

LA DISTANCIA QUE ACERCA: RECTIFICACIÓN DEL CRISTO YACENTE DE ANDREA MANTEGNA

THE DISTANCE THAT BRINGS NEAR: RECTIFICATION OF THE CHRIST OF ANDREA MANTEGNA

Antonio Álvaro Tordesillas, Fernando Linares García

El Cristo yacente de Andrea Mantegna supuso un salto hacia delante en la evolución del arte y la pintura del Renacimiento debido a su innovador y transgresor punto de vista. Se presenta en este escrito una nueva puesta en valor de dicha obra partiendo de su análisis geométrico y culminando con su rectificación perspectiva; atendiendo principalmente a la variación de la distancia de observación entre el artista y su modelo.

Palabras clave: “Andrea Mantegna”, “rectificación perspectiva”

The Death Christ of Andrea Mantegna was a leap forward in the evolution of art and painting of the Renaissance because of its innovative and transgressive perspective.

This paper presents a new enhancement of the work based on geometric analysis and culminating with a perspective correction; attending primarily on the change of the observation distance between the artist and his model.

Keywords: “Andrea Mantegna”, “perspective rectification”



1. Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, (ca. 1475),
Pinacoteca de Brera, Milán.

1. Andrea Mantegna, *Christ dead*, (ca. 1475), Brera
Art Gallery, Milan



“Todo el que obra virtuosamente sabe cuánto influyen las recompensas en la virtud” ¹. Con estas palabras Giorgio Vasari introduce la figura del pintor Andrea Mantegna en la biografía que incluye en sus *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos...*; de quien apostilla que “no puede sorprender que su virtud aumentara continuamente” ². Ese sentido de progresión artística de Mantegna que menciona Vasari, culminó en una pintura que puede ser considerada como la obra más humana y realista que se haya pintado sobre la Velación de Cristo muerto (fig. 1).

La pintura fue realizada en una fecha situada entre 1475 y 1480, mediante óleo al temple. Es evidente que el pintor quiso lograr una evocación de la escena con

una sorprendente carga emotiva, algo inusual en aquel entonces y que todavía hoy es motivo de admiración. El aprecio que Mantegna tenía por esta obra lo confirma el hecho de que la conservara en su estudio durante más de veinticinco años, hasta su muerte en 1506.

El cuadro nos muestra la figura sin vida de Cristo, en posición yacente sobre la losa del sepulcro, poco antes de ser amortajado. El lienzo, aunque no es de grandes proporciones, ya era famoso en el siglo XVI y conocido como *Cristo in Scurto* –Cristo en escorzo–. Hoy día se lo conoce como el *Lamento sobre Cristo muerto* o, sencillamente, *Cristo muerto*, y se conserva en la Pinacoteca di Brera en Milán, siendo valorado como una de las pinturas más representativas del *Quattrocento*.

“All who works virtuously knows how much influence the recompenses in the virtue” ¹. With these words Giorgio Vasari introduces the figure of the painter Andrea Mantegna in the biography it includes in its *Lives of the more excellent Italian architects, painters and sculptors...*; of who annotate that “cannot surprise that his virtue increased continuously” ². That sense of artistic progression of Mantegna that mentions Vasari, culminates in a painting that can be considered as the more human work and royalist that has been painted on the vigil of Christ dead person. The painting was made in between 1475 and 1480. It stands to reason that the painter wanted achieve an evocation of the scene with a surprising moving, somewhat unusual load at that time and that still today is motive of admiration. The appreciation that Mantegna thought this work confirms the fact that he kept it in his study during more than twenty-five years, until his death in 1506.

The painting shows us the figure without life of Christ, in recumbent position on the slab of the sepulcher, little before being shrouded. The painting was already famous in the century XVI and known as *Cristo in Scurto*, –Christ in foreshortening–. Nowadays it is known as the *Lament on Christ dead* or, simply, *Christ dead*, and it keeps in the Art Gallery of Brera in Milan, as one of the *Quattrocento's* more representative paintings. We can analyze the high qualities reached by Mantegna in this works through three different: the figurative control, the unusual viewpoint and the expert in perspective control. Together it is conjugated perfectly to achieve a work of strongly expressive load, dramatic striving for effect and great realism.

As is known, Mantegna persecuted during all his life a figurative *control* of the characters represented to the classic mode. In the great majority of his works he tries to reflect bodies of perfect proportions, seeing the great influence that had in the modeling of his figures the Donatello sculptural work. On the other hand, in his painting Mantegna resorts to all resources of his art to achieve a great fidelity in the representation of the inert body of Jesus, always in order to originate a moving sense bottom in the observer, that invited to the piety or at least to the felt evocation of the scene. In this way, we can appreciate the paleness and serenity of the face, the clean marks of the nails in hands and feet,



the almost invaluable makers sour of the lance in the right side, the sunken belly, the lightly tilted head towards a side, the receptacle with the oils of embalming, or the door of the bottom, delicate symbol of an immediate tomb. The weeping of John, the Virgin and the Magdalena, and the monochrome predominant range in others, increase still more that dramatic feeling of grief and ache.

By other side, we can observe that the shroud that covers partially the Christ body is a magnificent study of folds. It is carried out with a hard line in the line that emphasizes the sculptural effect of the whole; somewhat that it is generally criticized for Vasari, that attributes this effect, it last and it wither, to the own modeling of the artists of the *Quattrocento*, since still had not achieved the subtleties of Leonard or Raphael. This effect is increased still more for the paleness of the colors with those who the painter wants to entertain the cadaverous aspect of the face. A soft and down light coming of the right filters subtly in the scene emphasizing the relief and the depth.

The only defect in the painting is about the composition 3. The three figures that accompany to Jesus are incorporated rudely in the scene, as if they were a later addition, that it's only justified to mitigate the firm symmetry of the painting, together with a light inclination of the body and the head; even one of them remains practically hide 4.

For which concerns *the point of view*, that makes perceive us the figure from his feet, brings near the body until the limit of the painting, even a little there, by using the fond of effects means to surpass with the feet the lower limit of the where slab settles the body, by approximating more to the observer and by creating the illusion to go out of the frame. This type of "visual trick" had been already used by Andrea del Castagno few years before, in the representation of the portraits of *Illustrious Men and Sibyls* towards 1451 in the Villa Carducci of Legnaia, simulating to move forward one of the feet of the cornice that supports them.

The strange line of sight of the Christ reached to make a scandal in its moment, because shorten the proportions of the body in an exaggerated way for the taste of the time. Mantegna gains to the photo, by causing observing the effect of a direct presence in the scene, almost communicatively in the same vigil. Moreover, the reduced

Cabría analizar las altas cualidades alcanzadas por Mantegna en esta obra a través de tres niveles bien diferentes: el control figurativo, el inusual punto de vista y el dominio perspectivo. Juntos se conjugan a la perfección para lograr una obra de fuerte carga expresiva, efectismo dramático y gran realismo.

Como es sabido, Mantegna persiguió durante toda su vida un *control figurativo* de los personajes representados al modo clásico. En la gran mayoría de sus obras intenta reflejar cuerpos de proporciones perfectas, dejando ver la gran influencia que tuvo en el modelado de sus figuras la obra escultórica de Donatello. Por otra parte, en su pintura Mantegna acude a todos los recursos de su arte para lograr una gran fidelidad en la representación del cuerpo inerte de Jesús, siempre con el fin de suscitar un hondo sentido emotivo en el observador, que invitara a la piedad o al menos a la evocación sentida de la escena. En este sentido, podemos apreciar la palidez y serenidad del rostro, las marcas limpias de los clavos en manos y pies, la casi inapreciable llaga de la lanza en el costado derecho, el vientre hundido, la cabeza levemente ladeada hacia un costado, el recipiente con los aceites de embalsamar, o la puerta del fondo, tenue símbolo de una sepultura inmediata. El llanto de Juan, La Virgen y la Magdalena, y la gama monocromática predominante en ocres, acrecientan todavía más ese sentimiento dramático de desconsuelo y dolor.

Por otro lado, podemos observar que el sudario que cubre parcialmente el cuerpo de Cristo es un magnífico estudio de pliegues. Está realizado con una línea dura en el trazo que resalta el efecto escultórico del conjunto; algo que suele ser criticado por Vasari, que atribuye este efecto, duro y seco, al modelado propio de los artistas del *Quat-*

trocento, ya que aún no habían logrado las sutilezas de Leonardo o Rafael. Este efecto se acrecienta aún más por la palidez de los colores con los que el pintor desea recrear el aspecto cadavérico del rostro. Una luz suave y baja, proveniente de la derecha, se filtra sutilmente en la escena resaltando el relieve y la profundidad.

A priori, si hubiera que señalar algún defecto en la pintura éste tendría que ver con la composición 3. Las tres figuras que acompañan a Jesús se incorporan toscamente en la escena, como si se tratara de un añadido posterior, que sólo se justifica para mitigar la rotunda simetría del cuadro, junto con una leve inclinación del cuerpo y la cabeza; incluso una de ellas permanece prácticamente oculta 4.

Por lo que respecta al *punto de vista*, que nos hace percibir la figura desde sus pies, acerca el cuerpo hasta el límite del cuadro, incluso algo más allá, utilizando el recurso efectista de superar con los pies el límite inferior de la losa donde reposa el cuerpo, aproximándose más al observador y creando la ilusión de salirse del cuadro. Este tipo de "engaño visual" ya lo había utilizado Andrea del Castagno pocos años antes, en la representación de los retratos de *Hombres Ilustres y Sibilas* realizados hacia 1451 en la Villa Carducci de Legnaia, al simular adelantar uno de los pies de la cornisa que los soporta (fig. 2).

La inédita visual del Cristo llegó a escandalizar en su momento, pues acertaba las proporciones del cuerpo de forma exagerada para el gusto de la época. Mantegna se adelanta así a la fotografía como recurso, provocando en el que observa el efecto de una presencia directa en la escena, casi participativa en la misma velación. Además, las reducidas dimensiones del lienzo de ligero predominio horizontal, 66 cm de



2. Andrea del Castagno, *Dante Alighieri*; serie de *Hombres Ilustres y Sibilas*, (1451).

2. Andrea del Castagno, *Dante Alighieri*; series of *Illustrious Men and Sibyls*, (1451).



alto por 81 cm de ancho, imprimen un carácter intimista en la contemplación de la escena; como si ésta se observara a través de una pequeña ventana.

Si el punto de vista sorprendió, es desde la *valoración perspectiva* donde la obra ha adquirido una relevancia más significativa por su innovación. El artista vive en un periodo en el que el Arte invoca constantemente a la ciencia para obtener el parecido con la realidad. Como escribe E. H. Gombrich: “Hasta la pintura más conmovedora podría irritar si la atención quedaba prendida en alguna inconsistencia en las relaciones espaciales, y más aún en la medida en que todo lo demás se acercase a un escenario convincente” 5.

Andrea Mantegna, siempre preocupado de la buena práctica y empleo de sus habilidades, de igual manera que muchos artistas contemporáneos suyos, quería mostrarse como un virtuoso ante su época mediante la representación verosímil de una figura humana en una posición “comprometida”, creando para ello una ilusión óptica de realidad

a partir del recurso de la perspectiva y del control del escorzo 6. El mismo Leonardo se referiría a este recurso en su *Tratado de la pintura* como el alma de la representación y uno de los retos más difíciles para el artista, incluso por encima del colorido.

Al igual que su coetáneo Antonello da Messina en *La Virgen de la Anunciación* –1475–, Mantegna pretende explorar intuitivamente la representación de un cuerpo a través de los caminos y posibilidades gráficas de aquella época 7. Pero el artista quiere ir más allá. Adelantándose a su tiempo, no se conforma con resolver adecuadamente el dibujo de una extremidad de un cuerpo, una mano que se dirige al espectador en el caso del cuadro de Messina, sino que intenta la resolución de la totalidad de la figura. Nunca nadie antes se había atrevido con un escorzo completo en una posición tan horizontal, dispuesto perfectamente perpendicular a la visión del espectador. De aquí que la obra supuso, como punto de partida, un alarde experimental en sí mismo.

dimensions of the canvas without thinking horizontal predominance, 66 cm high for 81 cm width, print a intimate character in the contemplation of the scene; as if was observed through a small window.

If the viewpoint surprised, it is from the *perspective valuation* where the work has acquired a more significant importance for his innovation. The artist lives in a period in which the art invokes constantly to the science to obtain the similarity with the reality. As writes E. H. Gombrich: “Until the more moving painting it could irritate if the attention remained caught in some inconsistency in the space relations, and more still in the measure in which all the rest approach to a convincing stage” 5.

Andrea Mantegna, always concerned of the good practice and employ of his skills, as many contemporary artists, wanted to be shown as a virtuous person in the presence of his time by means of the probable representation of a human figure in a “committed” position, by creating an optical illusion of reality as of the means of the perspective and of the control of the foreshortening 6. The same Leonard refers to it in his *Treaty of the painting* as the stem of the representation and one of the more difficult challenges for the artist, even above the color. Just as his contemporary Antonello da Messina in *The Virgin of the Annunciation*, –1475–, Mantegna tries to explore intuitively the representation of a body through the roads and graphic possibilities of that time 7. But the artist wants to go farther. Gaining in due time, resolves correctly the drawing of an extremity of a body, a hand that it directs to the spectator in the case of the painting of Messina, but that tries to the resolution of the totality of the figure. Never nobody before had durst to him with a complete foreshortening in a so horizontal position, ready perfectly perpendicular to the sight of the spectator. For this the work had weight, as starting point, an experimental display in itself. Previously, only Paolo Ucello with *The battle of Saint Romano* –1450– has durst to sketch this effect on the body, secondary from the combining viewpoint, of a warrior in the earth, also in horizontal position, but of backs. Without doubt, the disposition of the figure surprised in his moment, but still his execution was far from being a correct design.

Little years after, Giovanni Bellini in *The oration of the orchard* of 1459 shows the figure of a



sleeping apostle with a built completely orthogonal and enough better foreshortening that those of Ucello, although this body does not forms up totally extended in horizontal, because his bent legs towards us. Although more serene, this painting keeps an enormous combining analogy with other work of Mantegna of 1455 that takes identical title; influenced possibly for the personal existent report between the artists. In this canvas appear three figure tended sleeping; one, the more perpendicular to the sight of the observer, remembers the position of the Christ, but with a less effective treatment as regards the plastic resources.

Also in the *Painting of saint Zenón*, works made between 1457 and 1460, in which it's shown again the scene of the oration, appear other figure tended still more attractive, when finding completely stretched and with the back upwards. In these two scenes exists a certain degree of distance and distance between the observer and the scene.

In the Chamber of the Husbands of the Mantua Ducal Palace the fresco that painted in the vault of the roof –1473– opens a window to the sky in perspective. Again, they appear on the cornice some complete foreshortenings of three *putti* in dangerous equilibrium perfectly sketches –two in frontal position and other of backs–; daring with the vertiginous foreshortening *sotto in su* of a peacock that stands out of the balustrade. Gradually, the Andrea Mantegna's works were beginning to announce the appearance of the viewpoint of the Christ, when going keeping awakes little by little all the secrets of the technique and the executive dominion of the *scorcio*. These discoveries goes progressively by approximating the sketched figure to the look of the spectator, by making the more and more truthful thing; and his expert in perspective dominion, the foreshortening, to his expressive limit. Notwithstanding, and over the totality of his work, it exists a drawing to supposed line *Re-cumbent man on a slab of stone* 8, made with tap and dyes, that it's especially related with the Christ. Shows a very similar topic: a figure partly-inclined on a rectangular slab, cover with a shroud, and whose constitution and physical features remember excessively those of the figure of the Christ; moreover, and just as in this last, his legs perceive short and the feet, tiny. This sketch, executed possibly between 1470

3. Paolo Ucello, *La batalla de San Romano*, (1450), National Gallery, Londres.

4. Giovanni Bellini, *La oración del huerto*, (1459), National Gallery, Londres.

3. Paolo Ucello, *The battle of Saint Romano*, (1450), National Gallery, London.

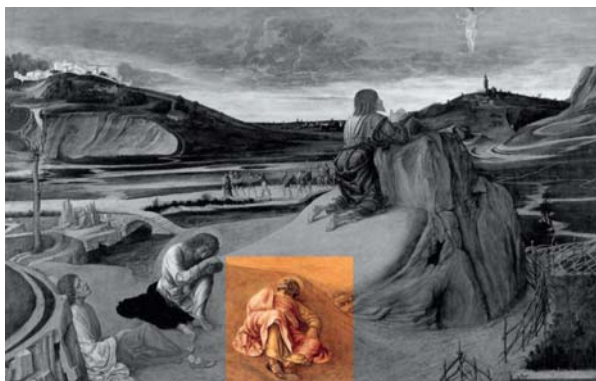
4. Giovanni Bellini, *The oration of the orchard*, (1459), National Gallery, London.

Anteriormente, tan sólo Paolo Ucello al realizar en 1450 *La batalla de San Romano* se había atrevido a bosquejar este efecto sobre el cuerpo –secundario desde el punto de vista compositivo– de un guerrero con armadura tendido en el suelo, también en posición horizontal, pero de espaldas. Sin duda, la disposición de la figura sorprendió en su momento, pero todavía su ejecución distaba mucho de ser un diseño correcto y perfectamente estudiado (fig. 3).

Pocos años después, Giovanni Bellini en *La oración del huerto* de 1459 muestra la figura de un apóstol dormido con un escorzo completamente ortogonal y bastante mejor construido que el de Ucello, aunque dicho cuerpo no se dispone totalmente extendido en horizontal, pues sus piernas se encuen-

tran flexionadas hacia nosotros (fig. 4). Aunque más serena, esta pintura guarda una enorme analogía compositiva con otra obra de Mantegna de 1455 que lleva idéntico título; influenciada posiblemente por la relación personal existente entre los dos artistas. En este lienzo aparecen tres figuras tendidas durmiendo, de las cuales una, la más perpendicular a la visión del observador, recuerda en cierta manera la posición del Cristo, pero con un tratamiento menos eficaz en lo referente a los recursos plásticos (fig. 5).

También en la parte inferior del *Retablo de San Zenón*, obra realizada entre 1457 y 1460, en donde se muestra de nuevo la escena de la oración, aparece otra figura tendida todavía más llamativa, al encontrarse completamente estirada y con la espalda hacia arri-



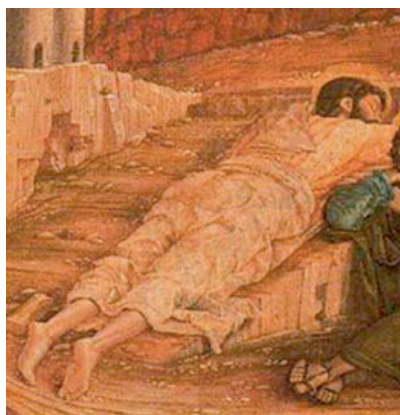
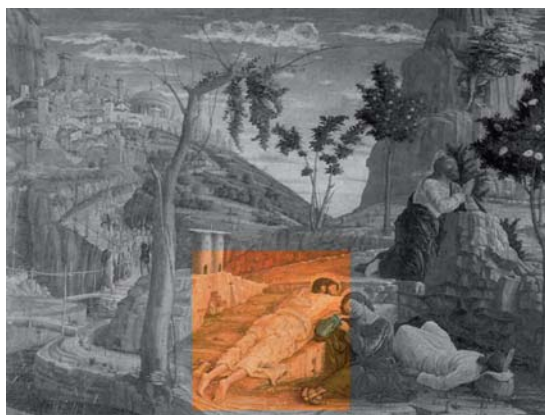


5. Andrea Mantegna, *La oración en el huerto*, (1455), National Gallery, Londres.

6. Andrea Mantegna, *Retablo de San Zenón; La oración del huerto*, (ca. 1457).

5. Andrea Mantegna, *The Agony in the Garden*, (1455), National Gallery, London.

6. Andrea Mantegna, *Painting of saint Zenón; The oration of the orchard*, (ca. 1457).



ba (fig. 6). En estas dos escenas existe un cierto grado de distancia y lejanía entre el observador y la escena.

En la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua la pintura al fresco que realizó en la bóveda del techo –1473– abre un óculo al cielo en perspectiva. Nuevamente, aparecen sobre la cornisa algunos escorzos completos de tres *putti* en peligroso equilibrio perfectamente trazados –dos en posición frontal y otro de espaldas–; atreviéndose hasta con el vertiginoso escorzo de *sotto in su* de un pavo real que sobresale de la balaustrada (fig. 7).

Gradualmente, las obras de Andrea Mantegna iban anunciando la aparición del punto de vista del Cristo yacente,

al irse desvelando poco a poco todos los secretos de la técnica y el dominio ejecutivo del *scorcio*. Estos descubrimientos irían progresivamente aproximando la figura dibujada a la mirada del espectador, haciéndola cada vez más veraz; y su dominio perspectivo, el escorzo, a su límite expresivo.

No obstante, y por encima de la totalidad de su obra, existe un dibujo a línea titulado *Hombre yacente sobre una losa de piedra* 8, realizado a pluma y tinta, que guarda una relación especial con el Cristo. Muestra un tema muy parecido: una figura semi-inclinada sobre una losa rectangular, cubierta con un sudario, y cuya complexión y rasgos físicos recuerdan sobremane-

and 1480, could be used of preparatory study or as closeness to the topic.

The Christ is an “effective” image, there is no doubt. But after a more leisurely observation, we realize that something is not correct. We saw a disproportion in the body that, more than reduce proportionally his vanish, compresses it. By other side, the contemplation of a body in that same disposition and from a similar viewpoint is impossible. The ritual of the vigil involves a certain proximity to the corpse, for which in a logical proximity, even intuitively, the perception of the feet is major. So it springs up the problem to venture the distance between the observer and the scene.

This first intuition can be verified by a more experimental way; building the scene in a virtual way. We have generated a 3D model from a modeled human figure by the *Poser program* and visualized with the *Autocad* perspective mode.

The model of human proportions that accompanies us in this restitution is important from the consideration to work with measures generally accepted, and not with the conjectures of the painted in the canvas. For it we adopt as canon of proportionality the described for Vitrubio and sketched in 1498 by Leonardo 9.

Drawing the virtual sight of the model from his immediate proximity, from 1.5 m. of distance to the feet and 1 m of height on the plane of the slab, and by comparing the result with the painting, it’s revealed the initial conjecture: not only the feet must be perceived to major size, but that also the distance between the chest and the head must be enough smaller in comparison with the size of the legs.

Following with the experiment, if we move aside and raise the viewpoint until 3 m. of distance and 2 ms. of height, the sight is brought near more to the proportions of the painting, because reduces the size of the feet considerably and decompresses the size of the chest. As of this comparative initial, the Mantegna figure presents a light “maladjustment”, a similar effect to those of reducing or flattens his proportions, meeting halfway more next to the observer. Let’s study now a geometric calculation in this play empiricist that discovers us the position of the more next viewpoint to the reality of it colored in the canvas and corroborates exposed until now.

First, the rectification of the precise perspective puts on a system of reference. For it we use the angles that form different straights of the pain-

7. Andrea Mantegna, Óculo de la Cámara de los Esposos, (1473).

7. Andrea Mantegna, Chamber of the Husbands' vault, (1473).



ting with the perpendicular to the plane of the canvas, because we suppose a frontal perspective of vertical plane. Straights that define the proportions considered by Mantegna to the figure: knees, pubes, navel and chest. We take these dimensions for not could measure comfortably on the head, when finding inclined, not only to one side, but also high when leaning on the cushion; nor neither in the soul of the chest, hid in the painting. Although the navel appears described in the text of Vitruvio literally, it does graphically in the drawing of Leonard, for which, conveniently scaled, we can use it with the same precision. In fact, with major still, and so we take it as relating, because is an easy point to take in the figure of Mantegna.

We verify how each capable arc, each diagonal, points out a viewpoint in a different way, who is attributable to this presumed disproportion of the body, as well as to a reasonable lack of precision in the points take. If we consider valid so much the adopted proportions as the taken points on the canvas, and concede the major precision to the segment foot-navel and, therefore, to his corresponding viewpoint, can conduct

ra los de la figura del Cristo; además, y al igual que en esta última, sus piernas se perciben cortas y los pies, diminutos. Este dibujo, ejecutado posiblemente entre 1470 y 1480, bien podría haber servido de estudio preparatorio o como aproximación al tema (fig. 8).

El Cristo es una imagen "eficaz", no cabe duda. Ahora bien, después de una observación más pausada, nos damos cuenta de que algo no es correcto. A simple vista se intuye una ligera desproporción en el cuerpo que, más que reducirse proporcionalmente respecto de su fuga, se comprime. Por otro lado, la contemplación de un cuerpo en esa misma disposición y desde un punto de vista semejante sería imposible. El ritual de la velación implica una cierta proximidad al cadáver, por lo que en una lógica cercanía, incluso intuitivamente, la percepción de los pies sería mayor. Surge así el problema de aven-

turar la distancia entre el observador y la escena.

Esta primera intuición se puede comprobar de una manera más experimental recreando la escena de forma virtual. Para ello hemos generado un modelo 3D de una figura humana modelada a partir del programa *Poser* y visualizada con el modo de perspectiva del programa *Autocad*. El modelo de proporciones humanas que nos acompañe en esta restitución es importante desde la consideración de trabajar con medidas generalmente aceptadas, y no con las conjeturas del pintado en el lienzo. Para ello adoptamos como canon de proporcionalidad el descrito por Vitruvio y dibujado en 1498 por Leonardo 9.

Recreando la visión virtual del modelo desde su inmediata proximidad, es decir, desde 1,5 m. de distancia a los pies y 1 m. de altura sobre el plano de



8. Andrea Mantegna, *Hombre yacente sobre una losa de piedra*, (ca. 1470).

8. Andrea Mantegna, *Recumbent man on a slab of stone*, (ca. 1470).

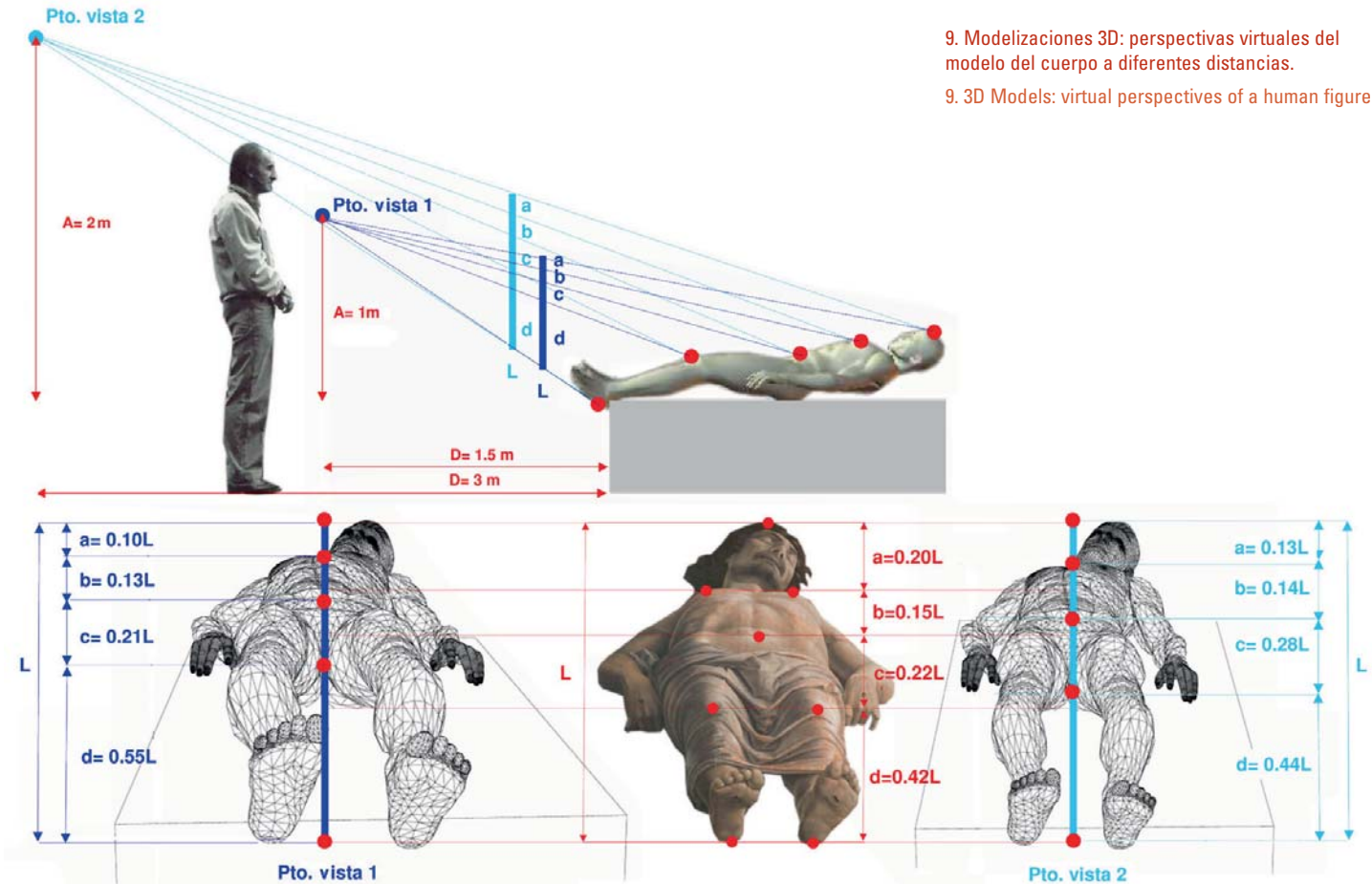


in inverse mode and decide so the measures of the colored body.

When applying dimensions on the canon with the one which work the result that it is obtained shows a significant disproportion. So, the body of the Christ recumbent or is excessively long of chest, on the contrary, it short of legs. Doing the geometric calculations, departing now of the correct supposition of the measure from the feet to the chest, and by following an identical process to the previous, the result begins to appear still a major disproportion, because the sizes of the chest and the hands result enormous in comparison with the small legs.

We try to decide now, for both situations, the height of the observer to complete a system of conical reference completes on which to work; but it is necessary to specify that such height will be measured from the superior plane of the body, the one that contains the chest, navel and fingers of the feet. For it we calculate the dimension of the interval foot-navel, that result of 110 cm, equivalent to the 97/160 cm. of the total longitude of the sketched body by Leonard: 24 palms –72 inches, 183 cm. –; maybe a little excessive. This throws a height of observation to 1 m for both cases. By putting the body in this system of reference and by measuring the distance between the observer and the feet, the obtained results are of 3,6 m for the first supposition and 3,2 m for the second. This means that the perspective of the body must suffer the same distortions we appreciate when moving aside us of the model and photograph it with a major focal length, to take a similar frame, as it had weight in the second experimental case; that is, by suffering certain deep loss.

To finish, we measure the body and verify that in order that the legs measure as we waited –1,1 m–, the Christ must reach 2,04 m of height. Almost a giant! If we reduce it in order that his height is fitted to 1,83 m, we see how the distance of his legs to the navel boils down to 1 m, by throwing us a short figure of legs. If measure then the longitude of the plant of the foot we obtain 16 cm, as we hypotheses that the feet were reduced considerably in the pictorial representation. In a word, all this means that the Christ figure is not the result of a coming image of an unique viewpoint, but like other that it is product of multiple take, carried out at a distance different and combined in an unique *image-synthesis*. According to the possible and reasonable rectifi-



9. Modelizaciones 3D: perspectivas virtuales del modelo del cuerpo a diferentes distancias.

9. 3D Models: virtual perspectives of a human figure.

cation of the own painting, as of a modulation of the body amply accepted and that understand a situation of the little precise viewpoint, even multiple, it assert that Mantegna imagined to put himself to a distance of the Christ body near the 3,60 m, and a height of 1 m on the plane of his chest. The body he painted is not according to the canon that we have adopted, but on "other" that we have sketched where appears a dimension of the excessive chest, in front of a short longitude of the legs. Equally, the feet were reduced almost in the middle, by giving the sensation that the head is bigger than normally; increased effect when dealing with leaned. Mantegna increased the distance to the scene to bring us near to a reality that guesses, and who would disfavor the increase of the real perception of the size of the feet, just because they would compete in importance with the size of the head; that, of have becomes materialistic correctly in the painting, would have supposed an affront for the aesthetic canon of the time. Really, the difficult thing of affirm is if all this was made premeditatedly or not; with this specific intention or fortuitously.

la losa, y comparando el resultado con la pintura, se revela la conjetura inicial: no sólo los pies deberían percibirse a mayor tamaño, sino que también la distancia entre el pecho y la cabeza debería ser bastante menor en comparación con el tamaño de las piernas.

Siguiendo con el experimento, si alejamos y elevamos el punto de vista hasta 3 m. de distancia y 2 m. de altura, la visión se acerca más a las proporciones de la pintura, pues reduce el tamaño de los pies considerablemente y descomprime el tamaño del pecho. A partir de esta comparativa inicial, la figura de Mantegna parece presentar un ligero "desajuste", un efecto similar al de reducir o "aplastar" sus proporciones, acortando las distancias más próximas al observador (fig. 9). Procuremos ahora un cálculo geométrico en este juego empírico que nos descubra la posición del punto de vista más próximo a la realidad de

lo pintado en el lienzo y corrobore lo hasta ahora expuesto.

Primeramente, la rectificación de la perspectiva precisa situarse sobre un sistema de referencia. Para ello nos valemos de los ángulos que forman diferentes rectas de la pintura con la perpendicular al plano del lienzo, pues suponemos una perspectiva frontal de cuadro vertical. Rectas que definen las proporciones dadas por Mantegna a la figura: rodillas, pubis, ombligo y pecho (fig.10). Tomamos estas dimensiones por no poder medir cómodamente sobre la cabeza, al encontrarse inclinada, no sólo hacia un lado, sino también elevada al apoyarse sobre el almohadón; ni tampoco en la parte superior del pecho, oculta en la pintura. Si bien el ombligo no aparece descrito en el texto de Vitruvio literalmente, sí lo hace gráficamente en el dibujo de Leonardo, por lo que, convenientemente escalado, podemos usarlo



con la misma precisión. De hecho, con mayor aún, y así lo tomamos como referente, pues es un punto fácil de precisar en la figura de Mantegna.

Comprobamos cómo cada arco capaz, cada diagonal, señala un punto de vista diferente, lo cual es achacable a esta presunta desproporción del cuerpo, así como a una razonable imprecisión en la toma de puntos. Si damos por válidas tanto las proporciones adoptadas como los puntos tomados sobre el lienzo, y concedemos la mayor precisión al segmento pies-ombbligo y, por tanto, a su correspondiente punto de vista, podemos proceder en modo inverso y determinar así las medidas del cuerpo pintado.

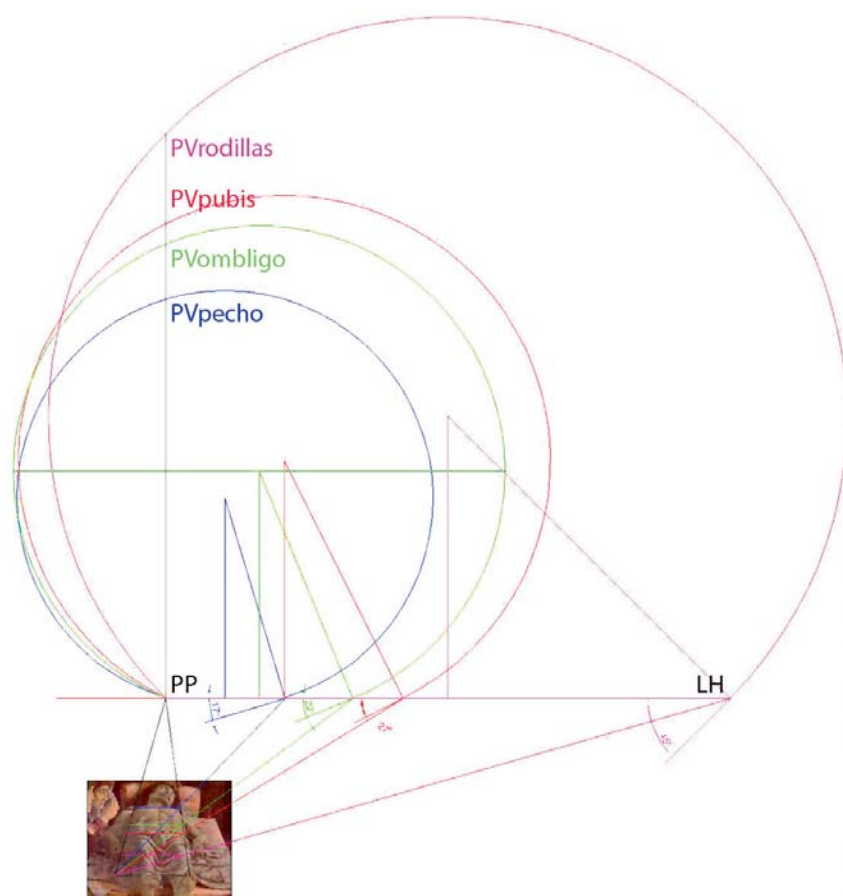
Al aplicar dichas dimensiones sobre el canon con el que trabajamos el resultado que se obtiene muestra una significativa desproporción (fig. 11; izda.). Así, el cuerpo del Cristo yacente o bien es excesivamente largo de pecho o, por el contrario, corto de piernas. Realizando los cálculos geométricos correspondientes, partiendo ahora de suponer correcta la medida desde los pies hasta el pecho, y siguiendo un proceso idéntico al anterior, el resultado apunta todavía una mayor desproporción, pues los tamaños del pecho y los brazos resultan descomunales en comparación con las pequeñas piernas (fig. 11; dcha.).

10. Diferentes posibles posiciones del Punto de Vista según las diversas proporciones tomadas en el cuerpo.

10. Different viewpoints based upon the body's measures.

By keeping in mind these conclusions, we have taken the freedom to rectify the Mantegna figure by leaning us in a photographic recreation real that seems the perspective intuition of the artist and with help of the digital treatment of images that permit us the *Photoshop* program. In it we saw corrected in perspective the size of the feet and the head; besides the longitude and width of the torso, legs and hands. The result is a supposition, an interpretive sight of which must have been correct and, as such, susceptible to some small variation.

The complexity of the visual topic of this painting overwhelms the habitual practice of a perspective construction simple, to add moreover the difficulty of the harmonic control and of the proportions that involves the representation of a human body; more complicated than the mere graphic control of a simple forms geometric. In





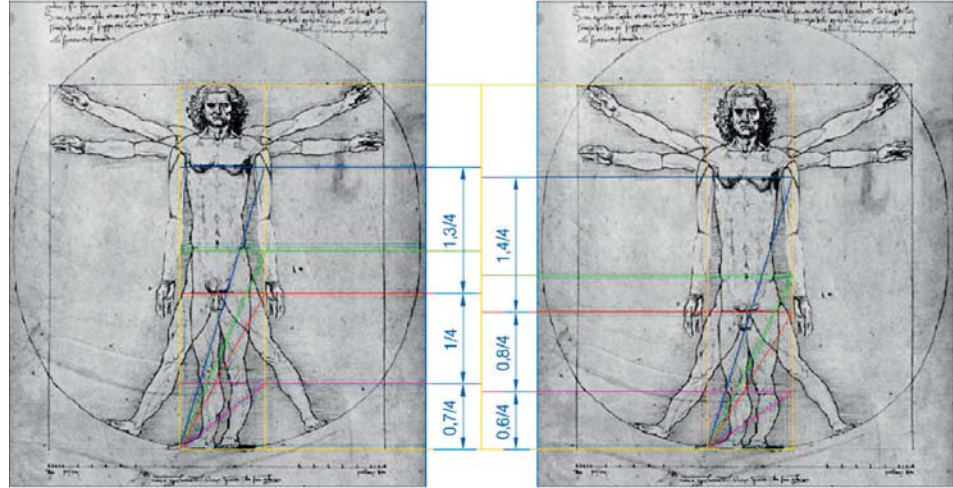
other words, which has being in game in the realization of this Christ is not the attainment of the fidelity to the nature, to the same reality, but rather the execution of the own sight of the topic of the artist, to the one that arrived scoring for personal experimentation, for own trial; by treating more that of a true proposition, of an intuition, of a tending “psychological effect” to extend the look of who contemplates it, by bearing upon his capacitance of suggestion in order that the scene results believable; and in the end, “such effects can be studied, but not demonstrate.” **10**

In the analysis of the painting it has always had aspects very kept in mind, as the composition, the color, the technique, even the perspective, but in this last concept, the control of the distance from which the painter represents the motive is accustomed to suffer forgetfulness or absence of attention. It is not the case of this canvas, because we understand that Mantegna did it, and he moved aside of the body with the intention to approximate us more emphatically to the scene, by giving us the paper of imaginary witnesses. We are talking, therefore, of a “perspective intuition” of the representation of the human form that is not a precise geometric calculation **11**. In those moments where the control of the space had stopped of being experimental, and in spite of all efforts of Piero Francesca della and of Durero for establishing and spread a perspective control in a scientific and rigorous way, “not kept in mind in the «practical current» an exact perspective construction of the irregular forms of the human body or of the animals” **12**.

There is not bad art and good art, but antiquated art and advanced art. “A work of art is judged to the verification or the falsity of form looked like the scientific theories, by verification in which the work is accepted or refused for the great majority of those to whom subdues it” **13**. This Christ recumbent, with his innovators and radical sight based on traces and experimentations of the perspective of his moment, generated the rules and influences of the future Italian paintings, and went a great step towards before in the evolution of the Art **14**.

The *Death Christ* discovered a viewpoint extraordinarily transgressor and novel for his time, of course, but in similar way, proved to be a high valued perspective to date, must in great measure to a blind admiration for it. His manipulation was right; his finish, worthy of applau-

11. El “hombre de Mantegna” según el punto de vista determinado por la medida pies-ombbligo, a la izquierda; y según pies-pecho, a la derecha. Rectificado sobre el modelo de trabajo: *El Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci.



11. “Mantegna’s man” from the viewpoint set by the feet-navel distance, left; by feet-chest, right. Displayed on the work model: *The Vitruvian Man*, Leonardo da Vinci.

Procuramos determinar ahora, para ambas situaciones, la altura del observador para completar un sistema de referencia cónico completo sobre el que trabajar; mas es necesario precisar que tal altura será medida desde el plano superior del cuerpo, aquel que contiene el pecho, ombligo y dedos de los pies. Para ello calculamos la dimensión del intervalo pies-ombbligo, que resulta de 110 cm., equivalente a los 97/160 cm. de la longitud total del cuerpo dibujada por Leonardo: 24 palmas –72 pulgadas, 183 cm.–; quizá un poco excesiva. Lo que arroja una altura de observación próxima a 1 m. para ambos casos. Situando el cuerpo dentro de este sistema de referencia y midiendo la distancia entre el observador y los pies, los resultados obtenidos son de 3,6 m. para el primer supuesto y 3,2 m. para el segundo. Esto significa que la perspectiva del cuerpo debería sufrir las mismas transformaciones que apreciaríamos al alejarnos del modelo y fotografiarlo con una mayor distancia focal, para abarcar un encuadre semejante, como se supuso en el segundo caso experimental; esto es, sufriendo cierta pérdida de profundidad.

Para terminar, medimos el cuerpo y comprobamos que para que las piernas midan lo que esperábamos –1,1 m.–, el Cristo debería alcanzar 2,04 m. de altura ¡Casi un gigante! Si lo reducimos para que su altura se ajuste a 1,83 m., vemos como la distancia de sus piernas al ombligo se reduce a 1 m., arrojándonos una figura corta de piernas. Si medimos entonces la longitud de la planta del pie se obtienen 16 cm., lo que cuadra con nuestra hipótesis de que los pies fueron reducidos considerablemente en la representación pictórica. En resumen, todo esto significa que la figura del Cristo no es el resultado de una imagen proveniente de un único punto de vista, sino semejante a otra que es producto de múltiples tomas, realizadas a distancias diferentes y combinadas en una única *imagen-síntesis*.

Según la rectificación posible y razonable del propio cuadro, a partir de una modulación del cuerpo ampliamente aceptada y de que comprendemos una situación del punto de vista poco precisa –incluso múltiple–, aseveramos que Mantegna imaginó situarse a una distancia del cuerpo de Cristo que



12. Izquierda: imagen original –en color–; Derecha: rectificación hipotética –en grises–.

12. Left: original image –color–; Right: hypothetical correction –grayscale–.



rondaba los 3,60 m., y a una altura de 1 m. sobre el plano de su pecho. El cuerpo que pintó no se encuentra proporcionado según el canon que hemos adoptado, sino sobre “otro” que hemos dibujado donde, a simple vista, aparece una dimensión del pecho excesiva, frente a una corta longitud de las piernas. Igualmente, los pies fueron reducidos casi a la mitad, dando la sensación de que la cabeza es mayor de lo normal; efecto acrecentado al verse reclinada.

Mantegna aumentó la distancia a la escena para acercarnos a una realidad que intuye, y a la que desfavorecería el aumento de la percepción real del tamaño de los pies, pues los haría competir en importancia con el tamaño de la cabeza; que, de haberse materializado ade-

cuadamente en el cuadro, hubiese supuesto una afrenta para el canon estético de la época. Realmente, lo difícil de asegurar es si todo esto fue realizado premeditadamente o no; con esta intención concreta o fortuitamente.

Teniendo en cuenta estas conclusiones, nos hemos tomado la libertad de rectificar la figura de Mantegna apoyándonos en una recreación fotográfica real que asimila la intuición perspectiva del artista y con ayuda del tratamiento digital de imágenes que nos brinda el programa *Photoshop*. En ella se ven ya corregidos en perspectiva el tamaño de los pies y la cabeza; además de la longitud y anchura del torso, piernas y brazos. El resultado es una suposición, una visión interpretativa de lo

se; but his truth, although approximate and aided of the good sense, was not complete. Still so it has surpassed with amplitude the critical proof of the time. ■

NOTES

1 / VASARI, G.; *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, [1550], ed. Cátedra, 2002, p. 426.

2 / *Ibidem*, p. 426.

3 / Composition that could be induced for some work of Andrea del Castagno, as shows his great similarity with the Death of the Virgin, carried out towards 1442.

4 / This hypothesis bases on the existence of a copy of that painting, a possible model of the –work habitually objected to Mantegna–, that not contains those characters; belongs to a private collection: Collection of Navarresse, Glen Head, New York

5 / GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, [1959], 2ª reprint in “Alianza Forma”, Madrid, 1993, p. 211.

6 / According to the D.R.A.E., 22ª edition, the word “escorzo” comes from the italian *scarciare*, shorten: “representing, shortening, according to the rules of the perspective, the things that it is extended in perpendicular or oblique sense to the plane of the paper or canvas on that it is drawn”.



7 / The teacher Carlos Montes has approached relating studies to questions of the representation of the first foreshortenings of hands in the Renaissance related paintings: "without trying to be exhaustive, I'd like to fix me in a little motive as the representation of the hand by directing towards the spectator of the painting, creating a certain visual striving for effect for giving the printing that brings out of the plane of the canvas. This is, in my opinion, the more novel aspect of the Virgin of the announcement, with which probably Antonello wanted to be shown in the presence of his contemporaries as a virtuous person in the way to resolve the more difficult problems of the foreshortening"; cfr. MONTES, C.; "Parecer en relieve y salirse de la pared lo que no es", in *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 13, Valencia, p. 47.

8 / The trustees of the British Museum, Londres.

9 / According Vitrubio, "the whole head, from the chin until the high thing of the vertex or crown of the head is the eighth part of the man. (...) From the chest until the root of the hair is the sixth part; until the crown of the head, the fourth. (...) The foot is the sixth part of the height of the body; the elbow the fourth; the chest also the fourth. (...) if it measures oneself from the plants to the crown of the head (...) will find be the equal to height the width, by resulting a perfect square." VITRUBIO; *Los diez libros de Arquitectura, Libro Tercero-Capítulo I*, translation of ORTIZ Y SANZ, J., Akal editorial, Madrid, 1987, pp. 58-59.

10 / That idea of "experimentation" is who describes the Ernest H. Gombrich historian when begin to appear that in these cases the artist "is your own guinea pig that subdues the inventions of his mind to critical judgment of his eyes. How much more goes an artist into the unknown, gives up the tested methods for the tradition, more probable is that this procedure results indispensable. It can be said that this discipline of the self-examination has converted in the more beautiful heritage of the occidental art"; cfr. GOMBRICH, E. H., op. cit., p. 214.

11 / In certain mode, in this time the painting is understood as an intuitive representation, by following the idea of the Erwin Panofsky historian, as if were "a «window through who appears us to be seeing the space, where the material pictorial or in relief surface, on who appear the forms of the diverse figures or sew sketched or plastic fixed, is misfired as such and transformed in a «figurative plane» on which and through which it's projected an space that understands all diverse things"; cfr. PANOFSKY, E.; *La perspectiva como forma simbólica*, [1927], ed. 2ª ed. Fábula, Barcelona, 2003, p. 11.

12 / PANOFSKY, E., op. cit., Nota 61, p. 47.

13 / GOMBRICH, E. H., op. cit., p. 204.

14 / Between other influences, for its great similarity in which concerns immediately of view, possibly, the Christ figure of Mantegna served as relating in the image of The Weeping on the Death Christ, -1615-, of Orazio Borgianni, and those in the Corpse of Christ, -carried out between 1583 and 1585-, of Annibale Carracci. This last figure, still beings more than a hundred years subsequent to after those of Mantegna, suffers still a major disproportion: its legs results almost those of a dwarf and the left, enclosed, arm flexed, almost arrives until the ankle.

que debería haber sido correcto y, como tal, susceptible de alguna pequeña variación (fig. 12).

La complejidad del tema visual de esta pintura desborda la práctica habitual de una construcción perspectiva sencilla, al añadir además la dificultad del control armónico y de las proporciones que implica la representación de un cuerpo humano; más complicado que el mero control gráfico de una simple forma geométrica. En otras palabras, lo que ha estado en juego en la realización de este Cristo no es el logro de la fidelidad a la naturaleza, a la realidad misma, sino más bien la ejecución de la propia visión del tema del artista, a la que llegó tanteando por experimentación personal, por propio ensayo; tratándose más que de una proposición verdadera, de una intuición, de un "efecto psicológico" tendente a reconducir la mirada de quien lo contempla, influyendo en su capacidad de sugestión para que la escena resulte creíble; y a la postre, "tales efectos pueden estudiarse, pero no demostrarse" **10**.

En el análisis de la Pintura siempre ha habido aspectos muy tenidos en cuenta, como la composición, el color, la técnica, incluso la perspectiva, pero dentro de este último concepto, el control de la distancia desde la que el pintor representa el motivo suele sufrir olvido o falta de atención. No es el caso de este lienzo, pues entendemos que Mantegna sí lo consideró, y se alejó del cuerpo con la intención de aproximarnos más enfáticamente a la escena, dándonos el papel de testigos imaginarios.

Hablamos aquí, por tanto, de una "intuición perspectiva" de la representación de la forma humana que no responde a un cálculo geométrico preciso y concreto **11**. En aquellos momentos, en los que el control del espacio había dejado de ser experimental, y a pe-

sar de todos los esfuerzos de Piero della Francesca y de Durero por establecer y difundir un control perspectivo de manera científica y rigurosa, "no se tuvo en cuenta en la «práctica corriente» una construcción perspectiva exacta de las formas irregulares del cuerpo humano o de los animales" **12**.

No hay arte malo y arte bueno, sino arte anticuado y arte avanzado. "Una obra de arte está en realidad sujeta a la verificación o la falsación de forma parecida a las teorías científicas, consistiendo la comprobación en que la obra sea aceptada o rechazada por la gran mayoría de aquellos a quienes se somete" **13**. Este Cristo yacente, con su innovadora y radical visión basada en indicios y experimentaciones de la perspectiva de su momento, generó las pautas e influencias de las futuras pinturas italianas, y fue, no cabe duda, un gran paso hacia delante en la evolución del Arte **14**.

El *Cristo muerto* supuso descubrir un punto de vista extraordinariamente trasgresor y novedoso para su época, desde luego, pero, de igual manera, resultó ser una perspectiva sobrevalorada hasta la fecha, debido en gran medida a una ciega admiración por ella. Su manipulación fue diestra; su acabado, digno de aplauso; pero su verdad, aunque aproximada y guiada del buen sentido, no fue completa. Aún así ha superado con amplitud la prueba crítica del tiempo. ■

NOTAS

1 / VASARI, G.; *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, [1550], ed. Cátedra, 2002, p. 426.

2 / *Ibidem*, p. 426.

3 / Composición que pudo ser inducida por alguna obra de Andrea del Castagno, como muestra su gran parecido con *La muerte de la Virgen*, realizada hacia 1442.

4 / Esta hipótesis se apoya en la existencia de una copia de dicha pintura, un posible modelo de la obra -habitualmente recusada a Mantegna-, que no contiene dichos personajes; pertenece a una colección privada: Colección De Navarro, Glen Head, Nueva York.



5 / GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, [1959], 2ª reimpresión en “Alianza Forma”, Madrid, 1993, p. 211.

6 / Según el D.R.A.E., 22ª edición, la palabra “escorzo” proviene del italiano *scorciare*, acortar: “representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta”.

7 / El profesor Carlos Montes ha abordado estudios referentes a cuestiones de la representación de los primeros escorzos de manos en las pinturas renacentistas: “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 se sale del plano del lienzo. Este 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”; cfr. MONTES, C.; “Parecer en relieve y salirse de la pared lo que no es”, en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 13, Valencia, p. 47.

8 / The trustees of the British Museum, Londres.

9 / Según Vitrubio, “toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice o coronilla es la octava parte del hombre. (...) De lo alto del pecho hasta la raíz del pelo es la sexta parte; hasta la coronilla, la cuarta. (...) El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo; el codo la cuarta; el pecho también la cuarta. (...) si se mide desde las plantas a la coronilla (...) se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto.” VITRUBIO; *Los diez libros de Arquitectura, Libro Tercero*-Capítulo I, traducción de ORTIZ Y SANZ, J., Akal editorial, Madrid, 1987, pp. 58-59.

10 / Esa idea de “experimentación” es la que describe el historiador Ernest H. Gombrich cuando apunta que en estos casos el artista “es su propia cobaya, que somete las invenciones de su mente a juicio crítico de sus ojos. Cuanto más se adentra un artista en lo desconocido, abandona los métodos probados por la tradición, más probable es que este procedimiento resulte imprescindible. Puede decirse incluso que esta disciplina de la autocrítica se ha convertido en la herencia más preciosa del arte occidental”; cfr. GOMBRICH, E. H., op. cit., p. 214.

11 / En cierto modo, en esta época la pintura se entiende como una representación intuitiva, siguiendo

la idea del historiador Erwin Panofsky, como si fuera “una «ventana a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero «plano figurativo» sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas”; cfr. PANOFSKY, E.; *La perspectiva como forma simbólica*, [1927], ed. 2ª ed. Fábula, Barcelona, 2003, p. 11.

12 / PANOFSKY, E., op. cit., Nota 61, p. 47.

13 / GOMBRICH, E. H., op. cit., p. 204.

14 / Entre otras influencias, por su gran parecido en lo que respecta al punto de vista, posiblemente, la figura del Cristo de Mantegna sirvió de referente de la imagen de *El Llanto sobre el Cristo Muerto* -1615- de Orazio Borgianni, y la del *Cadáver de Cristo* -realizada entre 1583 y 1585- de Annibale Carracci. Esta última figura, aún siendo más de cien años posterior a la de Mantegna, sufre todavía una mayor desproporción: sus piernas resultan casi las de un enano y el brazo izquierdo, incluso flexionado, casi llega hasta el tobillo.

