

La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein

1. PRELIMINARES

Generalmente está ya aceptado que un texto¹ no consiste simplemente en un efecto de sentido global o en la suma de los efectos de sentido locales que produce, sino que está construido según una máquina que regula en un nivel más profundo la arquitectura interna. En donde por «arquitectura interna» deberemos entender no sólo la organización del texto en sí mismo, sino también la relación entre modalidad de producción del texto y texto mismo, y la relación entre texto y lector abstracto o empírico por él previsto². Por tanto, el primer corolario de tales consideraciones es el de que un texto debe contener en su interior las trazas de su máquina comunicativa y, por tanto, contiene de hecho la explicitación de o la referencia a teorías

¹ Tomo la noción de texto de las teorías textuales corrientes, entre las cuales U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987; W. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen, 1972; F. A. van Dijk, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1988; C. Segre, «Textos», en *Enciclopedia*, vol. 14, Turín, Einaudi, 1982.

² Digo completamente indecisa la elección entre una teoría interpretativa del texto (una teoría generativa: en la segunda está claro que el lector abstracto está inscrito en el texto y que es una especie de simulacro humano); en cambio, en la primera el lector abstracto tiende de alguna manera a coincidir al menos con una especie de «medias» de los lectores empíricos. La oposición entre teorías gramaticales del texto narrativo y las hipótesis de Eco (*Lector...*, cit.) es en este punto bastante radical.

abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o sobre su propia interpretación³.

Pero si con esta perspectiva nos detenemos a pensar en el significado de las afirmaciones precedentes en el ámbito de los textos pictóricos figurativos, observaremos en seguida que una mecánica transposición de las modernas teorías textuales, de la actividad verbal a la actividad pictórica, puede resultar metafórica e imprecisa. En efecto, en la pintura la relación entre teoría de la construcción de un texto y texto realizado parecería, al menos *cuantitativamente*, más complicada. La razón reside en dos connotaciones incluso banales: a) sabemos que la pintura figurativa, a partir del siglo XV y desde la invención de la perspectiva, tiende a definirse como «icónica», es decir, como fundada en un contrato comunicativo que presupone la adherencia de las cosas representadas a las cosas del mundo (y poco importa por ahora preguntarse si esto depende o no de la naturaleza de los llamados «signos icónicos»⁴); b) sin embargo, al mismo tiempo, el «iconismo» de la pintura —es decir su efecto de objetividad— depende de técnicas coincidentes con un máximo de abstracción (teorías geométricas, teorías de los colores, etc.). En otros términos, cuanto más se busca un efecto de vérosi militud, más se debe recurrir a un máximo de artificio, que además, para pasar de «norma» a «uso», requiere un fuerte adiestramiento técnico. Los dos principios apenas expuestos implican al menos dos corolarios: a) en la pintura figurativa las teorías de la representación están necesariamente *escondidas* en el texto, porque exhibirlas explícitamente significaría exhibir un conflicto entre *profundidad de la pintura* (espacio mimético) y *superficie de la pintura* (espacio de la actividad pictórica) que por norma debe en cambio evitarse; b) en la pintura figurativa nos parece por tanto que debe presuponerse la existencia de un *espacio de la teoría* que a veces está expresado físicamente (el pintor, por ejemplo, «prepara» el cuadro o lo dibuja o lo circunscribe, etc.). La demostración de cuanto estamos diciendo es evidente, por oposición, si pensamos en la producción de arte de vanguardia: cuando las teorías se toman explícitas *se hacen texto*, pero obligan a la renuncia de la figuración verosímil e incluso, a menudo, a la renuncia de la profundidad. Obsérvese de

³ Nuevamente la oposición generación/interpretación no está solucionada, también porque quizá éste no es el lugar teórico para realizar la elección. Sin embargo me limito a señalar que en *este texto* se tenderá a hacer coincidir cada vez un nivel interpretativo con el simulacro del destinatario inscrito en el texto: en resumen a hacer coincidir la noción de lector modelo con aquella de autor modelo.

⁴ Remito sobre este argumento a U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988, por la «crítica al iconismo»; a O. Calabrese, *Acti figurative e linguaggio*, Guaraldi, Florencia, 1977; a A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Grechob, 1982, *ad vocem*.

pasada que lo que estamos llamando «espacio de la teoría» no coincide más que parcialmente con la *poética*⁵: en efecto, la poética engloba también los sujetos «verosímiles» representados, mientras que, en nuestro caso, nos estamos limitando a la reflexión sobre aquella parte que concierne a la consideración de las pinturas como máquinas abstractas.

A partir de estas primeras notas nos parece que es posible diseñar una específica función para la semiótica aplicada al campo del arte y en el caso en estudio de la pintura figurativa. Mientras que disciplinas más tradicionales como la historia del arte en sus diversas escuelas, como la iconología o la sociología del arte, orientan su intervención en áreas como en la de la datación, de la inclusión del objeto individual en una serie histórica, de la lexicalización de sus partes, de la relación entre artistas y público empírico, etc., disciplinas más abstractas como la semiótica tienen la posibilidad de analizar los objetos figurativos como objetos teóricos, dotados de propios y específicos medios metalingüísticos. Además debe observarse que el estudio del arte aplicado a sus objetos teóricos (repetimos: objetos que por el solo hecho de estar representados implican una teoría autorreflexiva) conlleva al menos un cambio de perspectiva en el campo de la semiótica del arte, así como éste ha venido manifestándose hasta ahora⁶. Es decir: el nuevo punto de vista obliga a prescindir definitivamente de la posible tentación de entender la semiótica del arte como disciplina autónoma y totalizadora. Por un lado existe la semiótica con sus principios modeladores y por otro una geografía o una cartografía de objetos teóricos específicos. El objeto de investigación se desplaza de la búsqueda de la teoría semiótica del arte en su conjunto a la búsqueda de los lugares de las teorías.

Dicho esto, se puede sugerir que, en sus inicios, de alguna manera, se facilita la construcción de una geografía semejante. Si es cierto que toda obra figurativa contiene obligatoriamente las teorías que la fundan, entonces también es verdad que existen obras, aunque sean en número más exiguo, que son más teóricas que otras y que incluso están destinadas, a veces explícitamente, a la reflexión sobre los fundamentos mismos de su construcción. Entre las obras que acabamos de llamar «teóricas», elegiremos para un análisis-muestra los *Embajadores* de Hans Holbein el joven, obra ya definida de la misma

⁵ La puntualización depende de una opuesta observación de Eco en la introducción al congreso *Piero teorico dell'arte*, Anghiani 7-9 de mayo de 1983, cuyas actas están en preparación.

⁶ Me refiero al abandono del concepto de «específicos» lenguajes artísticos, hoy definitivamente efectuado por ejemplo por estudiosos de arte como los reunidos en el *Cercle d'histoire/théorie de l'art* del E.H.E.S.S. de París.

manera también por la crítica tradicional⁷ y que aquí nos servirá para poner a prueba un específico principio de coherencia textual, el que en semiótica se define como «intertextualidad»⁸. El objetivo de la investigación es el de verificar: a) la existencia de específicos modos de manifestación pictórica de la intertextualidad; b) si y cómo la intertextualidad en la pintura no es simplemente un retículo de «fuentes» más o menos explícitamente evocadas por el texto, sino que también puede constituir, por medio de oportunas operaciones, un principio de arquitectura del texto. Sin embargo, antes de proseguir es conveniente anticipar algo sobre el método empleado.

2. LA INTERTEXTUALIDAD

La noción de «intertextualidad» proviene de diferentes campos de semiótica literaria⁹, y de ordinario, define un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que conciernen a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor (o mejor aún, de algún texto) precedente. El «intertexto» de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales. La noción de «intertextualidad» generalmente ya está aceptada pero en el mismo ámbito literario quizá se ha vuelto una noción-paraguas, de la que ya son necesarias ulteriores especificaciones para hacerla salir de lo descriptivo genérico. La intertextualidad, efectivamente, funciona según mecanismos también muy diferentes entre ellos¹⁰. Gérard Genette,

⁷ Véase como reseña de la crítica la ficha presentada en el volumen *Holbertin il giovane* con introducción de R. Salvini y aparatos críticos y filológicos de H. W. Grohe, Milán, Rizzoli, 1971.

⁸ El concepto de «intertextualidad» será recogido aquí del trabajo de G. Genette *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 y del precedente *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979; para un encuadre general véase también P. Violi, G. Manetti, *L'analisi del discorso*, Milán, Espresso Strumenti, 1979.

⁹ Los diversos ámbitos están representados abreviadamente por J. Kristeva, *Semiótica*, Barcelona, Fundamentos, 1981; M. Bajtin, «Problema tekstua», *Voprosy literatury*, 10 (1976); M. Riffaterre, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, octubre (1980) y *La production du texte*, París, Seuil, 1979; y por el ya citado Genette. Obsérvese que sobre este problema Greimas sustituye una posición completamente especial, que tiende a aceptar el valor del concepto por lo que respecta a los estudios comparatistas, pero a negarlo por lo que concierne a los aspectos semióticos, en los que se prefiere el análisis de los discursos sociales y no la búsqueda de la intertextualidad a nivel de diversos textos-ocurrencia (cfr. A. J. Greimas, *J. Cortés, op. cit.*, vol. «Intertextualidad»).

¹⁰ La confirmación es el amplio uso del concepto para cubrir efectos de sentido muy diversos. Cfr., por ejemplo, la diversidad de las ponencias sobre el tema presentadas en el congreso nacional del A.I.S. Como, 22-23 de octubre de 1982.

por ejemplo, ha mostrado una tipología de aquélla, a la que él propone llamar *transtextualidad*, que comprende cinco diversos modos: el *intertexto* propiamente dicho con sus variantes de la cita, alusión y plagio (pero mejor sería traducir: «calco»); el *paratexto*, que consiste en el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografía, índice); el *metatexto*, hecho del conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción; el *architexto*, que es el conjunto de las propiedades de género, contractualmente instituidas por el texto; el *hipertexto*, constituido por mecanismos tipológicos de transferencia, como sucede por ejemplo entre la *Odisea*, la *Eneida* y el *Ulises* de Joyce.

La más profunda tipología de Genette, sin embargo, no profundiza tampoco en la *mecánica semiótica* de la llamada intertextual en un texto literario. El examen de la parodia como género emblemático fundado en la intertextualidad, en efecto, aun representando un excelente ejemplo de crítica textual, deja todavía sin aclarar el problema de la existencia o no existencia de un *plano de coherencias* semánticas confiadas al intertexto, o de otros planos de coherencias construidos por éste. No sólo esto: nos parece que queda en el fondo también una segunda cuestión, precisamente la de la llamada a textos que no están expresados en la misma materia de la expresión del texto de partida. El intertexto de un texto literario, por ejemplo, se define normalmente como el conjunto de propiedades más o menos genéricas de otros textos evocados en la obra, y se admite que tales propiedades atañen a textos de cualquier tipo. Por ejemplo, no se puede interpretar la descripción del jardín de Ermenonville por parte de Gérard de Nerval en *Sylvie* sin recurrir a los cuadros de Watteau, explícitamente aludidos por la narración¹¹, o no se puede limitar el conjunto de las fuentes de Ariosto a la simple literatura, sin considerar, por ejemplo, los cuadros de Piero di Cosimo. Pero todavía falta una explicación más afinada del *cómo* se establece en un texto un retículo de relaciones *intersemióticas*.

No es éste el lugar para profundizar en el tema de una forma principalmente teórica. Decimos solamente que, si transferimos el problema de la intertextualidad a la pintura, las cuestiones precedentes saltan a la vista con gran evidencia; tanto es así, que algunas de éstas constituyen en algunos casos el núcleo de investigación de disciplinas más tradicionales. Por ejemplo, cuando el historiador de arte examina una obra figurativa casi siempre procede a la búsqueda de su intertexto. Indaga sus relaciones con otras obras, las contigui-

¹¹ Cfr. L. Pezzini, «Proponende a Ermenonville», en *Paraggio: immagine e realtà*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1981.

dades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela, los préstamos de escuelas diversas, los vínculos con la historia «eventual» y no «eventual», con las otras artes, con las ciencias. En otros términos, el historiador y el filólogo actúan a la vista de la inclusión del texto en examen, en el interior de una serie cultural, en la cual cada objeto tiene su específica posición en el interior de una cadena de causas y efectos. A menudo los resultados son excelentes en el plano cognoscitivo (y por lo demás adelantamos rápidamente que los detalles holbeinianos citados en el análisis que se verá a continuación, se han individualizado casi todos por los estudiosos del maestro suizo)¹².

Sin embargo, hay algo que difícilmente el historiador llega a señalar. Se trata del aspecto sistemático que el intertexto reviste en la obra. Los «parentescos» sacados a la luz por el historiador, efectivamente, son casi siempre parentescos especiales: se encuentra tal objeto en tal contexto precedente o sucesivo y se lo considera como causa o efecto de ulteriores o precedentes manifestaciones; o aún más, se procede a catalogaciones, por así decirlo, sólo por absisas o sólo por ordenadas: en tal artista encontramos repetidos tales o cuales tipos de préstamos. Quizá tenga el semiólogo una idea más unitaria (o al menos debería de tenerla) del intertexto: las referencias a otros textos expresadas en la obra deberían de interpretarse como finalizadas en su globalidad hacia la construcción de una máquina estructural que, por un lado, sostiene y crea la obra y por el otro, anima a la cooperación interpretativa. En otros términos: de la noción de «influencia» del historiador, se pasa a la mecánica de los discursos sociales.

Una segunda cuestión ya conocida por los historiadores de arte, es precisamente la naturaleza de la inexistencia de las referencias intertextuales. En la iconología, a veces se la ha definido como «transmigración de las causas»¹³, es decir como estudio de las variaciones de una representación, que se entiende siempre tomadas de modelos precedentes (literarios o pictóricos) y transformadas simplemente por cada autor. Algún historiador de arte, como Rensselaer W. Lee¹⁴, ha investigado el problema a partir de un «primer texto» literario, como la *Gerusalemme Liberata* de Tasso. Algún otro, como Meyer Shapiro¹⁵, incluso ha avanzado la teoría de que toda la pintura

renacentista extrae sus motivos de textos literarios, de los que, por tanto, realiza traducciones intertextuales. El punto más importante, como se ve, es el que la capacidad intertextual evocada por un texto implica necesariamente una transformación de los textos aludidos, citados, copiados, plagiados. Precisamente esta transformación, su naturaleza y su funcionalidad en el interior del texto son el objeto que interesa al semiólogo más de cerca. Ante todo, la naturaleza de la transformación puede decirnos mucho sobre aquello que hace tiempo se denominaba, equivocadamente, lo «específico» de un sistema significativo y que hoy, en cambio, podríamos definir como conjunto de categorías de la expresión. En segundo lugar, la función de la transformación puede decirnos algo no secundario sobre la estructuración de coherencias semánticas precisa en el interior de un texto, que no dependen de la pura concatenación de elementos «lexicales» en el texto, por decirlo así, sino de la explicación de verdaderos «potenciales» significativos a partir de configuraciones hechas estables con el uso. Por lo que respecta a la pintura, parece incluso decisiva una reflexión más profunda sobre la intertextualidad. En la pintura, como en otras artes figurativas, el sistema de la expresión y el sistema del contenido no constituyen un sistema simbólico, sino un sistema semi-simbólico¹⁶. Dicho de otra forma: el reconocimiento de las «figuras» no depende de una estructuración arbitraria de la expresión como en el caso del lenguaje verbal, sino de un preciso contrato comunicativo que cada vez implica una relación de verosimilitud entre las representaciones y los objetos de un mundo natural, a su vez semiotizado. Entonces, las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto. En cambio, en un texto verbal el sentido de muchos enunciados puede ser incluso independiente del intertexto y estar fundado simplemente en la propiedad enciclopédica o en la propiedad de *frame*¹⁷.

En el análisis de los *Embajadores* de Holbein veremos cómo las coherencias semánticas dependientes del intertexto de la obra se disponen incluso en niveles jerárquicos unitarios y comunicantes. Los nueve niveles de lectura propuestos por el título de este ensayo no son más que nueve tipos de isotopías (en la acepción de Greimas),

¹² Cf. J. M. Floch, «Le langage plastique», en J. Coquet (ed.), *L'école de Paris*, Paris, Hachette, 1982.

¹³ Como la división entre competencia enciclopédica, intertextualidad y competencia de *frame* de U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit.

¹² Casi todos los detalles aquí utilizados pertenecen de tres fuentes: J. L. Ferrer, *Holbein les Ambassadeurs*. *Anatomie d'un chef-d'œuvre*. Paris, Denoël-Gonthier, 1977; el ya citado catálogo sistemático Rizzoli: J. Baltrusaitis, *Atmosphères*. Paris, Seuil, 1969.

¹³ Cf., por ejemplo, J. Bialostocki, «Iconologie», en *Encyclopédie Universelle dell'Arte*, Florencia, Sadea, 1971.

¹⁴ R. W. Lee, *Name on Form*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

¹⁵ M. Shapiro, *Ward and Pictures*. Mouton. The Hague, 1973.

todas ellas coexistentes y provistas de conectivos que permiten el salto de un nivel a otro. En fin, la obra se presenta como construida de manera polimorfa (o mejor aún, pluri-isotópica) y circundada de objetos que permiten el cambio de marcha, el descarte, entre un nivel y el otro. Es decir hay lugares del cuadro en los que los railes isotópicos encuentran cambios, nudos de transmisión. Además, lo que es más ejemplar en la tabla del maestro suizo es el hecho de que tales niveles de lectura se dirigen al mismo tiempo no sólo a la constitución de efectos locales de sentido, sino también a la reflexión teórica sobre la representación que los ha producido.

3. LOS «EMBAJADORES» DE HOLBEIN

El famosísimo cuadro de Holbein el joven, pintado en Londres en 1533 y hoy conservado en la National Gallery, parece estar hecho adrede para suscribir el proyecto que acabamos de exponer. En efecto, no sólo el artista en cuestión es uno de los pintores más «intelectuales» del Renacimiento europeo, sino que la obra misma se ha considerado siempre como un refinadísimo ejercicio de abstracción. Juzgada siempre enigmática, misteriosa, filosófica, ha suscitado curiosidad e interés en estudiosos de las más diversas disciplinas, como Jurgis Baltasaitis, como Michel Butor, como el gran óptico anglosajón Edgar R. Samuel¹⁸.

Por otra parte, el cuadro se manifiesta explícitamente como un jeroglífico, como un cuadro con secreto, según una usanza que se hará después común, sobre todo en Alemania: la de los *Exierbilder*, precisamente cuadro con secreto. Un desafío frente al mismo lector, en conjunto y, al mismo tiempo, una especie de doble función de la obra, con una lectura para la mayoría y una lectura para la minoría que posee la clave adecuada. Pero como veremos, lo que más importa es que los *Embajadores* no es sólo un juego de pasatiempos destinado a sorprender, sino un verdadero ejercicio teórico.

Dado que el cuadro posee una clave, empecemos una descripción de forma ingenua y por completo empírica, observando en qué niveles y por medio de qué mecanismos es posible realizar saltos cualitativos en la interpretación. Lo que me propongo en efecto es mostrar precisamente cómo el cuadro provee una serie de niveles interpretativos coherentes y sincronizados, todos ellos «verbalizados» por

decirlo así, pero sólo distintos por la diferente capacidad del lector presupuesto para cada uno de ellos. (Lo que no significa que la diversidad de «lectores» implique diferentes destinos empíricos de la obra: incluso una adivinanza «parece» una cantilena, pero no está destinada a los niños.)

En una estancia muy solemne (pavimentos finamente taraceados, cortinas de seda verde de brocado en el fondo) dos caballeros están retratados de pie, apoyados en una mesa de doble tablero, colmada de objetos científicos, geográficos, musicales, y cubierta por un tapete. Los dos caballeros seguramente son personas importantes en las jerarquías de la corte. El uno está vestido a la moda con algunos signos de dignidad, como la capa de armiño blanco, un collar de oro, un puñal finamente trabajado. El otro es un eclesiástico de alto rango, como se observa por la riqueza del traje y de los guantes. Otra traza de su poder está en la técnica misma de representación: están ambos explícitamente en pose, con una mirada dirigida al pintor que los retrata. En fin, el retrato es un retrato de ocasión, encargado al artista en circunstancia especial y con todas las señales de la obra escénicamente preconstruída. El mismo rico tapete (un tapete recurrente en las obras de Holbein, cuyo diseño se denomina por esto con el nombre del artista) posee la función de subrayar la dignidad de los representantes que se apoyan en el mismo. Como han demostrado Paolo Fabbri y France Grand, siguiendo a Dumézil, efectivamente el tapete se utiliza en la pintura renacentista como revelador de *maiestas* y, en este caso, señala el paso de la determinación de la majestad celeste (tradicional atributo de la Virgen) al de la majestad laica¹⁹. Por otra parte, el laicismo del cuadro es confirmado por el conjunto ya señalado de objetos científicos, musicales y por los libros. Hay que observar, como última observación ingenua, el exasperado efecto realista que aletea en el retrato, donde los más infinitesimales detalles son legibles con una claridad casi alucinante. En primer plano, casi en el centro, hay un objeto en claro contraste con la verosimilitud de la obra: una especie de forma alargada y blanquecina de la que no es posible ofrecer inmediatamente su identificación.

En fin, el cuadro aparece como una obra extraordinariamente realista y minuciosa, como un retrato de corte, con esta misteriosa añadidura, este enigma pictórico. Si intentamos transcribir su descripción «ingenua» en términos más semióticos, en este punto podremos decir que el nivel de base del retrato está dado por el reconocimiento de una base archetípica: están inscritas en el texto algunas compe-

¹⁸ Citado en el estudio Baltasaitis, *Intimations*, pero también M. Butor, *Intimations*, un ensayo disponible en *Essays*, III, Paris, Minuit, 1968; E. R. Samuel, «Death in an Atlas», *A New View of Holbein's "The Ambassadors"*, *Magnum*, octubre (1964).

¹⁹ Cfr. la ponencia de P. Fabbri, F. Grand en el congreso *L'oggetto teatrale*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 5-8 de julio de 1981.

tencias de género y especialmente tres competencias encajadas. La primera: competencia sobre el género-retrato (personajes en pose, definidos por las posiciones de los brazos y de las piernas y por la mirada dirigida hacia el espectador). La segunda: competencia sobre el género-retrato-de-corte (personajes de corte, definidos por un sistema de objetos cualificativos como los trajes, el tapete, el pavimento, la cortina, los objetos sobre la mesa). La tercera: competencia sobre el estilo del retrato de corte (parecido y minuciosidad). Por tanto, la base arquitectural constituye un primer nivel isotópico representable en la oposición:

eidético / no eidético

donde todo el cuadro acaba situándose en el polo del eidétismo en contraposición con la figura en primer plano que es no eidética. Sin embargo, la oposición no puede permanecer estable. Precisamente la fuerza y la globalidad del aspecto eidético de todo el cuadro obliga a buscar la regla de transformación de aquella única figura no eidética en una figura eidética. El choque: entre las figuras es un choque entre formas que aparecen y que pueden ser o no ser lo que parecen y una forma que no aparece y que puede ser y no ser: por tanto, entre formas que pueden resultar verdaderas o falaces y una forma que puede resultar falsa o secreta. En términos de modalidades verídicas, la situación es expresable como un contraste de posiciones en el interior del cuadrado de la verificación²⁰:

	verdad	
secreto	$\left. \begin{array}{l} \text{ser} \\ \text{no-parecer} \end{array} \right\}$	parecer mentira
	falsedad	

4. PRIMER ESTADIO: EL SECRETO

Jurgis Baltrusaitis, en su intachable análisis de la obra de Holbein, insiste en el aspecto teatral de la manifestación del secreto. Dice Baltrusaitis: «El *Misterio de los dos Embajadores* se compone de dos actos... El primer acto comienza cuando el visitante entra por la puerta principal y ve frente a sí, a cierta distancia, a los dos señores

²⁰ Cf. A. J. Greimas, J. Courtès, *Actantiosemiótica*, cit., bajo la voz «Verificación (moda Inés)».

que destacan en el fondo de la escena. Queda asombrado por su actitud hierática, por la suntuosidad del conjunto y por el realismo intenso de la representación. Sólo un punto lo turba: el extraño objeto que ve inmediatamente a los pies de los dos personajes. Avanza para ver las cosas más de cerca: el carácter físico, casi material, de la visión aumenta más aún cuando se acerca, pero aquel objeto especial sigue siendo absolutamente indescifrable. Desconcertado, el visitante sale por la puerta de la derecha, la única abierta y llegamos así al segundo acto. Cuando está a punto de penetrar en la sala contigua, vuelve la cabeza para dar una última mirada al retrato y lo comprende todo: por la improvisada contracción visual la escena desaparece y sobresale la figura escondida. Donde antes todo era esplendor mundano, ahora ve una calavera. Los dos personajes, con su aparato científico, se desvanecen y en su lugar nace de la nada el signo de la Nada. Fin de la representación²¹.

Por tanto, una calavera, que a una visión «normal» (ortogonal al cuadro) está oculta y que se revela o desvela sólo en determinadas condiciones de la visión. Dejemos de lado por un momento el significado de la figura desvelada (la calavera) sobre la que obviamente volveremos. Dejemos estar también por un momento la idea de golpe de escena descrita por Baltrusaitis, que tiene una debilidad intrínseca: presupone que el cuadro ha sido encargado para una precisa colocación en el castillo del comitente, donde se tendría que haber colocado delante de una puerta y al lado de otra con una colocación estratégica. Fascinante hipótesis, poco documentable y que, de cualquier forma, vale como otras que veremos más adelante. Lo que cuenta, al menos por ahora, es saber que el cuadro se propone como enigma: en el punto canónico de la visión (punto de construcción de la perspectiva) el cuadro tutea, por así decirlo, al espectador, dado que lo pone como encarado hacia sí y como tal le descubre minuciosamente la «verdad» de la pintura. Sin embargo, al mismo tiempo el cuadro desafía al interlocutor precisamente mientras lo observa: le niega, en el punto canónico, el desciframiento de un elemento. De esta forma, lo invita a jugar con él. Se le propone como terreno de choque-encuentro, cuya apuesta es la inteligencia. Le pide que active nuevas y más difíciles capacidades.

Efectivamente, como podremos observar desde ahora en adelante, la obra de Holbein empieza presentándose no como un único enigma manifestado por aquella forma incomprensible, sino como una serie compleja y superpuesta de enigmas, de los que la calavera anamórfica es quizá el estadio final, así como es también su estadio inicial; porque

²¹ J. Baltrusaitis, *Iconographie*, op. cit., pág. 105.

la cuestión de la forma oculta, indiscifrable, no es simplemente un truco de motivación psicológica. Al que disfruta con la obra no sólo se le invita a descubrir la causa a través de la simple falta de conocimiento de un detalle. El lector modelo de Holbein *sabe*, por conocimiento de otros textos análogos, que está invitado contractualmente a un juego. En efecto, el mismo año 1533 ve el nacimiento (como ya se ha dicho) de los *Vexierbilder*, cuadros con secreto, quizá formulados como jeroglíficos simbólicos, quizá basados en el principio de anamorfosis. Por ejemplo, es el año del grabado de Erhard Schön con los retratos anamórficos de Carlos V, Fernando I, Clemente VII y Francisco I combinados con sucesos (negativos) que les atañen. Es el año de un ulterior retrato anamórfico de Carlos V (anónimo). Es el año del inicio de una gran producción de grabados similares con secreto, que desde el taller de Schön (discípulo de Dürero) se propagarán en toda Europa, incluida Inglaterra con el retrato de Eduardo VI de 1546 o Italia con el cuadro de San Antonio de Padua de 1535. La anamorfosis, principio extremo de la perspectiva lineal y de la visión objetiva se transforma, por tanto, en principio opuesto y contestatario: la realidad puede percibirse sólo a través de un espejo deformante y la pintura no es más que una máscara, más allá de la cual hay que desplazarse para conocer la verdad.

Definamos nuevamente la operación de Holbein en términos semióticos. Observaremos que la activación de competencias más profundas consiste una vez más en una complicación del arhitexto: con la sola presencia de la anamorfosis central irrumpen en el texto algunas competencias de género más refinadas que las precedentes, competencias de género relativas a una moda figurativa cortesana y a una técnica figurativa basada en el conocimiento de la óptica. Pero, en este punto la incertidumbre sobre la colocación de las dos polaridades señaladas en el párrafo precedente se disuelve: el polo representado por la anamorfosis se califica automáticamente como secreto y no como falsedad, es decir como algo que no aparece (no es reconocible sobre las bases de las normales reglas de reconocimiento de formas) sino que es (es una forma, que puede reconocerse a la par de todas las otras a condición de que posea la clave del reconocimiento).

En este nivel, queda todavía indeciso si *todas* las otras formas presentes en el cuadro pertenecen a la combinación de la verdad (ser y aparecer) y de la mentira (aparecer y no ser). Hay que decir en seguida que precisamente el nuevo nivel arhitextual contiene también un nivel metatextual, como hemos observado antes, que empuja hacia la reformulación de la aparente verdad en probable mentira o en un nuevo probable secreto, transfiriendo de este modo, aque-

llas formas tan «reconocibles» en el interior de una nueva oposición: mentira vs secreto

En efecto, la alusión a la anamorfosis (nivel arhitextual) es también, al mismo tiempo, un discurso sobre la esencia de la representación figurativa (nivel metatextual), desde el momento en que nos introduce en una precisa oposición teórica:

perspectiva lineal vs anamorfosis

homóloga a la oposición:

pintura verosímil vs pintura con secreto

homóloga asimismo a la oposición:

máscara vs «detrás de» la máscara

De hecho, las homologaciones se hacen posibles por dos cadenas de equivalencias:

- a) perspectiva lineal = pintura verosímil = máscara
- b) anamorfosis = pintura con secreto = «detrás de» la máscara

5. SEGUNDO ESTADIO: IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

Comienza así, bajo el impulso del desafío para descubrir el secreto, la verificación de una serie de secretos, todos ellos desvelables es el de la identidad intertextuales. Un nivel elemental de secreto hein la revela a través de diversas formas de intertextualidad. La primera es la de poner, por decirlo así, una serie de «notas» al texto, de dotarlo de un aparato (práctica, ésta, que Gérard Genette llama «paratexto»). Efectivamente en dos lugares del cuadro se describe la edad de los personajes: 29 años están señalados en el puñal empuñado por el personaje de la izquierda, en cambio, 24 años en el libro sobre el que se apoya el personaje de la derecha. La escritura manifiesta una traza de la enunciaci3n alla donde el cuadro parecía declararse histórico y además manifiesta (como con la operaci3n de la calavera) el desdoblamiento de la funci3n del cuadro, entendi3n-

dose como efecto de profundidad, pero también como efecto de superficie²².

La segunda forma consiste en un curioso modo de recurrir a la denominación de al menos uno de los personajes a través de sus datos biográficos representados. Holbein procede así: el mapamundi en el plano inferior de la mesa en una cita literal del mapamundi construido por un astrónomo de Nuremberg, Johann Schöner. Efectivamente se trata de un mapamundi portátil, de viaje, construido en piel (del que el cuadro muestra incluso el achatamiento de un polo debido al material empleado). El mapamundi contiene todas las indicaciones, en escala, sobre el saber geográfico de la época, incluso las indicaciones de geografía política, como los estados y las grandes ciudades. Sin embargo, en esta forma (la cita) se encaja una segunda forma, la de la alusión. A las ciudades de Schöner se añaden de hecho otras ciudades aparentemente no pertinentes, como Drap d'Or, Auxerre y sobre todo la pequeña Polisy. Y bien: Polisy es el lugar de nacimiento, además de la residencia de un conocido personaje de la corte del Rey Francisco I de Francia, Jean de Dinteville, que es embajador en Londres precisamente en 1533, cuando también Holbein se encuentra allí, y que ha vivido momentos decisivos de su vida política precisamente en las ciudades no pertinentes señaladas en el mapamundi. Ulterior cita: Jean de Dinteville (de veintinueve años en aquel 1533) lleva en el cuello una medalla que pertenece a la orden de San Miguel, con la que el joven diplomático había sido condecorado efectivamente por Francisco I, poco tiempo atrás.

Entonces volvamos a ver la situación y sus implicaciones textuales. Por una parte, Holbein cumple una operación de *débrayage* saltando, a través de la manifestación de la mano del artista que dibuja una serie de cifras en la superficie del cuadro, del plano del enunciado al plano de la enunciación: a los personajes y a los objetos que aparentemente se retratan por sí solos, añade algunas figuras pictóricas que tienen sentido sólo en el cuadro como superficie material (el «paratexto» de Genette, implica por tanto la construcción de un descarte enunciativo). Por otro lado, las cifras concernientes a la edad de los dos personajes son, por decirlo así, unos «atributos» que les conciernen a ellos, exactamente como son atributos también los objetos-citas dispuestos entre los dos. Más aún, los objetos más cercanos a Jean

²² La búsqueda al mismo tiempo de efectos de profundidad y de efectos de superficie me parece que es una constante de toda la pintura del siglo XVI, tanto en ambiente nórdico, como en ambiente italiano. Ya he tratado este tema a propósito de las teorías del color (*Teorie del colore nel trattato d'arte del Cinquecento*, congreso *Mania dell'italicità*, Urbino, 14-20 de julio de 1982).

de Dinteville constituyen un verdadero sistema de atribución que, a través de una serie de disyunciones exclusivas, permite identificar al personaje. Por tanto Jean de Dinteville es un individuo identificable a través de la lista cada vez más individualizadora de propiedades que le pertenecen. La «pertenencia» gramatical es en este caso subrayada por una pertenencia de hecho y por una pertenencia topológica: los veintinueve años escritos en la superficie del cuadro se proyectan sobre el personaje; la medalla de la orden de San Miguel es suya porque se halla en su cuello; los mapamundi y los objetos astronómicos, musicales, matemáticos, literarios son suyos porque están dispuestos cerca de él. Además, estos objetos son objetos a su vez identificables como individuos, y no como géneros o especies: precisamente son objetos «citados», es decir reproducidos por un autor como tomados de una esfera diversa de aquélla de la obra del autor, dotados de una condición de existencia *fuera* de la obra. Como se observa, el juego de *débrayage/embrayage* continúa constantemente: se trata y se sale del enunciado a la manera de un funámbulo.

Por ejemplo, considérese el refinadísimo juego que concierne al mapamundi terrestre al lado de Dinteville. El mapamundi está en la escena del cuadro: plano del enunciado. «Pertenece» a Dinteville, porque está a su lado, en un espacio que podríamos definir como «antropológicamente» suyo: plano del enunciado. Sin embargo es el mapamundi de Schöner, perfectamente reproducido también en el achatamiento material además que en el dibujo: plano de la enunciación, ya que presupone un discurso sobre el texto, del tipo: «yo aquí te digo que este objeto está fuera de aquí». Pero, mirando mejor, sobre el mapamundi «de Schöner» está dibujado una especie de segundo mapa superpuesto al originario, constituido por el retículo de la geografía privada de Dinteville: se vuelve a entrar en el enunciado. Sin embargo nos quedamos fuera nuevamente, porque por una parte se une nuevamente al personaje con un objeto (mapamundi + mapa) que vuelve a ser suyo en la escena representada, pero la nueva unión acontece por medio de una operación metatextual (la indicación de las etapas de la vida del embajador).

Deteniéndonos como siempre en el problema de la identificación de los personajes, hay que observar además, que los elementos intertextuales (al menos desde el punto de vista de la interpretación) funcionan sólo si se leen en un orden jerárquico que antes va de lo general a lo detallado y posteriormente de lo detallado a lo detallado. Efectivamente: la identificación antes se juega toda ella sobre Jean

de Dinteville, al que «pertenecen» los objetos-propiedades, y al cual llegamos sólo pasando a través de abducciones²³ sucesivas, reguladas por inclusión: del género a la especie. Los elementos intertextuales se disponen de lo genérico a lo específico, pasando de la competencia enciclopédica a la competencia de género, a la competencia de «frase», a la alusión, a la cita parcial, a la cita completa. En cambio, poquísimo indicios conciernen al otro personaje y, al contrario, podemos llegar a él sólo si hemos identificado al primero. En fin: mientras que Dinteville es propiedad necesaria al personaje que está a su lado, éste último es solamente una de las propiedades accidentales del embajador.

De todos modos, podemos ahora reconstruir la identidad del otro personaje, del que ya sabemos que es eclesiástico de alto rango, conocido de Jean, de veinticuatro años y londinense en aquel mismo período. Y, conociendo algo de la historia de Francia, hay un solo personaje que llegó a ser famoso por la elección a un alto cargo eclesiástico a muy joven edad: Georges de Selve, premiado por el rey con el obispado de Latour como agradecimiento de los buenos servicios de su padre, Jean, primer presidente del Parlamento de París, con ocasión de su liberación después de la derrota de la batalla de Pavía en la que había sido capturado por los imperiales. Obispo a los dieciocho años, embajador papal, Georges de Selve tiene exactamente veinticuatro años en aquel increíble 1533. Se dirige, durante corto tiempo, a Londres para saludar al amigo de Dinteville y oficialmente para participar en el retrato (oficiosamente por otros motivos, pero es todavía un secreto).

Pero, ¿qué provoca en nuestro esquema verídico inicial un mecanismo tan complicado de identificación de los personajes? Pues bien: nos parece que introduce un ulterior conflicto en la oposición entre formas secretas y formas falaces del cuadro. La identificación de Georges de Selve y la combinación Dinteville + de Selve se desplazan también ellas hacia la polaridad del secreto, que se desvelará por la manifestación de otras tres isotopías ocultas, cuyo conectivo se representará en la misma calavera y con el mapamundi de Schöner.

²³ Sobre la nomenclatura de la abducción, además de C. S. Peirce, *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, que ha sido su inventor, cfr. L. Lévy, *Le tableau tabula*, etc., y el nombre monográfico de Lévy: *Quadrans de table semiotica*. 34 (1983) citado enteramente al pie de página además de L. Lévy, J. Scheib (eds.), *Le jeu de la vérité*. Barcelona: Lumen, 1988 (dedicado al razonamiento polidiviso).

6. TERCER ESTADIO: LA CULTURA

Profundizando cada vez más en las indicaciones del cuadro, nos encontramos ahora examinando el corpus de los objetos situados entre los dos embajadores. Volvamos a mirarlos: en el plano superior un globo celeste, un clinómetro, un goniómetro, un reloj solar, un libro no identificado. En el plano inferior: un mapamundi, un laúd, unas flautas, un libro semicerrado con el título *L'arithmétique des marchands* de Petrus Apianus publicado en Ingolstadt en 1527, un libro abierto y ofrecido a la vista del lector, el *Gesangbüchlein* de Johann Walter publicado en Wittenberg en 1524, un libro de cantos corales. Por tanto: instrumentos científicos y culturales resumibles según las siguientes disciplinas: geometría, aritmética, música, astronomía. Se habrá reconocido en seguida el cuadrivio, articulación de las ciencias exactas contrapuesto a las ciencias humanas del trívio (gramática, lógica, retórica). Por tanto la naturaleza muerta científica representada en la mesa significa aquella parte del saber más orientada a la modernidad.

Ahora resumamos la escena. Dos personajes de poder laico y eclesiástico están apoyados sobre un tapete, para indicar su majestad terrena, su poder. Este poder suyo se basa a su vez no en elementos extraterrenos, sino en la ciencia. El poder se configura como una arquitectura del saber moderno. Pero, naturalmente, este nivel simbólico se acompaña también de indicios que confirman el nivel precedente, el de la biografía de los personajes. Efectivamente hay que recordar que precisamente en el cuadrivio se había educado Jean de Dinteville, amante especialmente de la música y de la pintura, además de estar muy dotado en la astronomía y en las matemáticas. Pero hay que añadir, además, otro detalle: el padre de Jean, Gaucher de Dinteville, era en Francia amigo y sustentador del filólogo Guillaume Budé. Este último había persuadido en 1530 a Francisco I para que creara el Collège Royal (núcleo del futuro Collège de France), insertando al lado de las disciplinas tradicionales también nuevas disciplinas científicas.

Sin embargo, la cuestión del saber no se concluye en absoluto aquí. Otras citas en el texto o encajadas en los textos citados nos inducen a profundizar por un momento en el tipo de metáfora de la ciencia y de la cultura insinuado por Holbein. Primer cita: en el mapamundi de Schöner son perfectamente visibles unas naves que están haciendo el periplo del globo. Se trata de la expedición de Magallanes de 1522 concluida con la muerte del mismo, pero también con la definitiva demostración de que la tierra es redonda. Los globos con dos, uno terrestre y otro celeste. ¿Por qué dos? Pues bien, en

este fatídico 1533, en Roma, delante del papa Clemente VII se mantiene una conferencia-seminario para exponer las teorías de Nicolás Copérnico, convencido defensor del heliocentrismo contra las antiguas teorías geocéntricas. Para el seminario se utiliza una obra inédita del astrónomo, el llamado *Commentariolus*, escrito en realidad ya desde 1512 y más tarde puesto en circulación entre los amigos estudiosos. Entre estos amigos está también Nicolás Kratzer, matemático y astrónomo de Nuremberg que se había transferido a Londres y amigo de Tomás Moro y de Erasmo de Rotterdam, a su vez grandes amigos de Holbein. Holbein y Kratzer se conocen y simpatizan, como está testimoniado por el retrato de Kratzer realizado en 1528. En fin, Holbein conocía casi seguramente al menos las ideas de Copérnico y quizá había leído su opúsculo. Del retrato de Kratzer deducimos también que gran parte de los instrumentos científicos del plano superior le pertenecen (cuatro sobre cinco) y especialmente uno rarísimo, el *torquetum* o goniómetro, cuyo uso se había hecho famoso por Nicolás de Cusa, que, utilizando o para fijar la posición del sol y de las estrellas, había revolucionado la astronomía precopernicana eliminando de la disciplina las nociones de «alto» y «bajo». Ahora un extraordinario fresco científico se presenta a nuestros ojos, porque a través del complejo sistema de citas y de citas en las citas vemos aparecer en el retrato toda la serie de nombres del nuevo humanismo del siglo XVI: Copérnico, Cusa, Kratzer, Schöner, el Collège Royal, Magallanes y, también algún otro, algo más escondido y revelador de un ulterior secreto. Es, nada menos que Martín Lutero, que aflora del libro de los cánticos que ya hemos observado. Las páginas abiertas hospedan, de hecho, dos coros luteranos; la primera estrofa de *Kou, beyliger geyst, herre Gott* y el inicio del himno inspirado en los diez mandamientos *Mensch, willst du leben selighich*.

Por tanto la Reforma científica y también la Reforma religiosa. Si la primera, como hemos visto, se refiere también a la biografía de Jean, la segunda pertenece a la de Georges. Efectivamente el obispo católico pertenece al ala liberal de la Iglesia y apoya abiertamente la idea de una reconciliación entre las sectas y la Iglesia y, en segunda instancia, la moralización del catolicismo. Precisamente de estos años es su escrito *Remontrances adressantes aux Allemans saines et sises par escript par Georges de Selve*, que preanuncia la Contrarreforma, de la cual, sin embargo, el obispo no verá el comienzo, porque morirá cuatro años antes, en 1541 (el Concilio de Trento es de 1545).

Por tanto hemos asistido a la revelación de una nueva cadena de conexiones todas ellas traídas por la citas. El mecanicismo de homologación de tales citas parece más bien interesante. En efecto, se observará que la isotopía de la cultura (y de la cultura «progresiva»)

funciona a dos niveles, uno genérico y otro específico. El nivel genérico se vale de una uniformidad retórica: las citas de obras de la cultura valen como sinécdoque generalizadora, es decir se homologan, ya que son partes para un todo (el mapamundi para la astronomía, el libro de cánticos para la religión, el laúd para la música, etcétera; además: los dos mapamundi para la astronomía moderna, el libro de cánticos para la religión reformada, el viaje para la geografía experimental, etc.). Sin embargo, bajo el nivel genérico hay un nivel específico representado por la aparición de determinados autores: también aquí tenemos una serie de sinécdoques generalizadoras que remiten de la obra al autor de la obra. En fin, a través de las sinécdoques poseemos la representación de nombres propios. La conexión de ciencias y nombres propios de científicos funciona como una verdadera poética o, al menos, como una declaración de tendencia. La base intertextual se torna así también metatextual. Una última observación merece finalmente el hecho de que la sucesiva manifestación de isotopías ocultas en el nivel precedente hace saltar las formas del cuadro de un lado a otro de la oposición, entre mentira y secreto: la revelación de una isotopía «detrás de» una precedente aparecía sensible encaja un secreto dentro del otro, pero acaba transformando lo que antes parecía secreto en una mentira respecto al nuevo secreto. Esto sucede también en nuestro nivel repentinamente superado por el descarte de un nuevo conectivo, el conjunto de los objetos científicos sobre la mesa.

7. CUARTO ESTADIO: LA AMISTAD

Una serie de personajes ilustres, mensajeros de la modernidad, iluminados, por tanto liberales. Dos de ellos están físicamente presentes en el cuadro, los otros están citados, de diversas formas. Pero, precisamente el aspecto de la cita, efectuado mediante sinécdoque generalizadora (un objeto para su poseedor) nos induce a ver en el interior del círculo de sabios a los que el texto alude, también un segundo círculo más restringido, un círculo de amigos, de los que están retratados normalmente, uno (Holbein) retratista y signatario a la izquierda en la sombra y otros tres diversamente presentes en la obra. Nicolás Kratzer, de hecho, está el mismo retratado: los objetos científicos son casi todos suyos y ya están presentes en el retrato de 1528. El retrato por objetos y no por persona física se tornará en la época de la naturaleza muerta casi canónico, por ejemplo en la forma del «rincon de estudio» en el cual están amontonados los objetos personajes del que en el retrato quiere manifestarse ocultando

sus propios miembros. En fin, los *Embajadores* es un retrato de grupo, un retrato de amistad, en el cual también Holbein está presente no solo con la firma sino con la autocita (el retrato de Kratzer, pero también un ulterior retrato de Dinteville esbozado y en el cual aparece la figura del laúd y que hallará una expresión más compleja en la obra posterior *Hombre con laúd*). Mas si éste es un retrato de amistad, otros dos personajes irrumpen aunque sea secretamente en la escena: Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam.

En efecto, es justamente Erasmo el inspirador de este género de retratos, como se puede argüir por la serie de cartas entre el filósofo holandés y Moro, en las que Erasmo presenta Holbein al Canciller y le aconseja que lo emplee para los retratos que le enviará como recuerdo amistoso, tal como él mismo ha hecho y hará respecto a él. En cuanto a Moro, ¿cómo es posible no ver en este retrato múltiple una proyección de las ideas de una república de los intelectuales y de la moral, una proyección de *Utopía*? Estamos en presencia de lo que Genette llama «hipertexto» es decir transferencia de la estructura general de una obra en otra. Erasmo no puede estar físicamente presente: se sospecha su presencia. Moro tampoco: está en la cárcel por no haber querido someterse a la imposición de Enrique VII de bendecir su divorcio de Catalina de Aragón y su sucesivo matrimonio con Ana Bolena que se celebra, como sabemos, en este fatídico año 1533. Holbein, amigo de Moro, había esperado que le presentaran al rey durante su precedente estancia londinense en los años 20, precisamente por aquel entonces Canciller. Pero Moro se halla en desgracia y Holbein en su segunda estancia logra su propósito precisamente por la intervención de Jean de Dinteville, que lo presenta al rey y que lo transforma en pintor oficial de la corte. En este mismo año 1533 Holbein dibuja el arco de triunfo para la coronación de la nueva reina. En 1536 llegará a ser pintor personal de Enrique VIII, con la remuneración de treinta libras al año. Treinta denarios, si queremos.

Por tanto Erasmo y Moro se mantienen secretos por motivos de conveniencia, pero están presentes en el retrato de amistad para coronar un quinteto extremadamente acorde. Y están presentes, como veremos, también por otros detalles, que pertenecen a ulterior capas del secreto del cuadro y que aquí no es oportuno todavía revelar.

Sin embargo, es conveniente observar ya desde ahora, que con el cuarto estudio recién descrito el retrato comienza no sólo a especificar cada vez más los niveles de sentido ocultos en su propio interior jugando todas las tonadas en la oposición secreto/mentira, sino que casi clausula los potenciales secretos en al menos tres direcciones: la

dimensión de la historia (identidad histórica de personajes cuya representación está motivada por un secreto); la dimensión de la filosofía (identidad cultural de las formas representadas que ocultan secretos espirituales); la dimensión del arte (identidad figurativa de formas que ocultan los secretos figurativos). La primera dimensión se profundiza ulteriormente a partir de otro conectivo, el pavimento de la estancia.

8. QUINTO ESTADIO: LA POLÍTICA

Es 1533 un año fatídico, anuncio de modernidad, fin del mundo del saber medieval, fin del mundo político de los grandes imperios, inicio de las revoluciones nacionales modernas. El cisma anglicano, con su espectacular momento en el divorcio y en el segundo matrimonio de Enrique VIII, amenaza caer sobre Europa como evento dramático. Francia es católica y por tanto aparentemente vinculada a la Iglesia de Roma. Pero Francia está asediada por Carlos V y Francisco I sediento de revancha después de la derrota de Pavía. Justamente en este 1533 Jean de Dinteville, hombre diplomático de máximo rango, es enviado a Londres. El retrato lo atestigua: el pavimento de la estancia en la cual posan los dos dignatarios es una copia del pavimento de la Abadía de Westminster, símbolo mismo de la Inglaterra política y religiosa. Sobre este mismo pavimento está Georges de Selve, nuncio vaticano, cumbre diplomática de la Iglesia. Por tanto, va a Westminster, no en privado a visitar al amigo de Dinteville. El secreto del cuadro se hace secreto de estado: los embajadores no son simplemente dos amigos de aquella profesión, sino son *los* embajadores en el acto de su misión secreta. Una vez más es una llamada a la competencia intertextual la que nos da la clave de lectura: la cita de otro texto visivo. Los embajadores en Londres intentarán una difícil mediación política: evitar la ruptura con Inglaterra con el fin de debilitar al emperador cada vez más agresivo, sin con esto renunciar a las cuestiones de principio. Misión delicada, casi imposible. Trama sutil, presta a romperse con el mínimo golpe de viento. Y la trama probablemente se rompe. En el cuadro hay dos indicios para decimoslo, dos elementos simbólicos de doble y superpuesta interpretación.

Plano bajo de la mesa. Hay un laúd, que hemos visto que pertenece probablemente a Jean de Dinteville. El laúd de diez cuerdas tiene una cuerda partida: la armonía de Dinteville se ha roto (y entre otras cosas también su salud, si deberá afirmar posteriormente que en los ocho meses de permanencia en la capital del Fátamis, no paso

un umbrío (la buena salud). En la sombra, invertida, la funda del laúd, la música está doblemente relucida al silencio.

Segundo indicio. Georges de Selve posee un extraño color de piel. Comparado con el de Jean, su rostro es inexpresivo, átono. *Como si no hubiese sido acabado*. Hipótesis: como se sabe, Holbein requería largas sesiones de pose a sus retratado; De Selve quizá es obligado a partir antes de que el retrato se acabara, dado el mal resultado de la misión; Holbein posee el cartón, pero ya no al sujeto; acaba el cuadro, pero no acaba el personaje. Lo habría podido hacer cómodamente más tarde, pero no lo hace. Georges de Selve se queda imperfecto, como la misión misma. Y la imperfección es visible; basta conocer el estilo de Holbein o mejor aún su *général* de retratista. El secreto se desvela poniendo en marcha otro de los tipos de intertextualidad formulados por Genette, la architextualidad, en la que confluye justamente la competencia de género.

Por otra parte, que tuviese que existir un nivel de alegoría política está atestiguado por otras dos citas en las citas presentes en el cuadro. Primero misión de estado, la francesa. El globo celeste en el plano alto no contiene simplemente el conjunto de los conocimientos astrológico-astronómicos de la época. En efecto, allí campea un gallo de monte a punto de atacar a un buitre. El gallo es Galacia, volátil combatiente símbolo de Francia, el buitre (¿o un águila?) es el símbolo de sus enemigos, que son abutidos. Si fuera un águila, la referencia al Imperio sería evidente.

Segunda misión de estado, la vaticana. El libro con las citas de Lutero es muy importante para establecer el papel de Georges de Selve. En efecto, los dos cánticos no son simplemente «luteranos»: el primero simboliza el espíritu de la Reforma como hecho político, porque se canta los domingos de fiesta en las iglesias reformadas para sostener la tesis del libre albedrío; el segundo sirve para una doctrina que predica la vuelta a la estricta observancia del decálogo. De Selve es notoriamente simpatizante hacia esta tesis, aunque condene a Lutero por el cisma. Por tanto, De Selve es el único católico que puede presentarse con algún criterio de cara a quien da un nuevo golpe a la unidad de la Iglesia, para ayudarla a evitar con esto a que se agrave la fractura con los protestantes.

En este quinto estadio el secreto en el plano de la dimensión histórica resuelve completamente la oposición entre secreto y mentira: una serie de formas están encadenadas para aparecer en cierto modo y *hacer creer* en cierta relación suya, pero éstas son otra cosa, algo que no aparece sino poseyendo un nivel muy estricto de competencia. Por tanto el secreto no es algo que no se sabe, sino algo que se sabe en determinadas condiciones; y para que sea de verdad

secreto debe estar marcado como secreto²⁴. Sin embargo, el aspecto, especialmente refinado, del cuadro de Holbein está en el hecho de que el retrato incluso ha sido provisto, ya desde el inicio, de un delimitador global de secreto (la calavera anamórfica): pero el desenlace de los primeros niveles de secreto es, en realidad, un engaño respecto a los secretos más profundos.

9. SEXTO ESTADIO: LA PINTURA

Volvamos ahora al conjunto de objetos que pertenecen a la naturaleza muerta científica. Hemos visto sus valores simbólicos determinados en cada momento por las duplicidades y ambivalencias de cita. Mas hay un ulterior nivel que todavía no hemos tomado en consideración. Se trata de la distribución en el cuadro de referencias a otros textos, que no sólo se citan, sino que están también entrecomilladas. Se trata de la cita de objetos y técnicas de la representación que, por tanto, asumen aquí un valor metalingüístico o, como afirma el mismo Genette en el modelo que estamos asumiendo, *metatextual*.

El laúd es el elemento conectivo de este nivel isotópico. El laúd es, en primera instancia, el símbolo de la Gran Lira del Universo. O, siguiendo a Cornelio Agripa, filósofo heterodoxo del racionalismo renacentista, pero atento a las formas filosóficas del neoplatonismo y del neopitagorismo, como ha evidenciado Robert Klein, es el símbolo de la música, en la cual se encierran todas las armonías posibles, incluidas la Matemática y las otras ciencias. En fin, el laúd nos recuerda la perfección armónica de la construcción perséptica del cuadro que, en verdad, como ha observado el mismo Baltrušaitis, es incluso un ejercicio de *trompe-l'œil*²⁵.

Y, ¡mira qué casualidad!, el laúd y justamente en la misma posición geométrica y topológica, aparece en algunas grandes obras meta-textuales de época reciente. Por ejemplo, en el *Triptico* de Durero de 1525, ciertamente conocido por Holbein, en el que el instrumento está insertado dentro de la máquina óptica horizontalmente y produce una visión idéntica a la de Holbein. O en las tareas del pequeño estudio de Federico de Montefeltro en Gubbio, de 1480 y en aquellas casi-cuevas de su pequeño estudio en el palacio ducal de Urbino. O, en fin, en las más tardías taraceas de Vincenzo delle Vache

²⁴ Hago más (pero por esto mismo no profundizo) las conclusiones de un sermón medio desaturado por P. Cabré en la universidad de Bolonia, enero-abril de 1979.

²⁵ Las observaciones de R. Klein están en *La forma e l'intelligibile*, Turin, Einaudi, 1976 (cf. también Baltrušaitis, *Iconographie*, etc.).

de 1520-1523, donde, entre otras cosas, está presente también el detalle de la ruptura de la cuerda, es decir de la ruptura de la armonía. En efecto, de nuevo Baltrusaitis hace observar que también los otros objetos parecen estar expuestos para construir lo que él llama un «índice ilustrado de un manual para artistas»²⁶. Entonces vemos el tema de la esfera, el tema del poliedro, el tema del estuche y el del paralelepípedo constituido por los libros: objetos que todavía hoy funcionan como elementos de ejercicio para el dibujo al natural. Y, ¿por qué no?, también el tema de la cortina, aquí cerrada para disimular el horizonte, pero en otros retratos de Holbein (y después en la escuela holandesa del siglo XVII con Vermeer y Dou) estirada hacia arriba en su barra, para mostrar la ficción de la máquina pictórica, la ficción del estudio como cámara oscura o como *atelier*. Por tanto una teoría del *trompe-l'oeil* se sombrea en el conjunto de objetos del retrato. Y, Holbein fue maestro de *trompe-l'oeil*. En efecto, es nuevamente Baltrusaitis el que nos recuerda que el artista fue objeto de anécdotas similares a las que en la antigüedad y en el primer renacimiento se atribuían a la competición entre Zeuxis y Parrasio, mito de la pintura como engaño de los ojos. Horace Walpole, tratadista del siglo XVIII de historias de pintores ingleses, cuenta que Holbein, dejando Basilea en 1526 y queriendo dar prueba de su maestría, pintó una mosca en un retrato recién acabado y el comitente intentó echar la mosca con un cepillo sin darse cuenta de la broma a primera vista.

La pintura como engaño. Dice Cornelio Agripa: «la perspectiva enseña las razones de las falsas apariencias que se presentan a la vista y la pintura, mediante falsas medidas, hace parecer las cosas diversas de como son en realidad»²⁷. En fin, pintura como máscara que cubre la verdad con su propio aspecto verosímil, pero falaz. Entonces llegamos al primer posible significado de la anamorfosis de la calavera: al lado de la mentira de la pintura engañosa (*trompe-l'oeil*), una posible segunda verdad (anamorfosis), como al lado de la falsa belleza se puede poner la única verdad representable, la muerte (siendo Dios por su naturaleza irrepresentable, la otra verdad)²⁸. De este modo, en la misma mesa Holbein inserta los dos modos coincidentes y opuestos de la representación: *trompe-l'oeil* y anamorfosis.

²⁶ J. Baltrusaitis, *ibidem*, pag. 118.

²⁷ El Sr. Agripa De nova et veteri philosophia, *de ratione et de intelligentibus de doctrinatio*, Amberes, 1526, pag. 14.

²⁸ Sobre este problema ha tratado recientemente L. Marin en la ponencia del Congreso sobre el tema: *La vanitas mosca*. Véase también mayo de 1981, dedicada a la relación entre la *vanitas* de Paul Klee y Philipps el Champagnac.

El conectivo de isotopías que ha conducido al sexto estadio es, como se ve, la combinación del laúd y de la anamorfosis de la calavera. Citas explícitas de otras obras, éstos son, sin embargo, también el medio para saltar del plano del texto a un nivel metatextual. Las formas aparentemente coherentes en ciertos niveles del enunciado constituyen también el indicio de una reflexión teórica sobre el enunciado mismo y sobre su modo de producirlo. Es evidente que una vez más se pone en acción un cambio de marcha entre enunciado y enunciación: en efecto, no estamos ante la simple operación de la transferencia de las formas en el interior de aquella primaria oposición que hemos denominado secreto/mentira, sino que se expresa teóricamente incluso la regla de la transformación, que consiste en la valoración misma de la función de la representación, que consiste en la miente y oculta. Pero la reflexión sobre la representación no se detiene aquí. La anamorfosis de la calavera funciona como conectivo respecto a una ulterior isotopía (toda ella sobre el plano de la enunciación), que nos permite pasar de un análisis de la representación como teoría a un análisis de la representación como lenguaje.

10. SÉPTIMO ESTADIO: EL JUEGO LINGÜÍSTICO

La calavera que hemos visto surgir de una visión lateral de la mancha frontalmente incomprensible no es perceptible sólo desplazándose de lado a lo largo de metro y medio a la derecha, como dice Baltrusaitis. Hay también otro modo, descubierto y profundizado por Samuel²⁹. Basta tomar un vidrio cilíndrico casi de la dimensión de una copa de champagne y llevarlo a la altura de los ojos con el borde. A través del vidrio la calavera se detendrá de improviso delante de nosotros. Esta posibilidad ha dado lugar a una ulterior interpretación de la colocación del cuadro en el castillo de Polisy, que me parece igualmente fantástica aunque sea divertida. El cuadro, habria sido mostrado a los invitados como recreación, para asombrarlos después de haberlos invitado a un brindis frente al retrato. De todos modos, más allá del aspecto anecdótico la hipótesis posee cierto valor propio. En efecto, justamente la oposición recién mostrada entre visión engañosa y anamorfosis nos hace pensar en un plausibilísimo deseo de recrear la pintura y recrear la visión (científicamente presente en los autores (muy recientes, recordémoslo) de *deception*). Por otra parte, la anamorfosis de la calavera se recrea doblemente en los *Imbucadores*. Una vez que se haya revelado la calavera principal de grandes dimen-

²⁹ E. R. Samuel, «Death in the Castle», cit.

stones en el medio de la mesa, se podrá reconstruir una anamorfosis inversa. Mediante un cilindro de vidrio de 30 cm de longitud y de 3 mm de espesor, empuñado oblicuamente en el sentido inverso a la anamorfosis principal, se podrá observar en el interior de la primera calavera una segunda pequeña calavera. Estupendo ejemplo de *mise en abîme* metatextual: la pintura recreada una vez es a su vez recreable; la pintura será, siempre y por naturaleza, engaño también cuando quiere presentarse como desengaño.

Sin embargo la recreación, el placer de la calavera, continúa también con la repetición (casi exorcización) de la calavera misma. Efectivamente, además de las dos anamorfosis, una tercera calavera se oculta minuciosamente en el cuadro, y es el alfiler del sombrero de Jean de Dinteville. Y el nivel de la recreación se compacta nuevamente en aquél inicial de la biografía, porque precisamente una calavera es el uniforme del embajador francés, cuyo lema era *memento mori*. Si queremos, el asunto no termina aquí. Oculta en la sombra del embajador hemos dicho que está la firma del artista, Holbein, que en alemán antiguo significa literalmente «hueso hueco». Juegos de palabras, *calambours*, divisas y empresas. Ya ha comenzado la gran estación de la emblematología, que, nuevamente en Holanda, verá entregados a la imprenta tratados de todo género de materias, quizá provenientes de aquel antirrenacimiento latente que tenía su oculta consistencia también en Italia. Estamos en 1535: dos años después de nuestro año fatídico, se publica la primera edición de los *Emblemata* de Alciato.

11. OCTAVO ESTADIO: LA AUTOBIOGRAFÍA

«Holbein», hueso hueco. Ciertamente un juego de palabras, pero efectuado por el artista sobre su propio nombre. Una llamada al hecho de que la obra, de cualquier modo que se presente y de cualquier cosa que aparentemente diga, sin embargo habla también inevitablemente del artista que la ha producido. Toda obra es autobiográfica y esto es banal. Menos banal es el modo con el que Holbein muestra un nivel de coherencia de citas, alusiones, guiños de sí mismo. Ya hemos visto, en el interior del párrafo sobre el retrato de amistad, como el autor está representado ya que es el personaje del grupo de compañeros. Al lado de todo eso convive un completo sistema de autocitas, de llamadas de estilo, de notas a pie de página que le conciernen y de las que su firma es el conectivo. Por ejemplo, los retratos ya realizados el de Kratzer, el del hombre con el laúd, el de George Giese con su antuoso tapete y con el vidrio de Fugger anamorfizante, los retratos con cortinas a las espaldas

Sin embargo, el más autobiográfico de todos es precisamente el tema de la muerte y de su símbolo más claro, la calavera. Toda la carrera de Hans ha tenido como emblema la muerte. En 1518 pinta con su hermano Ambrosius, un año antes de la muerte de este último, el *Díptico Carandolet* sobre el anverso, por obra de Ambrosius, dos muchachos, varón y mujer, de perfil; sobre el reverso, a la mancha que será más tarde la de Jacopo Ligozzi, dos calaveras, esquema primigenio de la *vanitas* y del *memento mori*. En 1552 un *Cristo muerto* muy distinto de aquél de la tradición italiana o flamenca: la forma alargada y horizontal de perfil del Cristo está *verdaderamente* muerta, cadavérica, con ojos desencajados en el último aliento, sin ninguna esperanza de resurrección. Probablemente, de los mismos años veinte (aunque se publiquen sólo en 1538) son los cincuenta y ocho dibujos con el título global *Las simulacros de la muerte*. Obsesión del artista, quizá todavía traumatizado por los sucesos vividos en Basilea: muerte del hermano en 1519; guerra de los campesinos en 1525; revolución de los iconoclastas con hogueras de obras de arte poco más tarde. La alucinación holbeniana de los 58 dibujos nos conduce a través de la variación paroxística del tema de la calavera en todas las situaciones típicas: la habitación del astrónomo, la del doctor, la del avaro, la del viejo y de la vieja, la del niño. Llamada, si se quiere, también a la tradición alemana de la *vanitas*, que tiene su gran ejemplo en el retrato de los amantes de Hans Baldung Grien.

Sin embargo, autobiográfica es quizá la llamada filosófica a la muerte, que viene (vemos entrar nuevamente los dos secretos Moro y Erasmo) de sus obras que le son muy conocidas. Dice Moro en *La isla de Utopía*: «Nosotros presentamos la muerte y creemos en ella desde muy lejos, y, sin embargo, ésta está oculta en lo más secreto de nuestros órganos»³⁰. Por tanto, la muerte como secreto y las cuentas salen. En cuanto a Erasmo, el *Elogio de la locura* es de 1509, publicado en París en 1511 y en Estrasburgo en 1512. Holbein ilustra su edición de 1515, llena de símbolos de la muerte. Entre éstos, la imagen del filósofo retratado con una esfera (un globo) y un laúd en la mano. Como en los *Embajadores*. Todo el *Elogio* erasmiano está a la cabeza del tema de la vanidad del saber, así como paralelamente sucederá para el otro filósofo aquí citado a menudo, Cornelio Agripa, que quizá Holbein conoció en Italia durante un viaje alrededor de 1518. Bajo el signo de la muerte está, en efecto, la *Declamación sobre la incertidumbre, la vanidad y los abusos de las ciencias y de las artes*, de la que Holbein sintió quizá volver a hablar a través del mismo Erasmo: es de 1531 una carta del filósofo a Agripa y del mismo año

³⁰ T. Moro, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, Londres, 1516, pag. 194

también un retrato de Erasmo hecho por Holbein. Las coincidencias nos resultan útiles.

12. NOVENO ESTADIO: LA FILOSOFÍA

De este modo hemos vuelto al punto de salida, a aquel secreto que una vez se ha desvelado provee la clave o el punto de salida para los muchos secretos superpuestos del cuadro. La idea de la muerte como verdad que sobrepasa la apariencia y el engaño de la pintura se constituye como el nivel final de lectura. Primer indicio: la isotopía de la calavera y de la calavera en la calavera. Hemos visto su significado: el hundimiento de la anamorfosis instituye la duda permanente en la verdad de la palabra y de la expresión. Segundo indicio: el laúd con su cuerda partida define la construcción al silencio también cuando se cree en la existencia de un universo mesurable, de una armonía universal (el estuche cerrado e invertido en el suelo confirma la fatalidad del silencio). Tercer indicio: la cortina cerrada es señal de la existencia de una máquina de la pintura, pero también de lo inevitable de su ocultar y disimular el horizonte, el más allá de la pintura. La pintura, la representación, no podrá abrir nunca aquella cortina, porque más allá está sólo lo irrepresentable.

Este es el último secreto filosófico del cuadro y el último y verdadero golpe de escena. Oculto en el último pliegue a la izquierda del cortinaje hay un crucifijo de plata, en perspectiva de perfil, con el brazo corto de la luz hacia nosotros. Simulacro de lo irrepresentable, Dios. Puente y pasaje hacia el más allá de la representación. Entonces, en este momento, todo el trabajo de transferencia y deslance del texto en el interior de la oposición:

eidético vs no-eidético

homóloga a la oposición:

mentira vs secreto

ha llegado a ser un verdadero transporte de toda la representación en el polo del secreto y de lo irreconocible. Si creemos en la representación, estamos fatalmente condenados a la mentira; si no creemos en la representación estamos fatalmente condenados al secreto. La verdad y la falsedad no existen al menos en esta dimensión: está en otro lugar, más allá de la cortina que cubre el horizonte, es decir en nuestra misma posibilidad de ver y saber. Dice Agrippa: «da estancia de la verdad está cerrada y cubierta de muchos misterios, y está cerrada también a los santos y a los sabios»⁹¹.

⁹¹ H. C. Agrippa, *De vanitatem*, cit., pág. 73.

Breve semiótica del infinito

1. INTRODUCCIÓN

Este ensayo pretende interpretar dos cuadros de Turner: el uno es *Sombras y tinieblas. La tarde del diluvio* (óleo sobre tela, 1843); el otro, *Luz y color (la teoría de Goethe). La mañana siguiente al diluvio. Moisés escribe el libro del Génesis* (óleo sobre tela, 1843). Como posiblemente sugieren la fecha y la técnica, las dimensiones, idénticas en ambos (78,5 x 78,5 cm), el mismo marco octogonal y la reciprocidad de los títulos (el uno envía al otro), los dos cuadros son dos *pendants* y pueden leerse juntos. Esto es, justamente, lo que voy a intentar hacer en estas páginas, proponiéndome como objetivos los cuatro siguientes:

a) *Crítica*. Rechazar una interpretación bastante común según la cual Turner es un «precursor» del arte abstracto, de lo no figurativo; se trata de una valoración aparentemente historicista, pero en realidad metahistórica, y que tiene poco que ver con la realidad.

b) *Metadológica*. Mostrar precisamente el nudo teórico de estas dos obras, el cual consiste en un tratamiento especial del espacio (tanto como espacio representado cuanto como espacio de la representación), un espacio en el que nos encontramos en presencia de una manipulación textual que pretende reformular el propio sistema de la semántica del espacio en la época del pintor (de hecho, todo texto hace referencia no «al» espacio, sino «a un» espacio, en el que se definen las reglas de organización del propio texto).

1101 Izquierdo del Juicio Final, y sobre todo *La pie' de Marsias, despe-
llado, en la mano de San Bartolomé*, en el centro. Por otro lado, este
santo tiene por rostro el de un contemporáneo del autor, Pietro
Arcino, que en su momento había criticado ásperamente al artista
que, por así decir, «lo había despelado vivo». En resumen, se
trata de un episodio de la vida del autor, y que se combina con otros
muchos episodios análogos. Entre los retratados encontramos al ínti-
mo amigo de Miguel Ángel, Tommaso Cavalieri, y a Dante y Beatriz
(Dante es la lectura que Miguel Ángel afirma haber utilizado como
fuente poética para los frescos), y por último, retratado como Minos,
el delegado del Papa que le metía prisa para que acabara la obra.

En estos frescos hay, pues, un gran juego entre lo particular del
momento y lo público-histórico, lo que hace posible una reinterpre-
tación y también nuestra hipotética interpretación inicial.

Miguel Ángel pinta una serie de autorretratos escondidos en la
Sixtina. Son los siguientes: Jeremías (los lamentos), un condenado
(objeto de una condena), Marsias (despelado vivo), San Pablo
(convertido en «iluminado por Dios»), Ezequiel (que en hebreo sig-
nifica «mano de Dios»), Cristo (salvador) y, finalmente, el propio
Dios (como Creador). Es evidente que en esta serie hay una repre-
sentación biográfica del artista en su relación con la propia creativi-
dad, y en su relación con la obra concreta en la que está trabajando.
Una representación que, como sostiene Hubert Damish a propósito
del cambio de actitud del artista en el Humanismo, reafirma la apa-
rición del artista como artista, y ya no como artesano, como había
venido siendo hasta entonces.

El conjunto, como decíamos, se desarrolla en un clima de lo
extraño y curioso y del juego como poética general. Pero éste era un
tema típico de la cultura florentina de la época de Miguel Ángel (y,
por qué no, de siempre). En el *De ludo mundi* de Nicola Cusano, un
libro enormemente apreciado en la Italia humanística, se afirma que
el principio del hombre de cultura ha de ser el del «serio ludo»,
jugar haciendo algo serio o hacer algo serio jugando. Es éste el medio
por el cual se puede llegar a alcanzar la perspicacia, o lo que, dos
siglos más tarde, ha de llamarse «agudeza». Así pues, el sentido
escondido de la obra revela finalmente su último objetivo: el de estar
al servicio de un gusto, de una estética social.

«Aspectos» de la Anunciación

1. EL ARGUMENTO

Me encuentro ante una de las Anunciaciões más famosas de
todos los tiempos, la que pertenece al ciclo de la *Historia de la vera
crux* en la iglesia de San Francisco de Arezzo. Está situada a media
altura, en el fondo de la capilla y en el recuadro más bajo a la
izquierda de la ventana respecto al espectador. Este fresco es, sin
duda, una de las obras más estudiadas y analizadas de toda la historia
de la pintura, por sí solo o junto al resto del ciclo¹. La razón estriba
en que pese a su aparente sencillez, la pintura contiene un conjunto
de particulares, cuya explicación es, por el contrario, compleja, oculta
o misteriosa. En la mayor parte de las hipótesis se suele explicar el
hecho en estos términos: la Anunciación, además de su significado
literal y de su significado simbólico relativo a la historia que se cuenta
en el ciclo, tiene también un sentido teórico². O, lo que es igual:
contiene una filosofía abstracta. (Cuál pueda ser el contenido de esta
filosofía es algo mucho menos claro, de hecho las opiniones comien-
zan a discrepar al entrar en la especificación).

Si nos paramos por un momento a considerar los distintos análisis
sobre los «lugares destacados» de la obra que la crítica ha observado

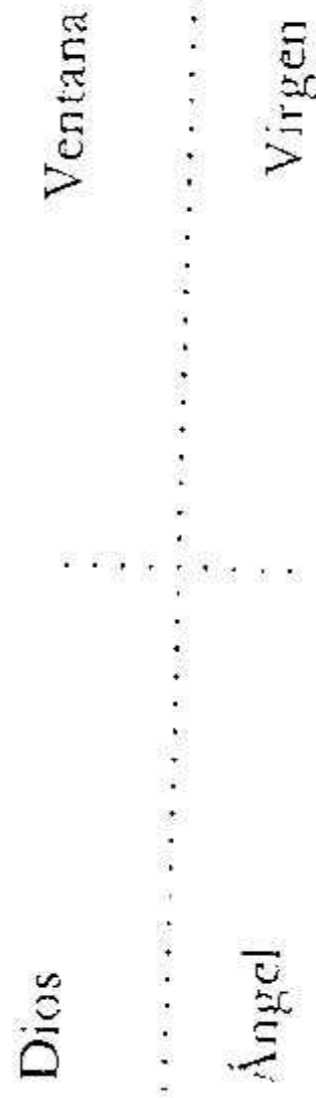
¹ Basta con consultar la bibliografía sobre la materia. Por ejemplo, la que aparece en
L. Battisti, *Piero della Francesca*, Istituto Editoriale Italiano, Milán, 1971; o, más al día, la
que contiene O. Cabibrese (ed.), *Piero teoria dell'arte*, Roma, Bangerini, 1986.

² Esta es la tesis, entre otros, de D. Arasse («Annonciation/Énonciation. Remarques
sur un énoncé pictural au Quattrocento», *L'art*, 37, 1984), y de L. Marin («Financer une
mystérieuse figure», *La part de l'art*, 3, 1987).

con mayor detalle, veremos que pueden resumirse esencialmente como sigue:

- a) la Virgen y sus gestos,
- b) el ángel, el gesto indicador, la palma de la mano,
- c) Dios y la mano que guía (¿una paloma desaparecida?),
- d) la puerta que está detrás del ángel,
- e) el pórtico en el que se encuentra la Virgen,
- f) la columna del pórtico,
- g) el marco de mármol negro del pórtico.

En otras palabras, permanece prácticamente fuera del examen interpretativo dos particulares, de los que el segundo presenta unas proporciones notables: I) lo que parece ser un pórtico geométrico detrás de la Virgen y que, sin embargo, podría ser la *dominical*, a la izquierda del cuadro³; II) *la cur a parte de la pintura, arriba, a la derecha, que contiene una ventana en sombra con una oscura apertura hacia el interior, una viga de madera paralela a la ventana de la que pende una cuerda a plomo con un nudo corridizo*. A causa de sus relevantes proporciones sorprende que este último aspecto de la Anunciación de Piero no haya merecido la más mínima consideración. ¿Es posible reducirlo a un elemento puramente descriptivo, contextual o ambiental? En mi opinión no, y no exclusivamente por banales cuestiones cuantitativas. La pertinencia de un análisis más sustancial queda subrayada por el hecho de que desde el punto de vista de la composición la parte de la ventana está situada en una posición *topológicamente relevante respecto a las demás*. En efecto, si consideramos a partición en cuatro del espacio de la superficie de la pintura, vemos que existen cuatro «cuadrantes», cada uno de los cuales comprende un objeto: I) Dios, arriba, en la ventana, II) el ángel, abajo, a la izquierda, III) la Virgen abajo, a la derecha, y IV) la ventana, a la derecha, en lo alto. Como en el siguiente esquema:



³ La *dominical* evangelica fue descrita nomativamente por el Pseudo Buenaventura, *Meditationes Vitae Christi*, 3. Thomas Martone la reconoció en lo que podría parecer un dibujo geométrico ornamental el interior de una habitación, confirmando su concepto sobre Piero como autor de numerosos *trampes-intelligence* en su obra.

Un esquema idéntico a un cuadrado lógico, del mismo tipo que el de Aristóteles o el de Psello o, más recientemente, del tipo del «cuadrado semiótico» de Greimas (un punto sobre el que volveremos más adelante)⁴. No deseo anticipar por el momento ningún esbozo de explicación. Me limito a observar una analogía que *podría* ser importante para la interpretación de la obra de Piero, aunque por ahora no está demostrado, en absoluto, que sea pertinente. Hasta aquí sólo podemos constatar que la composición nos induce a destacar la relación existente *entre* estos cuatro objetos; relación que, por tanto, *debe* tener una explicación, aunque ésta sea la casualidad o la irrelevancia a la hora de determinar el significado del fresco. Lo que puede demostrarse en igual medida que su contrario a la luz del innegable planteamiento geométrico.

Mi propuesta, naturalmente, consiste en que la ventana es un auténtico «actor» de la narración⁵, en idéntica medida que los tres «actores» tradicionales (Dios, la Virgen y el ángel), y que, si en un plano superficial no tiene mucho que ver con lo que se cuenta, salvo como ambientación de la escena, adquiere mayor pertinencia desde un plano semántico más profundo.

2. «EXCURSUS» SOBRE EL MÉTODO

Antes de comenzar con las observaciones textuales se impone un paréntesis metodológico. En efecto, pues mi contribución se inscribe en un título general que expresa tres términos de los cuales dos entran en conflicto evidente con las hipótesis señaladas en el punto anterior. El título *La Anunciación en la Toscana del siglo XV* comprende dos determinaciones, «en la Toscana» y «del siglo xv», es decir, una geográfica y la otra temporal, que no son pertinentes para el método de trabajo que me he propuesto aquí con el fin de alcanzar el objetivo aludido. Bien pensado, ni siquiera lo es el término «Anunciación».

En efecto, los tres términos contienen presuposiciones que no son inocentes respecto al método empleado en el análisis. Veamos: a) el término «Anunciación» da por descontado que un tema iconográfico es un «sistema», y que los casos particulares que pertenecen a ese tema sólo pueden tratarse con relación a él; b) «Toscana» y «siglo xv»

⁴ Para una definición del cuadrado semiótico cfr. A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972.

⁵ Se entiende por actor de la narración cualquier elemento figurativo (por ejemplo, lo que llamamos «personaje» cuando es antropomorfo) que, no obstante, es sólo la manifestación superficial de una estructura o función más profunda. (cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*, Barcelona, Fundamentos, 1987).

con dos fronteras, de lugar y de tiempo, que no se han establecido de forma empírica, sino preliminar, y, nuevamente, se da por descontado que ambas dan coherencia al corpus de ejemplos examinado; c) se presupone que las dos fronteras convierten en homogéneos los objetos que se encuentran «en su interior», por un factor de semejanza; d) se entiende que ambas convierten en heterogéneos los objetos que se encuentran «en su exterior» a causa de su diferencia.

Por el contrario, me parece que se pueden dar indicaciones distintas en alguno de esos puntos. Por ejemplo, un tema iconográfico será un sistema sólo bajo ciertas condiciones y según un criterio que declare la pertinencia de la iconografía respecto al problema interpretativo que planteamos. En cuanto al problema de las fronteras geográficas y temporales me parece que se trata de invertir la cuestión, es decir, de sostener que sólo resultan pertinentes *después* de haber encontrado una razón que vincule ciertos textos dentro de un ámbito territorial y temporal cualquiera. No es posible decidir anticipadamente una delimitación espacio-temporal y después encontrar elementos de unificación, sino todo lo contrario. Además, en mi opinión, el punto de partida para encontrar los confines sistemáticos de un conjunto de obras es sólo el análisis de esas obras según un cierto criterio descriptivo que, ese sí, deberá declararse anticipadamente. Por otro lado, el criterio descriptivo podrá convertirse en criterio interpretativo (naturalmente, siempre que no sea exclusivo).

3. LA NARRACIÓN DE AREZZO Y LA NARRACIÓN EVANGÉLICA

Volvamos ahora a nuestro fresco planteándonos una pregunta fundamental. ¿Qué hace esta Anunciación dentro del ciclo de la *Historia de la vera cruz*, considerando que el episodio no se cita en la fuente directa del mito, es decir, en la *Legenda aurea* de Jacobo de Varagine, ni tampoco se representa en los dos ciclos análogos anteriores al que conocemos de Piero, esto es, en el de Agnolo Gaddi, en Florencia, y en el de Cenni di Francesco, en Volterra? La pregunta ha encontrado ciertas respuestas autorizadas que resaltan la anomalía de Piero como algo ciertamente querido, bien por el artista, bien por las personas que le hicieron el encargo, y, por eso mismo, necesariamente significativo desde el punto de vista simbólico. Daniel Arasse, en particular, ha ofrecido una explicación muy convincente. Según él, la escena evangélica inserta en esta leyenda pretende significar *el comienzo de la historia* o, mejor, la irrupción de lo divino en lo humano que marca efectivamente el principio de la historia desde el día de la

encarnación. En otras palabras, el anuncio del ángel sería una especie de «pivot» narrativo entre historia divina e historia humana. Por otro lado, ésta que Arasse llama «una teoría de la historia» no se encuentra sólo en la deducción que podemos extraer de la *posición* de la escena narrativa, sino que está también escondida en la imagen individual, es decir, en la historia individual que se cuenta. En efecto, según Arasse la perspectiva del edificio que encierra el episodio enmascara una figura plana —*la cruz*— que sólo sería visible si adoptáramos una posición frontal en relación con el capitel que está sobre la columna en primer plano. Por otra parte, una metáfora muy repetida en los *Evangelios* nos enseña que *Christus columna fidei*, Cristo es columna de la fe. Por tanto, detrás o debajo o en la superficie respecto a la imagen aparente hay una segunda imagen, la prefiguración del sacrificio de Dios por los hombres, que no es otra cosa que el sentido oculto, aunque visible, de la historia humana. El corolario sería que *para manifestar esta teoría de la historia se habría elegido precisamente la perspectiva como instrumento*.⁶

Por otra parte, si consideramos la tradición religiosa referida al episodio evangélico de la Anunciación, nos encontramos de nuevo con que la doble lectura (aunque no sea exactamente *ésta*) está plenamente justificada desde el Concilio de Nicea, donde se estableció que la narración contenía un *aspecto histórico* (la letra de la narración evangélica respecto a los personajes allí tratados) y un *aspecto inmediato* (el misterio de la encarnación), que introducía lo *invisible* dentro de lo *visible*.⁷ En el caso de Piero (y vuelvo a la hipótesis de Arasse) habría una apuesta por la posibilidad de reconocer lo invisible, ya que el artificio de la perspectiva (orden de lo visible) escondería y revelaría al mismo tiempo el orden de lo invisible. De hecho, el orden de lo visible es la perspectiva, en cuanto sistema que realza la realidad, y ésta, paradójicamente, al mismo tiempo que esconde lo invisible con una visión naturalista es el único medio de hacer que se entienda el sentido de la cruz escondida en la arquitectura aparente.

4. LA ESTRUCTURA

Personalmente, la interpretación de Arasse me parece muy sagaz. Pero constato que también en ella falta una explicación de la famosa ventana en la parte superior derecha que he mencionado al comienzo.

⁶ D. Arasse, *op. cit.*, págs. 14-17.

⁷ G. M. Foscano, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1960.

Vuelvo ahora a la narración evangélica y, sirviéndome de la teoría narratológica de Greimas, noto rápidamente que su estructura corresponde a un típico «programa de transformación» con una estructura semántica profunda subyacente.⁸ Efectivamente, podríamos decir que la narración representa el paso de un estado inicial, en el que lo espiritual (representado por Dios) se encuentra desasido de lo material (representado por los hombres) o por el mundo creado), a un estado final, en el que, por el contrario, lo espiritual se vincula a lo material a través de la anunciación por parte de un ángel (que la tradición cristiana concibe como algo no-material) y de la encarnación en la Virgen mediante el Espíritu Santo (la cual debe entenderse como algo no-espiritual). En otras palabras, estamos en presencia de un programa narrativo basado en una oposición semántica profunda:

espiritual vs. material

que, a su vez, se ha desarrollado en cuatro posiciones más complejas, según el criterio de un cuadrado lógico como el ya mencionado con el nombre de «cuadrado semiótico».



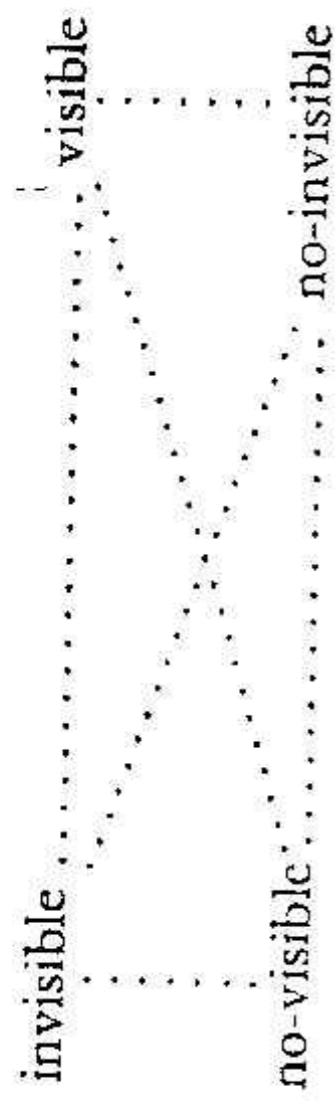
Vale la pena recordar que las transformaciones lógicas dentro del cuadrado pueden tomar dos recorridos: uno a través de la deixis del segundo término negativo de los dos subcontrarios y, el otro, a través de la deixis del segundo término positivo de los dos contrarios. Esto es: a) espiritual, no-espiritual, material; b) material, no-material, espiritual.

5. ESTRUCTURA NARRATIVA Y ESQUEMA VISIVO

Cabe preguntarse ahora cuál es el significado que puede asumir una representación visiva del esquema narrativo. La respuesta más evidente es ésta: si traducimos la oposición entre «espiritual» y «material» en términos más coherentes para la pintura, que es por naturaleza la

⁸ A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*
⁹ *Ibid.*, ad vocem.

representación de un referente en términos de visibilidad, obtendremos un cuadrado análogo en todo y por todo al precedente, en el que dicha oposición se plantea entre «invisible» (lo espiritual) y «visible» (lo material). De ahí que:



No habrá pasado desapercibido para el lector que este es exactamente el esquema teológico con que se interpretó el misterio de la Anunciación en el Concilio de Nicea, como hemos recordado poco antes. Sin embargo, estamos ante una paradoja, más aún, ante la paradoja que se representa en el fresco. En efecto (casi en la forma en que Arasse ha interpretado la pintura): de un lado, lo que hace visible lo invisible es la pintura, especialmente una de sus «hijas», la perspectiva (porque hace patente lo que está escondido); pero, de otro lado, ocurre lo contrario, que lo que siempre hace invisible lo visible es la perspectiva (ya que mostrando puede también ocultar, como en el caso de la cruz que no es visible por culpa de la exactitud de la perspectiva).

El misterio teológico se mantiene coherente, aunque se le haya añadido algo insólito como es el encuadre de la perspectiva en un marco temático religioso bastante preciso y cerrado. La perspectiva asume aquí un valor muy concreto: se interpreta como el instrumento de esconder y/o develar el secreto (el misterio) divino. Que la matemática aplicada a la visión pudiera recibir el atributo de «divina» es algo que nos dice en su tratado un famoso conocido de Piero y maestro de Leonardo, Luca Pacioli. En efecto, el libro se titula *De divina proportione*¹⁰.

¿Pero existe más allá de esta asonancia algo que ayude a sostener nuestra interpretación del fresco de Piero? Sí, en mi opinión. Más aún, existe una lista conspicua de detalles que nos remiten a la perspectiva y a sus teóricos, quienes, en definitiva, la citan. Comencemos por la figura de la ventana. ¿Cómo no recordar que Leon Battista Alberti dedica un famoso pasaje a la definición del cuadro como «ventana sobre el mundo»?¹¹ Y ¿cómo no señalar que el esquema /ventana/-/contraventana entornada/-/oscuridad de fondo/ es

¹⁰ Sobre la problemática teórica de la proporción y de la perspectiva cfr. M. Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva rinascimentale*, Florencia, Centro Di, 1980.
¹¹ L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), ed. a cargo de C. Grayson, Bari, Laterza, 1975, pág. 54.

el mismo que gobierna las puertas y las ventanas de la *Ciudad ideal* de Urbino (atribuida durante mucho tiempo al mismo Piero)?¹² Pero hay más. Tomemos el palo frente a la ventana, con su nudo corridizo perfectamente suspendido y con su sombra virtuosamente dibujada en refracción. El nudo se cita como instrumento de la cuerda a plomo, o bien como instrumento de la perspectiva en *De perspectiva pingendi* de Piero, donde se precisa que el peso al final del hilo está sostenido por medio de un anillo.¹³

En cuanto al palo, la tradición pictórica renacentista (flamenca, sobre todo) advierte que cuando se encuentra ante un espacio sin fondo significa metonímicamente una cortina que tiene o (tendrá) a menudo un valor teórico-simbólico que remite a la noción de «velo» para Da Vinci y de «cámara oscura» para Durero.¹⁴

Pasando adelante, existen en esta Anunciación numerosas citas que podríamos calificar no tanto de «teoría» abstracta cuanto de «experimento teórico». En la parte inferior tenemos un pavimento ajedrezado, típico de los primeros experimentos prospectivísticos, como en Brunelleschi y en el dictado albertiano. Pero existe también otro elemento típico de la perspectiva, que esta vez podríamos llamar «a lo Paolo Uccello» y que no es otro que el techo sobre la cabeza de la Virgen. Incluso pertenece a la perspectiva también la parte superior izquierda, donde está contenido el Dios padre. De hecho, tenemos aquí el cielo y la nube que *por definición no admiten la perspectiva*, tanto es así que en un famoso experimento de Brunelleschi, el de la tabla del baptisterio que cita Manetti, parece que el arquitecto colocó un espejo en correspondencia a la esfera celeste, que no era geometrizable.¹⁵ Aquí se trata de un hecho curioso, pues, en efecto, hay que señalar que el pintar la casa de la Virgen al lado del cielo era un precepto antiguo. Encontramos sus huellas en un texto griego, publicado en el siglo XVIII, aunque redactado en su mayor parte en época tardobizantina, el *Tratado de la Pintura* de Dionisio de Frusa, que escribe: «junto a la casa hay un cielo del que desciende el Espíritu Santo en un rayo sobre la cabeza de la Santísima».¹⁶ En otras palabras, el esquema iconográfico tradicional se habría convertido también en portador de un posterior significado simbólico.

¹² Cfr. el análisis de las ciudades ideales en H. Damisch, *L'origine de la perspective*, París, Flammarion, 1987.

¹³ Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, XII, ed. a cargo de G. Nicco Faso la, 1942 (Florenca, Casa Editrice Le Lettere, 1984 (2), pág. 213).

¹⁴ Cfr. L. Coraino «Il punto di vista nell'«Annunciazione» di Leonardo da Vinci», *Forma*, 37, 1984.

¹⁵ H. Damisch, *op. cit.*

¹⁶ Citado en G. M. Toscano, *op. cit.*

Para concluir añadiré también una cita anacrónica y no de una relevancia inmediata, aunque sí igualmente interesante porque parece derivar de una tradición aún más antigua. Giovanni Battista Vico, en su introducción a la *Ciencia nueva* habla de una figura «en majestad» o, como suele decirse, en «perspectiva», estableciendo una ecuación entre majestad y perspectiva. Y, precisamente, la figura de la Virgen se encuentra «en majestad»¹⁷.

Me parece que la presencia teórica de la perspectiva está suficientemente demostrada en este fresco. Sin embargo, no lo está el hecho de que la perspectiva tenga realmente algo que ver con el propio plano del contenido del misterio de la Anunciación, esto es, que sea coherente (o, dicho más técnicamente, «isótopa»)¹⁸ con las tres figuras coordinadas de Dios-Ángel-Virgen en cuanto figura de la unión de lo divino con lo humano.

No obstante, existe la prueba. Me gustaría recordar, como por otra parte han hecho ya muchos respecto a la exégesis evangélica¹⁹, que el rito de la Anunciación no es sólo la memoria de un hecho histórico, es decir, el registro de un hecho que, aunque místico, ha ocurrido en un momento determinado de la historia. La encarnación es un hecho milagroso, lo que quiere decir un *hecho eficaz*. El acto eficaz típico es la eucaristía, que no por casualidad se transcribe en los Evangelios con dos orientaciones. La orientación mnemónica-histórica consiste en la frase: «haced esto en memoria mía». La orientación ritual-mágica (efecto a distancia) consiste, por el contrario, en la frase: «este es mi cuerpo», cuando la pronunciación de las palabras actúa nuevamente el milagro. La encarnación es un misterio análogo a éste y también eficaz. Ahora bien, con la perspectiva ocurre algo absolutamente idéntico. De hecho, se puede recordar la perspectiva y esto constituye ya un acto mnemónico-histórico. Pero, mientras yo lo hago *la perspectiva existe*, es un acto eficaz. Y este es su aspecto «divino». Parece que León Battista Alberti estaba seguro de ello cuando sostuvo que: «juzga Trimegisto, escritor viejísimo, que junto con la religión nacieron la pintura y la escultura»²⁰. Para concluir, el fresco de Arezzo sería en la superficie un motivo iconográfico que contiene en profundidad dos esquemas, el religioso y el artístico,

¹⁷ Considérese la observación un pasaje irrelevante, si bien se encuentra en la «explicación» de la «pintura» que precede a la *Ciencia nueva*, en la segunda edición de Vico. *Id.* sobre este asunto O. Calabrese, P. Fabbri, *La memoria futura*, en R. Benatti (ed.), *Gedächtnis*, Berlín, Rohwolt, 1988.

¹⁸ A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.

¹⁹ L. Marin, *op. cit.*, pero, sobre todo, R. Laurentini, *La question mariale*, París, Seuil, 1963, y *Las Evangelios de l'Enfance du Christ. l'Écriture de Noel en-dés des mythes. Exégèse et sémiotique-historicité et théologie*, París, Desclée, 1984.

²⁰ L. B. Alberti, *op. cit.*

articulándolos juntos de tal forma que casi dan legitimación sagrada al segundo. Para hacerlo, Piero añade al modelo canónico varias citas de gran altura intelectual. Como si la perspectiva no fuera sólo, como lo fue inicialmente, una teoría geométrica, sino también una práctica cuyos adeptos formaron una élite intelectual.

6. LA ANUNCIACIÓN DE PIERO Y LAS OTRAS ANUNCIACIONES

Después de haber confirmado que el esquema figurativo de la Anunciación de Piero, en San Francisco de Arezzo, está animado por una estructura simbólica profunda, queda por ver si tal esquema ha gozado de alguna fortuna anterior o posterior. Diré enseguida que, en mi opinión, *no existe antes de Piero un esquema análogo*. Lo que demostraría una vez más que es sensato pensar en una composición «teórica», teniendo en cuenta que si autor no es un modesto artesano cualquiera sino un pintor con una gran capacidad de abstracción. (La existencia anterior a la Anunciación de Piero de un módulo análogo no anularía en todo caso la interpretación que acabamos de ofrecer.)

Por el contrario, es bastante fácil encontrar obras posteriores a la de Piero que repiten este esquema. Algunas de ellas mantienen su mismo rigor, incluso realizan sobre el modelo un ejercicio de virtuosismo. Es el caso de la Anunciación de Carlo Crivelli, hoy en Londres, que llega a convertir en volúmen lo que en Piero es superficie. Su cuadrado es de hecho un auténtico cubo compuesto a su vez por otros cuatro, cada uno de los cuales contiene uno de los elementos que acabamos de describir y, naturalmente, en la parte superior derecha se abre la famosa ventana. Hay casos en los que el esquema se reproduce con bastante exactitud, así en la Anunciación de Giovanni Santi, hoy en la Pinacoteca de Brera de Milán. En otras ocasiones, sin embargo, se reconoce perfectamente la composición de Piero, pero su significado profundo o bien no se ha llegado a comprender o bien se ha ignorado (a veces, se da también un retorno al esquematismo de Dionisio de Frusa que hemos comentado más arriba). Así, la Anunciación de Orte de la escuela umbro-toscana, fechada en 1501; la Anunciación, mucho más hermosa, de Francesco del Cossa, hoy en Dresde; la Anunciación de Luca Signorelli; y la atribuida a Franciabigio, hoy en Turín. Como ya hemos dicho, todas estas Anunciaciones tienen en común un esquema cuatripartito y, en particular, una estructura que sitúa a la Virgen adosada a la parte inferior derecha o dentro de un palacio, cuya ventana del primer piso es testigo de la escena. No obstante, existe una diferencia exterior, ya que algunas pinturas presentan una columna angular que separa

el espacio de la Virgen del espacio del ángel (Piero, Francesco del Cossa, Giovanni Santi), mientras que en otras no existe este elemento de separación/enlace. La explicación de Daniel Arasse²¹ consiste en reconocer en la columna un símbolo de Cristo, ateniéndose a la letra de los Evangelios que recita «Christus columna Ecclesiae est», y, desde luego, en la Anunciación de Piero un símbolo del sacrificio de Cristo, pues no es casual que la columna forme una cruz en el fresco al cruzarse con la línea del cornisón que no aparece recto a causa de la perspectiva arquitectónica²².

Aparte de la Anunciación de Franciabigio, que es fruto de una composición bastante mixta, los ejemplos que acabamos de citar se caracterizan por una semejanza no sólo esquemática sino también de concepción del espacio. En efecto, volvemos a encontrar aquí una perspectiva decididamente *angular*, que podemos contraponer a una perspectiva *central*. La primera se sirve de la arquitectura para hacer que converjan las líneas hacia el punto de vista del espectador. La segunda, por el contrario, hace que las líneas converjan en un punto de vista situado en el infinito y, por tanto, abre el espacio respecto a la situación del espectador. A estos ejemplos, podríamos añadir la Anunciación de Pollaiuolo, hoy en Berlín; las dos Anunciaciones de Botticelli, en Nueva York y Glasgow, respectivamente, fechadas en torno a 1490-1493, pero la primera algo anterior; y otros muchos casos. En cuanto a la perspectiva central, recordemos entre otras: la Anunciación del Maestro de las Tablas Barberini de mediados del siglo XV, en Florencia; la Anunciación situada en la Pala dei Magnoli, de Domenico Veneziano, hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, fechada entre 1445 y 1448; la tabla del Maestro de la Anunciación Gardner, en Boston; y, obviamente, la Anunciación de Piero della Francesca, en el Políptico de San Antonio, hoy en Perusa, fechada hacia 1470.

Ambos tipos de perspectiva se contraponen por una sencillísima lógica espacial. Pero, ¿pueden hacerlo también desde un punto de vista más relacionado con el contenido? La idea de Arasse sobre la metáfora cristológica de la figura de la columna puede conducirnos muy lejos en este sentido. ¿Por qué no pensar que *todas* las representaciones de la perspectiva en la Anunciación contienen una metáfora análoga, que vendría así a identificarse como una variada presencia de Cristo en el milagro de la encarnación? Si observamos los calificativos aplicados a Cristo en las letanías, encontraremos que dos de

²¹ D. Arasse, *op. cit.*

²² Que compone lo que Arasse llama la *figura Christi* sólo con imaginari mentalmente la estructura en perspectiva «al natural».

ellos aparecen hechos a propósito para nuestros fines. El primero proclama a Cristo «piedra angular de la Iglesia». El segundo, lo exalta como «puerta de la fe». Ahora bien, no puede pasar desapercibido para nadie que la perspectiva angular coincide casi siempre con una o más piedras de ángulo y que, por otra parte, la perspectiva central sitúa también casi siempre una puerta sobre el fondo, en el punto central. En otras palabras, existe una correspondencia muy intensa entre una serie de figuras en perspectiva vinculadas a la representación arquitectónica y una serie de figuras retóricas, igualmente fundamentadas en «metáforas arquitectónicas»; más aún, casi se podría decir que nos encontramos ante una nueva semantización de ciertas figuras retóricas precisamente basadas en la metáfora arquitectónica cuando éstas se proponen en la forma figurativa de la perspectiva. De este modo, el espacio de la perspectiva recibe también los cánones de un espacio sagrado.

7. A PROPÓSITO DEL ESPACIO SAGRADO

Acabamos de entrever que la escena de las distintas Anunciaciones consiste en una espacialidad a la que pueden atribuirse caracteres metafóricamente sagrados. Sagrado tiene aquí un sentido muy concreto, significa sagrado en cuanto perteneciente a una isotopía sagrada como la religión católica.

Existe, con todo, un modo más general de entender el carácter sacro del espacio, me refiero al que definieron los antropólogos culturales desde principios de siglo. Según Van Gennep, por ejemplo, la representación del espacio puede manifestar al mismo tiempo la representación de los llamados «ritos de paso»²³, sobre todo, cuando en un único espacio de representación podemos verificar la coexistencia más o menos pacífica de subespacios que se articulan entre sí por la posibilidad de ser opuestos, sincréticos y recíprocamente recorribles. Objetos como las puertas, las ventanas o cualquier otro tipo de obstáculo articulan, en efecto, lo que Van Gennep (y, más recientemente, primero otro antropólogo, Victor Turner, y después un semiólogo, Claude Godelman)²⁴ ha denominado liminalidad, es decir, modo de existencia de un umbral espacial entre dos conjuntos determinados.

La gramática del espacio sagrado prevé sustancialmente tres casos: la *separación* (cuando los espacios actuados, por ejemplo, por cada

²³ A. Van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Fuentis, 1986.

²⁴ V. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1977; C. Godelman, «Doors in Painting: the Semiotics of Liminality», *Perceptual*, 37, 1984.

personaje de una escena son impenetrables), la *liminalidad* (cuando estos espacios poseen un umbral de tránsito del uno al otro) y la *incorporación* (cuando, por último, los espacios se compenetran y son libremente transitables por los personajes).

El esquema gramatical separación-liminalidad-incorporación funciona perfectamente en las Anunciaciones. Comencemos por una lista de ejemplos de espacios separados. En la Anunciación de Luca Signorelli, hoy en los Uffizi de Florencia, reconocemos sin dificultad la existencia de una oposición entre espacio del ángel (abierto, en la naturaleza) y espacio de la Virgen (en la puerta de la *domuncula*, además de sobre un pedestal de piedra: cerrado, en la cultura). Ni siquiera la sombra del ángel logra penetrar en el espacio de la Virgen. Análogo a éste es el esquema de las dos Anunciaciones de Leonardo, una en los Uffizi de Florencia y otra en el Louvre de París. Las Anunciaciones del siglo XV están casi siempre separadas. Véanse dos ejemplos en Botticelli, el fechado en torno a 1490, actualmente en Glenn Falls, y el de 1481, en los Uffizi de Florencia. En este caso, existe incluso una columna que separa los espacios de los dos personajes, y yo diría que lo hace doblemente, tanto en el plano de la profundidad mimética como en el plano de la superficie. Lo mismo ocurre con algunas Anunciaciones de Beato Angelico, especialmente en la del Convento de San Marcos de Florencia, o, también, en la Anunciación de Alessio Baldovinetti de mediados de siglo, donde los espacios del ángel y de la Virgen están separados por dos columnas, que en perspectiva son casi una sola columna doble, y por un umbral de mármol sobre el pavimento.

En cualquier caso, la separación espacial puede venir marcada por otros objetos (todos ellos connotados con un atributo de la Virgen). Encontramos, por ejemplo, un jarrón de lirios (la pureza) que se interpone entre el ángel y María en la Anunciación del Benvenuto de Giovanni, de 1466, en la iglesia de San Girolamo de Volterra. El mismo jarrón de flores aparece en la Anunciación de Filippo Lippi, datada en torno a 1466, hoy en la National Gallery de Londres. Por el contrario, puede actuar como separación el atril sobre el que la Virgen lee la Biblia (o la prefiguración del propio Evangelio), esta vez la connotación es la sabiduría o la religiosidad de la Virgen. Dos ejemplos, entre muchos: la Anunciación de Ghirlandaio en la catedral de San Gimignano y la de Domenico Panetti, hoy en la Pinacoteca de Ferrara.

Los casos de liminalidad (esto es, aquellos en los que existe un umbral, susceptible de ser traspasado, entre los dos espacios del ángel y de la Virgen) son más raros y a menudo más dramáticos. El esquema es el de un espacio de separación, con la diferencia de que

uno de los dos personajes (generalmente el ángel) traspasa el límite. En la Anunciación de Ambrosio Lorenzetti de la Pinacoteca de Siena superando en los dos sentidos (desde la derecha y desde la izquierda) la columna que tendría que dividir radicalmente el espacio. Y no sólo, pues una parte del bajo del vestido de la propia María entra en la zona del ángel. Por el contrario, en la Anunciación de Filippo Lippi, pintada en torno a 1442-47, hoy en la Alte Pinakothek, encontramos el esquema de la columna superado por el ángel, que mantiene aún un pie al otro lado del obstáculo mientras entra ya en el espacio de la Virgen, ante quien se inclina. También puede entenderse como un espacio liminal el de la Anunciación de Beato Angelico, en el Museo Diocesano de Cortona, pues aunque encontramos en ella la acostumbrada columna de separación, el ángel está entrando por la izquierda a la *domuncula*, procedente del jarlín donde aún se encuentran casi por entero sus alas. Será mucho más tarde cuando se produzca una irrupción total del ángel, es decir cuando este personaje asuma la función del Altísimo y represente la introducción del Cielo en la historia humana de María. El ejemplo canónico es la Anunciación de Tintoretto en la Escuela de San Focco, con un ángel volador que traspasa literalmente un arco en su nas.

Por el contrario, el espacio incoportador tiene un esquema opuesto. Ángel y Virgen son aquí espacialmente comunicantes, no es casual que su gestualidad sea más acentuada, redondeada y simétrica. Se trata por lo común de una geometría de origen medieval, como percibimos, por ejemplo, en la Anunciación de Lorenzo Veneziano, hoy en las Galerías de la Academia de Venecia, o en la de Giovanni Ponte, hoy en la Pinacoteca Vaticana de Roma. Volvemos a encontrarla en una versión purísima en la Anunciación de Beato Angelico del Convento de San Marcos de Florencia, con el gesto de *humilitatione* que encontró Baxandall en la Virgen²⁵. Además, la gestualidad de ambos personajes constituye una especie de *continuum* unificador de un espacio que, de lo contrario, sería un espacio separado o liminal. Es, por ejemplo, el caso de la Anunciación de Botticelli de 1488, hoy en los Uffizi de Florencia, donde las manos del ángel y de la Virgen están dispuestas en una única línea curva. Lo mismo ocurre con la Anunciación de Filippo Lippi, hoy en el Palacio Venecia de Roma, donde el gesto con el que el ángel ofrece el lirio a la Virgen constituye una continuidad lineal /brazo del ángel/-lirio/-brazo de la Virgen/, pese a la existencia de ciertas marcas de separación como el

²⁵ M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

peldaño sobre el que se encuentra la Virgen respecto al anunciante. Un esquema muy similar se produce en la Anunciación de Melozzo de Forlì, hoy en Roma, y en la de Ghirlandaio de Santa María Novella en Florencia.

8. UNA ICONOGRAFÍA NARRATIVA

Las imágenes que acabamos de describir constituyen a mi parecer un modelo bastante interesante no sólo de una gramática de la representación del espacio sagrado, sino también, implícitamente, un ejemplo de cómo la pintura puede textualizar una estructura narrativa. En efecto, bien pensado cada una de las posiciones espaciales de los personajes incluye un conjunto de actitudes del uno hacia el otro. O, lo que es igual, contiene un *potencial narrativo*. Por ejemplo, el ángel de Beato Angelico de la Anunciación del Musco del Prado de Madrid, dentro ya del espacio cerrado de la Virgen, y manteniendo sólo las alas fuera de él, aunque algo más acá de una barrera representada por la columna que está a punto de superar, demuestra que la pintura figurativa puede definir *espacialmente* la relación que existe entre los dos personajes. De hecho, el ángel expresa implícitamente con esta posición su movimiento hacia la interlocutora y su potencia al alcanzarla, además de su respeto hacia su intimidad más profunda. Por su parte, la Virgen está «apartada» en su logia y, más tarde, «apartada» en su trono de majestad, y, más tarde aún, «apartada» en un escalón del suelo. Pese a lo cual, encontramos que en su *humilitatione* se sitúa sobre el peldaño que, más allá de la columna, la separa del ángel, de modo que Ella participa ya del estado de gracia que anuncia el mensajero divino y señala el rayo de Dios que la alcanza y sirve para unificar ambos espacios, incorporando el uno al otro.

En otras palabras, un análisis del aspecto espacial de nuestro tema iconográfico nos permite ir más allá del estadio (por otra parte, brillante) alcanzado por Michael Baxandall en su examen de la Anunciación durante el siglo XV en Toscana²⁶. Baxandall reconoce con justeza en las diversas formas de Anunciación de la Toscana de ese siglo la representación de ciertos subepisodios del dictado evangélico, cada uno de ellos correspondiente a uno de los momentos del enunciado narrativo, como lo habían sancionado los predicadores de la época. De acuerdo. Salvo que esta explicación es aún excesivamente

²⁶ Baxandall hace referencia a cinco estadios sucesivos en la conversación angélica (*conturbatione, captatione, interrogatione, humilitatione, meritacione*) según el comentario a San Lucas de Fray Roberto Caracciolo, de Lecce.

reductora, pues da por supuesto lo siguiente: *a*) que cada pintura representa un único momento temporal de la historia; *b*) que cada pintura representa la ilustración de un texto verbal, al que se supone que corresponde punto por punto. La realidad es, sin embargo, que la pintura por su propia naturaleza se comporta de forma muy distinta respecto a la palabra. *Primero*: puede producir *sincréticamente* momentos distintos que en el texto verbal son sucesivos. *Segundo*: puede, sobre todo, describir el tiempo de un modo completamente diferente, más complicado y profundo, propio de la polisemia de su forma visual. No es casual, por tanto, que un análisis que se fundamenta directamente en la estructura de las obras pictóricas y en su relativa autonomía consiga aportar algunos elementos descriptivos y/o interpretativos a las mismas.

Ilustraciones