una fase de descubrimiento, en la que la utilización de las presencias parciales y las miradas fuera de campo eran consecuencias del creciente interés por conseguir una representación espacial más naturalista, mientras que la utilización de espejos y miradas al espectador en la pintura flamenca eran consecuencia directa de su interés por la experimentación espacial y los trampantojos. Habrá que esperar algunos siglos para que el fuera de campo adquiriera tanta importancia como lo representado en la imagen.

#### 4. EL FUERA DE CAMPO EN LA OBRA DE SASSETTA

Como era común en su época, Sassetta desarrollará un gran interés por la representación espacial mos-

trando en su obra influencias tanto de la pintura florentina como del Gótico Internacional. De la primera heredará la utilización de un punto de fuga único y un acercamiento a la perspectiva lineal que será en ocasiones relegado a un segundo plano en pos de un uso de la luz y el color que ayudarán a crear mayor profundidad en su obra:

*Sassetta (...) participó en el nuevo interés por el paisaje, la organización de los efectos espaciales y los atrevidos escorzos que podían encontrarse en la obra de Gentile da Fabriano y Masolino.<sup>7</sup> (Beck, 1981:93)*

Su particular representación espacial será crucial para establecer su relación con el fuera de campo. Su forma de acercarse al recurso será mediante la expansión de la imagen hacia sus extremos gracias a las presencias parciales y las interpelaciones. Aquí reside una de las mayores particularidades del pintor. Si bien la expansión de la imagen fue denominador común en la pintura renacentista, esta expansión solía producirse hacia el horizonte mediante la disminución de los elementos y la perspectiva cromática. Era común prestar poca atención a los laterales, dirigiendo la atención hacia el centro geométrico del formato. En las obras que vamos a analizar, Sassetta invertirá esta relación, convirtiendo el plano frontal en una especie de telón de fondo sobre el que se desarrolla una acción que parece extenderse hacia los laterales en lugar de hacerlo hacia el fondo.



Fig.6. *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* (Sassetta, 1437)

*El fuera de campo pictórico a través de la obra de Sassetta. Un acercamiento a la representación espacial...*

En su mayoría, las obras de Sassetta muestran una relación con el fuera de campo algo vaga, pero encontramos entre su producción dos imágenes que suponen una auténtica revolución en un contexto donde la activación del fuera de campo era especialmente inusual: *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* (Sassetta, 1437) [fig.6] es una de las predelas realizadas para el altar dedicado a San Francisco situado en Borgo Sansepolcro. La obra sorprende por su atrevida distribución de los elementos y por la estrecha relación que mantiene con el espacio fuera de campo.

La composición queda dividida en dos tramos bien diferenciados: a la derecha, el edificio de la prisión queda simplificado en dos grandes masas de color; a la izquierda, un segundo edificio en segundo plano sirve como telón de fondo para una gran multitud que huye despavorida de la escena. Sobre el edificio principal encontramos la figura del beato Ranieri, protagonista de la escena que coincidiendo con el centro del formato, refuerza en cierta medida el carácter centrípeta de la obra. Su mirada, dirigida hacia el último preso rezagado, no presenta ninguna alusión al fuera de campo. Nada parece indicar aquí que el espacio ausente vaya a ser de alguna forma activado, sin embargo, el grupo de presos liberados, colocados en el margen izquierdo, consigue activar el fuera de campo contrarrestando la fuerza del centro y aumentando la fuerza centrífuga de la composición. El grupo de figuras situado en el lateral izquierdo se encuentra, como veíamos en otras ocasiones, fragmentado por el borde de la imagen. No se trata sin embargo, de una fragmentación sutil, como era habitual durante el Quattrocento. Lo inusual de esta fragmentación reside no solo en el recorte especialmente abrupto de los personajes, sino en la importancia compositiva que se le da al elemento fragmentado. Gracias a la distribución del color, el margen izquierdo adquiere un gran peso visual, siendo el único lugar en el que encontramos los tonos rojos y azules que rompen con la gama de grises y dorados utilizada en el resto de la imagen. Gracias al color, la atención del espectador parece así desplazarse del Santo hacia el margen izquierdo. Cuando nuestra mirada es dirigida hacia este margen, observamos rápidamente como la multitud, en una huida atropellada de la prisión, parece efectivamente escapar de la imagen hacia un fuera de campo que es activado de forma inmediata. La dirección de las miradas, sumada al gesto de huida que encontra-

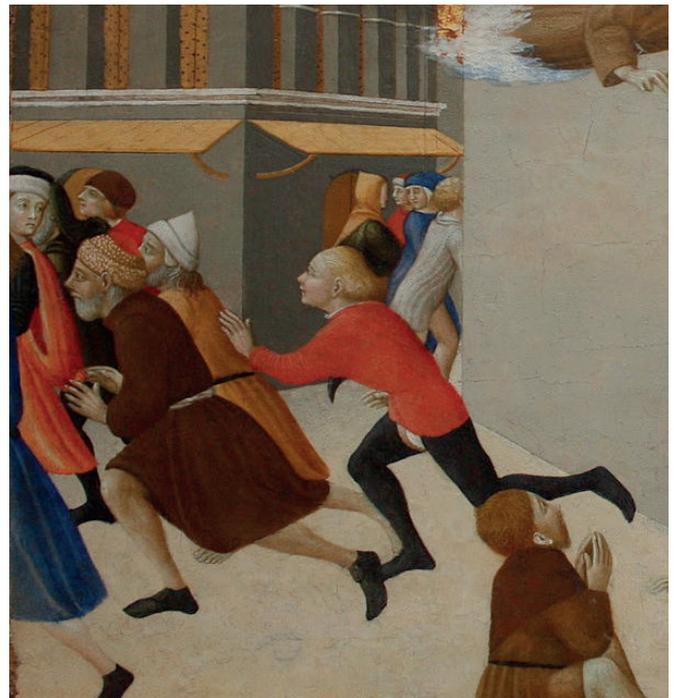


Fig.7. *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*, detalle.

mos en las figuras, consiguen que la tensión sobre el borde aumente, rompiendo la barrera del cuadro para asegurar la existencia de un espacio más allá hacia el que huyen estos personajes [fig.7].

*El beato Ranieri libera a los pobres de prisión* se convierte en una de las primeras obras de la pintura occidental con una activación eficaz del fuera de campo, donde la fuerza centrípeta del cuadro parece diluirse gracias a una atrevida e inusual distribución de los elementos, que acaban agolpándose de forma atropellada en el lado izquierdo.

La estrecha relación que establece aquí Sassetta con el fuera de campo se convierte en una rareza no solo en su contexto temporal, sino también dentro de su propia obra, donde el espacio ausente será activado de forma efectiva solo en *El matrimonio místico de San Francisco* (1437-1444) [fig.8], donde las tres virtudes parecen estar a punto de abandonar la escena por el margen derecho, y en *La traición de Cristo* (1392-1450) [fig.9]. Esta última mantiene una relación entre el campo y el fuera de campo casi tan estrecha como la que veíamos en la predela dedicada al beato Ranieri.

La obra forma parte de la predela dedicada a la Pasión situada en la parte trasera del altar de San Francisco. La escena, que se cree fue uno de los



Fig.8. (izquierda) *El matrimonio místico de San Francisco* (1437-1444)



Fig.9. (derecha) *La traición de Cristo* (1392-1450)

últimos trabajos del pintor, reproduce la misma fórmula que veíamos en el ejemplo anterior. La escena está formada por un gran número de figuras, divididas en dos grupos y situadas sobre un paisaje montañoso que actúa casi como un telón teatral que parece empujar a las figuras hacia el espectador.

Se aprecia aquí la falta de interés por prolongar la escena frontalmente, que contrasta de forma notable con obras como *La Crucifixión* (Rogier van der Weyden, 1457-1464) [fig.10] donde la disminución de los elementos y la perspectiva cromática crean una gran profundidad espacial distanciando visiblemente el horizonte.

En este caso, encontramos a Cristo junto a Judas en el momento del prendimiento. Una multitud ocupa la escena en el lado izquierdo, fundiéndose con las figuras principales en una agrupación desordenada y heterogénea. En el lado derecho encontramos un segundo grupo de figuras, formado por los Apóstoles que huyen de la escena hacia el marco. Vemos como Sassetta repite aquí la fórmula de la huida que veíamos anteriormente. Las figuras son recortadas por el borde de forma abrupta, dirigiendo además su mirada hacia el fuera de campo hacia el que se dirigen en su precipitada escapada [fig.11].

De entre todas estas figuras, solo alcanzamos a ver una con claridad, mientras las otras son fragmentadas u ocultas mediante un traslapo. Vemos como las rocas sirven aquí para dividir el grupo en dos, mostrando una figura prácticamente oculta tras ellas, que parece dirigirse también hacia el borde derecho. El punto principal vuelve a encontrarse aquí en el interior del cuadro, coincidiendo con la figura de Jesús. Sin embargo, la separación de los personajes en dos grupos, colocando a los Apóstoles en el lado derecho, lugar con gran importancia compositiva, no hace sino romper con la fuerza del centro imprimiendo la imagen de cierto aire centrífugo.

Nos encontramos de nuevo aquí ante otra clara activación del fuera de campo donde la tensión otorgada al borde de la imagen es tal que los límites de la imagen parecen expandirse hacia un espacio que el espectador debe completar virtualmente. Consideramos estos ejemplos como la perfecta demostración de que es posible crear desde la propia pintura, la tensión suficiente para activar un fuera de campo que se hace posible solo a partir de la concepción del cuadro como ventana. La importancia de estos ejemplos reside también en la inusual forma de aludir al fuera de campo en el contexto del siglo XV. Los marcados cortes que presentan las figuras, sumado a la importancia compositiva que se les otorga, produce un efecto de instantánea que no será común hasta el siglo XIX.

*El fuera de campo pictórico a través de la obra de Sassetta. Un acercamiento a la representación espacial...*



Fig. 10. (izquierda) *La Crucifixión* (Rogier van der Weyden, 1457-1464)

Fig. 11. (derecha) *La traición de Cristo*, detalle

## 5. CONCLUSIÓN

La obra de Sassetta expone un inusual y prematuro acercamiento hacia la idea de instante detenido y visión no privilegiada de la escena.

Con la llegada de la fotografía, la pintura del siglo XIX comenzará a normalizar los encuadres descentrados y las composiciones aparentemente aleatorias heredadas de este nuevo medio. La obra de Edgar Degas será un ejemplo de instante detenido, donde las presencias parciales y las miradas fuera de campo romperán con la visión privilegiada que siempre le había sido ofrecida al espectador. Sin embargo, en el contexto del siglo XV, la descentralización de la acción y la eliminación de la visión privilegiada de la escena supondrán dos conceptos prácticamente inconcebibles. Una vez más, la obra de Sassetta parece adelantarse a su tiempo con una solución pictórica que parece conectar directamente con la obra de Degas:

[Degas] *abandona el espacio escénico y las acciones pausadas para optar por espacios cortados producidos por puntos de vista accidentales o inusuales. Las figuras se mueven rápidamente hacia dentro, en el interior o hacia fuera de esos espacios irregulares.* <sup>8</sup> (De la Croix, 1986: 859)

*La plaza de la Concordia* (Degas, 1875) [fig.12] y *Ji-*

*netes aficionados en el hipódromo* (Degas, 1877-1880) [fig.13] reflejan a la perfección esta sensación de punto de vista accidental del que habla De la Croix. Si comparamos además *Jinetes aficionados en el hipódromo* con las dos obras de Sassetta analizadas vemos como las similitudes son notables. Aparece aquí de nuevo una multitud agolpada en uno de los márgenes, contrastando con el espacio casi libre de figuras del resto de la composición. Aunque los personajes de Degas no parecen huir de forma tan atropellada con los de Sassetta, se produce de nuevo en ellos una fragmentación significativa, además de la sensación de estar dirigiéndose más allá del cuadro, especialmente en el carruaje del que solo alcanzamos a ver la última rueda.

La importancia de la obra de Sassetta se sustenta, por tanto, no solo en un uso del fuera de campo en un contexto donde a penas se aludía a él, sino también en una descentralización de la acción (especialmente en la obra dedicada al beato Ranieri) que rompe con el habitual carácter centrípeto que presentó la pintura hasta el siglo XIX.

Como veíamos, la activación del fuera de campo en el seno del siglo XV no debe atribuirse únicamente a Sassetta, pues existen numerosos ejemplos, especialmente en la pintura flamenca, donde comienzan a establecerse relaciones con este espacio más allá. Sin embargo, si comparamos *El beato Ranieri libera*



Fig. 12. *La plaza de la Concordia* (Degas, 1875)

Fig.13. *Jinetes aficionados en el hipódromo* (Degas, 1877-1880)

a los pobres de prisión con *El matrimonio Arnolfini* o *Un orfebre en su taller* vemos como la forma de aludir al espacio ausente es sustancialmente distinta. La tradición flamenca establece una relación con el fuera de campo desde el interior de la obra, haciendo que el espectador repare en un fragmento de ese fuera de campo que sin embargo, se mantiene en el centro de la composición. Sin embargo, la obra de Sassetta pone el punto de atención en el mismo borde para, como hará posteriormente Degas, utilizar las alusiones al fuera de campo para crear una incógnita. No se nos revela aquí nada de lo que aparece más allá del marco, no sabemos cómo es el

espacio hacia el que huyen sus personajes. El espectador es invitado así a creer en un espacio más allá cuya visión le es completamente negada:

[...] las imágenes “descentradas” o “desencuadradas”, producidas por ciertos pintores o fotógrafos (...) implican una consideración de los entornos de la imagen, del fuera de campo. 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 de ese borde. (Aumont, 1992:238)

*El fuera de campo pictórico a través de la obra de Sassetta. Un acercamiento a la representación espacial...*

La obra de Sassetta sirve como testigo de la existencia del recurso en el ámbito pictórico, que aún de forma poco habitual y en ocasiones especialmente sutil, se ha ido abriendo paso hasta convertirse en un recurso utilizado de forma consciente y deliberada. Cuando la alusión a ese espacio ausente se formula, como en el caso de Sassetta, desde las presencias parciales, el cuadro acaba impregnándose de un carácter aparentemente aleatorio que acabará con la visión privilegiada del espectador. La escena ya no se dispondrá para él ante sus ojos, sino que sucederá ante él, como recorte de una realidad mucho más extensa. Como afirma Frank Stella, “la necesidad de crear un espacio pictórico capaz de disolver su propio perímetro y superficie, es la carga con la que nació la pintura moderna”<sup>9</sup> (Stella, 1986:10).

## NOTAS

<sup>1</sup> Para la defensa de un fuera de campo pictórico en la obra de Jacques Aumont véase “El fuera de campo” en Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

<sup>2</sup> Véase “El objetivo desconcertado” en Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

<sup>3</sup> Términos acuñados por Dominique Villain (Villain, 1997) y Noël Burch (Burch, 1998) respectivamente para referirse al fuera de campo que el espectador no puede alcanzar a ver.

<sup>4</sup> *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.* (Alberti, 1998:67)

<sup>5</sup> Traducción a cargo de la autora del original: “Sassetta was thus not only one of the few masters in Europe of imaginative design, but the most important painter at Siena during the second quarter of the fifteenth century, the channel through which Sieneese Trecento traditions passed and became transformed into those of the Quattrocento, for

nearly all the later painters of Siena were his offspring”

<sup>6</sup> Véanse *Lamentación sobre Cristo muerto* (Giotto, 1306) o *El infanticidio de Belén* (Giotto, 1303-1305)

<sup>7</sup> Traducción a cargo de la autora del original: “Sassetta (...) participated in the new interest in landscape, the organization of spatial effects, and the daring foreshortenings exemplified by Gentile da Fabriano and Masolino”

<sup>8</sup> Traducción a cargo de la autora del original: “[Degas] abandons staged space and paused action for cropped spaces produced by accidental or unusual angles of sight. Figures move swiftly into, within and out of these irregular spaces.”

<sup>9</sup> Traducción a cargo de la autora del original: “The necessity of creating a pictorial space that is capable of dissolving its own perimeter and surface plane is the burden that modern painting was born with”.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig.1.** *La Adoración de los Magos* (Masaccio, 1426)

**Fig.2** *El matrimonio Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434)

**Fig.3** *El matrimonio Arnolfini*, detalle.

**Fig.4** *Un orfebre en su taller* (Petrus Christus, 1449)

**Fig.5** *Un orfebre en su taller*, detalle

**Fig.6** *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión* (Sassetta, 1437)

**Fig.7** *El beato Ranieri libera a los pobres de la prisión*, detalle.

**Fig.8** *El matrimonio místico de San Francisco* (1437-1444)

**Fig.9** *La traición de Cristo* (1392-1450)

**Fig.10** *La Crucifixión* (Rogier van der Weyden, 1457-1464)

**Fig.11** *La traición de Cristo*, detalle

**Fig.12** *La plaza de la Concordia* (Degas, 1875)

**Fig.13** *Jinetes aficionados en el hipódromo* (Degas, 1877-1880)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Alberti, L. B.** (1998). *Tratado de Pintura*. México: Amalgama Arte.

**Aumont, J.** (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

**Beck, J.** (1981). *Italian Renaissance Painting*. Nueva York: Harper & Row.

**Berenson, B.** (1909). *A Sienese painter of the Franciscan legend*. Nueva York: John Lane Company.

**Bonitzer, P.** (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

**Burch, N.** (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

**De la Croix, H., Tansey, R.G.** (1986). *Art through the Ages II*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich.

**Stella, F.** (1986). *Working Space*. London: Harvard University Press.

**Villain, D.** (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.