

Capítulo 6. Anónimo veneciano

PERSPECTIVAS MANIERISTAS

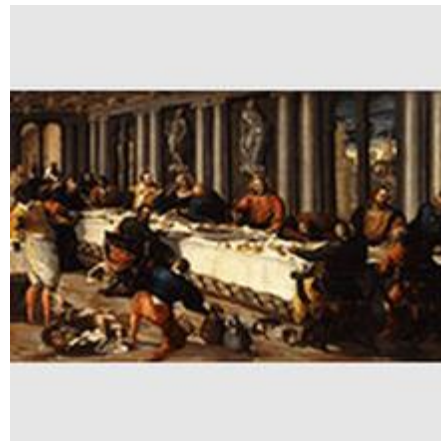
Anónimo veneciano, *La Última Cena* (c. 1570),
óleo sobre lienzo, 121 x 190 cm

Este cuadro representa, conforme al relato evangélico, la última cena que Jesucristo celebró con sus discípulos. A la izquierda de Jesucristo, que está bendiciendo el cordero pascual que se ve sobre la gran fuente, podemos ver a San Juan reclinado "junto al pecho de Jesús" (Juan 13, 23) y a San Pedro al otro lado del Maestro a punto de hacerle una seña a Juan para que le pregunte a éste a quién se refería cuando dijo: "En verdad, en verdad os digo que uno de vosotros me entregará" (Juan 13, 24 y 13, 21). Sentado enfrente de Jesucristo está Judas Iscariote, sin duda para que el Maestro le pueda acercar fácilmente "un bocado mojado" como señal para que los demás le reconozcan como traidor (Juan 13, 26).



En el primer término vemos sobre el suelo la palangana, el lienzo y las jofainas que acaba de utilizar Jesucristo para lavar los pies a sus discípulos (Juan 13, 3-11), objetos que empieza a retirar el criado con una rodilla en tierra. Obsérvese que el perro más próximo al espectador está en actitud de olisquear el paño utilizado en el lavatorio previo a la cena para secar los pies a los discípulos, lo que proporciona el detalle "simpático" del cuadro.

Aparte de la reconstrucción del relato evangélico, es muy interesante la disposición que ha hecho el pintor de los personajes, tanto de los comensales como de los criados que sirven la mesa o se ocupan de otros menesteres. Así, resulta muy significativo el aislamiento de Judas Iscariote, a cuyo lado no se sienta nadie; quizá por ello tiene que comunicarse con el criado que está arrodillado. Pero esto le disminuye aún más, pues le pone en contacto con la figura que realmente está situada más baja, por la postura en que el criado ha sido representado. Por así decirlo, esta relación con el criado rebaja de alguna manera al personaje de Judas.



Sin duda, la fisonomía, la expresión y la actitud de este personaje nos hablan claramente del papel que desempeña en esta representación y que el pintor veneciano ha querido enfatizar con éste y otros detalles que veremos más adelante.

Quizá el artista, al representar esa dualidad social que se establece entre los comensales y la servidumbre, tuvo en cuenta las palabras que el evangelista San Lucas pone en boca de Jesucristo durante esa última cena: "En efecto, ¿quién es mayor, el que se sienta a la

mesa o el que sirve? ¿No es el que se sienta a la mesa? Pues bien; yo estoy en medio de vosotros como el que sirve" (Lucas 22, 27).

Las relaciones que se establecen entre unos personajes y otros son muy interesantes: las ya mencionadas entre San Pedro y San Juan y entre Judas Iscariote y el criado, o las que se dan entre los otros discípulos o entre el discípulo sentado a la esquina del fondo con el criado que se inclina hacia él o entre los dos personajes de pie pegados al margen izquierdo que hablan entre ellos. Las **miradas** de todos estos personajes crean **espacio**, incluso la del criado de color en segundo término a la izquierda, que mira hacia atrás y la de la que se acerca desde el fondo con una bandeja, también de raza negra. Todos los personajes, a excepción de Jesucristo y san Juan, se están relacionando con algún otro personaje, incluso los dos de color, aunque éstos, curiosamente, no tienen interlocutor. El criado negro del fondo parece mirar a los dos personajes de pie próximos a él, sin duda, pertenecientes también al servicio, y se supone que el otro criado negro, situado a la izquierda, mira a alguien que queda fuera del cuadro, a quien pudiera estar dando una explicación *obsérvese el gesto de su mano derecha*, mientras con su otra mano sostiene un recipiente que quizá pretende llevar a la mesa. Solamente dos personajes se escapan a este entramado de relaciones y miradas. Juan, recostado sobre la mesa, y Jesucristo, que tiene la mirada perdida como signo del terrible momento que está viviendo: el preludio cierto de su pasión y muerte.



Así, la escena está representada con la carga de dramatismo que le es propia, dramatismo que expresa el anónimo pintor con la **disposición de los personajes** y sus **relaciones espaciales**, entre las cuales **la mirada** resulta fundamental. Pero todas esas disposiciones y relaciones espaciales están marcadas y también enmarcadas por la construcción del espacio por medio de la **perspectiva**.

Por las fechas en que este cuadro fue pintado, la **perspectiva**, sobre todo en Italia, que es donde nació, era una técnica más o menos dominada por los artistas, como ya habían demostrado ampliamente muchos de ellos.

En este cuadro la **perspectiva lineal**, que queda definida por la arquitectura de la sala y por el objeto más importante, la mesa, juega un papel decisivo. Se trata de una **perspectiva frontal**, porque la pared del fondo, de la que se ve un doble arco entre parejas de columnas, como en la pared lateral, es paralela al **plano del cuadro** y por ello las **horizontales** que en ella aparecen *las del entablamento sobre las columnas* se ven realmente horizontales. Pero el **punto de fuga** está situado en una posición muy lateral, fuera del límite izquierdo del cuadro, a una distancia entre el tercio y la mitad de la anchura de éste, a la altura



de las cabezas de las figuras de pie situadas entre la mesa y la pared del fondo. Esta posición tan lateral del **punto de fuga** con un encuadre que lo deja tan alejado del límite del cuadro hace que en el espacio representado predominen las **líneas de fuga** (Fig. I.6.1) que convergen hacia dicho punto: las del embaldosado, las de la mesa y el mantel, las del **entablamento** de la pared lateral, las pocas que aparecen del artesonado e incluso la línea virtual que une las cabezas de los comensales.

La tremenda convergencia de las líneas horizontales hacia el **punto de fuga** crea un **espacio oblicuo**. La diferencia entre éste y el creado por los artistas flamencos y alemanes a quienes nos hemos referido dos capítulos más atrás (Gabriel Maelleskircher, Bernhard Strigel, Alberto Durerro, Jan de Beer) es que éstos colocan el **punto de fuga** próximo al límite del cuadro, ya sea dentro o fuera de éste, y además la anchura del cuadro es menor que su altura en todos los casos, menos en el de De Beer, en que es sólo un poco mayor. En el caso del artista veneciano no solamente el **punto de fuga** está bastante alejado del límite del cuadro, sino que además la anchura es 1,6 veces mayor que la altura, lo que enfatiza la dirección en que desaparece el **punto de fuga**, acentuando la oblicuidad.



Esta oblicuidad es la que permite al pintor situar algunos de los comensales tapando la mesa, pero sin tapan a los demás _luego volveremos sobre esto_ y también la que proporciona una calidad dinámica al espacio representado, así como a la escena y a las relaciones entre los personajes, ya que éstos se sitúan a lo largo de la mesa, que es en este caso un elemento fundamental de la **perspectiva** utilizada. El brazo extendido del discípulo sentado en primer término no hace sino subrayar la oblicuidad de la fuga.

Obsérvese que el gato tumbado sobre el suelo lo está en una posición que encaja perfectamente con las líneas de fuga de las baldosas, lo que contribuye a acentuar la direccionalidad del espacio.

Sin embargo, el pintor ha contrarrestado este efecto de **oblicuidad dinámica** con algunos elementos. Así, la apertura al exterior con el paisaje urbano de Jerusalén, que deja ver o cuando menos nos hace intuir otros puntos de fuga, suaviza la unidireccionalidad del más evidente. Por otro lado, la disposición de las figuras, los animales y los objetos en el primero y en el segundo término "ralentizan", al interrumpirlas, las líneas de fuga del suelo y del mantel, al tiempo que disimulan, tapándolas, las inevitables deformaciones que ofrecerían las baldosas del suelo si se vieran completas. Estas deformaciones son tanto mayores cuanto más alejada está la baldosa del **punto de fuga**; por tanto, en este caso las mayores deformaciones se dan en el ángulo inferior derecho del cuadro. Para evitarlas ha tenido el artista la picardía de no pintar un suelo ajedrezado, en el que dichas deformaciones se hubieran notado mucho más, aparte de tapanlas con los personajes, la palangana, el cesto, la jarra y las jofainas, los perros, el gato, los sillones y las correspondientes sombras. Muy posiblemente el pintor ha eludido que aparecieran con más extensión en el cuadro tanto las líneas de fuga del **entablamento** como las del artesonado del techo por las mismas razones.

Algo que aprendieron bien pronto los pintores en relación con la **perspectiva** fue que se producían **deformaciones marginales**. Así como Rafael puso en su fresco *La Escuela de Atenas* (1510-1511) una esfera como tal, a pesar de que por su posición muy lateral en relación con el **punto de fuga** su **perspectiva** debería ser un elipsoide debido a la deformación que el trazado perspectivo le imponía, nuestro anónimo veneciano ha representado también sin deformaciones todos los objetos redondos (platos, fuentes y copas sobre la mesa; palangana, cesto, jarra y jofainas sobre el suelo), independientemente de su posición con respecto al **punto de vista**. Si bien los que estarían más deformados, es decir, los más alejados de ese punto, los ha tapado con los personajes. Otro elemento en el que esa deformación sería muy notable es la última columna de la derecha. Al ser un elemento que se repite se ve cómo va aumentando de anchura según se va alejando del punto de fuga y el artista, conocedor del tema, no la ha representado en toda su anchura, ya que se hubiera visto excesivamente gruesa. Véase lo dicho a este respecto en el cap. I. 4.

En cuanto a las figuras es evidente que van decreciendo en tamaño según se van alejando hacia el punto de fuga. El artista ha sido muy hábil al disponer las que quedan a este lado de la mesa, de manera que no tapen a las del otro lado; pero quizá el temor a taparlas le ha llevado a hacer las de este lado algo más pequeñas en relación con las que tienen enfrente, cosa que me parece ha condicionado incluso la figura del criado agachado en primer término.

También se puede apreciar el efecto de **perspectiva aérea**, mediante el cual la definición de las figuras y la viveza de los colores va disminuyendo según se van alejando del observador. Incluso los colores de los trajes de los personajes más alejados son, en general, más oscuros, a excepción del camarero de color que viene con una bandeja en la mano y que lleva una camisa o chaqueta blanca. Esta prenda refleja la luz proveniente del espacio al que se abre la sala de la cena al fondo, espacio en el que se ve una puerta con molduras y un tramo ascendente de escalera. Así, este personaje actúa de articulación entre los dos espacios mediante el uso del **color** y de la **luz**.

En relación con el color obsérvense en la figura que he realizado los itinerarios que la vista del espectador de esta obra puede recorrer siguiendo los tres colores primarios: el rojo, el amarillo y el azul (Fig. I.6.2).

Hablando de luz es interesante analizar también las sombras. Aparte de las **sombras propias** imprescindibles para modelar los cuerpos, tanto los de los personajes como los de las columnas, hay muy pocas **sombras arrojadas**. Éstas son, en primer lugar, las de las medias columnas y los relieves que hay entre ellas sobre la pared de la que sobresalen. Por otra parte, están la de los dos criados de primer término, la de la mesa auxiliar, cubierta también con mantel blanco y pegada al margen izquierdo del cuadro, detrás del criado de color, las de los perros y el gato, los cacharros y el paño, las de los sillones y los personajes que se sientan en ellos; todas estas sombras se arrojan sobre el suelo.

Luego tenemos otras pocas sombras que se arrojan sobre el mantel de la mesa; aparte de otras más pequeñas arrojadas por diversos objetos (copas y otros cacharros, pedazos de pan, etc.), las más evidentes son las de los dos platos o fuentes grandes y las de los dos discípulos que se sientan al lado largo de la mesa más próximo al observador, especialmente la de Judas Iscariote que, sobre la blancura del mantel, aparece

particularmente ominosa. Creo que esto lo ha hecho el artista con toda la intención para así completar la imagen negativa del personaje. Obsérvese que la sombra del discípulo traidor es más acusada que la del que está más alejado, lo cual, si bien está justificado por el efecto de la **perspectiva aérea**, como queda dicho más arriba, ha sido aprovechado por el pintor, cargando un poco las tintas -nunca mejor dicho-, para subrayar el carácter del personaje.

Las **sombras arrojadas** nos dicen claramente de dónde viene la luz: que se arrojan hacia la derecha del cuadro quiere decir que la luz viene de la izquierda. En otras palabras: la iluminación principal no viene de las ventanas a través de las cuales se ve la ciudad. Sin embargo, lo que se vislumbra a través de las ventanas y detrás de los edificios parece ser el ocaso, como es lo apropiado para la hora de la cena [1] y como, por otra parte, indica el hecho de ser la zona del cielo más iluminada la que está más próxima al horizonte, mientras que va oscureciendo hacia las zonas más altas. No aparece, sin embargo, el resplandor rojizo tópic del crepúsculo. Parecería lógico que la luz viniese de las ventanas, pero entonces los personajes quedarían a contraluz, y quizá por esta razón el artista ha buscado otra fuente de luz para su cuadro. Ya hemos visto anteriormente una situación similar al analizar los cuadros de Jan de Beer y Tiziano.

Resulta un poco extraño que la blancura del fragmento del mantel que se puede ver entre las figuras de los dos apóstoles sentados en el primer término a la derecha está tan matizada por la sombra. Si bien es cierto que la posición de ese plano del mantel, que es paralelo al **plano del cuadro** en relación con la fuente de iluminación, hace que no reciba tanta cantidad de luz como los otros dos planos del mantel, el horizontal y el vertical perpendicular al cuadro, parece que el artista ha exagerado esa diferencia de iluminación. Puede que la razón haya sido el ánimo de cerrar por el lado derecho la blancura del mantel, igual que la ha cerrado en el otro extremo del cuadro, para que la mesa no se echase demasiado encima del espectador.

La arquitectura de la sala en que tiene lugar la cena es una muestra de arquitectura manierista en estilo jónico, con columnas pareadas y adosadas al muro y altorrelieves en los entrepaños. El espesor del muro, que queda patente en los arcos que se abren al exterior y a la habitación del fondo, resulta más bien escaso y confiere al conjunto un cierto carácter de decorado teatral.

La arquitectura que se ve a través de los arcos configura un paisaje urbano de nobles edificios que sitúa el escenario de la cena en una posición elevada respecto a la ciudad, ya que aquellos se ven desde arriba. No sé si acaso el gran edificio con la gran cúpula quisiera ser una fantástica reconstrucción del Templo de Salomón.

Al igual que la arquitectura de la sala es contemporánea del autor del cuadro, también lo son las vestimentas de los personajes, a excepción de Jesucristo y alguno de los discípulos, y también lo es el mobiliario.

Este cuadro guarda una cierta relación con la obra de Tintoretto, otro pintor veneciano que también gustaba de usar de un **punto de vista** muy lateral y formatos muy apaisados, como es el caso de *El Lavatorio* (c. 1547, Museo Nacional del Prado) (Fig. I.6.3), que representa el mismo escenario unos minutos antes, cuyas enseñanzas en relación con la **perspectiva** parece haber seguido nuestro desconocido pintor. Existe también *La última cena* de Tintoretto, pero que fue pintada mucho después que ésta, en

1591-1594 (Fig. I.6.4). Comparando estas dos "cenas" se puede ver que están muy relacionadas en cuanto al planteamiento perspectivo, aunque tengan el punto de fuga a un lado diferente cada una y aunque la de nuestro desconocido artista haya ido quizá un poco más allá en la oblicuidad del espacio. Es evidente que el anónimo pintor ha sabido manejar la **perspectiva**, tanto la lineal como la aérea, con sabiduría y efectividad para transmitir la escena, así como emplear el color para los mismos fines. De la "cena" de Tintoretto podemos decir lo mismo y, además, que el uso que hace de la luz y del **claroscuro**, la fuerza y la gracia de sus figuras y la riqueza de su paleta, en definitiva, su calidad pictórica, la acercan a una obra maestra.

Para dar una idea del cambio que supone el Manierismo con respecto al Renacimiento podemos comparar este cuadro anónimo veneciano y el citado de Tintoretto sobre el mismo motivo con otra obra muy conocida que representa también el mismo tema: el bien conocido fresco que pintó Leonardo da Vinci en el refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie en Milán (1495-1498). Una oblicuidad dinámica y una gran animación en los personajes en cuanto a sus actitudes y posturas caracteriza a los primeros, mientras que en la segunda destacan la frontalidad y una cierta contención en el gesto de los personajes. El retorcimiento de la figura del criado de color en el primer término de la izquierda del cuadro del anónimo veneciano es característico de la estética manierista, a la que corresponde un tratamiento del espacio propio de quienes hacen ostentación de virtuosismo y de inclinación a la dificultad en el uso de la **perspectiva**.

[1] "Caída la tarde, viene con los Doce. Y, estando ellos a la mesa y comiendo, dijo Jesús: En verdad os digo que uno de vosotros, que come conmigo, me entregará." (Lucas, 14, 17-18).

Bibliografía

Argan, J. C. Giulio Carlo: *Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiepólo*. Madrid, Akal, 1999.

Blunt, Anthony: *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1980.

Burckhardt, Jacob.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal, 1992.

Hernández Perera, Jesús.: *Renacimiento (II) y Manierismo*, en *Historia Universal del Arte*, VI, Barcelona, Planeta, 1988.

Heydenreich, Ludwig. H.; Lotz, Wolfgang.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1991.

Pijoán, José: "Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI", en *Summa Artis*, XIV. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

Wölfflin, Heinrich.: *Renacimiento y Barroco*, 2.º ed. Madrid, Akal, 1991.