



Tesis doctoral

El ojo muerto de Holbein

Elena Vicente Herranz

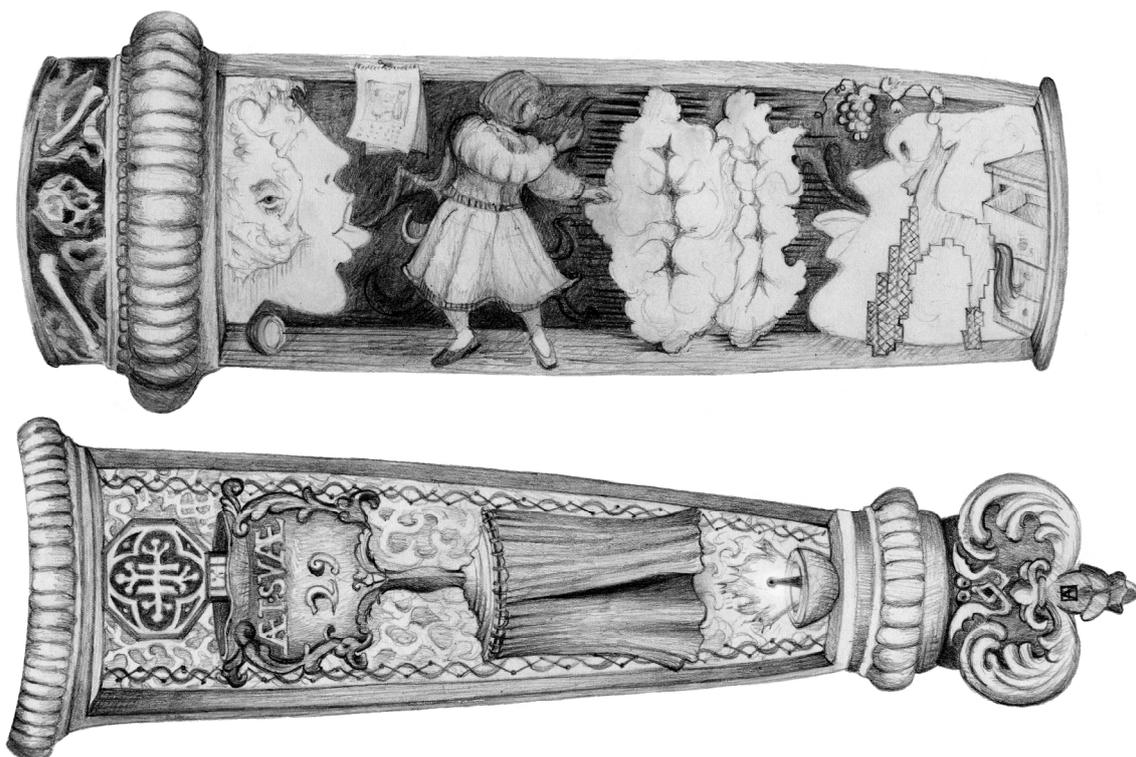
**UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Elena Vicente Herranz
D.L.: GR.1722-2008
ISBN: 978-84-691-5187-7

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura

Tesis doctoral
EL OJO MUERTO DE HOLBEIN

Elena Vicente Herranz



Dirigida por Dr. Víctor Borrego Nadal
Granada, abril 2008



Índice

0. Presentación	9
0.1. Introducción	11
0.2. Justificación	14
0.3. Autocrítica	16
0.4. Planteamiento	19
I. Análisis del cuadro <i>Los Embajadores</i>	25
I.1. Introducción al cuadro	25
I.1.1. Preámbulo	25
I.1.2. Descripción del cuadro	27
I.1.3. Contexto histórico	30
I.1.4. Previo al análisis del cuadro	32
I.1.5. Del cuadro a mi manual	36
I.2. Contenido	38
I.2.1. Ambiente, decorado, lugar	38
I.2.2. Los dos embajadores	40
I.2.2.1 Jean de Dinteville	40
A. Identificación	41
B. Retratos de él por otros pintores	42
I.2.2.2 Georges de Selve	44
A. Identificación	44
B. Saber con el trivio	45
I.2.2.3. De la misión a la estantería	46
I.2.2.4. Rostro inacabado	46
I.2.2.5. Edad, traje y disposición	47
I.2.2.6. Amistad	48
I.2.2.7. Mirada melancólica mental	53
I.2.3. La estantería	56
I.2.3.1. El globo celeste y la perspectiva en el cuadro	58
I.2.3.2. Trívium y cuadrivium	59
I.2.3.3. Estante superior	67
1. Globo celeste	67
A. Astrónomo, Nicolás Copérnico	71

B. Alegorías de las constelaciones	71
C. Eclipse	73
2. Dial cilíndrico o de pastor	73
A. Nigromancia	75
3. Cuadrante solar compuesto	76
4. Cuadrante	76
5. Reloj de sol poliédrico	78
A. La <i>Melancolía</i>	79
6. Torquetum	81
7. Libro	84
8. Tapete	84
A. Anatolia	85
B. Pliegue y cenefa mete-saca	87
C. Otros cuadros con tapetes	88
I.2.3.4. Estante inferior	91
9. Globo terrestre	91
A. Líneas Tratado de Tordesillas	92
B. Mapa de Schöner	93
C. Expedición Magallanes	93
10. Libro de aritmética	93
A. Aritmética	95
B. Fórmula	95
11. Escuadra	95
12. Compás	95
13. Laúd	97
A. Porticón de Durero	97
B. Cuerda rota	99
14. Libro de himnos	100
15. Flautas con su estuche	101
16. Funda de laúd	102
I.2.3.5. Retrato de Kratzer	103
I.2.3.6. La estantería: una globalidad, saber, amistades. Humanismo	105
I.2.4. Líneas y puntos significativos	106
I.2.4.1. Línea de los ojos	106
I.2.4.2. Balanceos	109
I.2.5. El suelo del cuadro	112
I.2.5.1. Copia de la estancia de los embajadores: Westminster, Bridewell o Greenwich	113
I.2.5.2. Dibujo técnico	114
I.2.5.3. Estructura invertida	116

I.2.5.4. Estrella de David	117
A. Catedral de Anagni y trono de Salomón	118
B. Hexagrama	120
I.2.5.5. Firma de Pingebat	126
I.2.5.6. Proporciones del suelo retratado	128
I.2.5.7. Lo que apoya en él	129
A. Contacto con la calavera	129
B. Pies de los embajadores	131
I.2.5.8. Estructuras, arquitecturas, levantamientos	131
I.2.5.9. El suelo como techo	139
I.2.6. Cortina y crucifijo	141
I.2.6.1. Cortina	141
I.2.6.2. Crucifijo	143
I.2.7. El anamorfismo del cuadro	145
I.2.7.1. Percepción y sensación de la calavera	146
I.2.7.2. Anamorfismos de la época	147
I.2.7.3. Muerte, símbolo de la Nada	148
I.2.7.4. Holbein, autobiografía	150
I.2.7.5. La filosofía oculta	150
I.2.7.6. Otros anamorfismos inadvertidos en el cuadro	151
A. Suelo, redondeles principales	151
B. Embajadores	154
C. El poliedro	155
D. La daga de Dinteville y el anamorfismo de la calavera	156
I.2.8. Intrusos	157
I.2.8.1. Globo celeste	157
A. Dos carneros	157
B. Pata garra	158
C. Seres de las constelaciones	158
I.2.8.2. Dial de pastor	159
I.2.8.3. Reloj de sol poliédrico	159
I.2.8.4. Globo terrestre	160
I.2.8.5. Broche	160
I.2.8.6. Medallón	161
I.2.8.7. Funda de la daga	163
I.2.8.8. Crucifijo	163
I.2.8.9. Suelo del cuadro	163
A. Cenefas del suelo	163
B. Estrella de David	164

I.2.8.10. Tapete	164
I.2.8.11. Cortina	164
I.2.8.12. Calavera	164
I.3. Métodos para ver el anamorfismo del cuadro	165
I.3.1. Colocación del cuadro. Castillo de Polisy	165
I.3.1.1. Representación en dos actos, Baltrusaitis	167
I.3.1.2. Vidrio cilíndrico, copa de Samuel	168
I.3.2. Marco del cuadro y aparato del retrato de Eduardo VI	171
I.3.3. Otros aparatos curiosos de la época	172
I.3.4. Restauración de <i>Los Embajadores</i>	174
I.4. El secreto	175
I.4.1. La pintura como engaño	176
I.4.2. La pintura como objeto de contemplación	178
I.4.3. Sobre el dibujo y la sombra	179
I.4.4. Misión secreta y amistades a las que alude	180
I.4.5. Adivinanzas	182
I.4.5.1. Tocado por lo oculto	182
I.4.5.2. Enigmas en el suelo	182
I.4.5.3. Lo que es no es lo que parece	183
I.5. Teorías extrañas del cuadro	184
I.5.1. Uno pisa y otro no	184
I.5.2. Proporciones ridículas	184
I.5.3. Sobre el recorrido de los puntos de vista	185
I.5.4. Hermanos	185
I.5.5. Línea de Apeles	186
I.5.6. Más que amistad	188
I.5.6.1. La arruga	190
I.5.7. Dos en uno, tres en uno	191
I.5.8. Carta astral	193
II. El pavimento de la Abadía de Westminster	197
II.1. Introducción	197
II.2. Del suelo retratado al verdadero	198
II.2.1. De Cosmati a Holbein	201
II.3. Descripción del pavimento	202
II.3.1. Origen de las ornamentaciones Cosmatesque	207

II.3.2. Las inscripciones	210
II.4. Bajo los pies	218
II.4.1. Acceso al pavimento	219
II.4.2. En busca de mis imágenes sobre el pavimento	221
II.4.3. Tronos, estrella de seis puntas y columnas salomónicas	223
II.4.4. Otros documentos visuales	226
II.5. A través de la geometría	227
II.5.1. Recorrido por la geometría del suelo	227
II.5.2. Los animales muertos y tumbados	229
II.5.3. Contemplación	230
II.5.4. Arquitecturas simuladas	231
III. Hans Holbein el joven	233
III.1. Biografía	233
III.2. En busca de registros	237
III.2.1. Retratista	239
III.2.2. Detalle y realismo	239
III.2.3. Inclinaciones y ligero movimiento	240
III.2.3.1. Tapete	241
III.2.3.2. Murciélago	242
III.2.3.3. Dama	242
III.2.4. En contraste a <i>Los Embajadores</i>	244
III.3. Sobre la muerte en Holbein	246
III.3.1. Ilustraciones, simulacros de la muerte	247
III.3.2. Su propia muerte	252
IV. Indicios ópticos	253
IV.1. Introducción	253
IV.2. Indicios ópticos en Holbein	255
IV.2.1. En el cuadro <i>Los Embajadores</i>	255
IV.2.1.1. Anamorfismo de la calavera	255
IV.2.1.2. Anamorfismo del suelo	256
IV.2.1.3. Los objetos de la estantería	256
IV.2.2. En otros fuera del cuadro	258
IV.2.2.1. Retratos en miniaturas	258

A. Retrato de Erasmo de Róterdam	258
B. Autorretrato	259
C. Zurdo	260
IV.2.2.2. Retrato de Georg Gisze	260
A. Planteamiento del tapete	260
B. Vidrio del jarrón	261
C. Extraño objeto	261
IV.3. Imágenes invertidas	265
IV.3.1. A través de lentes y espejos	265
IV.3.2. Holbein tras la escena	267
IV.3.3. Cuadro invertido	269
IV.3.4. El estudio taller de Holbein	271
IV.3.5. Si fuera pintor...	277
IV.3.6. Alguien entra	279
IV.3.7. En busca del estudio taller	281
IV.3.8. Poses de pintor	284
V. Anamorfismos	287
V.1. Introducción	287
V.2. Métodos para hacer anamorfismos	292
V.2.1. A través de la perspectiva	292
V.2.1.1. Anotaciones sobre ella	292
V.2.1.2. Malla geométrica fugada	293
V.2.1.3. Malla geométrica no fugada	298
V.2.2. Máquinas de dibujar	301
V.2.2.1. El velo de Alberti	301
V.2.2.2. La escuadra de Cigoli	302
V.2.2.3. Derivaciones de la escuadra de Cigoli	303
V.2.2.4. El pantógrafo de Scheiner	306
V.2.3. Cámaras de agujero	308
V.2.3.1. Cámara oscura de imagen lumínica de pantalla	310
V.2.3.2. Cámara estenopeica	311
V.2.3.3. Cámara con lente	313
V.2.3.4. Cámara de rendija	314
V.2.4. Otros descubrimientos	318
V.2.4.1. Vista panorámica	318
V.2.4.2. Transparencias	319
V.2.4.3. A través de agujeros	319

V.2.4.4. Espejos deformados	320
V.2.4.5. Cámaras a través de	321
V.2.4.6. Espejos cóncavos	322
V.2.4.7. Tubo cilíndrico	323
V.2.5. Sesiones de pintura	324
V.2.6. Otras herramientas graciosas	330
V.2.6.1. Destornillador de metros	330
V.2.6.2. Prismas, cine	330
V.2.6.3. Regla-lupa	331
V.2.6.4. Un ruido en la noche	331
V.2.6.5. Sobre un cristal plano	332
V.2.6.6. Lente astigmática	332
V.2.6.7. La sombra al atardecer	332
V.2.6.8. Otras cámaras	333
V.3. Restauración del cuadro	334
V.3.1. Metodología de la restauración	334
V.3.2. Una restauración más acertada	344
V.3.3. Conclusiones	346
V.4. Modos de ver	349
V.4.1. Puntos de vista	352
V.4.1.1. Negados	352
V.4.1.2. Obligados	352
V.4.1.3. Condicionados y acondicionados	352
V.4.2. Ojos	354
V.4.2.1. Dos ojos: divino y terreno	354
V.4.2.2. Los embajadores como testigos	357
V.4.2.3. Ojos de embajador	359
V.4.2.4. Ojos para ver un anamorfismo: guiño	360
V.4.2.5. Ojo sustituido	361
V.4.2.6. El ojo de Holbein	361
V.4.2.7. Borroso, desenfocado, aberraciones	362
V.4.2.8. Ojo estereoscópico	362
V.5. En busca de mis imágenes	363
V.5.1. Imágenes lumínicas	365
V.5.2. Mi lente	366
V.5.3. Linterna mágica. Mejoría del método de sesión	373
VI. El Manual	375

VI.1. Propósito	376
VI.2. A propósito...	379
VI.2.1....de los pies de los embajadores	379
VI.2.2....del bodegón	381
VI.2.3....de los embajadores	381
VI.2.4....del claroscuro	383
VI.2.5....de la daga	385
VI.2.6....del anamorfismo	385
VI.2.7....del pliegue que provoca el codo de Georges de Selve	387
VI.2.8....de la funda del laúd	398
VI.2.9....de la reverberación, el ojo muerto de Holbein	399
Índice de Imágenes	403
Bibliografía	411
Lugares y archivos	417

0. Presentación

Mi calendario se cae cuando menos lo espero.

[La gran caída, casera, casi mortal, definitiva.]

Curiosamente antes de que la imagen del cuadro llegara a mis manos a raíz de un trabajo de la facultad, mi madre ya lo tenía guardado en el armario empotrado de mi habitación del pueblo. Era un calendario del año 1992, cuyo mes de enero contenía la imagen del cuadro “Los Embajadores” de Hans Holbein. Mi madre lo había guardado con sus mejores deseos de que algún día me fuera útil, convirtiéndose así en una taquillera para ver presagios.

El ejercicio consistía en hacer una obra mediante el análisis de un cuadro de pintura. De entre todas las imágenes que en clase se ofrecieron, finalmente quedaba una sin elegir, *Los Embajadores* de Hans Holbein.

Escribir lo primero que se me pasaba por la cabeza sin poner freno a lo que se piensa fue necesario para plasmar esa primera impresión y resonancia verdadera que uno tiene tras observar por primera vez un cuadro. Inmediatamente fue reconocer una extrañeza en él; lo primero que vi fue que era una especie de mecanismo activado en el que levantar algo suponía destapar lo siguiente, como un botón “entrar en”. Una extraña forma irreconocible aparecía en primer plano, descrita por mí como un hueso. Todo se destapa justo en el momento en que uno de los personajes retratados en el cuadro pisa el botón de este juego.

La imagen que manejaba era una mala reproducción del cuadro, una fotocopia a color. En ella el cuadro era cuadrado y así empecé a trabajar simulando suelos con plantas cuadradas, hasta que vi el calendario: descubrí que en el lado izquierdo de mi imagen faltaba una franja vertical en la que aparece un crucifijo detrás de la cortina. Éste supuso el primero de muchos otros pequeños descubrimientos a modo de claves de las que surgió mi hacer escultórico, sin partir desde una nada, entendiendo lo que hacía y sin la confusión propia del estudiante que se inicia en arte. El calendario con la imagen del cuadro *Los embajadores* ha viajado conmigo desde entonces como un manual a desplegar.

El suelo retratado en el cuadro también ha supuesto una fuente para mi investigación. Durante un viaje a Londres con objeto de visitar la National Gallery y en particular el cuadro *Los Embajadores*, visita previa a la presentación de mi proyecto fin de carrera *Con el permiso de mi madre*, descubrí que el suelo que Holbein pintó en su cuadro existía de verdad y se hallaba en la Abadía de Westminster. El suelo del cuadro ya había captado mi atención con anterioridad, pero sin nunca imaginar que existía en la realidad y que personalmente llegaría a contemplar tal revelación. Lo pude medir con mis pies, ahí estaba y me adentré.

El pavimento de Westminster es un diagrama, un diseño geométrico que muestra un corte plano visible de una construcción alzada invisible. Geografía sagrada a través de la cual se puede experimentar una transformación, es como un libro abierto convertido en una forma de escritura abstracta a la que

puedes adentrarte a través de la contemplación, es como un viaje o teletransportación desde lo material a lo inmaterial, o viceversa. Veo verme: “*me veo a mí mismo en la morada de una extraña región, la cuál ni existe enteramente en el cieno de la tierra ni en la pureza de los cielos, puedo ser transportado desde lo más interno hasta lo más elevado*”¹. Es un vehículo de teletransporte.

Poseía ese hueco para acoger las dos imágenes, el cuadro y el suelo. Siento que lo que siempre he querido hacer ya estaba hecho por grandes artesanos de otro tiempo, pero es tal la belleza de estas dos obras que ésta me ha impulsado a seguir recreándome en mi particular modo de hacer, de pensar, como imitar o bajar un cielo en la tierra. Encontrándome con valores de los que había renegado como la muerte, la noche, huyendo de toda cultura, encontré una energía útil, hacer escultura.

Este proyecto ha sido vivir una aventura de descubrimientos científicos, sentir que todo ha sido articulado gracias a estas dos maravillas.

1.-Cita del abad Suger de su Abadía de Saint-Denis. Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Editorial Jonathan Cape. London, 1991. P.5

0.1. Introducción

El cuadro *Los Embajadores* fue pintado por Hans Holbein “el joven” en 1533, en Londres. Retrata a dos embajadores en pie y en pose, en un decorado cerrado por una gran cortina de fondo a modo de bodegón. Éstos se apoyan en una estantería en el centro repleta de instrumentos de medida, musicales y libros de la época. El suelo que pisan es una copia inspirada en el gran pavimento de la Abadía de Westminster de Londres. En primer plano hay una extraña forma irreconocible que irrumpe en el retrato. Es una calavera insertada con otro tipo de perspectiva, un anamorfismo. Vista desde el ras, se descubre una calavera.

Se trata de una pintura verídica. El ambiente del cuadro es reposado, parece estar temperado en tono con la muerte. Una atmósfera de muerte inunda al retrato. *Los Embajadores* es un cuadro con secreto, persistentemente calificado de enigmático. Mucho de él contiene significados y alusiones escondidos. Además de la muerte, principalmente reflejada en la calavera oculta tras el anamorfismo, alude a otros temas como el fin del mundo, a modo de adivinanza a través de la geometría y la inscripción que contiene el pavimento de la Abadía de Westminster.

El cuadro, primera fuente básica de esta investigación, proporciona la segunda de ellas, el gran pavimento del altar mayor de la Abadía de Westminster de Londres, representado de forma esquemática en el cuadro. Otra fuente donde poder mirar de la misma manera que miro el cuadro. Ambas aluden a teorías difíciles de representar, nuestro presente más íntimo y la muerte. Son adivinanzas que traman algo, esconden algo, y se activan por su uso, la contemplación. Las dos son dimensiones planas que aluden a otras, pensamientos de tres dimensiones, arquitecturas, representaciones diferentes de la realidad.

Al mirar, el cuadro funciona como un manual que da claves para hacer de nuevo, códigos que penetran en un lenguaje que es apropiado para realizar esculturas. Por eso este análisis insiste en extraer pequeños descubrimientos que se convierten en sistemas de planos casi arquitectónicos usados para construir otros artefactos. Por ejemplo, el anamorfismo es una clave importante que se caracteriza por ser una forma radical de contemplar el mundo desde un refilón, casi fuera del marco de ver. Ocultar mensajes, dar con otro sistema de medición, condicionar el punto de vista de quien mira, deformar ordenadamente, usarlo como un plano de construcción, etc. pueden ser aplicaciones del anamorfismo en escultura.

No estoy interesada en el anamorfismo como anécdota. El anamorfismo, tal y como yo lo entiendo, no se limita únicamente a un efecto de la perspectiva geométrica, sino que abarca todas las posibilidades derivadas de un modo de visión diferente al convencional. Es un mirar a través de..., que me transporta; un mirar desde los múltiples puntos de vista que me ofrece el propio objeto de mi contemplación, situándose siempre en el lugar del otro, buscando lo desconocido: es un torcerme y estirar mi cabeza y lo que lleve encima. El anamorfismo, no tanto como tema sino como modo de ser y de saber, surge de la necesidad de dar salida a lo secreto, usando la imagen como mediadora.

En esta investigación cuestiono cómo son y cómo usar los planos para construir arquitecturas similares al fondo que entreveo en el cuadro y en el suelo, y me cuestiono la herramienta que puede ayudarme a simular ese procedimiento. Esta herramienta es la más abierta y posible de todas las perspectivas, el anamorfismo.

La calavera anamórfica del cuadro es de un gran detalle realista y de dimensiones muy alargadas, requiriendo así de un método y adiestramiento para su realización. Estudiosos de diferentes disciplinas han profundizado en este anamorfismo y en los métodos que Holbein pudo haber utilizado para realizarlo, todavía sin descubrir. Indagar en la respuesta da vía a encontrar nuevos métodos para deformar. Anamorfismos que no sólo sean imágenes, sino que ocupen un espacio. Formas que estén atravesadas por mensajes anamórficos que necesito ver por el cansancio producido por un modo de visión rápido y que no atiende.

Además de plantear teorías personales acerca de los posibles métodos de Holbein en el anamorfismo de la calavera, este trabajo destapa otros anamorfismos del cuadro no descubiertos por otros y que construyen la totalidad del mismo. Estos descubrimientos tienen relación con el uso de la óptica y de la perspectiva. Planteo indicios de que la calavera no sólo se pudo haber hecho geoméricamente mediante mallas, sino que también existe la posibilidad de que Holbein se hubiera ayudado de la óptica para construir su anamorfismo, teoría ésta última únicamente insinuada en la bibliografía. Existen indicios para pensar que pudo haber sido el caso, lo que me dirige a buscar una lente que permita hacer anamorfismos como el de Holbein.

Con el anamorfismo de la calavera es como si Holbein hubiera colocado algo fuera de lugar, incluso rompiéndolo; como algo fruto no de una virtud como pintor, sino de su sinceridad, o de algo inesperado, y esto es algo arriesgado, que atraviesa. El hecho de colocar un anamorfismo y una calavera en un cuadro de retrato es algo que condiciona al espectador. Es algo que cambia el sentido usando un código oculto. Ambos, el cuadro y el suelo, tienen una forma de mostrarse muy clara pero a la vez escondida.

Acerca de los estudios del cuadro, pese a recoger diferentes teorías todos presentan una estructura de análisis parecida: La calavera les ha sido como un dial que se activa por algo que les ha descolocado en el cuadro.

La curiosidad hacia imágenes antiguas, pinturas con secreto como ésta, hace que sea necesaria la inclusión en otras áreas de conocimiento para poder avanzar en su análisis, temas que el propio cuadro propone. Estas imágenes me sirven para articular una serie de temas que me obsesionan:

- La ornamentación.
- La geometría.
- El poder evocador de la artesanía, su física, su capacidad de salvar el tiempo.
- Los suelos y otros elementos constructivos de una bidimensión ilusoria.

- El uso del dibujo como herramienta para organizar y comunicar la realidad.
- La atención hacia el detalle como lugar de lo subliminal.
- La maquinaria visual: cámaras estenopeicas y aberraciones ópticas. Lentes mal sopladas.
- La pintura como objeto, como trampantojo.
- El misterio de la naturaleza.
- La noche, lo oscuro, las sombras.
- La relaciones de parentesco entre cosas y personas: concordancias de lo distinto.
- Las simulaciones de la imagen más allá de la dimensión con la que se muestra.

Algo echo de menos en mi tiempo que me hace trabajar de esta manera. El análisis aquí expuesto es validado mediante demostraciones prácticas, una realización de algo físico. Sin ellas el trabajo teórico carecería de su real valor pues la teoría no puede desligarse de la práctica. Es alta la impresión de que el cuadro de Holbein y en general la pintura de su tiempo, los cuadros no venían acompañados de explicaciones teóricas, sino que teorizaban haciendo. Hacían y daban paso a lo siguiente. Sin mediar palabra. Si los artistas encajaban o no en las formas de trabajar de entonces no era tan importante como era el hacer. Quizás eso que echo de menos lo encuentro en el cuadro. Ambos el suelo y el cuadro se me presentan como algo muy comprensible.

Las ideas que aquí se muestran, teorías personales, etc., son fundamentalmente un análisis fenomenológico, una descripción subjetiva de lo que percibo al enfrentarme al cuadro.

Con Holbein he desarrollado una serie de temas que han desembocado en el más puro artificio para representar una realidad que todavía sigo cuestionando. Holbein ha sido la base para explicar teorías que carecían de una ley creíble que las sustentara.

Mis esculturas han sido consecuencias de las teorías que he ido asumiendo según mi análisis.

0.2. Justificación

Analizar la pintura de *Los Embajadores* desde otra disciplina, más abstracta, con teorías auto-reflexivas. *Los embajadores* ya están definidos por la crítica tradicional.

El objetivo de esta investigación es verificar una arquitectura para la teoría y para la práctica y operar con un principio de arquitectura.

El escrito de esta investigación es como una literatura de estudiante que forma parte del manual.

El presente trabajo muestra un análisis y teorías personales acerca del cuadro *Los Embajadores* de Hans Holbein, a su vez entendido como un manual que aporta nuevas claves que intuyo fundamentales en los procesos de creación y para mi particular teoría del hecho escultórico. Además, este análisis descubre otras claves escondidas en el cuadro que quizás otros estudiosos no han advertido. Hacer obra escultórica relacionada con esas claves otorga un entendimiento del cuadro diferente al que lo hacen otras disciplinas, y verifica el análisis de éste.

Esta investigación es motivada por la búsqueda de:

- El método que Holbein usó para hacer el anamorfismo y los posibles puntos de vista para mirarlo.
- La posibilidad de un sistema de lentes que pueda dar imágenes anamórficas.
- Claves en las superficies planas.
- Sistemas nuevos de engañar al ojo, mirada volumétrica. Nuevos artefactos, simulacros de lo real. Lo que se ve no es lo que parece.
- El taller como cámara oscura
- Las posibilidades polisémicas de la imagen para encubrir mensajes.
- Puntos de vista condicionados.
- Las posibles analogías que proponen los enigmas visuales.

Esta investigación supone una puesta al día de ideas como la geometría oculta, el uso conceptual de la perspectiva, la capacidad de la bidimensionalidad para narrar la tridimensión y en consecuencia de la tridimensionalidad para hacer visible lo invisible. Cuestiones, todas ellas, marginadas por las vanguardias históricas y que en estos momentos de renovada atención hacia lo subliminal, se nos presentan como todo un territorio por descubrir.

Mi manual en esta investigación, como una aplicación práctica de la teoría, es una búsqueda autobiográfica de lenguajes personales adquiridos mediante el desciframiento de obras anteriores. Recoge las trazas de esas esculturas, cada una en su código personal, como si fueran el indicio de una raza que va

caracterizándolas mayormente. Construir obra permite explicar cosas que de otra manera no entendería. Está la imposibilidad de representar lo que intentas describir, es una frontera a la que se enfrenta la escultura.

La tesis no puede ser otra cosa que un desdoblamiento entero entre la adhesión y los posibles hechos; debe cortocircuitarse de ese modo entre las barras de signos, []. Mantener lo insostenible, el derrumbe, los acaboses, la parálisis fuera de todo, reacciones.

0.3. Autocrítica

Es importante identificar el final de algo para dar paso a lo nuevo, de lo contrario uno se rodea de abismos, consciente de ello, pero inevitable. No encontrar el final en el momento apropiado, producto de la excitación propia del encuentro con entusiasmos y desengaños alrededor de un tema, conduce a cargar con tareas arriesgadas, en la periferia de lo tolerable, lo que ralentiza el proceso y aleja el final. Las tareas y el contexto que las rodea prolongadamente se convierten a veces en impresiones y actitudes gastadas, lo que estrangula el tránsito a otro camino más fácil y natural. Forzar un encuentro con el final pasa a ser esencial. En este estado no explicar ni iluminar el lenguaje parecen ser los modos de trabajo más naturales.

[Desde un valle de hienas pardas despellejadas o en cambio de pelo deseo huir]

Durante el desarrollo de este trabajo pasé varios meses en el Chelsea College of Art & Design de Londres como estudiante asociada para indagar en las fuentes británicas más cercanas a Holbein y su cuadro *Los Embajadores*. Una presentación en un seminario de lo que era mi trabajo hasta ese momento me permitió ver que para estudiantes de arte británicos, el cuadro *Los Embajadores*, para ellos incluso convertido ya en tema de libro, o incluso pieza de moda, suponía tal aburrimiento que no importaba el contenido de la presentación, el público desconectaba y por el contrario aprovechaba ese tiempo, en principio reservado para escuchar algo nuevo e interesante, para dormirse.

Cuando una pieza de arte ha sido estudiada durante años es fácil encontrar patrones de investigación y conclusiones repetidos que influyen de una manera u otra en posteriores trabajos. Simbólico, enigmático, son constantes adjetivos que han marcado y siguen marcando el cuadro de *Los Embajadores* de Holbein. Salir de esta zona de confort se presenta como una necesidad para escapar de teorías viciadas en un análisis de esta pintura diferente al habitual. Encuentro en la intuición y en la especulación los vehículos para escapar de esa zona de confort en la que es corriente una invitación a la divagación morbosa alrededor de un tema; o el extremo opuesto, la negación categórica de la presencia de rasgos que pueden ser interesantes en su fondo.

El cuadro *Los Embajadores* ha sido restaurado en dos ocasiones. Es habitual el revuelo público en torno a las restauraciones ejecutadas en obras de arte, mayor cuanto más popular la obra es. Sin embargo, tanto el hecho de restaurar como el de juzgar la restauración son habitualmente ejercicios propios de una moda, o en caso extremo como el de *Los Embajadores*, las mal ejecutadas restauraciones y las lógicas críticas a éstas, convierten al cuadro precisamente en una moda en sí.

Mientras que disciplinas más tradicionales como la historia del arte en sus diversas escuelas, como la iconología o la sociología del arte, orientan sus intervención en áreas como la datación, la inclusión del objeto individual en una serie histórica, la coordinación de sus partes, la relación entre artistas y público empírico, etc., el objeto de esta investigación es entender y analizar los elementos figurativos como objetos teóricos por el solo hecho de estar representados, incluso desplazándose a la búsqueda de los lugares donde se encuentran las teorías. Esta investigación está construida según una

máquina que por un lado sostiene y crea la obra, y por el otro anima a la interpretación de teorías reveladas o implicadas.

En lo que respecta al texto de esta investigación, su mayoría parte de apuntes mientras trabajo y viajo, imposibles de ordenar; sólo se ordenan en mis esculturas, son ideas pequeñas y claras, pero a la vez y sin querer algo me hace presentarlas con una naturaleza recargada. Es por eso que en este escrito, como una escultura más, a medida que acumulo dichas ideas las voy arrojando en ocasiones en párrafos a los que voy encontrándoles sitio, siendo la experiencia de los pequeños descubrimientos la que me hace unir uno con otro, aunque en realidad hay un hueco. Estas conexiones abren la intuición y van engordando el análisis.

Hay un desorientar obligado en este trabajo. No hay voluntad de hacer acertijos en las palabras. Mi discurso aparece mezclado con descripciones, razones, anécdotas que cortocircuitan cada argumento como lo real sabe hacer. Las palabras nacen del mismo foco curioso de la práctica.

En esta investigación rige un modo o un orden que es común o afín a mí, natural, algo desbaratado, descolocado y vuelto a colocar, que lo hacen caótico y en el que en estos encuentros donde yo desmorono, hallo la comunicación.

El lenguaje utilizado es fruto de un conflicto entre explicar tal cual siento y pienso, e intentar ser objetiva como lo hace la perspectiva, pese a convertir ésta los objetos más alejados de nuestro punto de vista en espacios irreales. Pierdo con indiferencia ángulos entrantes de mi salvajismo. No obedece a ninguna estrategia expresiva sino que es efecto de la expresión en sí, de rodear el fenómeno completo. Hay en el texto descosido una sensación de totalidad que con otra conexión lógica se perdería.

Mi lenguaje encaja en aquel con el que se explican las máquinas para dibujar y la perspectiva (“me hallo sobredimensionada, sobrecurada”, “me revoluciono en torno a un eje”, “soy plana, casi sin pecho”, “registro la muerte como una leve inclinación”, “la fuga errónea de paralelas infinitas”, “no me caigo porque eres curvo”, “puntos de choque-encuentro”, “el ojo muerto”, “el positivo es el negativo”, “*veo verme* es un estiramiento”, “puntos de vista forzosamente negados”) porque muestra un esfuerzo de hacer posible lo que más queremos, lo perfecto de las ideas, la copia material exacta de las ideas, la copia de la imagen que vemos. Son metáforas a través de máquinas que permiten una expresión mayor.

Mis palabras tal como vienen son mezclas para construir ideas. Es un texto en realidad al que le sumo las palabras clave.

A veces las metáforas y preguntas que me hago se convierten en carne y hueso, como “qué se esconde detrás de la cortina”, “descubrir marcas bajo nuestros pies”, “un ligero movimiento”, “el guiño de Holbein”, “ver desenfocado”, “qué prolonga un anamorfismo”, etc. El lenguaje derivado de mi hacer se ha apoyado en accidentes de la imagen del cuadro para ir experimentando de errata y en errata, defectos cruzados en el camino que han alimentado todavía más la curiosidad por hacer y que paradójicamente han resultado ser finalmente aciertos de un tipo de exactitud poco común, la precisión de lo impreciso.

El anamorfismo como modo de vida también tiene mucho que decir en el tipo de escritura usado. Un lenguaje que se vuelve más exacto conforme más se acerca al secreto del cuadro rozando lo personal, una exactitud del lenguaje que se encuentra en la aberración de su sintaxis y en sus analogías con una mirada anamórfica. El lenguaje usado es en ocasiones como una perspectiva doblada desde la que mirar adecuadamente, pero no se halla dentro de un marco de estilo predeterminado o pensado para ser así, sino más bien es una consecuencia no intencionada de exponer lo que se debe de manera sincera.

“Trabajo” puede ser generado de cualquier cosa por pequeña que sea, existiendo muchas maneras para trabajar. Cualquier fenómeno puede requerir nuestra atención. En mi caso, fue la curiosidad por imágenes antiguas como la de Holbein y otros acontecimientos paralelos, como el encuentro inesperado con una gran instalación de Juan Muñoz en la Tate Modern de Londres, la que destapó una serie de necesidades escultóricas y una conciencia personal de que mi etapa de investigación había comenzado. Durante años he desarrollado todo lo que se me ha pasado por la cabeza y realizado todo lo que ha estado en mis manos, embarcada hasta el último resquicio de mi aportación personal.

Es convencimiento lo que siento al pensar que este trabajo puede ser útil para personas que se inician en arte. Este trabajo en sí puede ser una de esas cosas pequeñas o fenómenos que sirvan a otros de enganche o de origen de una aventura, como el cuadro *Los Embajadores* lo fue para mí. Una aventura en la que todo encaja guiada por una fe extraña y por el gusto a algo personal, en mi caso la escultura, en donde yo mejor me conozco.

0.4. Planteamiento

Esta investigación se construye a partir de pequeños detalles, a través de anotaciones cortas surgidas en momentos de taller, mientras hago, veo, pienso, y durante la experiencia viva con las fuentes de investigación en los lugares donde éstas se encuentran, mediante un esfuerzo hacia un conocimiento directo, por propia experiencia, de las cuestiones planteadas.

También hacemos cuando escribimos. Me encuentro en lo inmaterial, en cosas invisibles que zanja cuando escribo, dibujo, como una primera aproximación dando un paso a algo que se puede construir. De ahí, este escrito supone una materialización de ideas que pasan a ser reales.

Este escrito se va desarrollando en puntos que van describiendo detalles advertidos e inadvertidos, a la vez que analizo, como cada capa que se oculta por otra. Va ligado a intuiciones, imágenes de un todo. Por puntos se entienden todas las ideas, teorías, citas, notas bibliográficas, elementos que contienen las imágenes, dibujos, pinturas, esculturas, fotografías, planos, autores, arquitecturas, anécdotas, adivinanzas, inventos, viajes, etc., que recogen todos los detalles del total de la investigación. El resultado es un gran conjunto de ideas todas ellas altamente relacionadas entre sí. El cuadro de *Los Embajadores* de Holbein, sobre el que se basa mi trabajo, contiene diferentes niveles de análisis, desde la más pura descripción de los elementos mostrados en la imagen, hasta la aportación personal del artista, dando paso a lo más secreto. Todas las posibles interpretaciones, incluso pertenecientes a diferentes niveles de análisis, se encuentran interrelacionadas formando un mapa de ideas complejo multicapa. La plasmación de todas las ideas en un mapa gráfico y de palabras fue paso previo imprescindible para ordenar toda la información de cara a la redacción de la tesis. El mapa mostró un resultado transparente de qué temas eran fuente de ideas, y cuáles sumidero de ideas. Esto permitió dar estructura al texto y conducir al lector por una línea de análisis.

Como resultado, el lector se va a encontrar con los siguientes bloques principales:

- **Análisis del cuadro *Los Embajadores*.** Descripción detallada de los principales elementos del cuadro y análisis completo que recoge todas las teorías y descubrimientos sobre éste. Experiencia personal con el cuadro y en consecuencia lo que me ha hecho buscar en otras imágenes y escenarios cercanos a él.
- **Hans Holbein.** Biografía, obra, registro personal del artista, temática derivada de la relación entre Holbein y el cuadro.
- **Indicios Ópticos.** Detalles recogidos dentro y fuera del cuadro. Teorías acerca de las perspectivas erróneas en el cuadro e imágenes invertidas. Teorías personales y de otros.
- **Anamorfismos.** Todos los posibles métodos para su realización, extraídos de la bibliografía y de ideas propias. Ideas para realizar imágenes surgidas a partir del análisis de los posibles métodos que Holbein pudo usar en su anamorfismo. En busca de mis imágenes.

- **Pavimento de la Abadía de Westminster.** Análisis de la geometría de este diagrama y de lo que supone la inscripción que éste contiene. Posibles construcciones surgidas a través de lo que sugiere su geometría, así como de mi experiencia personal en la Abadía.
- **Sobre el manual.** Parte práctica de esta investigación desarrollada paralelamente a la teoría. Son trabajos surgidos como corte y descanso. Ideas personales adquiridas como parte de mi lenguaje.

Los métodos empleados en esta investigación son principalmente el empírico y el científico en ocasiones.

Empírico. Extrayendo conclusiones y vínculos entre ideas a través de la experiencia con las fuentes de investigación y obra propia.

Científico. Iniciado desde la intuición. Acercamiento al tema de la óptica mediante aparatos contruidos para la obtención de imágenes relacionadas con el ambiente de la pintura, como el claroscuro, la luz de lo que sólo se quiere ver, la sombra como una masa que encubre lo que no se muestra.

Las herramientas usadas son los sueños, como herramienta útil de representación, y la mano y el ojo, como herramientas de comprobación, siendo estos últimos aparatos sensoriales capaces de investigar el mundo proyectado al nivel de lo humano.

Sueños. Presagios, visiones imposibles, son otro tipo de registro que se incluye en la memoria a la hora de ver. Estar más a tono. Siempre cruzados y apropiados en el momento previo y oportuno en que me dirijo a ver mis fuentes básicas o detalles que voy considerando poco a poco en una serie ordenada de un análisis lento y progresivo. Se tornan en pequeñas pruebas donde la quietud de la realidad es rota, y se intenta otro medio más salvaje y atrevido para averiguar, comprender enigmas. La considero una herramienta más, la realidad es una transformación progresiva de los sueños.

Ojo. Se convierte en la herramienta más exacta para comprobar teorías ópticas: si el ojo no las verifica, no son válidas. Tú sólo has de mirar.

Mano. Construir artefactos para comprobar teorías y métodos de Holbein. El ser realizable con las manos es una muestra de viabilidad.

Esta investigación se desarrolló en las siguientes fases:

FASE 1. Análisis del cuadro.

Primer viaje. Viaje a Londres para visitar las principales fuentes para la investigación: Abadía de Westminster (pavimento), National Gallery (cuadro *Los Embajadores*), Tate Modern (instalación Juan Muñoz *Double bind*), extrayendo sensaciones y anotaciones de cuaderno.

Trabajo de taller. Desarrollo de obra, instalaciones derivadas del análisis del cuadro y construcciones de cámaras oscuras obteniendo imágenes lumínicas. Anotaciones de taller. Experimentación.

Excursiones nocturnas. Estudio del claroscuro. Fotografías en diapositivas.

Teorías personales, especulaciones. Observación del cuadro. Averiguar colocaciones extrañas, entender el cuadro como un mecanismo que está activado. Levantar sospechas sobre detalles del cuadro.

FASE 2. Trabajo de taller.

Creación de un taller de trabajo. Adquisición de herramientas, mesas de trabajo, instrumentos de medición para la realización de la obra de este trabajo.

Realización de obra personal. Obra más elaborada, mayor indagación en el tema de estudio. Descubrimientos de lenguajes personales mediante claves extraídas del cuadro y mediante la búsqueda autobibliográfica en obras personales anteriores. Rompiendo rutinas creativas.

Estudio del anamorfismo en escultura. Serie de tres esculturas mostrando una progresión en la deformación. Construcción de planos, abatimientos, maquetas.

Anotaciones de taller. Búsqueda de lenguajes plásticos personales.

Formación en otras técnicas y materiales nuevos. Procesos manuales. Cursos de talla en alabastro

FASE 3. Búsqueda de otras fuentes en torno a Holbein.

Segundo viaje. Viaje a Suiza visitando el Museo de Basilea (pinturas, dibujos y miniaturas de Holbein, de su hermano Ambrosius y de su padre Hans Holbein “el viejo”: en concreto *El Cristo Muerto* de Holbein, miniaturas de Erasmo y el retrato de familia de Holbein), el archivo del Kunstmuseum de Basilea (mayor colección de dibujos retrato de Holbein), la Catedral de Basilea (tumba de Erasmo de Rotterdam) y el Museo de Arte Bruto de Lausana. Estudio de las preparaciones y técnicas de Holbein, transferencia de dibujos preparatorios a otros definitivos, técnicas de tizas, técnicas sofisticadas de punzado para el calco de un dibujo, transferencias a diferente escala sospechando el uso de otras técnicas de calcar diferentes mediante espejo o lente a modo de epidiáscopo. Estudio de miniaturas como imágenes invertidas y de gran realismo. Colección resumen en anotaciones de cuaderno y dibujos.

Documentación gráfica y bibliográfica. Libros que albergan imágenes documentales de los estudios arriba mencionados.

Apuntes de cuaderno. Dibujos y anotaciones. Intentos de *redibujar* detalles de imágenes estudiadas.

FASE 4. Traslado a Londres.

Bibliografía. Reunión de toda la bibliografía más específica e importante en torno al pavimento de Westminster y al cuadro *Los Embajadores*. Documentos de trabajo, artículos ocasionales, publicaciones tras la restauración del cuadro, artículos de investigación limitados.

Visitas a la National Gallery. Visitas diarias para estudiar el cuadro y realizar comprobaciones, puntos de vista. Sensaciones “in situ”. Observación de otras obras del pintor, y de otros contemporáneos como Lucas Cranach, Albrecht Dürer y Albrecht Altdorfer.

Visitas a la National Portrait Gallery. Dibujos preparatorios de Holbein, retrato anamórfico de Eduardo VI, obra de William Scrots. Intento de averiguar como pudo realizar el anamorfismo, así como de encontrar parecidos con el de Holbein.

Acceso a los archivos y pavimento de la Abadía de Westminster. Obtención de permiso excepcional para acceder y estudiar el pavimento. Experimentación con cámaras oscuras, reunión de documentación fotográfica propia y planos de detalle del pavimento. Sensaciones “in situ”. Intercambio de experiencias con los comisarios y restauradores del patrimonio de la Abadía.

Visita al Castillo de Windsor, sus archivos, y Galería de la Reina del Buckingham Palace. Colección de 80 dibujos y retratos de pintura de Holbein propiedad de la Reina de Inglaterra, además de piezas de joyería.

Visita a la British Library. Consulta del libro de Mary Hervey *Holbein's Abassadors: The Picture and the Men*, publicado en 1900. Primera investigadora sobre el cuadro que identificó a los embajadores, así como la mayor parte de los elementos del cuadro. Anotaciones de cuaderno.

Búsqueda de la tumba de Holbein y zona residencial de su casa-estudio en Londres. Iglesia de Saint Andrew de Londres, únicamente encontrando una placa conmemorativa en su muerte. Hallazgos como la muerte de Holbein en busca de una ornamentación. Dibujos, anotaciones de cuaderno. Vecindad de la Catedral de San Pablo, donde supuestamente se encontraba el estudio de Holbein, en la calle Maiden Lane.

Estudios en el Chelsea College of Art & Design. Estudiante de investigación asociada, participación en seminarios, conferencias de artistas como Anis Kapoor, Tony Cragg, Anthony Gormley, etc.

Trabajo en taller de vidrio. Aprendizaje de las técnicas en vidrio fundido y plano emplomado para la realización de pruebas de lentes y ensayos como posible material para una de las piezas de la serie de estudio del anamorfismo en escultura.

FASE 5. En búsqueda de mis imágenes anamórficas.

Tercer viaje. Alemania. Visita a Nuremberg a la casa natal de Albrecht Dürer y autómatas en el Museo del Juguete. Anotaciones de cuaderno de interesantes mecanismos para posterior construcción de propios artefactos como juegos ópticos, imágenes estereoscópicas, iluminaciones divertidas, juegos ilusionistas y mecanismos de movimiento. Manejar una fórmula-imagen.

Correspondencia con ópticos. Expertos, empresas y productores de materiales para la óptica.

Bibliografía relacionada. Reunión de artículos, publicaciones. Evidencias ópticas en la pintura.

Realización manual de lentes y experimentación con la imagen. Construcción de múltiples tipos de lente para el estudio de su comportamiento con la luz. Carcasas para las lentes. Igualmente búsqueda de anamorfismos por medio de manipulación de la imagen sin lente. Comprobación de todos los intentos de lente, tipos de agujero y proyecciones de la imagen.

FASE 6. Mapa de ideas. Realización de un mapa de todas las ideas clave de esta investigación para establecer sus interrelaciones y definir la estructura y orden de redacción de la tesis.

FASE 7. Redacción de la tesis.

La acción se ha desarrollado continuamente por medio de tres estrategias básicas:

VER: Buscar ese tipo de desorientación que da el viaje a la hora de volver a mirar ciertas imágenes. Realizar excursiones nocturnas con indagaciones en lo desconocido. Atender a lo desapercibido, ampliar las posibilidades de mi propia sensibilidad buscando siempre nuevos motivos que se escapen a mi control.

PENSAR: Documentarme y reflexionar sobre determinados temas: óptica, historia, oficios, fenomenología, positivismo y otras filosofías descriptivas, etc. Hacer un estudio pormenorizado de la vida y obra de Holbein.

HACER: Directamente relacionado con ese “ver” y ese “pensar” está mi necesidad de hacer. Como escultora, mi modo de investigar el mundo no puede desligar la teoría de la práctica..., podríamos hablar de teorizar haciendo. Para que también en mis propias obras se hagan evidentes todas estas

intuiciones, me parece necesario adquirir un mayor conocimiento de ciertas técnicas, dedicar a cada obra el tiempo y la minuciosidad que verdaderamente reclaman. Dudar sistemáticamente de lo que se da por supuesto, para poder coger distancia respecto a mi propio tiempo y respecto a mis propias convicciones para encontrar una lucidez y una exigencia que echo en falta en las obras de mis contemporáneos. Trabajar sobre mis propias esculturas en sincronía con los estudios más teóricos, experimentar con las posibilidades prácticas de cámaras oscuras adaptadas a las aberraciones ópticas que busco.

I. Análisis del cuadro *Los Embajadores*

I.1. Introducción al cuadro

I.1.1. Preámbulo

El cuadro *Los Embajadores* de Holbein no es un secreto susurrado en dos o tres pinceladas de comprensión sencilla o accesible desde un estudio obvio. Por el contrario constituye un secreto contado a modo de laberinto de ideas conexas todas ellas entre sí, cada una igualmente habitando en diferentes niveles de significado. ¿Por qué Holbein nos dejó con esta imagen de dos embajadores de pie a ambos lados de una estantería repleta de objetos y con una calavera distorsionada a sus pies? Eran comunes en la época de Holbein las creencias religiosas en torno a la humanidad, el mundo, los cielos y Dios, temas comunes entre las clases sociales más educadas. Aunque el tema religioso de *Los Embajadores* era tema habitual en la vida de Holbein, el trato que realiza del tema no es nada convencional, aludiendo, como hizo, a ciencias como la Astronomía y Geometría, Óptica y ciencias ocultas. Pese a ello, quizás no fuera necesaria en aquella época una explicación al significado de la obra, pero sí lo es ahora. Lleno de simbología y alegoría, el cuadro se presenta al espectador como una adivinanza, incluso por qué no, expresada por los dos embajadores: —‘Esto es lo que hay, adivina lo que pasa aquí’. Ni una explicación religiosa, ni política, ni social, ni científica dan solución al enigma. En tal contexto, nuestra propia imaginación se vuelve lo más peligroso, o lo más aproximado. Quizás lo más sensato sea reconocer la imposibilidad de solucionar la adivinanza.

Este cuadro ha sido juzgado de enigmático, misterioso y filosófico, el cual ha suscitado interés en estudiosos de las más distintas disciplinas, como Jurgis Baltrusaitis, historiador y crítico de arte, Michele Butor, filósofo y escritor, el óptico inglés Edgard R. Samuel, Omar Calabrese, profesor de semiótica, Jacques Lacan, psicoanalista, David Hockney, pintor, y Mary Hervey, investigadora de arte, entre otros.

El cuadro *Los Embajadores* ha sido y sigue siendo motivo de innumerables estudios e interpretaciones a lo largo de los años. Sin embargo, pese a la existencia de tal cantidad de escritos y análisis realizados sobre él, y tras años propios de investigación, todavía no resulta claro ni siquiera lo más básico, que es entender la intención de este cuadro.

Quizás sea por ello por lo que este trabajo no trata de ser un análisis más en búsqueda de conclusiones acerca del significado del cuadro o su simbolismo, alegorías erróneas que pueden suponer vías de pensamiento conclusas. Por el contrario, intenta encontrar la verdad de cómo el cuadro presenta una realidad, y trata de reinventar otro sistema de simbología apropiado para procesos creativos. La curiosidad y la especulación, intercalados con cierta dosis de datación, son los medios en los que se apoya este análisis. En la búsqueda, este trabajo también recoge un análisis de todos elementos del cuadro, por lo que podría ser fácilmente confundido por un análisis simbólico y tópico más, sin embargo es

simplemente fruto de esa curiosidad y natural tendencia tras las muchas sesiones de observación de esta pintura.

Asimismo, desde un punto de vista práctico aquí tampoco se pretende interpretar al pintor, sino descubrir procedimientos para la construcción de obras propias basados en Holbein; a pesar de la dificultad de descubrir las técnicas de éste, tal y como se define a sí mismo en una famosa sentencia, en la que deja claro un mensaje: “Podréis criticarme pero no imitarme”². Conexión con *En busca de registros*, p.237.

El verdadero misterio en Holbein no está en el análisis e interpretación de su obra, sino en sus técnicas.

El cuadro *Los Embajadores* actúa como máquina reguladora de su propia arquitectura interna. Prevé la relación empírica o abstracta entre éste y el espectador. Contiene las trazas de una máquina comunicativa de su propia explicitud como imagen, por un lado, y de referencias a teorías abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o interpretación, por otro.³

Es una imagen, cuadro o representación; es un signo o símbolo que sustituye al objeto mediante su significación, representación o por analogía. El realismo con el que el cuadro está pintado es alto, tanto que se podría imaginar en tres dimensiones, incluso dar fe de los objetos e intuir los espacios ocultos que están intercalados entre las cosas visibles de éste. Así la pegatina plana de superposiciones se completa. Sin embargo, el realismo de la obra es originado por una de las artimañas (técnicas de la pintura) para presentarse como real, sin serlo. Se nos presenta como una realidad, aunque diferente.

El cuadro define un conjunto de capacidades presuntas en el espectador, evocadas en las cosas más o menos explícitas del cuadro y producidas en una cultura. La descripción del cuadro, o lo que representa, no depende del análisis de un simple enlace de sus elementos, sino de la incursión en su verdadero potencial de significados. Por lo que respecta a esta pintura, parece incluso decisiva una reflexión profunda.

La primera mirada que se hace a la pintura induce dos reflexiones: los dos hombres retratados no ocupan el centro; están desplazados a los lados enmarcando un conjunto de objetos que a primera vista parecen dispares; a sus pies se encuentra un objeto extraño que parece no formar parte de la pintura y que en todo caso ocupa el primer plano, como si Holbein hubiera usado este retrato para realzar, de entrada, otra cosa que no son los personajes que dan su nombre a la obra.

2.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Editorial Hambledon and London. London and New York, 2002. P.11.

3.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. Documentos de Trabajo Serie G. Publicado por la Fundación Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y RTV de Valencia. No 4. Valencia, 1988. P.1.

I.1.2. Descripción del cuadro

El cuadro *Los Embajadores* se encuentra en la National Gallery de Londres, en la sala número 4 (Pintura Alemana) del Área de Pinturas del 1500 al 1600. Fue pintado en el año 1533 por el artista alemán Hans Holbein “el Joven” (1497-1543). El cuadro mide 207 cm. de alto x 209.5 cm. de ancho (1).



1.-Hans Holbein, *Los Embajadores*, 1533. Óleo sobre roble. Imagen del cuadro después de la restauración de 1996 a cargo de la National Gallery, Londres.

Es un óleo sobre placas de madera de roble. Se compone de 10 placas verticales, de un grosor de 0,5 cm. El cuadro tiene una mínima deformación por el material, pues las tiras de roble han encogido con el tiempo (2).



2.-Diagrama esquemático de la construcción del cuadro.

La pintura muestra un retrato de los embajadores franceses Georges de Selve y Jean de Dinteville apoyados en una estantería en la que están colocados una serie de objetos relacionados con las ciencias durante la corriente Humanista. Jean de Dinteville a la izquierda, fue embajador de Francia en Inglaterra en 1533, fecha de la realización del cuadro, y su amigo Georges de Selve, a la derecha, obispo de Lavaur y ocasionalmente embajador papal en Londres.

Ambos personajes se encuentran de pie, de frente y con la mirada hacia el espectador aparentemente en un salón limitado por una gran cortina verde de fondo. Están acodados sobre una estantería de dos estantes sobre los que hay dispuestos varios objetos relacionados con el *quadrivium*, las cuatro ciencias exactas (aritmética, geometría, música y astronomía), y el *trivium*, las ciencias humanas (gramática, lógica y retórica). Son las siete artes liberales pertenecientes al currículum desde la Antigua Grecia y durante la Edad Media. Era un conjunto de contenidos necesarios para la formación de todo estudiante de la época.

En el estante superior pueden verse objetos de medición del tiempo y un libro, todos ellos dispuestos sobre un tapete rojo con complicados motivos geométricos. De izquierda a derecha: un globo celeste de constelaciones, un dial cilíndrico, un instrumento solar, un cuadrante, otro cuadrante apoyado sobre el anterior, un dial poliédrico, un “torquetum”, y el libro con la edad de Georges de Selve grabada en él (25 años). En el estante inferior se contemplan los siguientes objetos, también de izquierda a derecha: un globo terráqueo, un libro de aritmética de Petrus Apianus abierto por una escuadra, un laúd, un compás, un libro con los himnos de Lutero y cuatro flautas en un estuche de cinco.

El gran detalle con el que están pintados los objetos destapa pistas de cada uno, como por ejemplo su procedencia, uso, alusiones, etc. o incluso otros aspectos como por ejemplo la propiedad de estos objetos, atribuida su mayoría a Jean de Dinteville.

Jean de Dinteville viste un ostentoso abrigo de piel, en la mano lleva una daga con su estuche donde está grabada su edad (29 años), y en la cabeza una boina con un broche con la imagen de un cráneo. En su silueta destaca una cadena dorada que pende de su pecho con una medalla decorada con un ángel, prueba de su pertenencia a la Orden de San Miguel. En oposición a la sofisticada vestimenta de Jean de Dinteville, Georges de Selve aparece más sobriamente vestido en un abrigo de color oscuro de carácter eclesiástico de alto rango. En la mano derecha lleva un par de guantes y en la cabeza un tocado.

El fondo está cubierto por una cortina de terciopelo verde con motivos decorativos, la cual se dobla en su esquina superior izquierda dejando visible parte de un crucifijo, elemento que a menudo queda omitido en las reproducciones debido a su particular posición en el margen del cuadro. Tal infortunio puede ser debido en ocasiones al hecho de que el cuadro no es realmente cuadrado.

Los dos dignatarios posan sobre un suelo inspirado en el Gran Pavimento del Altar Mayor de la Abadía de Westminster de Londres. Es una simplificación de éste pero aun así contiene los elementos geométricos más característicos de su diseño.

En el suelo destaca una extraña forma alargada difícilmente interpretable que nos sorprende por su incoherencia con respecto al resto del cuadro. Dado el verismo con que está realizada la obra, esta rara aparición resulta aún más incomprensible. Esta forma se trata en realidad de un anamorfismo de una calavera, que puede verse en proporciones reales de diferentes maneras como por ejemplo situándose a la derecha del cuadro y al ras del mismo.

I.1.3. Contexto histórico

1533 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.

El paisaje político europeo de la época está dominado por cuatro figuras principales: los reyes de Francia Francisco I y de Inglaterra Enrique VIII, el emperador romano germánico Carlos V (Carlos I de España), y el papa Clemente VII, quien moriría al año siguiente a la realización del cuadro, en 1534. A finales de octubre de 1532, Francisco I se reúne con Enrique VIII para tantear su apoyo en contra del Imperio romano germánico en su política agresiva contra Francia, y con aire de venganza por su derrota en la batalla de Pavía de 1525. Por otro lado, Enrique VIII, entonces casado con Catalina de Aragón, tía de Carlos V, quiere que Francisco I, vinculado con la Iglesia, use su influencia sobre el papa Clemente VII para ayudar a resolver su divorcio de Catalina para así dar vía libre a un nuevo matrimonio con Ana Bolena. La situación es delicada en tanto en cuanto el divorcio iba en contra de la moral católica así como por la relación de parentesco entre Catalina y el Imperio romano germánico. Los encuentros son calurosos. Los cardenales inician negociaciones secretas con el papa para defender la posición de Enrique VIII, y el segundo hijo de Francisco I, futuro Enrique II, se promete con la sobrina del papa, Catalina de Médicis. Finalmente parece que los cardenales hicieron progresar la causa de Enrique VIII ante Clemente VII. Thomas Cranmer, nombrado por Clemente VII arzobispo de Canterbury, sustituye al papa y anula el matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón, y el 25 de enero de 1533 Enrique se casa en secreto con Ana Bolena. El 1 de junio, Ana Bolena es coronada en la Abadía de Westminster. Esto significaba un obvio distanciamiento entre la casa de Inglaterra y la del Emperador, cercana a Catalina, así como un acercamiento entre Francia e Inglaterra, hechos que suponían un aislamiento del Imperio románico germano. Sin embargo el 23 de marzo de 1534 Clemente VII declara la excomunión de Enrique VIII desembocando en el cisma entre la Iglesia de Inglaterra y la de Roma.

Siguiendo este contexto, el cuadro, supuestamente encargado por Jean de Dinteville (aunque también existen teorías que fue un regalo de Georges de Selve a éste primero), pudo ser algo más que un mero retrato de amistad entre los dos embajadores. Pudo haberse tratado de un retrato de la toma de posesión del embajador francés Jean de Dinteville (recientemente nombrado en la corte de Inglaterra) y la visita que su amigo Georges de Selve (ocasionalmente embajador ante Carlos V) le hace por tal motivo, o incluso el retrato del comienzo de una difícil mediación política, evitar la ruptura de Francia con Inglaterra: Con el divorcio de Enrique VIII de Catalina de Aragón, Inglaterra se aleja del Imperio románico germano y se acerca a Francia, enemiga de Carlos V. Sin embargo por otro lado Francia se presenta sin renunciar a su vínculo con la Iglesia de Roma y con esto fiel a las cuestiones de principio católicas. Misión delicada, casi imposible.⁴

4.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.14, 16.

Por 1533, el año de la pintura de Holbein y de la segunda visita de Dinteville a Inglaterra como embajador francés, las diferencias religiosas de Europa habían empeorado, y los problemas políticos se habían hecho más complejos, en particular el equilibrio siempre delicado de relaciones entre Inglaterra, Francia y el Sacro Imperio Romano. Las creencias protestantes, bien establecidas en las tierras de habla alemana del Imperio, se extendían rápidamente a otros países, incluyendo Francia e Inglaterra.

I.1.4. Previo al análisis del cuadro

-“Ayer volví a la National Gallery, y vi por primera vez la nueva adquisición, *Los Embajadores de Holbein*, un condenado y feo cuadro, te lo aseguro”⁵

Aubrey Beardsley, carta al pintor G.F.Scotson-Clark el 9 de agosto de 1891.

-“Estoy empezando a sentirme algo avergonzado de lo que te dije acerca de *Los Embajadores de Holbein*. Ya lo he observado en varias ocasiones....”⁶

Aubrey Beardsley, carta a G.F.Scotson-Clark en septiembre de 1891.

Aubrey Beardsley⁷ era un ilustrador inglés quien en aquella fecha visitaba la National Gallery de Londres. Fueron unas cartas enviadas cuando el cuadro fue adquirido por la galería.

Observar la pintura, con su marco, rodeada de todas las demás obras también para ver, el conjunto, los alrededores de Cranach, Dürer, se convierte en algo especial de ver por esa energía que no dan las imágenes en los libros. En *Los embajadores* se encuentra una normalidad sugerente. El retrato en pose de los sujetos representa una situación aparentemente normal, sin embargo parece estar listo para que ocurra algo. Es esa sugerencia de la que hablamos la que de alguna forma parece invitar al espectador constantemente a la inauguración del cuadro, y además lo hace confortablemente como si los personajes del cuadro fueran conscientes de que forman parte de nuestro círculo de relaciones.

No es posible estudiar esta obra sin contemplarla en vivo, pues los puntos de vista son varios y claves para observar esta escena. El resultado es una experiencia que no puede obtenerse mediante otro medio. El anamorfismo debe ser visto en dimensiones reales para cobrar consciencia de lo que conlleva ese estiramiento y de dónde se encuentran los posibles puntos de vista reales, imprescindible para entender cómo Holbein pudo haber realizado tal efecto. Por otro lado, es viéndolo en vivo cuando se percibe que el cuadro no es del todo cuadrado, no sólo por la sensación de irregularidad percibida a simple vista, sino también por el hecho de que los personajes tienden a estar achatados dando la sensación de que el cuadro, efectivamente, es más ancho que alto. Precisamente como consecuencia de esto último el espectador se podrá situar en la sala a un lado u a otro del cuadro viendo como los embajadores cobran estilismo en su forma cuando tu ojo hace el cuadro cuadrado. Por otro lado, el cuadro consta de pequeños elementos de gran detalle que conviven en el cuadro a diminuta escala y que necesitan ser vistos, o en una muy buena reproducción y aumento en papel, hecho poco común, o si no, situándonos enfrente de la obra “in situ”.

5-6.-Citas: Michael Levey, *The Soul of the Eye: Anthology of Painters and Painting*. Ed. Harper Collins (London, 1990). P. 90.

7.-Autrey Beardsley, artista, escritor, e ilustrador inglés. Fue uno de los más controvertidos artistas de estilo Art Nouveau, famoso por sus imágenes oscuras y perversas, y erotismo grotesco.

El cuadro *Los Embajadores* se convierte en un emblema del propio modo de mirar del espectador, y de cara a esta investigación, una excusa para la creación y un “manual” inagotable de preguntas y respuestas. Se manifiesta como un jeroglífico. Hermético. Es un verdadero ejercicio teórico. Pide que actives nuevas y más difíciles capacidades.

Para usarlo de la forma que aquí pretendemos, existen varias formas de acceder al cuadro. La imagen muestra una serie de elementos entonados en un ambiente un tanto melancólico. Tiene un aire de ausencia de algo perdido, y así Holbein construye el simulacro en el cuadro. El simulacro está representado a modo de un presente, cuya expresión es extremadamente difícil de lograr. Esa ausencia de algo es un acceso por donde se puede penetrar al cuadro. Igualmente, lo que se ve no es lo que parece, el cuadro propone una forma de ver. Esa discrepancia entre lo que se muestra y cómo realmente funciona establece un margen de error por el que también acceder. Juego de apariciones y desapariciones, como la calavera.

En este cuadro se entra y se sale del enunciado a la manera de un funámbulo, como manejando una cábala, maquinación. Cuando se quiere averiguar algo, esto aparece tapado con otro objeto, o ensombrecido. Y cuando parece que ya estás desvelando algo, de nuevo se vuelve a ocultar. Cualquier mapa que se empiece no se puede completar. Existen pistas que están insinuadas pero no mostradas completamente, hasta en los más pequeños detalles. Así oculta Holbein en *Los Embajadores*.

El cuadro es comparado con el trabajo más oscuro del mago Cornelio Agrippa.⁸

Es evidente que Holbein esconde en el cuadro una gran cantidad de mensajes, coincidencias, alusiones, juegos geométricos, etc., pero lo hace de forma camuflada, a la vez increíblemente natural, a base de trucos que no muestra a simple vista. Rara vez la comprobación visual directa sobre la imagen revela la forma en la que Holbein oculta las cosas. Para poder comprender este concepto, usemos el ámbito de la perspectiva como ejemplo: Por ejemplo el centro del suelo queda oculto por la calavera, lo que conlleva que no se deduzcan fácilmente las diferentes líneas representativas de la perspectiva del suelo; o las patas traseras de la estantería, ocultas para evitar poder comprobar la perspectiva del mueble en caso que pudiera ser errónea, o para ocultar la trivial deducción de las dimensiones reales y espacio real que ocupan ciertos elementos tomando el suelo de base. Si se determinaran al menos dos elementos fundamentales del sistema, se podrían comprobar medidas reales transportadas a una línea de tierra, restitución perspectiva⁹, sin embargo Holbein no descubre ningún punto definitivo. Por otro lado hay un rompimiento y ocultación de la profundidad producido por la cortina, que recorta y destaca sobre casi todo el fondo.

8.-Enrique Cornelio Agrippa de Nettesheim (Colonia, 1486 - Grenoble, 1535) fue un famoso escritor, filósofo, alquimista, cabalista, médico y nigromante alemán. Discípulo del oculista Johannes Trithemius. En su obra principal, *De occulta philosophia*, impresa en 1531, recogió todo el conocimiento medieval sobre magia, astrología, alquimia, medicina y filosofía natural y lo respaldó teóricamente. Erudito de fama y protegido por distintas casas reinantes o nobles, fue amigo de gran parte de los filósofos y grandes de su tiempo. Durante un tiempo estuvo al servicio de los emperadores Maximiliano I, de Carlos I de España (como historiógrafo), y del rival de este último, el Papa Clemente VII. Estuvo en las más conocidas universidades europeas de su tiempo como estudiante y como profesor de hebreo y filosofía.

9.-Restitución perspectiva: procesos que se realizan a partir de la imagen en perspectiva de un objeto para determinar los elementos fundamentales del sistema con que se ha elaborado aquella, que no figuraba en el dibujo.

También usa la manera de ocultar por adumbración, sombreado que oscurece parte de los objetos representados. Igualmente hay esbatimento como forma de ocultar, que es la sombra arrojada de un elemento sobre otro, presente esto en los objetos de la estantería; o superposición de objetos a modo de pegatina, etc. Así, el cuadro está perfectamente elaborado. Mientras tanto, cualquier error advertido o cambio mínimo de la escena provocaría en el observador la decepción del truco que ha sido puesto en evidencia.

El realismo e imparcialidad de los aparatos lógicos y geométricos de la imagen remite la representación a un fondo de impersonalidad; un bodegón con artilugios a modo de naturaleza muerta que aluden a una corriente de ciencia en la que cualquier dogma que se enseñe no es tema de capricho intimista, sino universal.

Los embajadores, siendo dos personas diferentes, están tratados de la misma manera tal que parecen la misma persona, pese a querer ser diferenciados. Existe por tanto un desapego de todo rasgo diferenciador en donde lo distinto es concordante, que surge de la falta de intención. Raíces que se encuentran en la realidad, la creación de simulacros y la vida entre simulacros.

En el cuadro de *Los Embajadores* realmente cobra sentido la idea de ver tres dimensiones en un plano. Se trata como de una pared animada. Se experimenta la visión de unos acontecimientos a través de una pared.

Holbein parece que se ornamenta en una decoración con gusto por lo extraño e inesperado. Por ejemplo, la calavera anamórfica, la forma en que está escrita su firma, la inclinación que aporta a los retratos en sus obras, la decoración de sus tapetes, acompañados normalmente de extrañas formas de pliegues, o la incursión de elementos relacionados con el tema de la muerte..., son todos ellos registros personales del pintor.

El misterio del cuadro puede atribuirse directamente al propio Holbein, y con él los métodos que usó para su realización. ¿Las imágenes del cuadro remiten en realidad a los procedimientos secretos con que fueron construidas? En tal caso incluso se podría discutir si los métodos son únicamente aludidos, o si de hecho son desvelados a propósito. Si se trata de este último caso, ¿cuál es la consecuencia directa de conocer sus métodos?

En nuestro caso, entrever los métodos de Holbein a partir de la directa observación del cuadro contribuye a su uso como un manual del que extraemos ideas para el desarrollo de nuestro propio lenguaje escultórico. Igualmente, del anamorfismo derivamos herramientas graciosas para deformar, códigos de geometrías extrañas o volúmenes ficticios, métodos artesanales para la construcción de imágenes caprichosas mediante sesiones de pintura que destapan otras realidades. En nuestra labor de indagación en el cuadro no existe intención de desvelar secretos que no conduzcan a una aplicación práctica, intentos escultóricos costosos por un lado, y ligeros como los espejismos por otro; pero secretos que, aunque revelados para nuestra conveniencia, no alteran sin embargo la imperturbabilidad del misterio del cuadro, que se mantiene intacto.

Este previo al análisis del cuadro supone un aviso de lo que va a deparar su estudio más exhaustivo que a continuación adentraremos. Se trata del aviso de un vuelo, un vuelo en el que los pies se despegan del suelo para intentar entender el cuadro en su totalidad.

El análisis del cuadro se adentra a partir de ahora de forma ordenada y sencilla en un estudio de su contenido, del anamorfismo, de su secreto..., reparamos en teorías aparentemente poco comunes y damos las primeras pinceladas de una contribución a nuestro lenguaje escultórico entendiendo Holbein, el suelo, y la escultura como energía útil; una estructura de contenido simple que permite trazar en el aire arriesgados funambulismos; todo esto sostenido por el deseo de mirar atrás y detenernos en esa sensación de belleza y particular modo de concepción de la obras antiguas.

I.1.5. Del cuadro a mi manual

Los Embajadores es una pintura con secreto casi jeroglífica que ofrece diferentes niveles de lectura: puede ser considerado un retrato de amistad, un retrato político, cultural, la representación de un momento y/o de una misión diplomática, la exposición de una nueva corriente de pensamiento, el Humanismo, o alusión a una serie de personas afines a dicha ideología pero que no aparecen retratadas en el cuadro; también puede ser considerado un cuadro con secreto, un ejemplo de pintura como trampantojo expuesta como si fuera un índice ilustrado de un manual para artistas, también una muestra del pintor inevitablemente autobiográfica con la presencia de elementos como la muerte con su símbolo más claro, la calavera, o la suya oculta, con su propia inclusión siendo amigo de los sujetos retratados y no retratados; niveles todos ellos accesibles a través de indicaciones ocultas, referencias y abundancia de símbolos. Los niveles de lectura del cuadro están provistos de conexiones que permiten el salto de un nivel a otro, es decir, hay lugares del cuadro en los que se encuentran cambios, nudos de transmisión. El cuadro se rodea de objetos que invitan al cambio de marcha entre niveles, o a la introducción o descarte a/de un nivel concreto; Tales niveles de lectura se dirigen no sólo a entender el significado de los elementos mostrados y las conexiones entre ellos, sino también al porqué de haber sido representados de la manera que lo fueron.

Sin embargo, todo análisis de algo concluido, como lo es el cuadro, tiene un límite. Es necesario aceptar este límite para introducirnos al último nivel de análisis, que es el entender *Los Embajadores* como un código inmodificable y delimitado al igual que lo sagrado, producido por su propia imagen, ya plasmada y finalizada. El cuadro está cerrado y aparentemente no se puede ir más allá, sin embargo sí existe un camino y está en el uso de esta imagen. Pues toda obra motiva nuevos modos de ver, conocer y hacer.

Sabemos que hay un secreto, no sabemos cuál, pero sí la manera de hacerlo. Llamémosle código que encaja con otro tipo de trabajo, el de elaborar cosas, encubrir mensajes. Qué y cómo ha hecho el cuadro para que nos cause estas sensaciones es precisamente el conjunto de claves para empezar a buscar y hacer por otro lado. Constituye la manera en la que se entra y se sale.

Ninguna verdad se puede sacar del cuadro, es un imposible. Su uso cambia conforme el tiempo pasa, pero lo que no cambia es cómo está pintado.

Una vez hemos accedido al cuadro, el objetivo es investigar formas, modos, mecanismos para encubrir mensajes, para volver a hacer, volver a construir; reunir un conjunto de códigos concordantes atribuidos a un mismo lenguaje personal; construir otro tipo de idioma, como una especie de ayuda o complemento de lo que le falta al lenguaje atollado convencional. Es como incluir, completar, ir en busca de un sistema para construir por faltar la palabra apropiada. Inventar una técnica para expresar con un rigor inusual aquello que se nos escapa con el lenguaje convencional. La técnica a usar es el lenguaje con el que la fantasía da forma.

El arte marca siempre unas razas. Las esculturas revelan en su aspecto rasgos diferenciadores que los caracterizan y diferencian de otras. Actúan como ampliaciones de los límites de lo real. Identificar la expresión de las obras y sentir cómo se muestran como razas en sí mismas es la manera de trabajar aquí propuesta. Las obras preferidas de donde extraer información son las imágenes definitivas, obras acabadas como lo pueden ser las estatuas, la pintura, en este caso el cuadro *Los Embajadores*. Curiosamente tales obras suelen ser las que también abren puertas, como si esa conclusión de la obra supusiera los cimientos de un futuro trabajo seguro. Pensar en lo que el cuadro de Holbein comunica inintencionadamente y traducirlo en una especie de temática relacionada con las necesidades personales es otra clave de trabajo en el uso de esta imagen. La imagen del cuadro se convierte en una guía de plan de trabajo, cada objeto nuevo suscita la creación de obras escultóricas cada vez más complicadas. Ver el cuadro como un manual posibilita y mantiene un modo de atención sostenida.

El cuadro *Los Embajadores* es acertado para investigar. Parece que está hecho con ese propósito. No constituye una influencia sino un agujero al que entramos y del que sacamos información. Es una geografía. El análisis va a cada pista del cuadro y donde cada una de ellas alude a un rodear geográfico mediante ciudades señaladas. Rodear el fenómeno completo fuera del cuadro. Llegar incluso a la biografía de cada personaje involucrado, lugares, cuadros, otras imágenes.

I.2. Contenido

I.2.1. Ambiente, decorado, lugar

Lo que tenemos ante nosotros en realidad es un corte plano, un corte del ambiente, sin llegar a la capa de profundidad que uno quiere. Atravesando el plano. Surge la dimensión. Poco a poco se asume esa raza; da lo mismo estar dentro que fuera. Un mete y saca como el funámbulo.

Se advierte un espacio aislado, cerrado por las cortinas. Es quizás este aislamiento lo que confiere al cuadro su carga melancólica dominante, como el cristo muerto de Holbein, delimitado por un espacio reducido, vista del interior de una tumba. Parsimonia.

La estancia está inundada por un ambiente solemne, pavimentos finamente taraceados, cortina de seda verde de brocado de fondo, dos elegantes caballeros en pie y apoyados en una estantería de doble tablero colmada de objetos científicos, geográficos, musicales y cubierta por un elegante tapete. Todos elementos embebidos en un claroscuro sutil. Imagen perfectamente equilibrada, si bien una extraña forma incoherente apoyada en el suelo irrumpe en primer plano.

Imaginemos la escena de Holbein citando a sus modelos en un lugar concreto que traslada al anonimato colocando esa cortina de fondo. Con personajes aislados la idea es la de un monólogo continuo en un espacio limitado.

A pesar de la ocultación del lugar, la geometría del suelo nos traslada a posibles escenarios como el pavimento de la Abadía de Westminster o a algún otro lugar donde el patrón del suelo de la Abadía estuviera imitado. En cualquier caso en la ciudad de Londres. La geometría del suelo, además de proporcionar una referencia geográfica, proporciona otra científica: el suelo contiene un significado cosmológico por medio de sus círculos entrelazados que emulan el movimiento de los astros alrededor del planeta Tierra, los cuatro elementos, una numerología simbólica, una arquitectura del universo, etc. Tal contenido está en consonancia con parte de la temática de los objetos de la estantería, lo cual igualmente contribuye a crear un ambiente subyacente, en este caso relacionado con la temática de la medición.

A otro nivel, el cuadro tiene un aire de parsimonia y en tono con la muerte. Hay un contraste grande entre el retrato vivo de los embajadores y la naturaleza muerta de los elementos que los rodean. Pero sobre todo el mayor choque-encuentro se produce con la aparición de la calavera anamórfica. Por otro lado, el pavimento de la Abadía de Westminster contiene una inscripción que alude el fin del mundo, aunque la representación de Holbein no la muestra, parece la cabina idónea para una atracción de la casa embrujada.

La ornamentación de cada elemento parece componerse de motivos impersonales. No hay ningún adorno o motivo típico de escenas, animales o estampados personales. Son anónimos indiferentes, geométricos, de abstracción monótona, de desapego de rasgos diferenciadores. Es como que los motivos están recargadamente repetidos, adornos con un orden de repetición. Los elementos de decoración pueden

Análisis del cuadro *Los Embajadores*

mostrar una relación entre sí o ser indiferentes, pero crean tensión en el espacio que engalanan. La ornamentación más destacada es la del suelo, cortina, tapete y vestimenta.

I.2.2. Los dos embajadores

Los embajadores retratados en el cuadro son Jean de Dinteville, izquierda, y Georges de Selve, derecha. Cuando el cuadro *Los Embajadores* fue adquirido por la National Gallery en 1890¹⁰, el segundo de los personajes, Georges de Selve, no había sido identificado todavía. Fue la investigadora y detective Mary Hervey quien lo hiciera por primera vez en 1900. En ese año Mary Hervey publicó el excelente libro *Holbein's Ambassadors* ("Los Embajadores de Holbein"). Ella sola había encontrado las claves para resolver el misterio de la identidad de Georges de Selve, de entre archivos franceses del siglo XVII, lo que también desbloqueó la historia del cuadro. Estos descubrimientos le condujeron hasta el famoso castillo de Jean de Dinteville, Castillo de Polisy, en las fronteras de Champagne y Burgundy, en Francia, donde el cuadro había estado expuesto a principios del siglo XVII hasta que fue llevado a París en 1653 por los descendientes de la familia y probablemente después al sudeste de Francia.¹¹

Tales hombres fueron valorados como embajadores, representando intereses franceses sobre acontecimientos en tribunales extranjeros.

I.2.2.1 Jean de Dinteville

Jean de Dinteville no fue uno de los más famosos embajadores de la historia, aunque sí un conocido personaje de la corte del Rey Francisco I de Francia. Nació el 20 o 21 de septiembre 1504 siendo el tercero de cinco hijos de Gaucher de Dinteville, señor de Polisy, y su mujer Anne du Plessis. En 1531 fue enviado como embajador a Inglaterra por primera vez. En 1533 fue de nuevo nombrado embajador francés en Inglaterra en lo que supuso su período más largo en el país, y lo hizo para realizar una difícil misión política, que era evitar en aquel entonces la ruptura entre Francia e Inglaterra. Esta estancia fue la que coincidió con la realización de cuadro *Los Embajadores* de Holbein. Fue enviado a Inglaterra en tres ocasiones más, en 1535, 1536 y 1537. A partir de 1536 la familia Dinteville se ve envuelta en escándalos sociales y Jean deja de realizar misiones diplomáticas hasta morir en 1555 tras una enfermedad.¹²

Jean de Dinteville fue educado en el cuadrivio, o conjunto de las cuatro artes matemáticas: aritmética, música, geometría y astrología. Era amante especialmente de la música y de la pintura, además de conocedor de la astronomía y las matemáticas. Estas artes del cuadrivio y el trivio se encuentran en el cuadro por medio de los objetos de la estantería. El padre de Jean, Gaucher de Dinteville, era amigo y sustentador del filólogo Guillaume Budé. Este último había persuadido en 1530 a Francisco I para que creara el College Royal (núcleo del futuro College de Francia), implantando junto a las disciplinas tradicionales otras nuevas disciplinas científicas.¹³

10.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.87.

11.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P 13.

12.-Ref: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Ed.Hambledon and London. London and New York, 2002. P.33-39.

A. Identificación

Los personajes y los objetos se retratan por sí solos. Parece que Holbein sitúa a los embajadores, especialmente a Jean de Dinteville, en espacios que podríamos definir como antropológicamente suyos, como creando un sistema de atribución.

Para la posible identificación de los personajes, Holbein les equipó de detalles en su vestimenta y complementos, así como hizo ciertas alusiones en algunos de los objetos de la estantería a modo de pistas geográficas y de tiempo.

Los objetos más cercanos a Jean permiten identificarlo con cierta claridad: el puñal que sostiene tiene grabada su edad, 29 años (3), la medalla en su pecho pertenece a la orden de San Miguel de la que el joven diplomático había sido condecorado por Francisco I poco tiempo atrás, los mapas y los objetos astronómicos, musicales, matemáticos y literarios podrían haber sido suyos dada la alta formación académica recibida por Jean en el cuadrivio, etc. Finalmente, el globo terrestre muestra la ciudad francesa de Polisy, precisamente el lugar de nacimiento y residencia de Jean Dinteville, embajador en Londres precisamente en 1533, la fecha en la que Holbein pintó el cuadro.



3.-Detalle de la daga de Dinteville ligeramente cogida por su mano derecha. La edad de de Dinteville está indicada dentro de la funda (*ÆT SVÆ 29*, en latín *ATIS ANNO 29*).

B. Retratos de él por otros pintores

Es evidente que los dos embajadores son personas diferentes, sin embargo existe un gran parecido entre ellos. ¿Realmente sus caras eran un retrato fiel de las personas reales o se trataba del estilo de Holbein a la hora de retratar a los personajes?

Al ver estos retratos, las fisonomías de sus caras parecen ser de personas que han existido en la realidad. ¿Son o no son? ¿Son fisonomías amaneradas del mundo de Holbein? Holbein era ante todo un gran retratista pero ante la pregunta de cuál era la verdadera fisonomía de los embajadores, buscamos y encontramos retratos únicamente de Jean de Dinteville realizados por otros pintores en los que Jean parece muy diferente al pintado por Holbein (4-7).



4.-Artista desconocido, *Moisés y Aarón ante el faraón: una alegoría de la familia Dinteville*, 1537. Témpera y óleo sobre madera, 176.5x 192.7cm. Metropolitan Museum de Arte, New York.

5.-Hans Holbein, *Hombre desconocido con laúd*, 1534. Témpera sobre madera, 43.5×43.5cm. Berlín, Gemäldegalerie.



6.-Francesco Primaticcio, *Jean Dinteville como san Jorge*, 1544/5. Óleo sobre lienzo, 163.8x119.4 cm. The Barbara Piasecka Jonson Collection Foundation.

7.-Jean Clouet, *Jean Dinteville*, 1532. Tizas roja y negra sobre papel, 25.1x19cm. Chantilly, Musée Condé.

Resulta realmente extraño ver a Jean de Dinteville en otros cuadros pintados por otros pintores. Retratado como San Jorge por Francesco Primaticcio en 1544-1545, su postura es muy diferente, su aspecto con el pelo corto e insinuando su cuerpo de una manera más desinhibida son hechos realmente chocantes. Pero efectivamente se trata de él. Tras innumerables sesiones de observación del cuadro *Los Embajadores*, el hermetismo de Jean casi le convierte en un objeto más del cuadro, se trata de una transformación paulatina. Es el momento en el que se descubren retratos como el de Primaticcio cuando parece que cobramos consciencia de que efectivamente Jean de Dinteville era una persona real y viva, siendo curiosamente también esa la que Holbein había retratado.

El ambiente que se encuentran en los otros retratos de Jean de Dinteville también es muy diferente al de *Los Embajadores*, tanto que cuesta imaginar que se trata de la misma persona, o incluso más sutil, de alguien de igual profesión en ambos casos.

A diferencia de retratos mostrados como el de Primaticcio o el *Moisés y Aarón ante el faraón: una alegoría de la familia Dinteville*, de autoría desconocida, encontramos un tercero atribuido a Jean

Clouet en el que Jean sí se asemeja al pintado por Holbein. Dicha similitud parece entrever que Holbein sí pudo haber pintado a Jean buscando un verdadero parecido.

I.2.2.2 Georges de Selve

Georges de Selve nació en 1508/9 siendo el tercer hijo de Cécile de Buxi y Jean de Selve, un distinguido abogado y primer presidente del parlamento de París. Georges de Selve era un erudito en lingüística y en particular en el trivio, por aquel entonces conjunto de las tres artes liberales relativas a la elocuencia: gramática, retórica y dialéctica. Fue la popularidad y exitosa carrera de su padre la que lanzó la suya hasta ser elegido por el Rey Francisco I como obispo de Lavaur en 1526, pese a tan sólo contar con 18 años por aquel entonces. En concreto, se trató de un gesto de agradecimiento por parte del rey por los buenos servicios prestados por Jean de Selve a propósito de su liberación después de la batalla de Pavía en la que el rey había sido capturado preso en Madrid por los imperialistas. Inicialmente Georges de Selve sólo desempeñó tareas administrativas debido a su corta edad, pero finalmente pasó a ejercer plenamente en 1534. Pasó la mayor parte de su vida como diplomático embajador en Roma para el tribunal del emperador Carlos V, y lo hizo junto al hermano de Jean de Dinteville. También actuó como embajador francés a la República de Venecia (1534-1535), la Santa Sede el Papa Clemente VII (1536), Alemania (1539), Viena (1540) y España (1540).

A Georges de Selve le afectaron las divisiones religiosas en Europa surgidas como consecuencia de la Reforma Protestante. En 1529 asistió a la *Dieta de Speyer*, una de las muchas reuniones del emperador Carlos V en tierras alemanas en las que se intentó una reconciliación entre católicos y protestantes de Alemania. Después de esta Dieta los protestantes se desviaron por otro camino aparte. La obra *Remonstrances ... aux dicts Alemans* de De Selve, preparada para su presentación en la Dieta, supone una súplica personal a los protestantes alemanes de dejar a un lado sus diferencias y reunirse a la Europa cristiana. Tales pensamientos de unidad permanecieron como un sueño de De Selve, hasta morir en 1541 como un experimentado diplomado, pese a tener tan sólo 32 años.¹⁴

A. Identificación

Hay muchas pistas para identificar a Jean de Dinteville, en cambio son pocas las que conciernen a Georges de Selve, al que únicamente se puede llegar una vez identificado el primero. Mientras que Dinteville es una conexión necesaria para la identificación de Georges de Selve, este último es solamente una de las conexiones accidentales para Dinteville.

Una vez identificado a Jean de Dinteville, es posible reconstruir la identidad del segundo personaje. Por su vestimenta es deducible su condición eclesiástica de alto rango.

14.-Ref: Robert.J.Kalas, *The Selve Family of Limousin: Members of a New Elite in Early Modern France*, Sixteenth-Century Journal, Vol.18, No.2, 1987. Pp.162-163.

Por otro lado, Holbein nos vuelve a dar pistas en su cuadro: apoya su codo derecho sobre un libro con su edad marcada, 25 años (8), y completa el estante inferior de la estantería con instrumentos propios del trivio, en el que este segundo personaje podría ser erudito. Revisando la historia de Francia, se encuentra a Georges de Selve, un personaje que llegó a ser famoso por su elección para un cargo eclesiástico como el de obispo a muy temprana edad. Éste era precisamente conocido de Jean, tenía 25 años y se había desplazado a Londres durante el periodo de realización del cuadro.

Obispo a los 18 años y embajador a los 24 años en aquel increíble 1533, es aceptado que fue Georges de Selve quien se dirigió durante corto tiempo a Londres para saludar a su amigo de Dinteville y oficialmente para participar en el retrato, aunque las verdaderas razones del encuentro parecen ser un secreto.



8.-Detalle del libro donde apoya el codo derecho de Georges de Selve. Contiene la inscripción de su edad 25 años, ÆTAT IS SVÆ 25.

B. Saber con el trivio

El estante inferior de la estantería contiene un libro abierto de cánticos de Martín Lutero. Las páginas abiertas hospedan dos coros luteranos, la primera estrofa del cántico *Kom, heyliger geyst, herre Gott* y el inicio del mismo inspirado en los diez mandamientos *Mensch, willtu leben selighich*.¹⁵

El conjunto de los dos estantes, con el cuadrivio y trivio juntos, parece referir a las reformas científica y religiosa. La primera se refiere a la biografía de Jean y la segunda a la de Georges. Efectivamente Georges de Selve pertenece al ala liberal de la Iglesia y apoya abiertamente la idea de una reconciliación entre ésta y las sectas religiosas, así como la moralización del catolicismo. En su escrito *Remonstrances adressantes aux Alemans faictes et mises par escript*¹⁶, Georges preanuncia la Contrarreforma, aunque muere 4 años antes del Concilio de Trento en 1545.

15-16.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los "Embajadores" de Holbein*. Documentos de Trabajo Serie G. Publicado por la Fundación Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y RTV de Valencia. No 4. Valencia, 1988. P. 23.

I.2.2.3. De la misión a la estantería

Hemos ya expuesto las diferentes posibilidades de que el cuadro pudiera representar un retrato de amistad, de posesión de un cargo o de una misión política, sin embargo la verdadera razón del encuentro entre los dos embajadores permanece secreta. Los personajes son embajadores, luego su profesión es la de mediar entre reinos, pero ¿cuál fue realmente el motivo del encuentro?

Independientemente del motivo, el retrato es un retrato de ocasión, encargado al artista en circunstancia especial y con todas las señales de la obra escénicamente preconstruida. Para indagar en la respuesta de por qué este retrato, parece necesario atender a las pistas que Holbein nos ofrece.

El tapete parece subrayar la dignidad de los embajadores que se apoyan en el mismo. Los objetos mostrados en la estantería respectan a todo un saber y se muestran como si fuera una vitrina de exposición. La abundancia de objetos sugiere la totalidad de lo que en aquel tiempo se conocía. Sin duda su tarea en el cuadro juega un importante rol y por ello es necesario indagar en entender cada uno de los objetos. Estamos ante aparatos de uso por lo que su disposición concreta puede estar dando pistas en consonancia con su uso específico. *Conexión con El secreto, p.175.*

Por otro lado el cuadro muestra otros elementos que sin embargo no están a tono con el carácter de los objetos de la estantería y de los embajadores. La cortina se abre en su extremo izquierdo lo suficiente para mostrar un crucifijo, cuyo significado no encaja con el análisis por el momento. Por otro lado, también está la original forma de ocultar una calavera, en anamorfismo y además situada en primer plano, lo que arroja un punto de inflexión inesperado en la comprensión del cuadro.

Estas inclusiones de elementos más arriesgados otorgan un aire de secreto al cuadro que desvía el análisis por otro camino menos obvio. Con ello el análisis deja de encajar en el patrón de historias cerradas, y pasa a recorrer vías que no tienen por qué ser explicadas, sencillamente como la de experimentar una visión.

I.2.2.4. Rostro inacabado

Georges de Selve posee un extraño color de piel grisáceo. Comprado con el de Jean de Dinteville, su rostro es inexpresivo e inacentuado. Dado el detalle en la pintura de Holbein, no es de extrañar que éste requiriera largas sesiones de pose de sus modelos. Debido a que Georges de Selve únicamente estaba de paso por Londres, quizás se vio obligado a marchar antes de que Holbein acabara su retrato. De esta forma, el retrato de Georges podría estar inacabado y de ahí su bajo color de piel. De ser esta teoría cierta, también nos podemos plantear que Holbein pudo haberlo acabado más tarde si simplemente se trataba de aumentar el tono de color de su rostro, pero no lo hace. La imperfección es visible, y basta conocer la calidad de Holbein como retratista para pensar que existe cierta intencionalidad en este hecho.

El extraño color gris y la inexpressión del rostro de Georges de Selve engranda la sensación de ausencia de algo en el cuadro, como enfermedad que permanece en éste.

I.2.2.5. Edad, traje y disposición

La funda de la daga que sostiene Jean insinúa la edad de 29 años; lo mismo sucede con el libro donde apoya Georges su codo, 25 años. ¿Por qué tanta identificación? ¿Puede estar destacando un tránsito de edad concreto? ¿Forman parte de un plan? Representar 29 años en una funda tan decorada lo mismo que 25 en un lateral de un libro quedando grabado en todas sus hojas es una forma original de representación a modo de códigos. Esta manera de representar resulta apropiada para un índice ilustrado de un manual para artistas. Pueden ser los códigos para una portada. *Conexión con A propósito...de la daga, p.385.*

Ambos embajadores están de pie y explícitamente en pose, con la mirada dirigida al frente como situando al pintor que los retrata en esa posición, o al supuesto espectador que los contempla. Sin embargo, existe una clara diferencia en la vestimenta y en la pose de ambos personajes, como mostrando dos actitudes distintas.

Jean se presenta vestido a la moda y de manera ostentosa, con algunos signos de dignidad como la capa de armiño blanco, su camisa de satén rosada, el collar de oro, su espada, y la funda de puñal finamente trabajada. Su color de piel es sonrosado y saludable. Ocupa el espacio ampliamente, incluso dando un paso hacia delante con su pie derecho para ocupar justo el centro de uno de los grandes redondeles del suelo. Aparece relajado, sus manos están abiertas, incluso la mano derecha con la que sostiene la daga, hecho este último totalmente innatural y pista clara de que se estaba forzando una apariencia. *Conexión con Teorías extrañas del cuadro, p.184.*

Georges de Selve por contraste aparece vestido con un traje largo de color marrón adamascado, más austero como hombre religioso aunque eclesiástico de alto rango por la riqueza del traje y de sus guantes. Los guantes son negros, propios de un día de luto. *Conexión con Nigromancia, p.75.* Su piel es pálida, a propósito o no. *Conexión con Rostro inacabado, p.46.* Su pose es más introvertida y tensa que la de Jean, sus manos están cerradas y su cuerpo más recogido junto a la estantería. A diferencia de Jean, los pies de Georges están más juntos y únicamente rozan el perímetro de uno de los grandes redondeles del suelo. *Conexión con Uno pisa y otro no, p.184.* Su codo derecho ha movido el tapete, ha descolocado lo que previamente se había colocado con cuidado. Su excesiva acumulación interior de una conciencia de algo ha causado un accidente en forma de pliegue, típico de situaciones un poco delicadas sobre una mesa. Parece ser que los pliegues, a diferencia del plano de donde parten y que es lo que son, una superficie plana, hacen un volumen, como los relieves, casi una escultura exenta. El pliegue parece deformar el plano de donde parte y todo lo que está insertado en él, su decoración. Una deformación involuntaria. El pliegue es igualmente apropiado para recogerlo como código para un índice ilustrado de un manual para artistas. *Conexión con A propósito...del pliegue que provoca el codo de Georges de Selve, p.387.*

El pliegue es clave, algo involuntario que afecta a la totalidad, un auténtico “efecto-mariposa”. Sigmund Freud, en su ensayo *El Moisés de Miguel Ángel*, interpreta con agudeza el gesto con el que Moisés medio sostiene, medio tira el libro¹⁷. El mismo tipo de tratamiento se le puede dar al pliegue de Holbein.

El tapete, al igual que el suelo, es la alfombra voladora que nos introduce en varios vuelos, como espejismos; vuelos como la arruga que junta a Georges y a Jean, códigos para el manual a propósito del pliegue, ligero movimiento que conecta con un círculo de puntos significativos a modo de niveles analógicos. Conexión con *Balancesos* y *La arruga*, p.109 y 190.

Son tan diferentes las disposiciones de los embajadores, uno activado y el otro contemplativo pasivo, que resulta evidente la búsqueda intencionada de las mismas, bien por voluntad de Holbein o de los propios modelos. En ambos casos son un reflejo de su estado de pensamiento, como si hablaran. La diferente presentación de los embajadores crea una clara jerarquía a favor de Jean de Dinteville.

Los dos embajadores son los únicos modelos en aparecer en un doble retrato de Holbein sin ser miembros de la misma familia. No hay ninguna tradición sabida en este período de tales retratos de diplomáticos, tampoco retratos de amigos, los cuales no aparecieron en Europa del Norte hasta más tarde, aunque ya habían sido producidos en Italia a principios del siglo XVI. El retrato de *Los Embajadores* fue claramente inventado para la ocasión y para las demandas específicas de sus dos modelos.¹⁸ Conexión con *Más que amistad*, p.188.

I.2.2.6. Amistad

La audiencia de aquel tiempo fácilmente discerniría las diferentes modalidades de *Los Embajadores*: una decoración estética prestigiosa, un generoso regalo, una declaración de amistad, un comentario sociopolítico contemporáneo, narrativas alegóricas ocultas, etc.

Del cuadro de los embajadores no ha quedado ningún documento que pruebe el patrocinio de éste. La visita de Georges de Selve a Jean de Dinteville en 1533 y que resultó en la realización del cuadro *Los Embajadores* podría haber sido privada más que política. El cuadro pudo haber sido un regalo de Georges de Selve a Jean de Dinteville para ganar la popularidad de la familia de Dinteville, o un encargo de éste último ante la visita de su amigo como retrato de ocasión. El cuadro se colocó en el gran salón del castillo de Polisy para una audiencia privada, específicamente la familia de Dinteville y su círculo social. Varias semanas antes de que los asuntos políticos llegaran a un punto crítico por razones ahora desconocidas, Jean de Dinteville recibió la visita de su íntimo amigo Georges de Selve. Llegó durante Febrero de 1533, o a principios de Marzo.

17.- Ref: Sigmund Freud. *El Moisés de Miguel Ángel*, 1914, de sus *Obras Completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1981.

18.- Ref: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.18.

Sea cual fuere el origen de la visita, Jean de Dinteville estaba encantado con recibir a Georges si atendemos a las palabras de Jean de Dinteville, escribiendo a su hermano François, el obispo de Auxerre, unos tres meses más tarde (23 Mayo 1533):

“*El señor de Lavaur (el obispo Georges de Selve) me hizo el honor de venir a verme, lo cual no fue pequeño placer para mi. No es necesario que el grand maître se entere de ello*”.¹⁹

De Dinteville quería que se mantuviera en secreto por dos posibles razones, y evitó mencionar a quién se refería con *grand maître*.²⁰

El grand maître era Montmorency²¹. No tenía que enterarse, pero no necesariamente porque se tratara de una orden política de mantener el secreto, como a veces se sugiere. Es posible que el joven obispo Georges fuera enviado bajo las órdenes de Rey evitando la persona de Montmorency, aunque las palabras de Dinteville podrían igualmente dar a entender una desaprobación de la amistad entre los dos embajadores por parte del señor de estado superior.²²

En una segunda carta a su hermano François datada el 4 de junio, Jean escribió de nuevo: “*Monsieur de Lavaur vino para verme, pero se ha marchado otra vez*”.²³

Esa profundidad de sentimiento entre Jean de Dinteville y Georges de Selve es evidenciada en la existencia misma del cuadro. En el siglo XVI, los regalos intelectuales y personales como pinturas u obras literarias eran indicativos de una gran estima personal entre ambas partes²⁴. La descripción de Georges de Selve refiriéndose a Jean de Dinteville como el “íntimo amigo”, así como a toda su familia, es reflejada en el retrato. El estilo elegante pero informal del traje de De Selve está también manifestado en el medallón de San Miguel que lleva Jean, una simple cadena de oro en vez de un collar ceremonial lujoso, sugiriendo la relación no oficial de los modelos y el grado correspondiente de intimidad entre ellos.²⁵

19.-Cita: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Editorial Hambledon and London. London and New York, 2002. P.41. Mary Hervey, *Holbein's Ambassadors': The Picture and the Men*. Ed. George Bell and Sons, London, 1900.P.80.

20.-grand maître (título tradicional generalmente atribuido al dirigente de una orden o cofradía)

21.-*Montmorency*: duque francés Anne I de Montmorency, primo de Jean de Dinteville y uno de los hombres más poderosos después del rey de Francia Francisco I. Gobernador de Novara, que más tarde participaría en las negociaciones entre Francisco I y Enrique VIII de Inglaterra, y que luchó contra el ejército de Carlos V de Alemania en sus disputas contra Francia, siendo capturado prisionero por Carlos V en la batalla de Pavía junto con Francisco I.

22.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 41.

23.-Cita: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.14.

24.-Ref: Jardine, *Worldly Goods, A New History of the Renaissance*. W.W. Norton & Company, 1998, Londres. P.420.

25.-Ref: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Studies Vol. 18, No 4. P.546-548.

La composición de *Los Embajadores* está en consonancia con el discurso humanista y clásico de amistad. Los modelos eran indudablemente familiares con este canon. La pose de los modelos alude a las amistades ejemplares de la antigüedad: Hércules e Hilas, Aquiles y Patroclo, el David bíblico y Jonatán, Scipio y Laelius, y Cicerón y Atticus, autor y destinatario respectivamente del texto más influyente sobre amistad del renacimiento, *de Amicitia*.²⁶

La simetría vertical de la representación de Dinteville y de Selve sugiere el concepto clásico del amigo como el segundo yo. Erasmo de Rotterdam²⁷ le dio a esto una nueva popularidad en el siglo XVI, con la inclusión del dicho *amicitia aequalitas: amicus alter ipse* (“Amistad de los iguales: el amigo es otro yo”) en sus *Adagios*. Bomford (2004)²⁸ identifica un paralelismo entre *Los Embajadores* y una ilustración de esta máxima encontrada en el compendio moral (c1512) de Francois Demoulins: (9-10) Dos figuras similares masculinas separadas pero inclinadas la una hacia la otra, al igual que Dinteville y de Selve. Ellos aparecen unidos por el corazón que sostienen, tal como los modelos de Holbein son visualmente unidos por las estanterías repletas de instrumentos, o lo que es lo mismo, el conocimiento. El “amigo” como la reflexión del ego propio se apoya en la antigua noción de que los amigos comparten todo en común.



9.-Artista francés anónimo. *Amiticia aequalitas; amicus alter apse* 1512-15, manuscrito compilado por Francois Demoulins (?). Washington D.C. Matinal Gallery of Art, Colección de Dian y Andrea Woodner.

10.-Artista francés anónimo. *Amiticia* 1512-15, manuscrito compilado por Francois Demoulins (?). Washington D.C. Matinal Gallery of Art, Colección de Dian y Andrea Woodner.

26.-Ref. Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Estudios Vol. 18, No 4. P.554.

A partir del ensayo de Kate Bomford, la idea de tomar *Los Embajadores* como una ilustración muy particular de la amistad (el amigo como “segundo yo”) está tocando algo esencial para la comprensión del cuadro si se recurre a la simbología de los emblemas. Entre los siglos XV y XVIII se denominó “emblema” (también empresa, jeroglífico o divisa) a una imagen enigmática provista de una frase o leyenda que ayudaba a descifrar un oculto sentido moral que se recogía más abajo en verso o prosa. Surgió cuando Andrea Alciato (Alzano, Milán, 1492 – Pavía, 1550), moralista, jurista, y escritor humanista italiano, compuso 99 epigramas latinos, a cada uno de los cuales puso un título, y posteriormente un impresor añadió, con visión comercial, una ilustración. Diez años antes de que Holbein pintara el cuadro, Alciato publicó sus emblemas (se supone la fecha de 1522). Rápidamente se difunden por toda Europa, su influencia se hace notar en la mayoría de los pintores y creadores de imágenes como un código más o menos oculto y un modo antiguo-nuevo de usar las imágenes en un sentido más sutil. La edición de los emblemas en Augsburgo, de forma casi inmediata, será determinante para vehicular la influencia del humanismo en la cultura germánica.

Andrea Alciato dedica en sus *Emblemata* 4 emblemas a la “Amicitia” (amistad), el 159, 160, 161 y 162. El emblema que encabeza la serie, el 159 se titula “*Amicitia etiam post mortem durans*” (“La amistad que dura aun después de la muerte”), y muestra una vid que se enrosca alrededor de un olmo seco (11), cuyo texto dice:

“...monet, tales nos quaere amicos, Quos neque disiungant foedere summa dies.”

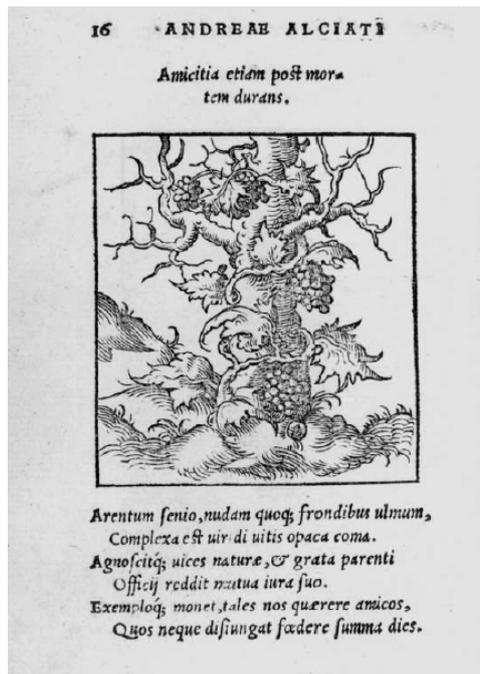
“...avisa, buscarsos tales amigos, a los que ni los días separen de la máxima alianza.”

Este emblema está en línea con la interpretación del cuadro en torno a la amistad de los embajadores, pues la parra y el olmo pueden ser identificados con las posturas diferentes de Jean y Georges. La parra podría identificarse con la presencia vitalista y dinámica de Jean, y el olmo con el enjuto, hierático y ceniciento Georges. Conexión con *La arruga*, p.190.

Visto desde otra perspectiva, la amistad en el cuadro podría también estar relacionada con la inclusión del cráneo distorsionado. Holbein coloca la calavera al nivel de los pies de los modelos, como si estuviera en su poder el poder aplastarla, sugiriendo así la capacidad de la amistad de superar a la muerte. Este hecho podría reflejar la idea en fuentes contemporáneas y clásicas de la capacidad de la amistad para persistir más allá de la vida terrenal.

27.- Erasmo de Rotterdam (1466/69-1536). Humanista, filósofo, filólogo y teólogo holandés nacido en Rotterdam, autor de importantes obras en latín como *Adagios* (1500) y *Elogio de la Locura* (1511). Erasmo fue una personalidad controvertida y molesta en su época. Defendió la vuelta de la Iglesia al auténtico espíritu del cristianismo, perdido en formalismos institucionales. En su postura reformista, Erasmo se ganó el repudio tanto del bando de la reforma protestante, como de la Iglesia de Roma.

28.-Ref: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Studies Vol. 18, No 4. P.558.



11.-Anónimo, *Amicitia etiam post mortem durans*. Grabado, 6.6x6cm. De Andrea Alciato *Emblemata*. British Library, Londres.

Considerando estos términos, *Los Embajadores* visto como la representación de la amistad capaz de sobrevivir a la muerte, la escena puede ser vista como que el primero en morir puede hacerlo con la tranquilidad de que permanecerá en la memoria del vivo. Esto reafirma el rol del arte en este proceso, ya que mientras la calavera que se encuentra entre los dos embajadores puede ser vista como lo que los separa, en alusión al poder divisorio de la muerte, el retrato en sí puede ser visto como lo que los mantiene unidos, expresando la capacidad del retrato para conmemorar a los muertos en el nombre de los vivos.

De manera similar, visto el rol predominante de Dinteville en el cuadro, la representación de Holbein del triunfo de la amistad sobre la muerte también se puede entender como la inmortalización en pintura por parte de Dinteville de su amigo De Selve. Fue De Selve quien murió primero a la temprana edad de 32 años, acontecimiento tras el cual el cuadro recobraría su significado más específico y conmovedor; como testamento de la continua fidelidad de Dinteville a su amigo más allá de la tumba y como la manera en la que esa fidelidad pudo ser mantenida.

Más generalmente, *Los Embajadores* reivindicaría el futuro, la supervivencia póstuma de ambos modelos en la memoria de los vivos. Como los autores ancestros y sus sucesores humanistas mantenían, la virtud de lo que la amistad era símbolo, era también la llave a la inmortalidad terrenal, o la fama.²⁹

29.-Ref. Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Studies Vol. 18, No 4. P.567.

La amistad en el siglo XVI era un concepto diferente y más complejo de lo que hoy entendemos. Llegaba a abarcar el afecto intenso entre dos personas masculinas a un nivel que hoy generaría cierta controversia incluso. El mentar a la muerte como marco para un juramento de fidelidad se parece a un ritual de casamiento, un “hasta que la muerte nos separe” en el que incluso se pone a Dios por testigo (crucifijo en el cuadro) y al espectador mismo como oficiante-testigo de la ceremonia. *Conexión con Más que amistad*, p.188.

1.2.2.7. Mirada melancólica mental

Holbein evoca la familiaridad de los dos embajadores con la muerte. Condensa una turbación en sus rostros, una gravedad expresiva que capta con una tristeza altiva e incommunicable.

¿Hacia quién dirigen la mirada los embajadores?

Hay una nota de ausencia en la mirada de los embajadores, como síntoma que permanece en el cuadro. ¿Quién puede tener esa mirada de melancólico mental? Su mirada produce la sensación como si la dirigieran hacia un espejo más que hacia el espectador o al propio pintor. Al menos las miradas que tienen son propias del que sabe que no puede ser reconocido desde fuera, o que sabe que no está siendo observado. Dirigen la mirada hacia un punto desde donde nadie puede emitir juicio de interpretación ni reconocer su mirada, como si los ojos se trataran de un emblema más. Igualmente, aunque el espectador se sitúe en el punto a donde los ojos de los embajadores dirigen su mirada, éste no sentirá estar siendo observado. Aunque los dos pares de ojos estén.

Éste no es el caso de la mirada perdida al infinito propia de los retratos del Antiguo Egipto. La de los embajadores es una mirada encarnada, prudente, y con aire de melancolía. Quizás los ojos también están en pose.

La condición de la pose de sus ojos, no estando claro dónde los sitúan, podría ser el reflejo de una visión enfocada al pintor, quien podría haberse situado cercano a sus rostros.

La sensación en su mirada parece adelantar el tiempo que se les avecina, a modo de visión, presagio. Sus ojos son como una puerta de acceso al cuadro. Funcionan como umbral entre realidades. Imaginemos los cuerpos de piedra, y en su interior una persona. *Conexión con Ojos*, p.354.

Los embajadores parecen visionar una serie de acontecimientos pasados y futuros relacionados con desgracias familiares. Jean de Dinteville tiene una calavera en el broche de su sombrero, como si la muerte estuviera en él. Parece recordarle la mortalidad. Su padre había muerto justo antes de que Jean fuera enviado a Londres por primera vez en 1531. Su hermano Louis murió en Malta muy pronto después de la muerte de su padre, y su hermano Francois obispo de Auxerre fue desacreditado de su cargo por un delito de agresión. Fue castigado con su exilio a Roma como embajador papal y no le fue permitido regresar a Francia hasta 1533. Durante la estancia en Londres en 1533, Jean de Dinteville estuvo enfermo. Después de la realización del cuadro y el regreso de Jean de Dinteville a Francia en su última ocasión, su

hermano Guillaume fue acusado en 1536 de envenenamiento. Por último su último hermano Gaucher fue acusado en 1538 de sodomía por su relación con un primo, Jean du Plessis. *Conexión con Más que amistad*, p.188. Por aquel tiempo de escándalo y caída de la familia Dinteville, Jean ya no emprendió ninguna remota misión diplomática. Jean sufrió una enfermedad paralizadora y murió en 1555 a la edad de cincuenta y dos años.

Georges de Selve igualmente había perdido a sus padres no mucho tiempo antes de la visita. Algo similar le pasa a Holbein, su único hermano había fallecido y anteriormente había visto muchas muertes a consecuencia de las pestes en su ciudad natal. Todos estos hechos podrían explicar el tono melancólico en el retrato y la ausencia de algo perdido.

Las dos calaveras del cuadro representan el «memento mori», “recuerda que vas a morir” o “recuerda que eres mortal”.

Es factible conocer el estado de ánimo de Jean de Dinteville durante su estancia en Inglaterra gracias a la correspondencia con su hermano. Alojado en el Palacio Bridewell de Londres, el alojamiento habitual para diplomáticos franceses, él pasaba la mayor parte de su tiempo en los tribunales de Enrique VIII en el Palacio de Whitehall. Pero el tiempo que permaneció en Inglaterra fue más largo de lo que él había esperado y no de su agrado; él claramente echó en falta a Francia y su familia, y sus cartas tenían un aplastante tono de miseria. Dinteville se aquejaba constantemente del frío y la humedad, y admitía en la carta del 4 de junio: “*Estoy y he estado muy cansado y aburrido*” Y en la carta del 23 de mayo se quejaba de su estado anímico: “*Soy el embajador más melancólico, cansado y aburrido nunca visto*”.³⁰

No existen documentos que expliquen cómo Jean de Dinteville se encontró con Holbein por primera vez, pero el cultivado diplomado debió enterarse rápidamente de que había un excepcional retratista en Londres que se encargaba de pintar a muchos de los nobles ingleses. Jean de Dinteville fue seguramente consciente del trabajo de este artista excepcional.

Los Embajadores es sólo uno de los pocos encargos de gran escala que Holbein recibió durante su estancia en Inglaterra, y éste es sin duda uno de los más espectaculares. Es muy raro ver a Holbein mostrando sus modelos a tamaño real, y aunque no sepamos nada de los precios pagados por tal tipo de obras, debió haber sido muy costoso para el comprador francés el ser retratado de tal modo. Igualmente de costoso debió ser para Holbein en tiempo empleado, incorporar tanto detalle en la naturaleza muerta entre ellos, la construcción de la distorsión de la calavera, etc. Y sin duda, y suponiendo que tal fuera el caso, la planificación del contenido del cuadro debió también ocupar una gran parte de tiempo de Dinteville de sus horas muertas en Inglaterra, aunque no exista evidencia de ello en su correspondencia.

Aunque la mayor parte de su estancia como embajador en Inglaterra fue tediosa, su miseria se alivió brevemente con la visita de su amigo Georges de Selve y con su regreso a Francia con el cuadro, un preciado objeto.

30.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.16.

Si la misión diplomática de 1533 no produjo ningún otro resultado, el cuadro fue al menos un distintivo triunfo para Jean de Dinteville entre todos esos meses frustrantes. Así, *Los Embajadores* no permaneció en Inglaterra para mostrar la espectacular visión de lo que un retrato podía llegar a ser. Fue en cambio dejado a un francés como antídoto ambicioso a la melancolía y el clima inglés.³¹

El retrato de Holbein puede ser visto como una especie de espejo por el cual sus modelos, y en particular el sujeto principal Jean de Dinteville, podrían reflexionar sobre un esquema escatológico, así arrepiñéndose de pasados pecados y con la resolución de vivir a partir de entonces en gran virtud. De hecho, el encargo de *Los Embajadores* podría haber sido realizado con urgencia por Jean de Dinteville para proceder a tal reflexión, ya que su estancia en Londres fue aparentemente marcada por su persistente mal estado de salud.

Además de servir como espejo del arrepentimiento de Jean de Dinteville y Georges de Selve, *Los Embajadores* también pudo haber sido creado con la intención de formar parte de la salvación de los modelos después de sus muertes, ayudando a asegurar que éstos fueran recordados en las oraciones de los espectadores del cuadro. En su habilidad de perpetuar la memoria de sus modelos después de la muerte a través de la representación de una fisonomía individual, retratos, como tumbas e inscripciones, el cuadro también podría desempeñar un importante rol en provocar esta vital forma de conmemoración. Los retratos pintados y esculpidos de donantes incorporados en piezas de altar, cuadros epitafios y monumentos funerarios, por ejemplo, estaban planteados para asegurar que las misas continuaban siendo realizadas dotadas con los honores de los fallecidos, y que sus nombres continuaban siendo incluidos por el clero y el laicado en el recitado regular del *Oficio de los muertos*³².

El retrato de Holbein significó para Jean de Dinteville su memorial más explícito, ya que ningún monumento funerario fue levantado en su recuerdo en la capilla del castillo de Polisy que él mismo construyó, y en la que las tumbas de sus antepasados sí fueron colocadas. La capilla no sobrevive y se sabe que Dinteville comisionó más retratos de él mismo para ésta, pero ninguno tan conmemorativo como *Los Embajadores*.³³

31.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P.17 y 18.

32. Oficio de los muertos. Serie de oraciones de la *Liturgia de las Horas* en la Iglesia Católica Romana, recitadas para el reposo en paz del alma de los fallecidos. Fuente: Enciclopedia Católica.

33.-Ref: Mary Hervey, *Holbein's Ambassadors': The Picture and the Men*. Ed.George Bell and Sons, London, 1900.P.133.

I.2.3. La estantería

La muestra de objetos sobre estanterías era una forma común de demostración de riqueza en el siglo XVI. En banquetes de festividades, platos y vasos de metales preciosos eran colocados en estantes de madera, no para su uso en el festín, sino para crear la vívida impresión de la magnificencia del dueño. Igualmente, tapetes orientales, objetos de gran valor, eran en este periodo colocados no en el suelo, sino sobre las mesas a modo de ricas cubiertas, como sucede en el caso del cuadro ³⁴. En el caso de los objetos del cuadro, la riqueza material estaría reemplazada en este caso por una riqueza de conocimiento, tipo de riqueza que los embajadores podrían estar más interesados en mostrar. ¿Fueron estos objetos posesión de Jean de Dinteville y Georges de Selve? ¿Quisieron los embajadores ser representados junto a sus sofisticados objetos para ser admirados como muestra de su saber, complementados por el esplendor de sus prendas?

En el tiempo en que *Los Embajadores* fueron pintados, muchos de los instrumentos científicos eran de particular interés debido a su rareza, novedad, y diseño innovador. Por tanto, la naturaleza muerta científica representada en la estantería significa aquella parte del saber más orientado a la modernidad. Parece ser que el laicismo en el cuadro es confirmado por el conjunto de objetos científicos y musicales, y por los libros.

Hemos comentado previamente que el estudio de los objetos podría ser necesario para indagar más en profundidad en la comprensión del cuadro, independientemente del objetivo de estudio que nos planteemos. Se tratan de aparatos muy originales poco comunes para nuestro tiempo, por lo que introducimos con curiosidad en su funcionamiento puede ser un camino para descubrir, para el propósito de este estudio, códigos para hacer.

Se tratan de pequeñas máquinas reguladas a base de líneas, números, péndulos y parámetros sencillos. ¿Cómo es posible que una simple geometría pueda medir cosas tan complejas y exactas de la naturaleza como latitudes, horas, colocación de los astros, geografía del planeta, etc.?, o visto desde otro ángulo, ¿que la naturaleza sea medible? Pensemos en estos aparatos como inventos que surgieron imaginados desde una necesidad, y pasaron por su construcción hasta tener una forma y manera de apoyarse totalmente al servicio de la función que debían desempeñar.

La estantería es un lugar del cuadro donde el pintor deja alusiones a un circuito oculto de personas, amistades, escritos, lugares, símbolos, referencias temporales, de fechas, etc. mediante pequeños detalles en los objetos y por la propia disposición de los aparatos de medida que él mismo planearía, sin olvidar el verdadero modo de funcionamiento de los mismos. Son como citas con las que el pintor plantea una especie de recorrido, mapa desplegable en el que cada indicio hace desplazarnos fuera del cuadro en busca de otras imágenes e impresiones nuevas, por ejemplo otros cuadros de Holbein como los retratos del mercader Georg Gisze y el astrónomo Nicolas Kratzer ³⁵, su propio autorretrato, *La danza de la Muerte*, etc., grabados de Durero, otros escenarios religiosos y no artísticos, como las estrellas, la tierra..., lugares como Basilea, Londres, la Abadía de Westminster, Polisy..., biografías de personajes como Tomás Moro ³⁶, Erasmo de Rotterdam, los embajadores, el propio Holbein, etc. Es como el más completo de los viajes.

Los detalles de los objetos de la estantería y los otros del cuadro funcionan como un mecanismo activado cuyo proceso de introducción en él nos lleva a un multiplicador, una recursividad infinita, autorreferencia visual como el “efecto Droste”³⁷, *mise en abyme*³⁸; es decir, las sospechas extraídas de los elementos del cuadro nos trasladan a otros detalles fuera de éste, los cuales, aunque nos den otras pistas, no resuelven el problema y acaban devolviéndonos al punto de partida, a la imagen del cuadro.

Acceder a detalles de tan pequeño tamaño está dificultado por una especie de abismo existente entre la representación del cuadro y nuestro usual modo de ver. Hay dos posibles miradas o adentros: uno se produce a vista normal y otro a vista más cercana para poder observar los detalles más pequeños a modo de lupa. En nuestro usual modo de ver ambas no pueden darse a la vez, siendo una excluyente de la otra, pues en una mirada natural es imposible observar los detalles cuando miras la totalidad del cuadro, y viceversa. Pero construir una imagen con esa dualidad sí es posible, como en el caso del cuadro de Holbein; la pintura en este caso supera incluso a la fotografía, registrando todo en una totalidad, pudiendo construir una profundidad de campo infinita casi como una estampa producida con una cámara estenopeica.

La gama de objetos expuesta en el cuadro indudablemente demuestra el virtuosismo llamativo de Holbein en la representación exacta e ilusionista de formas complejas tridimensionales.

Este tipo de detalles tan minuciosos es usado por pintores de aquella época, como Lucas Cranach y Albrecht Altdorfer, algunas de cuyas pinturas también están expuestas en la misma sala de la National Gallery donde se encuentra *Los Embajadores*. Estos grandes cambios de escala en un mismo cuadro son un ejemplo de maravilla en aquel tiempo, la miniatura, la atención al detalle, la "casi maniática precisión" del pintor..., que dan un carácter al cuadro casi surrealista de alucinante calidad. Se trata como de un intento por parte del pintor de ir más allá de lo real mediante miniaturas realizadas ya casi automáticamente. En este ambiente miniaturizado, los embajadores son los gigantes, en este caso centauros, y los objetos de la estantería una colección de artilugios o artículos de souvenir. Sin embargo, visto el cuadro desde la distancia, ¿qué es lo que se ve? El condenado y feo cuadro “cuadrado”.

34.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. P 30.

35.-Nicholas Kratzer (1487–1550) era un matemático alemán, astrónomo y horólogo. La mayoría de la vida profesional de Kratzer se desarrolló en Inglaterra donde fue elegido astrónomo del rey Enrique VIII. Nacido en Munich, Kratzer marchó para Inglaterra en 1516 y se estableció como parte del círculo artístico y científico alrededor de Tomás Moro. Kratzer enseñó a los hijos de Tomás Moro en matemáticas y astronomía, y Moro le introdujo en la corte de manera similar a como lo hizo con su mutuo amigo Hans Holbein. Así se convirtió en astrónomo y artesano de relojes del rey. Kratzer también colaboró con Holbein en la elaboración de mapas. Holbein en compensación le realizó un retrato en 1528, ahora en el museo Louvre de París. Fuente: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 57-58.

36.-Tomás Moro (Londres, 1478–1535) fue un abogado, escritor, político y humanista inglés. Su obra más famosa es *Utopía*, donde relata la organización de una sociedad ideal. Fue ejecutado por orden del rey Enrique VIII, tras sus divergencias frente al surgimiento de la Iglesia Anglicana. En 1866 es beatificado y finalmente proclamado santo por la Iglesia Católica en 1935.

37.-*Efecto Droste* es un término utilizado para una imagen que se repite hasta el infinito dentro de sí misma; es decir, una imagen cuyo interior posee esa misma imagen pero más pequeña, y ésta, a su vez, de nuevo la misma pero más pequeña todavía, y así sucesivamente a modo de bucle infinito, una imagen recursiva. El término procede de la imagen publicitaria de una marca holandesa de cacao, llamada “Droste”, en la que la propia imagen publicitaria de esta marca era repetida en su interior sucesivamente.

38.-*Mise en abyme* (también *mise en abîme*) Término de origen francés que significa "puesta en el infinito" o "puesta en el abismo", usado para describir la experiencia visual de estar colocado entre dos espejos viendo una reproducción infinita de la imagen.

I.2.3.1. El globo celeste y la perspectiva en el cuadro

El gran tamaño del cuadro *Los Embajadores* hace que los objetos parezcan pintados a tamaño natural. En el estante superior hay un globo celeste cuyo tamaño podría ser el idóneo de uno real. Uno de los dos globos que todavía sobreviven de Johannes Schöner ³⁹ y que precisamente fue construido en 1533, es de 28 cm. de diámetro, prácticamente la misma medida que el representado en el cuadro (12).

Si éste fue el globo que usó Holbein para su cuadro, o, si se tratara de otro, el tamaño del globo que Holbein usó, eso significaría que lo reprodujo casi a escala real.



12.-Globo celeste de Johannes Schöner sobre un soporte de hierro forjado, 28 cm. de diámetro, 1533. Royal Astronomical Society Science Museum de Londres.

Tal comparación permite tener una primera referencia dimensional, como otras, la cual poder trasladar mediante un estudio de perspectiva a los otros elementos del cuadro para averiguar el resto de las dimensiones y proporciones. Esto otorga pistas para saber cómo se ha construido el cuadro y concebido la imagen.

Parece que Holbein oscureció deliberadamente las líneas claves que hubieran ayudado a establecer la perspectiva para así poder disimular u ocultar las inconsistencias, por ejemplo en el suelo y en el estante. De un análisis pronto resulta claro que mientras la perspectiva de partes separadas del cuadro puede ser excelente, hay varios puntos de vista generales en uso. La distancia a la que el pintor necesitaba situarse para observar la totalidad de la escena era mucho mayor que la distancia a la que necesitaba estar de los objetos pequeños para poderlos pintar con precisión.

39.-Johannes Schöner, 1477-1547. Sacerdote alemán convertido al luteranismo, profesor de astronomía y matemáticas en Nuremberg. Astrónomo, astrólogo, geógrafo, cosmógrafo, cartógrafo, matemático, artesano de globos e instrumentos científicos.

Los objetos de la estantería se habrían pintado desde una distancia cercana, pero Holbein se hubiera tenido que alejar para situarlos en la composición final. Por eso el punto de fuga que deriva del pavimento en general resulta muy fiable como referencia base. En principio da también el nivel de los ojos de Holbein, de frente, a la izquierda del centro del cuadro y sobre o cerca del anillo de horizonte del globo celeste. Hay conclusiones que se pueden extraer de la perspectiva del cuadro, por ejemplo sobre la altura de los dos embajadores, pero el uso de centros de perspectivas múltiples complica el asunto. Los embajadores habrían sido pintados en ocasiones separadas pero ¿se hizo esto con la composición final en mente? ¿Fueron hechos a tamaño real como a menudo se dice? Si los embajadores hubieran sido hechos a escala real entonces no serían altos, pero tampoco demasiado bajos. Dinteville habría medido 156 cm. de altura, deduciendo esta medida a partir del diámetro que mide el globo, y de Selve algo menos. Si los embajadores fueron pintados en perspectiva con el suelo, Dinteville sería 191 cm. de alto y Selve algo parecido. Que hubieran sido tan altos parece improbable. La altura de Holbein es más segura de adivinar por la altura del punto de fuga, esto sugeriría que los ojos de Holbein estaría a 155 cm. del suelo, por lo que él mediría 165 cm. de alto.

Otra medida a obtener es la del pavimento. Es tentador suponer que el pavimento está a escala real en su borde más próximo, esto haría el lado del cuadrado del pavimento cercano a 297 cm. La idea no es extraída de la perspectiva general, la cual sugiere una medida de aproximadamente 264 cm. Hacer el extremo más próximo más grande de lo real hubiera permitido a Holbein el poder representar los objetos y las personas con apariencia más real, aunque no el globo y Jean Dinteville simultáneamente. Como conclusión a este análisis, los elementos del cuadro fueron preparados en diferentes momentos y desde diferentes puntos de vista, siendo juntados más tarde para formar un diseño preconcebido.

1.2.3.2. Trívium y cuadrivium

Aparte de las alusiones y referencias que los objetos de la estantería contienen en sus detalles, los objetos actúan en su totalidad como un manual de conocimiento abierto que recoge el saber de la época. Un manual que se encuentra ordenado por disciplinas que se agrupan en dos principales categorías: el trívium y el cuadrivio.

El trívium y el cuadrivio eran en la Edad Media las dos principales ramas del saber que impartían las Universidades. El cuadrivio englobaba el conjunto de las cuatro artes matemáticas o ciencias exactas, que eran la aritmética, la música, la geometría y la astrología. El trívium reunía el conjunto de las tres artes liberales relativas a la elocuencia o ciencias humanas, que eran la gramática, la retórica y la lógica.

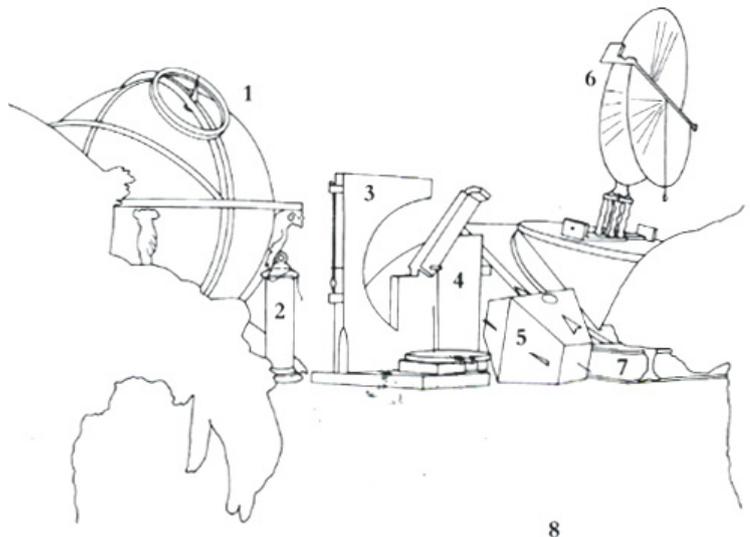
Los objetos sobre el estante superior pueden estar relacionados con el estudio de cuerpos celestes, con la astronomía, mientras los del estante inferior incluyen un libro para el estudio de aritmética, dos instrumentos útiles para cálculos geométricos, y una serie de instrumentos musicales con un libro de himnos. Por esta razón la elección y la organización de los objetos han sido relacionadas con el modo de la época de organizar el aprendizaje en las dos ramas diferentes, el trívium y el cuadrivio. El estante superior contiene únicamente objetos relacionados con el cuadrivio mientras que el inferior alterna

objetos de ambas modalidades. Los objetos relacionados con el cuadrivio que aparecen en el cuadro son principalmente medidores de tiempo, más que objetos astronómicos. La elección de los objetos parece tener más que ver con una división entre los objetos para reflejar el estado de los cielos (estante superior) y los asuntos del mundo (estante inferior).

El cuadro tiene muchas capas de interpretación interconectadas formando un gran plan geométrico y en ese plan, cada objeto tiene un rol.

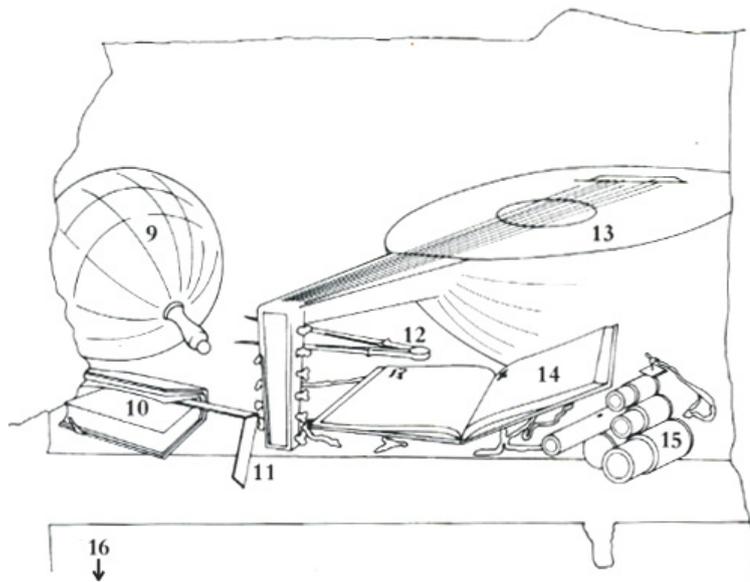
El estante superior contiene, de izquierda a derecha:

1. Globo celeste
2. Dial cilíndrico o de pastor
3. Cuadrante solar compuesto
4. Cuadrante
5. Reloj de sol poliédrico
6. Torquetum
7. Libro
8. Tapete



El estante inferior contiene, de izquierda a derecha:

9. Globo terrestre
10. Libro de Aritmética
11. Escuadra
12. Compás
13. Laúd
14. Libro de himnos
15. Flautas con su estuche



Debajo de la estantería:

16. Funda de laúd





13.-Globo celeste. Se puede ver en el centro del globo la constelación de Cygnus sobre el anillo de horizonte, sin embargo es sustituida por un gallo que a menudo es visto como una alusión al gallo de Francia. Pegaso está situado por debajo del anillo. A la derecha del globo se encuentra el dial cilíndrico o de pastor, que precisa la hora y el día. Véase el detalle de la sombra del dial curvada sobre su nomon.



14.-Cuadrante solar compuesto y cuadrante blanco. El cuadrante solar compuesto contiene un brazo giratorio y un semicírculo abierto con escalas graduadas, una plomada para nivelarlo y un disco con una aguja vertical adicional. El cuadrante blanco contiene una escala de líneas hora y otra pequeña escala en el interior, *umbra versa*.



15.-Reloj de sol poliédrico, con el torquetum detrás y el libro donde apoya el codo derecho Georges de Selve donde está grabada su edad.



16.-Globo terrestre de mano, junto con el libro de aritmética de Petrus Apianus, abierto por la escuadra por una hoja que enseña una operación matemática. El globo terrestre muestra el nombre de Polisy, entre Francia y el resto de Europa.



17.-Laúd de once cuerdas con una de ellas rota, el compás en la sombra de éste, un libro abierto de himnos luteranos, y un estuche de cinco flautas con cuatro en su interior.



18.-Retrato de Nicolas Kratzer realizado por Hans Holbein, 1528. Óleo sobre roble, 83x67 cm. Museo de Louvre, París. Kratzer sujeta un reloj poliédrico y un compás. Al lado de su mano derecha se puede ver el disco que complementa el cuadrante solar compuesto, situado sobre la pequeña balda detrás de Kratzer. La inscripción en el papel sobre la mesa describe la edad del astrónomo y el año que fue pintado el cuadro, 1528. La mayoría de los objetos mostrados en este cuadro son compartidos en *Los Embajadores*.

1.2.3.3. Estante superior

“No todo tipo de conocimiento es llamado un arte, sino sólo aquel que se convierte en regla para hacer algo”⁴⁰.

Los instrumentos astronómicos sobre el estante superior están representados con una claridad que invita a un estudio de cerca de su construcción, disposición y lectura que ellos presentan, aunque estos instrumentos normalmente serían utilizados al exterior y no en un interior como sucede en la representación del cuadro, donde no hay ningún punto obvio de entrada de la luz del sol, necesaria para arrojar sombras sobre algunos de los objetos y así obtener lecturas.

1. Globo celeste

Detrás del brazo izquierdo de Jean de Dinteville se encuentra el globo celeste, que muestra las constelaciones principales con situación semejante a la que ocupan en el espacio, y lo hace con los trazos de los seres mitológicos correspondientes, como Hércules, Cefeus, Pegaso, Andrómeda, etc.

La manera en la que el globo está dispuesto ha sido muy discutida. La extraordinaria técnica de Holbein ha convencido a muchos de que el cuadro es capaz de extraer resultados exactos y coherentes de la misma manera que lo hace la fotografía. Si se extrae el globo del cuadro, este optimismo está justificado. El globo celeste es un claro ejemplo de la extraordinaria técnica de Holbein. Las estrellas están perfectamente colocadas en su sitio real, y la disposición del globo puede representar con precisión una latitud concreta. *Conexión con Indicios ópticos en Holbein, p.255.*

El globo celeste es una esfera ideal, sin radio definido, concéntrica en el globo terrestre y en la cual aparentemente se mueven los astros. El globo celeste es un concepto, no un objeto, es la superficie virtual sobre la que están proyectados los astros como si todos estuvieran a igual distancia de la tierra. Permite representar las direcciones en que se hallan los objetos celestes. El globo puede ser usado para cálculos que necesitan de un conocimiento de la rotación del globo, como el cálculo de la hora y el día. Los astrónomos fundan sus mediciones en la existencia, en esa esfera, de puntos, círculos y planos convencionales, como el polo y el cenit, el meridiano, el plano del horizonte, o el del ecuador celeste. Resulta fácil hallar un astro o situarlo respecto a esos planos fundamentales. Igualmente los marinos logran ubicarse sobre la superficie terrestre mediante la resolución de tres puntos concretos que constituyen un triángulo esférico.⁴¹

40.-Cita: Juan Luis Vives, *De disciplinis* aludiendo a Plinio, *Natural History XXXV*. Referencia: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 81.

41.-Ref: Enciclopedia Encarta.

Analizando el globo de Holbein, se puede observar que hay cinco elementos móviles: los dos semianillos (uno de ellos graduado con ángulos de 0° a 90°) que se cruzan en 30° marcando un punto concreto de la constelación de Hércules; el anillo vertical principal (también graduado con ángulos del 0 al 90°, en este caso en dos direcciones), que junto con el anillo más pequeño y la aguja, donde empiezan los 0° – 90°, puede girar verticalmente; la aguja, que puede girar sobre el anillo pequeño (graduado con 24 marcas, del 0 al 12 en dos direcciones) para marcar las horas; y el globo, que puede rotar alrededor del eje que pasa por el centro de rotación de la aguja. Estos elementos móviles son reconocidos como móviles una vez descartados cuáles son los ejes mínimos que mantienen al globo suspendido y el soporte que lo mantiene en pie.

Un globo celestial necesita ser puesto sobre su estante con su eje polar a un ángulo que es apropiado para el sitio en el que se va a usar, o para el que se va a efectuar un cálculo. En concreto, el ángulo entre el eje polar y el horizonte debe ser igual a la latitud geográfica del lugar donde se sitúa el observador. Tal latitud queda marcada en el cruce entre el anillo principal vertical, marcado con los ángulos, y el de horizonte, que no se mueve. En el caso del globo de Holbein, tales anillos se cruzan cerca de la marca de latitud 50°, y más concreto, 42° o 43° aproximadamente. Hay escritos que identifican la latitud mostrada con la de Londres, 51,5°, donde se encontraban los dos embajadores, un hecho de importancia cuando se analizan otras propiedades astronómicas del cuadro, sin embargo la latitud marcada está más cerca de ser 42° o 43°, que podrían ser latitudes más características de España —parte del imperio de Carlos V— o de Italia, donde reside el papa. Igualmente podría tratarse de un valor muy próximo a la latitud de Roma, 41° 8', que podría aludir a los desacuerdos políticos y religiosos entre la corte inglesa y el Vaticano. También incluso se ha llegado a hablar de Polisy, 48°, por la particular localización de ciertas constelaciones, pese a no encajar con la disposición de los anillos y el globo en general.⁴²

En el globo del cuadro, Holbein representa las estrellas más iluminadas de los cielos agrupadas en constelaciones representadas de forma muy convencional por medio de figuras. Diez constelaciones aparecen en el globo del cuadro, todas escondidas parcialmente y la mayoría difícilmente reconocibles aunque a 9 de ellas se les ha atribuido nombre: Pegasus, Andrómeda, Draco, Perseus, Hércules, Casiopea, Piscis, Cygnus y Lira. Este globo tiene un gran parecido con el que construyó en 1533 el astrónomo alemán Johannes Schöner, que se encuentra actualmente en el Museo de Ciencias de Londres. Tal parecido hace posible que fuera éste el que Holbein usó para su pintura, o al menos una impresión del mismo.

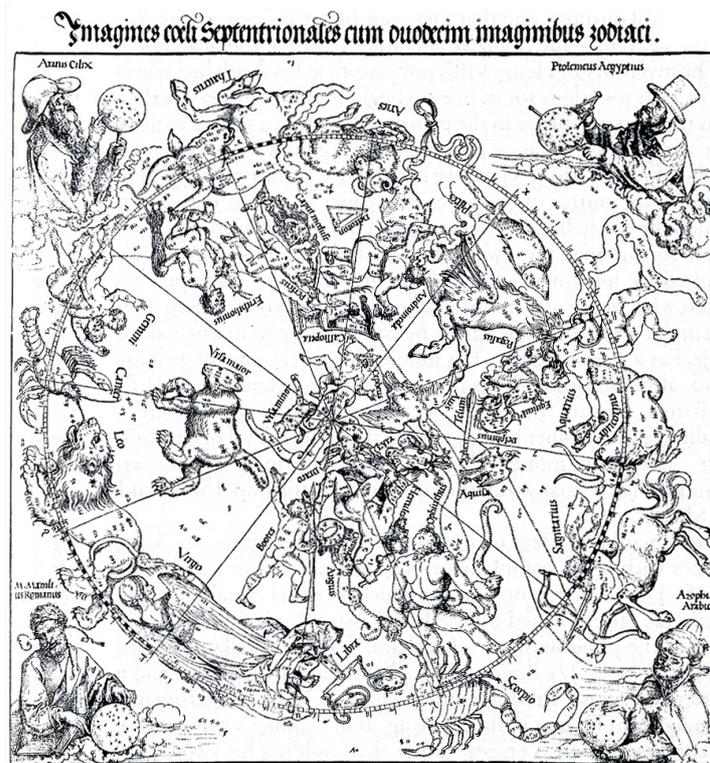
En el centro del globo se distingue la constelación de Cygnus⁴³, anotada como “GALACIA”; quizá como alusión al nombre en latín de Francia, “GALLIA”. Como se puede observar, en lugar de un cisne hay un gallo que ataca a un buitre, Lira. Como la investigadora Mary Hervey apuntó, se podría tratar de una especie de alegoría celeste en honor a Jean de Dinteville y su país: el gallo galo —Francia— ataca a su enemigo el águila —Carlos V— y lo hace huir.

42.-Ref: Michael Levey; *National Gallery Catalogue: The German School*. Publications Dept. National Gallery, 1959. P.47.

43.- Cygnus (el cisne) es una constelación del hemisferio norte que atraviesa la Vía Láctea. Dado el patrón de las estrellas principales, a veces se la conoce como la Cruz del Norte (en contraste con la Cruz del Sur). Contiene a Deneb, una estrella de primera magnitud y un grupo de seis estrellas que forman la Cruz del Norte.

Desde el punto de vista de su valor simbólico generalmente se ha asumido que la imagen de la constelación de Cygnus fue pintada con el propósito de ser el centro de atención. Hay otra posible referencia a Francia que podría apoyar la teoría de Hervey: en el centro de la mitad inferior del globo, sobre el codo izquierdo de Dinteville y a la izquierda de las rodillas de Pegasus, hay parte de la constelación de Delphinus, delfín. Cuando la región Dauphiné (delfín), que tomó el nombre del animal, fue cedida a Francia en 1349, fue con la condición de que el hijo mayor del rey le sería dado el título “Dauphin”.⁴⁴

Aparte del pájaro ahora conocido como Cygnus, el Cisne, podemos ver a Cepheus⁴⁵ a su derecha, por ejemplo, y partes de su hija Andrómeda⁴⁶ con su pierna estirada enfocando hacia arriba y partiendo desde el anillo de horizonte. El caballo con alas, a menudo llamado Pegasus⁴⁷, también puede verse claramente por debajo de la línea de horizonte. Hay muchas más constelaciones que se pueden identificar con algo más de dificultad usando el mapa de los cielos de Durero (19).



19.-Mapa de constelaciones de los cielos del hemisferio Norte. Grabado de 43x43cm producido en Nuremberg, 1515, por Albrecht Dürer, Conrad Heinvoegel (quien posicionó las estrellas) y Johannes Stabius (quien lo comisionó).

44.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P. 82.

45.-Cepheus es una constelación del norte que representa al legendario rey de Etiopía Cefeo, esposo de Casiopea y padre de Andrómeda. Es una de las 88 constelaciones modernas y una de las 48 constelaciones nombradas por Ptolomeo.

46.-En la mitología griega Andrómeda (en griego antiguo “gobernante de los hombres”) era hija de Cefeo y de Casiopea, reyes de Etiopía.

47.-En la mitología griega (Pegasus, en griego antiguo Pégasos, 'fuerte') era un caballo alado hijo de Poseidón en su rol como caballo-Dios, y la Medusa Gordon.

Se pueden encontrar cinco hipótesis acerca de lo que el globo celeste del cuadro podría estar mostrando:

1- asumiendo que la escala hora-ángulo fue seleccionada para mostrar la hora y el día, o lo que es lo mismo, que la aguja esté dirigida hacia el Sol en el zodiaco, uno puede extraer un valor aproximado de la posición eclíptica y por tanto del día del año.

2.-asumiendo la hora del día, supuestamente conocida independientemente, se puede extraer una fecha en la que las estrellas tendrán las posiciones tal y como éstas están pintadas (esto ignora la escala hora-ángulo pero sin consecuencias. La aguja está solo fijada semirígidamente al globo y su posición puede incluso tener un significado por separado).

3.-asumiendo el día del año y la posición de las estrellas se puede extraer la hora del día (de nuevo ignorando la escala hora-ángulo).

4- cualquiera de las conclusiones previas pueden ser extraídas en combinación con una asunción como por ejemplo la estructura numerología o geométrica de su diseño.

5- es concebible que el globo este dispuesto sin ninguna consideración a una interpretación estrictamente astronómica. Podría tener algún tipo de significado estructural oculto.

Existen teorías de que la fecha representada en el globo es el 11 de abril de 1533. En tal fecha el sol habría entrado en el segundo grado del signo de Tauro, pero la constelación de Aries⁴⁸, el carnero, estaría principalmente situada en el signo de Tauro. De hecho, asumiendo tal fecha, nos podemos preguntar dónde estaría el sol marcado en el globo. El carnero Aries no es visible en el cuadro, pero en el caso de que hubiera sido añadido en la manera convencional, el sol habría estado situado justo debajo de la cabeza de éste. El sol estaba en ese preciso momento casi en línea con, y adyacente a, las dos estrellas del hocico del carnero como es descrito por Ptolomeo⁴⁹.

Esto es probablemente parte de la razón por la que Holbein usó cabezas de carnero como apoyos del anillo horizontal, pese a que ninguno de los globos de Schöner tiene estas cabezas. Es más probable que su presencia sea simbólica subrayando la posición del sol. Tanto si esto es cierto como si no, la hora indicada por el sol y el globo juntos sería las nueve de la noche aproximadamente. Aparte de este significado simbólico, el principal aspecto es la posición del sol en relación al cuadro como un conjunto. La constelación de Aries no puede ser inventada, pues caería bajo la gran sombra debajo de la línea de horizonte al lado derecho del globo. En ningún caso podría ser claramente representada pues yacería en el límite del hemisferio visible. En cualquier caso el sol puede ser posicionado enfrente del pecho del carnero adyacente que actúa de soporte del anillo de horizonte, y cercano a la continuación del arco que pasa a través de la pierna de Andrómeda.⁵⁰

48.-Aries (el carnero, símbolo ♈, Unicode ♈) es una de las constelaciones del zodiaco; se encuentra entre las constelaciones de Piscis, al oeste, y Taurus al este.

49.-Claudio Ptolomeo, (Tolemaida, Tebaida, 85 d.C. – Cánope, 165 d.C. Astrónomo, geógrafo y matemático greco-egipcio llamado comúnmente en español Ptolomeo (o Tolomeo).

50.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.86-89.

Es tentador ver el globo como otro indicador de tiempo más, aparte de todos los demás diales que se encuentran a su lado, pero un globo celeste tiene muchos otros propósitos. El globo celeste de Holbein a buen seguro incluye referencias simbólicas como las de Francia, y marca posibles latitudes como las referentes a Londres, Roma, Polisy o España.

A. Astrónomo, Nicolás Copérnico

En el año 1533, el astrónomo Nicolás Copérnico expone sus teorías de heliocentrismo en una conferencia seminario en Roma y en presencia del papa Clemente VII. Copérnico defendía su teoría de que la Tierra y el resto de planetas giraban alrededor del Sol, que permanecía estacionario, en contra de las antiguas teorías geocéntricas.⁵¹

Para la presentación se utilizó el llamado *commentariolus*, una obra inédita del astrónomo que esbozaba la teoría del heliocentrismo. Fue escrita en realidad ya desde 1512 pero nunca fue publicada, únicamente fue puesta en circulación entre amigos estudiosos. Entre estos amigos estaba también el matemático y astrónomo alemán Nicolás Kratzer, que se había trasladado a Londres, amigo de Tomás Moro y de Erasmo de Rotterdam, éstos a su vez grandes amigos de Holbein.

Siendo 1533 momento de discusión acerca de cuál era el centro del universo, la dualidad Tierra-Sol pudo aparecer representada en el cuadro de Holbein a modo de los dos globos, el terrestre y el celeste.

B. Alegorías de las constelaciones

El globo celeste de Holbein presenta un “choque-encuentro” entre una geometría de puntos o estrellas y las imágenes plasmadas sobre ellas. Los animales y personajes mitológicos del globo encarnan la posición de las estrellas. Éstas coinciden con puntos importantes de la fisonomía de los seres, todo esto produciéndose en una misma superficie, la del globo celeste, que actúa como plano de proyección de todas las estrellas traídas a la misma distancia de la Tierra, que se encontraría en el centro del globo. Ésta es exactamente la forma como vemos las estrellas. Miramos al cielo y las vemos todas en un mismo plano, como si estuvieran todas a la misma distancia de nosotros, aunque realmente no es ésta la realidad.

Se buscarían en mitos estrellas cuya posición en el cielo nocturno fuera aparentemente tan cercana que las civilizaciones antiguas decidieron conectarlas mediante líneas imaginarias, trazando así figuras sobre la bóveda celeste. En el espacio tridimensional, en cambio, las estrellas de una constelación no están necesariamente físicamente asociadas; incluso pueden encontrarse a cientos de años luz unas de otras. Es sólo la imagen lo que las une.

Todo esto sugiere una vía de hacer, como tantas otras. Por un lado está la mitología ya inventada, pero qué pasaría si la inventáramos desde una nada, la fabricáramos de nuevo en las posiciones del mapa celeste, en su aspecto más artesanal.

51.-Geocentrismo: Teoría astronómica sostenida fundamentalmente por Ptolomeo que consideraba la Tierra como centro del universo.

Resulta atrayente progresar en estas ideas, abrir los ojos a las formas de la naturaleza, las cuales ofrecen belleza a quien está interesado en su funcionalidad o fantasía que genera. Sin tener cultura se puede fabricar un mito. Partiendo de un hipotético desconocimiento absoluto de la mitología y de la historia, podríamos inventar nuevos mitos usando nuestras propias imágenes y encajándolas en el cielo, como si éste fuera un receptáculo de la memoria. En realidad los mitos que se establecen no obedecen a ninguna función que no sea la de agrupación como fórmula para recordar.

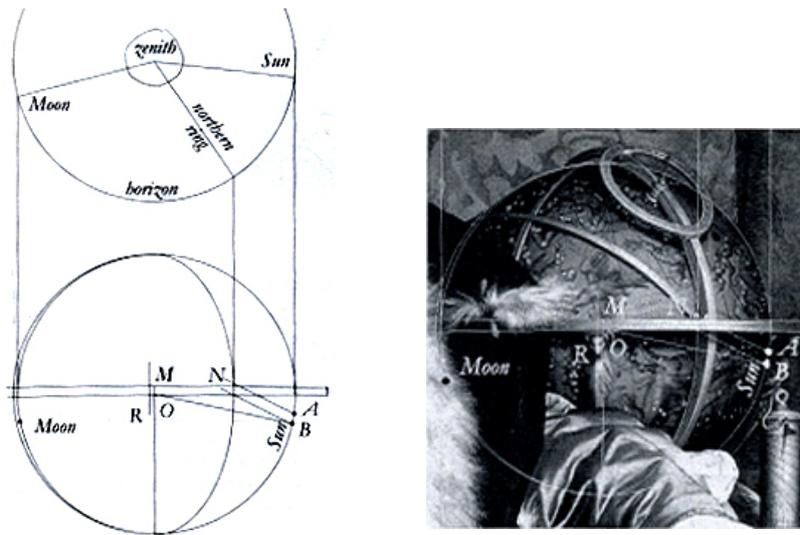
Imaginemos una de nuestras figuras. Sus puntos característicos son estrellas. A nuestros ojos la figura está en un único plano, pero adentrémonos de cerca y veamos que sus estrellas en realidad se encuentran a diferentes distancias del ojo, o lo que es lo mismo, están en diferentes planos. De repente la imagen se ha vuelto tridimensional. Y ahora aterricemos únicamente en uno de esos planos en donde conviven estrellas que, aun perteneciendo a diferentes seres, están a la misma distancia de la Tierra. ¿Qué vemos en él? Ahí está el rabo del gato, la oreja del oso, la pata del zorro, el meñique de mi mano, y el palo del pastor, seres todos ellos que han dejado una huella sobre un terreno para generar una nueva historia entrelazada, o mito.

Abastezcámonos ahora del mundo de los sueños, un mundo de noche. De día las imágenes son las que vemos y no hay estrellas. No existe conexión, pero de noche apagamos la luz y miramos las estrellas. Cerramos los ojos y soñamos imágenes que el sueño coloca sobre los puntos celestes. ¿Es ese el choque-encuentro que da forma al globo celeste?

En este mundo parece estar todo ya concebido. Revisar el cuadro de *Los Embajadores* es revisar la cultura impuesta como si no se supiera nada de historia hasta volver al origen más bruto de las cosas. Imágenes que construyen arquitecturas, y más en concreto, una serie de puntos que ofrecen recorridos donde encajar imágenes. Es como volver al origen de todo.

C. Eclipse

El escritor John North explica en su libro *The Ambassadors' secret* las posiciones del sol y la luna en el globo celeste (20). La luna estaría situada prácticamente a la misma altura y opuesta al sol, al otro lado del globo, o de la Tierra, para ese día 11 de Abril de 1533 y suponiendo su posición de tarde. Holbein así lo representó, a modo de eclipse de luna.



20.-Imagen de las posiciones del Sol y la Luna dentro del globo celeste.

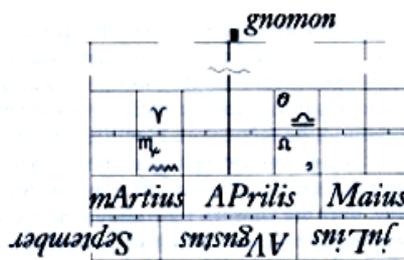
2. Dial cilíndrico o de pastor

En la estantería superior aparecen varios relojes de sol también visibles en otra obra de Holbein, el retrato de Nicolas Kratzer pintado en 1528, cinco años antes. Uno de ellos es el que se encuentra a la derecha del globo, se trata del reloj de sol cilíndrico o de pastor. Este instrumento se coloca sobre una superficie nivelada o se suspende de un hilo o cuerda para que cuelgue perfectamente vertical. El reloj tiene una aguja en la parte superior que se puede girar. Su sombra da la hora al caer proyectada sobre unas líneas de hora que están grabadas sobre el dial. Antes de leer la hora, la aguja debe ser situada correctamente para el momento del año. Para ello la aguja se gira hasta colocarla en frente de la fecha correcta indicada en una banda graduada en la base del cilindro. A continuación hay que girar el reloj de forma que la aguja esté enfocando al sol y la sombra caiga verticalmente.

La banda de fecha de la base del cilindro está graduada con los signos del zodiaco y los meses. Su nivel de detalle (grados y días) depende del tamaño del instrumento. En el caso del dial del cuadro, sus detalles son únicamente apreciables observando el cuadro en vivo y mediante el uso de prismáticos, ya que la altura en la que está el dial y el brillo de la pintura dificultan su visión. La graduación de la banda

de fecha no es universalmente válida, sólo lo es para una determinada latitud. En este caso parece que el dial muestra las latitudes cercanas a Londres. Esto parece obvio si se atiende al lugar donde se produjo el encuentro de los embajadores, pero también existiría la posibilidad de que Kratzer hubiera fabricado a Dinteville un dial para la latitud de Polisy. Pese a ello, parece que la teoría de Londres es más válida.

En algún momento de la historia del cuadro, éste sufrió pérdida de pintura en la zona del dial. En una de las restauraciones a las que se sometió el cuadro, los signos de Tauro y Virgo fueron cambiados por los de Libra y Acuario respectivamente, por error. La posición de la aguja en relación con los signos del zodiaco Tauro y Virgo es de crucial importancia por dos razones: La primera revela que la fecha era con mucha seguridad el 11 de abril de 1533 (21), fecha que entra dentro del periodo de la estancia de Georges de Selve en Inglaterra. Ese día de 1533 fue Viernes Santo, cuando la crucifixión de Cristo es conmemorada. El Viernes Santo de ese año podría ser un vínculo simbólico entre el crucifijo y el libro de himnos de Lutero del estante inferior. Esta fecha concuerda con la que parece mostrar el globo, y será confirmada por el torquetum y las sombras en el suelo. La segunda razón, por otro lado, es la hora que sería deducida de la sombra del instrumento. Se trata de las 8,15 a.m. o las 3,45 p.m., con una precisión de 5 minutos.⁵²



21.-Parte visible del dial cilíndrico o de pastor donde el dial giratorio y la sombra que arroja apuntan al mes de abril.

Si es la luz del sol la que está causando las sombras en el suelo de las piernas de los embajadores y la de la pata izquierda de la estantería, entonces se puede concluir que la aguja del dial está orientada al sol. De ser así, su sombra no sería sólo simbólica sino que estaría en concordancia con las sombras del suelo. Sin embargo la sombra de la aguja aparece curvada, inclinada, en vez de caer verticalmente. Eso significa que el dial del cuadro quizás no estuviera perfectamente orientado al sol. No es algo conclusivo, pues también existe la posibilidad de que sea la cuerda del dial la que proyecta una sombra que, unida a la sombra recta de la aguja, haga que ésta última parezca torcida.

Atendiendo a las sombras y a la simetría del patrón geométrico del suelo, se puede decir con bastante precisión que la dirección del sol era 74 grados con respecto al borde frontal de la mesa. Si el dial se hubiera girado hasta tener la aguja perfectamente en frente del sol, o su sombra perfectamente vertical sobre la superficie cilíndrica del dial, la hora serían las 8 a.m. o las 4 p.m.

52.- Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance.* P.90-93.

Se trata de una sutil diferencia de 15 minutos. Existen teorías, en las que no vamos a entrar aquí, que afirman que el sol no era sol de mañana, sino de tarde, por lo que la hora serían en tal caso las 4 p.m. Con la sombra de la aguja no siendo recta, Holbein pudo estar buscando una ambigüedad intencionada aprovechando el tipo de sombra oblicua que resulta en un objeto cilíndrico, o una conexión simbólica con la cabeza del carnero que actúa de soporte del globo celeste. La cabeza del carnero de la derecha del globo, simbolizando el sol, podría ser lo que realmente está creando la sombra de la aguja del dial.

¿La escena del cuadro fue pintada en un exterior de día, en una habitación con grandes ventanas y de día, o en un interior, de noche, y con sombras que deben ser simplemente interpretadas alegóricamente?

El cilíndrico dial parece indicar la hora verdadera de una manera ligeramente oblicua, pero más o menos de acuerdo a su modo de funcionamiento ordinario. Si aceptamos esto, el globo parece estar posicionado para hacer una declaración sobre el sol en el mismo día del año sin ninguna referencia a las sombras (no se trata de un instrumento de sombras), pero apoyando la lectura del dial del sol.

A. Nigromancia

El eclipse del globo celeste se produce para la fecha del 11 abril de 1533, Viernes Santo, día en que se conmemoraba la crucifixión de Cristo. Mateo, Marcos y Lucas tienen en común la mención de las tinieblas que cubrieron toda la Tierra “desde la hora sexta hasta la nona” (de las doce a las tres de la tarde), justo antes de la muerte de Jesús. Lucas, como dato propio, interpreta las tinieblas como un eclipse de luna.⁵³

En ocasiones es tentador pensar que se crea demasiada especulación en torno a este cuadro, y que quizás el pintor sería el primer sorprendido en leer todas las teorías, habiendo realizado el cuadro sin mayor intención que la de rodearlo de unos pocos elementos simbólicos y con la sencilla búsqueda de un gran realismo, no impropio para la época. Sin embargo, la existencia de tanto detalle en los objetos de la estantería no puede obviarse o considerarse dentro de lo normal. Inevitablemente invita a estudiarlos en busca de pistas sobre fechas en las que se apoye la simbología del tiempo que Holbein quiso representar. El dial cilíndrico vuelve a corroborar tal fecha, y con ella, todas las conexiones simbólicas que la rodean. Con todas estas conexiones y referencias a una fecha relacionada con la muerte, parece que los aparatos del estante superior están como en disposición supersticiosa. El uso de este cuadro es como el de un talismán.

¿Quién muere? Los guantes se usan para la muerte. Georges de Selve agarra con su mano derecha un par de guantes negros⁵⁴, comúnmente vestidos en días de luto.

53.-Ref: Enciclopedia Católica.

54.-Nigromancia (De *necromancia*, alterado por etimología popular por *negro*). Práctica supersticiosa que pretende adivinar el futuro invocando a los muertos, también magia negra o diabólica. En el apartado del arte, la nigromancia se dedica al estudio de la muerte y se centra en el control de los muertos (ya sea en ayudarse con ellos, como el control psíquico de la materia muerta o espiritual).

La muerte de nuevo aparece en la temática del cuadro, su relación con lo oscuro y la noche. El globo celeste muestra estrellas brillantes, sólo visibles a la noche. Siguiendo con los aparatos a la derecha del globo, podría esperarse la presencia de relojes de agua⁵⁵, utilizados mayoritariamente para interiores o para la noche. Con el dial cilíndrico, en cambio, Holbein comienza la descripción de una serie de relojes y aparatos que únicamente funcionan con la presencia del sol, o lo que es lo mismo, que sólo pueden ser usados de día. De nuevo aquí surge también la pregunta de si el cuadro fue pintado al exterior de día, en un interior de día, o en un interior de noche.

3. Cuadrante solar compuesto

El siguiente instrumento en el estante superior, continuando de izquierda a derecha, es el llamado cuadrante solar compuesto. Es imaginable que éste fue el instrumento que Kratzer pidió en una carta a Durero en 1524, quien en su respuesta le cuenta que su dueño, otro, le copiaría una impresión y se la mandaría a Inglaterra. No se sabe muy bien quién lo inventó. Parece que es el mismo que Holbein incluyó en el retrato a Kratzer de 1528. En ninguno de los dos cuadros el cuadrante se muestra en una situación de uso.

El cuadrante contiene un brazo giratorio y un semicírculo abierto que contiene escalas graduadas. Tiene una plomada en uno de sus lados para asegurar que el instrumento es posicionado correctamente vertical. El aparato es de madera y mide unos 20 cm. de alto. El instrumento era usado como reloj de sol midiendo la posición del sol respecto al ecuador celestial, o círculo equinoccial, para lo cual el marco debía ser colocado en el plano del meridiano. Para medir la hora, el instrumento se usaba en conjunción con un disco accesorio, disco que en el cuadro está colocado encima de la base de éste. Sin el uso de este disco, el cuadrante también podía ser usado para medir la altitud del sol.⁵⁶

4. Cuadrante

Parcialmente tapado y oscurecido por el cuadrante solar compuesto se encuentra otro cuadrante, en este caso sencillo. El cuadrante es blanco, podría ser de papel en madera (aunque normalmente este instrumento era de latón), y mediría en la realidad unos 16,5 cm. de radio siguiendo como referencia el tamaño del globo celeste de Schöner. Se trata de un instrumento usado para medir alturas y distancias mediante la relación entre un nomon y la sombra que proyecta. Este cuadrante horario con líneas de hora graduadas daba la hora como hoy la entendemos (horas iguales), a diferencia de las horas desiguales que ya en el siglo XVI empezaban a estar en desuso (con horas desiguales se divide en doce el tiempo de luz y en doce también el tiempo de noche). Sólo cuando el día y la noche duraban lo mismo, es decir, durante los “equinoccios”⁵⁷, las horas del día y la noche pasaban a ser iguales.

55.-Los relojes de agua o clepsidras datan de la antigüedad egipcia y se usaban especialmente durante la noche, cuando los relojes de sol perdían su utilidad. Los primeros relojes de agua consistieron en una vasija cerámica que contenía agua hasta cierto nivel, con un orificio en la base de un tamaño adecuado para asegurar la salida del líquido a una velocidad determinada y, por lo tanto, en un tiempo prefijado. El recipiente disponía en su interior de varias marcas tal que el nivel de agua indicaba los diferentes periodos, tanto diarios como nocturnos.

56.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 93-94.

Muchos estudios (los realizados por la National Gallery, y Michael Levey⁵⁸) claman que este instrumento no está dispuesto en el cuadro para su uso, y que aparece sin mostrar una hora. Pero en realidad sí que lo hace, y Holbein lo consigue de una manera ingeniosa. Se podría incluso decir que el instrumento sí está en uso.

Primero se empieza encontrando la altitud del sol; el instrumento tiene una plomada que se coloca en la marca de altitud del sol. Una vez encontrada la altitud, se necesita saber el sitio del sol en el zodiaco para la fecha en cuestión. Esto se hace usando otra fuente independiente, como un calendario. La rosca de la plomada se corre a lo largo de la escala de zodiaco situada en la base, y un pequeño punto marcador se desliza a lo largo de éste para marcar la posición del sol en el zodiaco. Se trata de tener el punto marcador a la adecuada distancia del punto de suspensión de la rosca. La rosca es entonces oscilada y movida sobre la escala de altitud; el punto indicador marcará en ese momento la hora sobre las líneas de hora. Hay dos conjuntos de líneas de hora, uno es el que se debe usar cuando el sol está al norte del ecuador y el otro cuando está al sur.

Holbein usó el cuadrante para reiterar la hora y día que el dial cilíndrico marcaba, es decir las 4 p.m. del 11 de abril de 1533. Cómo reafirma esta hora es mostrando la altitud solar de 27° grados y después bloqueando la correspondiente línea de hora en el punto apropiado sobre ella. La superposición del brazo de madera del instrumento solar compuesto sobre el cuadrante revela los 27° grados. La intersección de la línea que une esos 27 grados y el origen del cuadrante, con la vertical del lado derecho del instrumento solar, define el punto correcto sobre la línea de hora.

De esta forma no se necesitó ni rosca ni punto indicador para indicar la hora.

También podemos observar que Holbein iluminó la escala alrededor de las marcas de 27° y 54°. ¿Había un propósito al bloquear la escala a los 54° o quizás era un juego numerológico siendo 54 el doble de 27? ¿O era 54° la altitud aproximada del sol en Polisy ese día en cuestión?⁵⁹

Demasiadas coincidencias para pensar que se tratan de casualidades. Conexión con Carta astral, p.193. No sólo Holbein jugaba con el contenido de los detalles de los instrumentos, sino también con la posición de los mismos y lugar de algunos de sus puntos o líneas características. Por ejemplo, volviendo al cuadrante solar compuesto, su plomada es tangente a la curva del cuadrante y está en línea con el principio del laúd, con el clavijero, además de estar atravesar verticalmente la mitad del cuadro si éste fuera cuadrado, o lo que es lo mismo, si excluimos la franja añadida a la izquierda del cuadro usada por Holbein para mostrar el crucifijo. Por otro lado, el extremo del eje que articula el brazo del instrumento solar compuesto, en conjunción con el lado derecho de éste, está exactamente en línea con la escala tangente o *umbra recta*⁶⁰ del cuadrante.

57.-Equinoccio. Época en que, por hallarse el Sol sobre el Ecuador, los días son iguales a las noches en toda la Tierra, lo cual sucede anualmente del 20 al 21 de marzo y del 22 al 23 de septiembre.

58.-Michael Levey, nacido en 1927, es un historiador británico de arte y ex-director de la National Gallery, de Londres.

59.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 94-99.

A pesar de esta precisión, existen algunos ángulos de latitud algo desviados. ¿Han existido durante las restauraciones algunos malos retoques en el cuadro? Es difícil culpar a Holbein de esto si tenemos en cuenta el hecho de que su escala es increíblemente precisa.

Otro detalle por otro lado es que el cuadrante contiene dos pestañas visibles a la derecha, mientras que se esperaría que estuvieran escondidos. Sin embargo lo que se ve quizás no sean pestañas sino el final de dos listones que fueron añadidos para prevenir la comba del papel, como si se tratara de una construcción de este instrumento previa para después retratarla.

El cuadrante del cuadro es un espejo de uno mostrado en un manuscrito de Kratzer. Es por tanto posible que Kratzer le dejara a Holbein no un instrumento, sino un dibujo de él. No existe juego de perspectiva requerido en el cuadrante del cuadro, por lo que un instrumento real no sería necesario, además, la idea de que se fijara en un manuscrito queda reforzada por el hecho de que la escala de *umbra versa*⁶¹ está mal pintada, su diagonal a 45° es muy clara en el cuadro, la escala debería acabar en ella, fuera de vista, sin embargo acaba en el sitio equivocado y visible.⁶²

5. Reloj de sol poliédrico

El dial poliédrico situado a la derecha del cuadrante da lugar a preguntas mucho más difíciles de responder que el resto de los instrumentos. ¿cómo era usado? ¿estaba preparado correctamente para su uso? ¿los diales no muestran diferentes horas? ¿un dial adecuadamente hecho podría mostrar las horas que el cuadro parece mostrar? ¿imprecisiones del dial revelan incompetencia por parte del artesano del poliedro o es la representación de Holbein? ¿por qué fue incluido en el cuadro de tal manera que levanta tanta controversia?

El dial poliédrico que Holbein pintó es diferente al dial poliédrico común, de más de 10 caras. El dial del cuadro es muy parecido al inacabado que Kratzer sostiene en su mano izquierda en su retrato pintado por Holbein. El instrumento es de madera, tiene 10 caras posiblemente con un dial en cada una de ellas. Este instrumento se usaba para medir el tiempo pero no era muy preciso, requería una gran habilidad para colocar las agujas en la posición correcta y no daba una precisión mayor a un cuarto de hora. Se trata más bien de una pieza de exhibición.

Cuando el instrumento se usa correctamente, las agujas se sitúan paralelas al eje polar de la Tierra. Si todas las caras se usan simultáneamente, todas las agujas serán por tanto paralelas y apuntarán a uno de los polos, el norte o el sur. El instrumento se podía usar con todas sus caras en uso simultáneamente o con sólo algunas de ellas.

60-61.-La *umbra recta* simula la sombra creada por un nomo vertical sobre un plano horizontal cuando los rayos del sol están inclinados entre 0° y 45°. La *umbra versa* simula la sombra creada por un nomon horizontal sobre una superficie vertical cuando los rayos del sol están inclinados entre 45° y 90°. A cada valor de la *umbra recta* le corresponde un valor de la *umbra versa*. Cuando el rayo de luz está inclinado por 45°, las dos sombras son iguales (*umbra media*). Fuente: Glosario del Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.

62.-Referencia: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 94-99.

Las sombras de las agujas no indican la misma hora en las diferentes caras, la cara más grande visible muestra las 9.30, mientras que las otras dos muestran las 10.30. Todas las sombras deberían de ser paralelas, pero la de la cara de arriba, que señala las 10:30, claramente no lo es a las otras dos. Algunas caras del poliedro parecen tener la aguja errónea, quizás deliberadamente por Holbein. Sin embargo, incluso con un dial que no está correctamente preparado para su uso las sombras deberían de mostrar la misma hora cuando todas las agujas son paralelas. Puede que, aunque la luz de la habitación fuera artificial, Holbein estaba representando el paso del tiempo mientras pintaba el cuadro.

De nuevo, la recurrencia del número 27 da un sentido mayor de su importancia en pistas y construcción del cuadro. *Conexión con Línea de los ojos*, p.106. La aguja de la cara superior del poliedro está orientada a 27 grados respecto de la vertical al igual que la altitud mostrada en el cuadrante.

A. *La Melancolía*

La forma poliédrica de este reloj nos traslada al romboedro⁶³ truncado que aparece en el grabado de Durero de 1514 *Melancolía*, por su posición, inclinación y forma. El poliedro del cuadro también está truncado, aunque con diferente corte y cambio de plano (22). Pese a que el poliedro de Holbein y el romboedro de Durero son diferentes, ambos esconden en su geometría la misma figura, el rombo. El poliedro de Holbein se forma a partir de dos pirámides cuadrangulares opuestas y unidas por su base formando un octaedro; el octaedro es cortado en sus dos puntas. Si los dos cortes no existieran, dos caras homólogas formarían un rombo al ser vistas en planta. El corte de las dos puntas genera dos cuadrados, uno en cada corte, y ocho trapecios regulares a los lados. Durero, en su grabado, también corta dos de las puntas opuestas del romboedro, originando en este caso dos triángulos, de nuevo uno en cada corte, y seis pentágonos irregulares.

Obviando los cortes realizados al romboedro de Durero, los teóricos rombos parecen no ser tales, sino rectángulos. Sin embargo, con mucha seguridad se trata de un efecto óptico producido por el hecho de que el romboedro está girado en su base.

Un romboedro y un cubo pueden confundirse cuando son vistos en perspectiva. En realidad uno puede entenderse como el anamorfismo del otro. Un romboedro observado desde el punto de vista adecuado se convierte en cubo, y viceversa. Obviamente lo mismo sucede con el rombo y el cuadrado. *Conexión con A propósito...de los pies de los embajadores*, p.379.

Instrumentos geométricos del cuadro de Holbein como el compás, la escuadra, relojes, etc. nos vuelven a trasladar al grabado de Durero. En éste aparece un ángel con un compás, sentado junto al romboedro y rodeado de muchos otros instrumentos. Sobre él hay un reloj de arena y una balanza. Estos dos objetos eran a veces representados como los atributos del planeta Saturno⁶⁴, astro asociado a la melancolía, una influencia maligna, caótica. Estos mismos atributos, el reloj de arena y la balanza, los encontramos a menudo en los tratados alquímicos.

63.-Un romboedro es un poliedro de seis caras (hexaedro), todas ellas rombos idénticos. No se trata de un poliedro regular, porque aunque sus caras son todas iguales (uniformes), no son polígonos regulares.

Saturno se nos aparece ya desde la antigüedad como la encarnación del tiempo. La energía saturnal es una energía melancólica y consciente del paso de éste. Usaba el reloj y la balanza para medir y pesar la vida. A Saturno también se le atribuyen el elemento del plomo y el color negro.

Cornelio Agrippa, en su obra *De Occulta Philosophia*, dice que el hombre puede alcanzar su mayor estatus espiritual e intelectual por inspiración directa de lo divino. Añade que esta inspiración puede llegarle al hombre a través de sueños proféticos, de la contemplación intensa o a través del furor melancólico inducido por Saturno. Agrippa creía que la inspiración saturniana podía estimular a la razón discursiva y la imaginación. Distinguía, por tanto, tres clases de genios: los que poseían una poderosa imaginación llegarían a ser artistas, artesanos, arquitectos o grandes pintores. Aquellos en los que predominaba la razón discursiva, podrían distinguirse como científicos, médicos o estadistas. Y quienes tuvieran como predominante una mente intuitiva podrían conocer los secretos del reino de la divinidad y se destacarían sobre todo en el campo de la teología.⁶⁵

Ambos trabajos, *Los Embajadores* de Holbein y *Melancolía* de Durero, pueden ser entendidos como un ejemplo de la filosofía oculta de Agrippa, considerando la melancolía como medio para alcanzar la espiritualidad. La presencia en *Los Embajadores* de objetos asociados a la melancolía concibe la idea de que éstos pudieron ser incluidos en el cuadro para la absorción del desorden, trastorno, y melancolía de los que Jean de Dinteville se quejaba. Ese camuflaje es el que confiere un carácter melancólico al cuadro. Referencias al color negro (Saturno) como los guantes de Georges de Selve, también apoya esta idea.

La última conexión entre *Los embajadores* y la *Melancolía* surge de un modo de representación en tres dimensiones común. Muchos de los elementos de ambas imágenes pertenecen a un sistema de representación poliédrica, geométrica y de perspectiva, en el que los objetos en fuga atraen la mirada del espectador. Tanto el cuadro como el grabado siguen un mismo plan: representar los objetos correctamente en apariencia mediante líneas rectas en fuga y formas geométricas a través de las cuales todo encaja, como si la línea recta fuera el principio y el medio de lograr un gran sistema de representación y medición sobre todas las cosas, en contraposición a las curvas artificiales de lo relativo a lo natural, los ropajes, perro, calavera, etc.

64.-Saturno es el hijo menor de Urano, el Cielo, y de la antigua Tellus, la Tierra. Tras derrocar a su padre, Saturno obtuvo de su hermano mayor Titán el favor de reinar en su lugar. Titán puso una condición: que Saturno debía devorar a toda su descendencia para que la sucesión del trono se reservase a sus propios hijos. Los griegos y romanos, herederos de los sumerios en sus conocimientos del cielo, habían establecido en siete el número de astros que se movían en el firmamento: el Sol, la Luna, y los planetas Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno, las estrellas errantes que a distintas velocidades orbitaban en torno a la Tierra, centro del Universo. De los cinco planetas, Saturno es el de movimiento más lento, emplea unos treinta años (29,457 años) en completar su órbita, casi el triple que Júpiter (11,862 años) y respecto a Mercurio, Venus y Marte la diferencia es mucho mayor. Saturno destacaba por su lentitud y si Júpiter era Zeus, Saturno tenía que ser Cronos, el padre anciano, que paso a paso deambula entre las estrellas.

65.-Ref: Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Editorial Alianza Forma, Madrid, 1995.

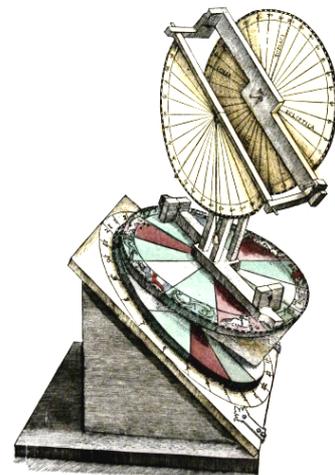


22.-Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, grabado en cobre, 23.9x16.8cm. Museo de Unterlinden.

6. Torquetum

Detrás del codo de Georges de Selve encontramos el torquetum, instrumento especialmente raro y fantástico por su construcción. Se cree que se remonta al siglo XIII, aunque los ejemplares más antiguos que se mantienen son del XVI. Descrito por primera vez por Ptolomeo en una época mucho más temprana, se volvió a fabricar en la época de Holbein, en particular por Petrus Apianus (23), cuyas habilidades astronómicas incluían la de ser fabricante de instrumentos.

El torquetum es un instrumento astronómico medieval diseñado para tomar y convertir las mediciones efectuadas en tres conjuntos de coordenadas: de horizonte, ecuatorial, y eclíptica. En cierto sentido, el torquetum es un ordenador analógico, o goniómetro ⁶⁶ cuyo uso se había hecho famoso por Nicolás de Cusa ⁶⁷, quien, utilizándolo 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.



23.-Grabado del torquetum de Petrus Apianus, *Introductio geographica* (Ingolstadt, 1533).

El torquetum tenía una doble función: era posible usarlo para la observación (sol, luna y planetas) dando los resultados en cualquiera de los tres diferentes sistemas de coordenadas elegidos, y también podía ser usado para cálculo. Ciertamente se puede decir que la base del torquetum del cuadro no está posicionada correctamente para su uso observacional.

El torquetum contiene un semidisco de altitudes, un disco de latitudes y tres planos fundamentales: el plano base, el plano ecuatorial inclinado que muestra las horas, y un plano eclíptico en donde cae el aparente recorrido del sol. El plano eclíptico está inclinado respecto del ecuatorial unos 23,5°. El ejemplo pintado por Holbein debía ser de unos 40cm. de alto. Las piezas superiores eran de latón y el resto de madera.

Holbein colocó el instrumento de tal forma que el punto del plano eclíptico más cercano al observador era el lugar zodiaco del sol en Viernes Santo de 1533 (la línea del eje zodiaco del disco de latón (línea de 90°) pasa con gran precisión a través de la línea que divide el final de Aries y el principio de Tauro del plano eclíptico). El plano eclíptico del torquetum del cuadro apenas deja ver los símbolos del zodiaco, pero del grabado de Petrus Apianus podemos tomar las posiciones del carnero (Aries) y del toro (Tauro) como válidas para el torquetum de Holbein, suponiendo que los planos eclípticos de ambos están en la misma posición. La plomada cae sobre el semidisco de altitudes en la marca de 6°. El extremo izquierdo de la alidada (superior) ⁶⁸ marca una latitud eclíptica de 17,5°. Finalmente la posición de la base de los discos (alidada inferior) sobre el plano eclíptico marca el primer o segundo grado del signo de Aries a las 5a.m. De todos estos datos se pueden calcular matemáticamente un valor de latitud geográfica: se puede concluir que el instrumento está posicionado para la latitud de Londres de 51,5° con una precisión de un grado. Planteando el problema a la inversa, asumiendo la latitud de Londres la lectura en el dial de altitud debería haber sido 6,5° y es 6°. De nuevo se trata del espejo de una situación en Londres y no de Polisy o Roma. El torquetum también refleja los 27° del instrumento solar compuesto, aunque en este caso no es visible al espectador. El ángulo podía haber sido indicado a una persona que mirara a la arista superior de la alidada por encima del disco de latitudes. En tal caso el extremo izquierdo estaría en torno a los 27°.

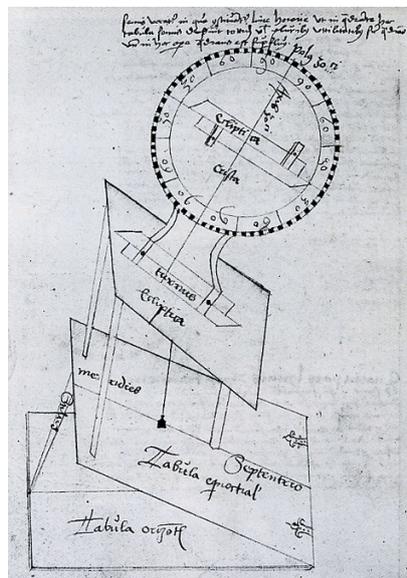
Otro hecho intrigante sobre el torquetum es el símbolo del zodiaco visible entre el poliedro y el libro donde apoya el codo de Georges de Selve. Este símbolo es erróneo para el lugar donde está colocado si la intención fue pintar un instrumento totalmente auténtico. Por la inclinación y posición del plano zodiaco se puede decir que ese símbolo debía de ser Tauro (Piscis es visible en el plano como una especie de H cuatro horas más tarde), sin embargo el símbolo es el de Sagitario. Encaja tan brillantemente con las posiciones esotéricas de los instrumentos que su verificabilidad apenas puede ser dudada. Es como si Kratzer y Holbein hubieran elegido esa sombría esquina entre el libro, el dial poliédrico y el torquetum como el lugar más remoto del estante superior que un astrónomo examinaría para la lectura de los instrumentos de izquierda a derecha, para su brillante alusión oscura.

66.-Un goniómetro es un instrumento de medición con forma de semicírculo o círculo graduado en 180° o 360° utilizado para medir o construir ángulos. Este instrumento permite medir ángulos entre dos objetos, tales como dos puntos de una costa, o un astro -tradicionalmente el Sol- y el horizonte. Con este instrumento, si el observador conoce la elevación del Sol y la hora del día, puede determinar con bastante precisión la latitud a la que se encuentra, mediante cálculos matemáticos sencillos.

67.-Nicolás de Cusa, teólogo y filósofo del siglo XV, es considerado el padre de la filosofía alemana y personaje clave en la transición del pensamiento medieval al del Renacimiento, uno de los primeros filósofos de la modernidad.

Bajo el símbolo de Sagitario encontramos el número 2, una de las horas del plano ecuatorial colocado correctamente. Ya habiendo advertido cómo el lugar del sol sobre el plano ecuatorial yace en la línea zodiaco de 90° del disco de latitudes y se dirige directamente hacia el observador, es imposible obviar que tal propiedad también la cumplen el símbolo de Sagitario y la hora 2: es la posición de la luna para el momento grabado en el cuadro (4p.m. de Viernes Santo de 1533). De alguna forma Holbein está usando el torquetum como un instrumento de cálculo. Pero lo que es más significativo es que mientras todos los instrumentos astronómicos del estante superior hacen cierta alusión a la posición del sol, es aquí donde finalmente la luna es traída en alegoría.⁶⁹

El torquetum es el instrumento del cuadro que ofrece el mayor testimonio vivo de la colaboración entre Holbein y el astrónomo Nicholas Kratzer (24). De hecho, este instrumento, junto a los otros diales de sol, podría haber pertenecido a Kratzer. Kratzer le pudo haber prestado el torquetum a Holbein para su representación, o quizás simplemente Holbein usó alguno de los manuscritos de Kratzer. Pero por otro lado, Petrus Apianus publicó un dibujo de un torquetum muy parecido al del cuadro de Holbein y mucho más completo que el de los manuscritos de Kratzer. Por tal motivo Holbein quizás se pudo ayudar del trabajo de Apianus. Sin embargo, es tal la precisión de los instrumentos pintados por Holbein que seguramente se ayudó de instrumentos reales, y no tanto de representaciones de Apianus y Kratzer, de peor calidad en perspectiva que los representados por Holbein. Por otro lado para dominar el arte de representar instrumentos graduados complejos en casi perfecta perspectiva, Holbein seguramente se ayudó de aparatos para dibujar, marcos de perspectiva a través de los cuales Kratzer pudo haber mirado para asegurar los correctos puntos de vista e imagen.



24.-Manuscrito de Kratzer, dibujo de un rudimentario torquetum copiado de un tratado de Franco de Polonia.

68.-Alidada: Regla fija o móvil que lleva perpendicularmente y en cada extremo una pínula o un antejo. Acompaña a ciertos instrumentos de topografía y sirve para dirigir visuales.

69.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.108-114.

Dibujos secundarios extraídos de los objetos reales pudieron haberse preparado para la ayuda durante la realización del cuadro. El ojo de Holbein puede parecer fotográfico pero eso no debería oscurecer la idea de que el cuadro fue realizado por medio del ojo de una mente. ¿De quién? Probablemente de Kratzer, la mayoría de los instrumentos hacen referencia a Londres, no Jerusalén ni Roma. Son tantos los conceptos astronómicos en el cuadro que la participación de Kratzer difícilmente puede ser dudada. Esto ha sido a menudo negado debido a la existencia de errores en los instrumentos, pero éstos no revelan errores serios en absoluto.

7. Libro

Georges de Selve descansa su codo derecho sobre un libro cerrado de contenido desconocido, pero con el siguiente texto impreso en su lateral: *ÆTATIS SVÆ 25* (“Su edad 25”), indicando la edad del obispo en el momento de su visita, 25 años. Parece un libro personal, no por el hecho de que muestre su edad, sino porque contiene una bisagra de cierre metálica, como si fuera un diario privado.

Con el libro se termina un gran recorrido de figuras, empezando por la esfera, un cilindro, una semicircunferencia, un cuarto de circunferencia, un poliedro truncado, circunferencias, hasta un paralelepípedo, como si se tratara de una clase maestra sobre principios de la geometría y aplicaciones.

8. Tapete

El mantel turco o tapete sobre el que apoyan los instrumentos de medida celestiales completa nuestro estudio del estante superior.

Tal posesión era algo raro y caro. Subraya la dignidad de los representantes que se apoyan en él. El tapete está situado en el nivel celestial del estante, lo que le otorga un significado astronómico o espiritual por asociación. Lo mismo se puede decir del libro sobre el que apoya el codo Georges de Selve. Los tapetes turcos y alfombras eran frecuentemente encontrados en rituales religiosos ingleses de la época y en las crónicas reales francesas⁷⁰. Holbein usó varios tapetes orientales en algunos de sus cuadros, en tres de los cuales lo hizo con un carácter religioso, aunque eso no significa que todos tuvieran tal connotación, de hecho la mayoría no la tenían. Si embargo, el tapete de los embajadores sí se sitúa en una tradición religiosa cristiana que también tenía un componente cósmico. Por otro lado también existe una buena razón para creer que su patrón geométrico fue elegido en parte para apoyar el tema geométrico subyacente al diseño del cuadro como un todo. Ciertamente su presencia en el cuadro funciona a la perfección.

El tapete del cuadro es rico en su diseño, diseño muy parecido al de otros tapetes que Holbein incluye en otras obras suyas, denominado por tal razón con el nombre del artista, “al estilo Holbein”; incluso existe un punto de cruz denominado “Holbein”.

70.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 113-114.

El diseño del tapete es algo complejo, una decoración donde no se abusa de la repetición del motivo; es como si los motivos fueran muchos y la repetición poca, a diferencia de otros estampados que normalmente siguen unas direcciones en diagonales pareciendo así un paisaje completo que en realidad es una repetición. La del tapete es escasa, se trata más bien de una convivencia de conjuntos de diferentes motivos que podrían estar superpuestos, el marco con una cenefa, el fondo, y dos grandes figuras que parecen cuadradas.

En la pintura, Holbein hace una distinción en las pinceladas del tapete tratándolas de forma muy diferente a las del resto del cuadro. Realiza pinceladas verticales y horizontales para crear el tramado de hilo cosido del tapete. Incluso observado de cerca, se distingue el relieve por acumulación de pintura sobre cada punto del cosido de una manera muy artesanal.

Normalmente las alfombras representan temas florales, de animales, estrellas, etc. Pues bien, el tapete de Holbein es algo más complejo y recargado. Parece que su patrón es indescifrable como si se tratara de una escritura jeroglífica, pues el origen de los motivos no es claro; parece que algunos surgen de flores, otros de letras, como la "S", otros de símbolos geométricos o arquitectónicos, o eslabones. Se trata como de una escritura a mitad camino, sin resolver, o garabatos resueltos en cuadrículas acumulados. Todo forma parte de un camuflaje a la hora de expresar.

A. Anatolia

En los motivos decorativos de los manteles turcos de Anatolia se da una auténtica escritura, quieren decir cosas bien concretas y son códigos que existen. Independientemente de que Holbein los usase, o no, en ese sentido, desde el momento en que nos aproximamos al cuadro como un mito construido, cada detalle supone una entrada a un universo de significados.

El tapete de Holbein puede formar parte de una alegoría religiosa. Para entenderlo, es necesario atender a los tapetes orientales con motivos cristianos, éstos últimos presentes en el tapete del cuadro. En el siglo XVI, los ingleses comenzaron a fabricar tapetes y moquetas imitando las de los tejedores inmigrantes flamencos, quienes a su vez habían copiado estilos orientales que habían sido introducidos previamente en Europa. Algunos de estos estilos islámicos se podían catalogar dentro de dos grandes grupos: los que tenían formas geométricas rígidas y abstractas, y los que tenían formas más libres, como botánicas, de animales u otros motivos naturales. El patrón del tapete del cuadro de Holbein se puede meter dentro del primer grupo, aunque no es de estilo musulmán. El tapete de Holbein en realidad pertenece a otra tradición que se remonta a la Alta Edad Media y continuaría hasta el siglo XVIII. Pertenece a una cultura cristiana Armenia, especialmente la del oeste de Anatolia ⁷¹. Los armenios fueron en varias etapas de su historia forzados a trasladarse a otros lugares, Grecia, Persia, Asia Central, pero de alguna forma consiguieron preservar sus técnicas y estilos de tejido, que a menudo eran más bienvenidos que su religión. Sus diseños parecen un intento de preservar sus creencias religiosas a modo de formas como si fuera una escritura abstracta o diagramas. La Iglesia Armenia Monofisita ⁷² fue condenada como

herética por las iglesias católica y ortodoxa, sin embargo, algunos parecidos con la fe del Islam les proporcionó la protección por parte de algunos gobernantes musulmanes.

Como resultado de esta dispersión de tendencias religiosas, los monofisitas armenios adoptaron algunos elementos de diseño nuevos, algunos de los cuales se remontan hasta el primer milenio a.C. El motivo más reconocible es el de la cruz de cuatro brazos de igual longitud (como la cruz griega), para simbolizar la cruz de Jesucristo. Derivaciones son las rosetas de cruces, algunas evidentes en el tapete del cuadro, y estrellas de cruces. También introdujeron diagramas cósmicos con colores de lana elegidos para representar los cuatro elementos. En algunos tapetes utilizaron espirales para representar el Sol. En definitiva, los tapetes de Anatolia se habían convertido en un arte que escondía referencias religiosas de Dios, de su creación del mundo, y de Cristo.

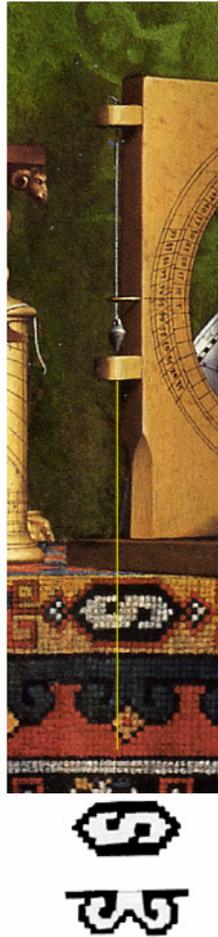
Algunos de los motivos están presentes en el tapete del cuadro de Holbein. Los más importantes son la “S” y la “E”. La “S” aparece tumbada horizontalmente justo debajo del cuadrante solar compuesto. Sólo hay una “S” visible en el tapete, pero su presencia es importante, pues denota la primera letra de la palabra armenia para “Dios Todopoderoso”. La “E”, más oculta en el tapete aunque más repetida, está representada como la “e” griega, ε, boca arriba, y tiene un cuadrado girado 45° en su hendidura. Se trata de la antigua abreviatura armenia de “HE”, con la que el nombre de Cristo empieza, aunque también puede significar “Todopoderoso”.⁷³

Exactamente debajo de la “S” hay una “E”. La trayectoria de la plomada del cuadrante solar compuesto atraviesa tanto la “S” como esa “E” aproximadamente por la mitad de ambas. Quizás Holbein sabía que la “S” y la “E” juntas denotaban a Cristo, y quiso crear de la intersección de la plomada con las letras la simbología de una escena de crucifixión, y justo en el medio del cuadro (25). Esta idea sugiere que Holbein podría haber sabido acerca del simbolismo religioso original de los tejedores, posiblemente cristianos mercaderes que pudieron haber transmitido tal conocimiento. Una vez consciente de las connotaciones religiosas de los motivos, no es sorprendente que Holbein considerara el estante superior como el lugar perfecto para el tapete.

71.-Anatolia es una península emplazada en el Próximo Oriente ocupada actualmente por la parte asiática de Turquía. Limita al norte con el mar Negro, al éste con las cadenas montañosas del Tauro y el Antitauro, al sur con el mar Mediterráneo y al oeste con el mar Egeo y el mar de Mármara. El estrecho de Bósforo y el estrecho de los Dardanelos la separan de Europa. Es un lugar estratégico para el comercio, con muchas conexiones por mar.

72.-Monofisita: Se dice de quien negaba que en Jesucristo hubiera dos naturalezas y se decantaba únicamente por la divina, y no la humana.

73.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 152-154.



25.-Símbolo de la “S” y la “E” en el tapete. La trayectoria de la plomada del cuadrante solar compuesto atraviesa ambas letras.

B. Pliegue y cenefa mete-saca

El codo de Georges de Selve provoca un pliegue en el tapete. Si se mira fijamente la zona donde se dobla el tapete y cae, en esta zona los motivos están deformados creando un volumen, una arruga que acentúa el realismo de la tela y evita la superficie plana frontal sin ningún tipo de gracia tridimensional. En el pliegue del tapete aparece un juego donde lo cóncavo puede parecer convexo, y viceversa, de tal forma que es necesario adivinar si el tapete queda doblado hacia fuera, o hacia adentro, y en ambos casos, en qué zona. Estos juegos ópticos de volumen suelen ser usados y vistos en arte: moldes en los que el negativo, la cavidad del molde, puede de hecho verse en positivo. También se encuentra este efecto en las monedas, camafeos, bajorrelieves, etc.

No se puede ver nada entero. ¿De qué van rellenos los pliegues? Normalmente forman parte de ropajes, cortinas, paños, mangas, alfombras, tapetes, etc., pliegues intencionados o no intencionados que rompen las líneas rectas; son como parte de una anatomía. Atendiendo a su mínima función, los pliegues de la cortina del cuadro en particular son al menos necesarios para crear la ambigüedad intencionada de

no saber si se trata de un espacio cerrado o no. De no existir tales pliegues, el fondo se entendería como una pared, y por tanto el lugar de la escena, como un salón. Por otro lado, el pliegue del tapete es ideal para la presencia de Georges. La levedad de este pliegue en concreto sugiere la atmósfera, aire, del ambiente del cuadro. En ese ligero movimiento se crea un volumen, o lo que es lo mismo, en ese volumen se halla una parsimonia del movimiento. *Conexión con Inclinaciones y ligero movimiento, p.240.*

Es cierto que Georges de Selve es quien causa el pliegue, sin embargo el pliegue en realidad forma parte de una pintura, entonces, ¿pertenece esto a un plan voluntario de Holbein? El pliegue denota el ambiente, el aire del cuadro, el espacio invisible. Hemos visto que la plomada del cuadrante solar compuesto atraviesa los motivos importantes del tapete, parece encontrarse aproximadamente a la mitad del cuadro, etc. Es decir, ocupa un lugar clave en el estante superior. La plomada, al igual que su función, la de comprobar el nivel o equilibrio de un objeto, parece ser el eje de equilibrio de todo lo que la rodea. En concreto, el pliegue del tapete es como si perteneciera a la trayectoria de un balanceo como la de un movimiento pendular cuyo origen se encuentra en algún punto de la plomada. En ese movimiento, es como si el aire creado por la plomada es lo que mueve y eleva el tapete. Se trata como de una escena de hipnotismo, o la de una calibración de una balanza. *Conexión con Balanceos, p.109.*

El tapete también presenta otro doble juego en el motivo de la cenefa que lo enmarca. La cenefa en sí muestra el mismo patrón tanto si se mira desde arriba como si se mira desde abajo. Se trata de otro efecto “positivo-negativo” o “mete-saca”. Adicionalmente, la cenefa aparece deformada por la arruga del tapete. En estas superficies se halla un juego infinito de posibilidades, juegos ópticos donde poner la atención, lugares donde el plano crea un intento de volumen que captura nuestra mirada en busca de la causa que lo ha movido. Incita a la curiosidad.

De esta cenefa, junto con la deformación del tapete, parte el diseño de una de las obras de mi manual, estudio de la advertencia de un engaño, el de avanzar del plano al volumen. *Conexión con A propósito...del pliegue que provoca el codo de Georges de Selve, p.387.*

C. Otros cuadros con tapetes

Todos los tapetes de Holbein huyen del plano en alguno de sus puntos. Algunos pliegues son muy obvios, como el de *Los Embajadores*, y otros escondidos como el del retrato del mercader Georg Gisze. De todos ellos, el pliegue más natural es sin duda el de *Los embajadores*.

De entre las obras de Holbein que contienen tapetes, se pueden destacar:

- *Retrato de Georg Gisze, 1532 (26)*. El diseño del tapete es de parecido estilo al de *Los Embajadores*, aunque de diferente patrón geométrico. Este tapete contiene dos deformaciones: la primera es un claro pliegue en la esquina de la mesa, aunque éste no tiene ningún rasgo de interés en particular. La segunda deformación no es en realidad un pliegue como tal, sino un leve movimiento asociado a un cambio de perspectiva en el centro del tapete, como si la mesa estuviera combada o cortada en dos. Las líneas del patrón no fugan en trayectoria recta, es como si Holbein hubiera pintado el tapete con otra

herramienta de visión diferente a la de la perspectiva. Conexión con Indicios ópticos. Retrato de Georg Gisze, p.260.

- *Meyer Madonna*, 1526 (27). La imagen presenta un pliegue que empieza en los pies de la virgen al contacto con la alfombra y se extiende hasta el frente de manera muy artificial y forzada. El pliegue destapa un espacio negro entre el marco del cuadro y el final del pliegue.

- Retrato de *William Warham*⁷⁴, 1527 (28). Varios de los elementos de este retrato recuerdan en gran medida al de *Los Embajadores*, la cortina verde de fondo, el tapete, el crucifijo y los libros. El tapete es muy similar al de *Los Embajadores*, aunque su pliegue, a la izquierda del cuadro, parece más anecdótico. La cortina de fondo, de nuevo, preserva el espacio e impide averiguar dónde posó el modelo.



27.-Hans Holbein, *Meyer madona*, 1526-29. Óleo sobre madera, 144 x 101cm. Museo Städel, Alemania.

28.-Hans Holbein, *William Warham*, 1527. Óleo sobre madera, 82x67cm. Museo del Louvre, París. Véase que el diseño del tapete, la cortina de fondo verde y el crucifijo tienen gran similitud con los de *Los Embajadores*.

74.-William Warham (1450–1532), Arzobispo de Londres y principalmente de Cantembury. Practicó y enseñó leyes en Londres y Oxford.



26.-Hans Holbein, *Georg. Gisze*, 1532. Óleo sobre roble, 96.3x85.7cm. Gemaldegalerie, Berlín.

I.2.3.4. Estante inferior

El estudio del estante inferior apoya las ideas y teorías extraídas del estante superior. Una vez más, los objetos del estante inferior arrojan pistas que se apoyan unas entre otras, pero en este caso son más personales al aludir al mundo terrenal, ciudades, amistades, ideas, etc.

Con el tránsito del estante superior al inferior se pasa de un mecanismo de cronometraje a un mundo en el que todo parece más normal, accesible, terreno, y se pisa tierra. El estante inferior se encuentra entre el estante superior de los cielos y el suelo, pero está más cercano a éste último, reforzado además por la presencia de objetos propios de un saber más accesible y a una escala de lo humano.

La composición de los instrumentos del estante inferior parece estar en consonancia con la disposición de la calavera. Tanto el mástil del laúd, el lateral derecho del libro abierto, y las flautas, parecen compartir líneas de inclinación similares, casi paralelas, a la del cráneo.

9. Globo terrestre

De izquierda a derecha, el primer objeto del estante inferior es el globo terrestre. El mapa del mundo representado tiene gran similitud con uno publicado por Johannes Schöner en Nuremberg en 1523. Tales mapas estaban compuestos por piezas o secciones que eran impresas de tal forma que pudieran ser superpuestas en esferas para formar globos terrestres.

El mapa de Holbein es de un gran nivel de detalle y está perfectamente acoplado al volumen del globo. Supuestamente de cuero, su forma esférica está efectivamente achatada por el uso de este material, de forma que no es una esfera perfecta.

El globo de Holbein muestra un mapa del Nuevo Mundo ⁷⁵ y de la línea establecida por el Papa en el Tratado de Tordesillas en 1494, que dividía las nuevas posesiones coloniales de España y Portugal. A simple vista parece un globo normal de la época, sin embargo se trata en realidad de un globo personalizado por la inclusión en él de muchas otras referencias a lugares menos obvios cuya representación en el globo no está aparentemente justificada. Para acceder a tales referencias se requiere adoptar esa mirada de lupa necesaria para observar muchos de los detalles del cuadro. Con ella se destapan todos los territorios del globo, que una vez más constituyen un secreto que Holbein guarda y sólo descubre a modo de más citas.

El globo incluye muchas localizaciones europeas, pero es importante destacar en concreto una serie de lugares que son inusuales e impropios de un globo terrestre; entre ellos, Polisy, lugar de residencia y castillo de Jean de Dinteville en Francia, al que Holbein otorgó una posición central en el globo. Tal inclusión supone una pista geográfica de Holbein, con la que podría estar señalando el destino y colocación del cuadro en este lugar. Parece ser una geografía privada de Jean (29).

75.-Nuevo Mundo es uno de los nombres utilizado para designar al continente de América. Esta denominación se emplea desde finales del siglo XV a raíz del descubrimiento de América por parte de los europeos.

También las inscripciones “Baris” por “París”, y “Pritannia” por “Britania”, son supuestas reflexiones de Holbein sobre su propia pronunciación de estos nombres franceses.



29.-Detalle del globo terrestre con la inscripción “Policy”.

Así pues, en el mapa aparecen datos que tienen que ver con el secreto de los embajadores y con la cultura de la época. Tales observaciones nos alertan de la posibilidad de que mirar fijamente al globo implica mucho más que la mera admiración del objeto. Una vez más hay que adentrarse en los detalles a la manera de un funámbulo.

El cuadro literalmente enseña una geografía, como incitando al emprendimiento de un viaje de destinos por los que parece que hayan pasado una serie de gente, los embajadores, el propio pintor, y a las amistades a las que el cuadro alude. Nos invita a trasladarnos a los territorios, aunque también puede tratarse de un recorrido o trayectoria espiritual. Lo que está claro es que continuamente todas estas pistas a modo de citas de lupa hacen desplazarnos en busca de algo fuera del cuadro.

A. Líneas Tratado de Tordesillas

Se conoce como Tratado de Tordesillas el compromiso firmado en Tordesillas (actualmente en la provincia de Valladolid) el 7 de junio de 1494 entre Isabel y Fernando, reyes de Castilla y Aragón, y Juan II rey de Portugal, en virtud del cual se establecían un reparto de las zonas de conquista y anexión del nuevo mundo mediante una línea divisoria del Océano Atlántico y de los territorios adyacentes. En el globo aparece esta línea en color rojo a modo de meridiano añadido, bajo la que se lee:

“LINEA DIVISIONIS CASTELLANORV ET PORTVGALLEN”

Aparte, se ven otras tres líneas rojas que representan los paralelos del círculo ártico, el trópico de cáncer y el ecuador, que vienen acompañadas de los siguientes textos respectivamente:

“ARCV”

“TROPIC CANCRI”

“AQVINOCCIALIS CIRCVL”

B. Mapa de Schöner

El mapamundi de Holbein es una cita literal del mapamundi construido por el astrónomo de Nuremberg Johannes Schöner. Se trata de un mapamundi portátil, de viaje, y construido en piel del que el cuadro muestra incluso el achatamiento de un polo debido al material empleado. El mapa 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.

C. Expedición Magallanes

En el globo de Holbein son perfectamente visibles unas naves que están recorriendo el periplo del globo. Una circunnavegación. Es la expedición de Magallanes, que zarpó de la Península Ibérica en 1519 en búsqueda de un paso hacia las Islas Malucas a través del continente americano y que concluyó con la muerte del mismo. Este viaje supuso también la definitiva demostración de la redondez de la tierra, otra teoría que se debe de aceptar al igual que las teorías heliocentristas de Nicolás Copérnico. Si en el globo celeste debemos admitir la tesis del heliocentrismo, en el terrestre debemos aceptar la tesis de la redondez de la Tierra.

10. Libro de aritmética

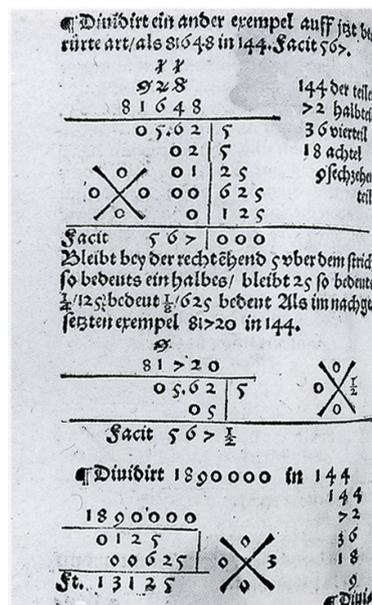
Junto al globo hay un libro semicerrado con una escuadra metida en él a modo de separador. El libro es *L'arithmétique des marchands*, de Petrus Apianus ⁷⁶ publicado en Ingolstadt en 1527. Se trata de un libro de instrucciones de cálculo para comerciantes. Aunque fuera producido como el libro aritmético de un comerciante, podría haber sido usado por muchos otros como una guía de cálculo. Lo más curioso del libro es la página por la cual está abierto, que comienza con la palabra “Dividirt” (Se dividen). Este libro, el libro de himnos, y los instrumentos, se prestan a interpretaciones que implican la división y el desacuerdo, y sus contraposiciones, unidad, armonía y reconciliación, asuntos con los cuales Dinteville y su amigo De Selve estaban muy preocupados en 1533.

76.-Petrus Apianus (1495–1552), conocido también como Pedro Apiano, fue un humanista famoso por sus importantes trabajos en matemática, astronomía y cartografía. Fue astrónomo del emperador Carlos I de España.

En su página abierta muestra dos ejemplos de largas divisiones con soluciones integrales y fraccionales. De nuevo el número 27 vuelve a aparecer escondido. Los dos resultados provienen de los números 81648 y 1890000, ambos múltiplos de 27. También contiene símbolos que podrían referir a la reforma de la Iglesia o la división de la cristiandad. El número 27 puede aludir al pavimento de Westminster y al anamorfismo de la calavera, como más adelante veremos (30).

(Es difícil saber dónde parar en la búsqueda de detalles que puedan tener significado).

La división es una reseña a la muerte, un corte. El cuadro continuamente parece dividir: El estante superior del inferior, el embajador de la izquierda del embajador de la derecha, el suelo de la cortina, la calavera del resto del cuadro. Nosotros mismos también parecemos tener una división como si todo partiera de un eje simétrico, mitad y mitad. Incluso la mirada, ojo izquierdo y ojo derecho, en busca del *stereoscopismo*, útil para ver un anamorfismo: Si colocamos el separador incluido con este trabajo de canto entre nuestros dos ojos de tal forma que la imagen del cuadro está a la izquierda y la del suelo a la derecha, y miramos con los dos ojos abiertos, el separador se divide en dos como corte, las imágenes intercambian sus posiciones, y en el aire aparece la calavera. Parece que el anamorfismo de Holbein necesita de este modo de visión, justo en el límite del marco de ver. El corte es el cuadro, pero es imposible ir a la National Gallery y traspasar la pared donde el cuadro está colgado. Por ello, es apropiado saber para qué sitio se pensó el cuadro, quizás colocado en una pared con puertas o escaleras a sus lados. Conexión con Colocación del cuadro. Castillo de Polisy, p.165.



30.-Hoja del libro de aritmética de Petrus Apianus *Eyn unnd wohlgegründte underweysung aller Kauffmans Rechnung*, Leipzig, 1543. 16x9.5cm. Cambridge University Library.

A. Aritmética

Aritmética es la rama de las matemáticas que estudia ciertas operaciones de los números y sus propiedades elementales. Proviene del origen griego *arithmos* y *techne* que quieren decir respectivamente “números y habilidad”.

La Aritmética contiene 7 operaciones básicas, que son:

Adición (+)

Sustracción (-)

Multiplicación (x)

División (÷)

Potenciación ($y = b^x$)

Radicación ($y = \sqrt{x}$)

Logaritmicación ($x = \log_b y$)

B. Fórmula

Con una integral se podría extrapolar una magnitud o medida cuantitativa de un trozo de la tierra al total del globo terrestre. El compás, la escuadra, el libro de aritmética, el resultado integral..., parecen estar en consonancia y preparados para la realización de una medida, quizás sobre el globo terrestre.

11. Escuadra

La escuadra que abre el libro de aritmética, utilizada para trazar y comprobar ángulos rectos, parece que se puede plegar pues tiene una bisagra, una función más cómoda, portátil. La escuadra, junto al compás, son los instrumentos de la estantería más accesibles al usuario normal, escala de lo humano.

12. Compás

A la derecha del globo y casi bajo el laúd se halla un compás, usado para trazar arcos perfectos de distintas medidas y también para verificar distancias entre dos puntos. Los compases podrían tener un significado simbólico en el siglo XVI: imágenes de *Prudencia* empuñando un compás eran conocidas en Francia como símbolo de buen gobierno. Holbein ya diseñó un medallón con un par de compases, serpientes, delfines y cornucopias, con un texto en francés haciendo referencia a la prudencia (31).



31.-Diseño para un medallón con un par de compases, serpientes, delfines y cornucopias de Hans Holbein, 1533. Tinta negra y aguada sobre papel, 4.9x5.1cm. British Museum, Londres.

“Prudentem et par compas incontinent tu viendras”

, que se podría traducir por “Vendrás inmediatamente de manera prudente y con medida”.

El compás tiende a ser asociado con la imagen banal de Dios el Creador que a menudo es representado sosteniendo el compás de puntas en su papel como Dios el Arquitecto del Mundo.

Posibles conexiones son *Newton* de William Blake (32), *Cremaster 3* de Matthew Barney (33), *Melancolía I* de Durero y el *Retrato de Kratzer* de Holbein (18).



32.-Retrato de Newton realizado por William Blake, 1795. 40x60cm.



33.-*Partition*, de la exposición de *Cremaster Cycle* de Matthew Barney en el Museo de Arte Moderno de París. Pertenece al ciclo *Cremaster 3*, 2002.

13. Laúd

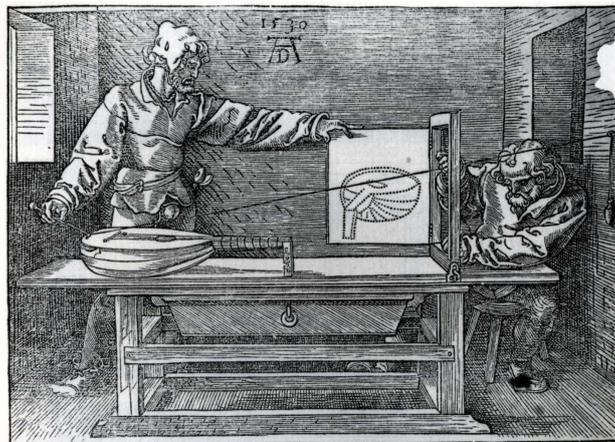
El laúd es otro elemento conectivo más con el secreto del cuadro y su representación. El laúd es el primer objeto conectado de forma evidente con otra imagen similar, el porticón de Durero, por su forma de inserción en el cuadro, su colocación, la técnica de su representación, y su condición de objetopista. El resto de los objetos contienen alusiones, pero en ningún caso analogías claras con otras referencias.

El laúd es, en primera instancia, el símbolo de la Gran Lira del Universo, o, siguiendo a Cornelio Agrippa, el símbolo de la música, en el cual se encierran todas la armonías posibles, incluidas la matemática y las otras ciencias. El laúd recuerda a la perfección armónica de la construcción perspectiva del cuadro que, en verdad, es incluso un ejercicio de *trompe-l'oeil*⁷⁷.

El laúd y el cráneo están en líneas de similar inclinación. Puede que su disposición tenga que ver con el método que se empleó para construirlos dentro del cuadro. Por otro lado, basándonos en la imagen de Durero a la que el laúd alude literalmente, éste da pistas de la máquina o técnica que pudo elaborar a ambos, el cráneo y el laúd.

A. Porticón de Durero

El laúd aparece en similares posiciones geométricas y topológicas en algunas grandes obras de época reciente asociadas simultáneamente a una cultura: emblemas de Alciato, simbolismo de Agrippa..., y obras pictóricas como por ejemplo el Tríptico de Albrecht Dürer de 1525, ciertamente conocido por Holbein, en el que un laúd está insertado horizontalmente dentro de una máquina óptica que produce una visión casi idéntica a la de Holbein. Los objetos aquí parecen estar expuestos de nuevo para construir un índice ilustrado de un manual para artistas (34).



34.-*Hombre dibujando un laúd*, de Albrecht Dürer. Xilografía de Durero del método del “porticón” inventado por él mismo y publicado en su tratado de geometría *Elementorum geometricorum* de 1525.

77.-Un trampantojo (o “trampa ante el ojo”, también llamado *trompe l'œil*, expresión francesa que significa “engañar al ojo”) es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos.

Esta máquina se conoce como “el porticón”. Un instrumento en el que los rayos visuales están sustituidos por hilos reales que se mantienen tensados desde un punto fijo situado en la posición teóricamente ocupada por el ojo, y se extienden hasta puntos representativos del objeto. Para dibujar un punto, el hilo atraviesa en su trayecto una ventana portátil que tiene dos hilos, uno vertical, y otro horizontal. Los hilos se pueden mover hasta que su intersección se posiciona justo por donde pasa el hilo, definiendo así una coordenada. A continuación la ventana se cierra con un porticón que sostiene el papel y en él se marca la coordenada. Y así con todos los puntos representativos del objeto. Con el porticón se logra tanto una representación puramente matemática, punto por punto, de los diferentes objetos. En esta máquina se prescinde del ojo, no teniendo que estar obligatoriamente en el punto de vista desde el que se controla y realiza la imagen. Se sustituye por un clavo en la pared que actúa como ojo geométrico puntual, un ojo matemático, el ojo muerto de Holbein.

Para mirar el anamorfismo del cuadro forzosamente hay que taparse un ojo, ¿por qué? Un ojo mira y el otro está muerto, haciendo nuestra mirada funcionar como el aparato de Durero, donde sólo un ojo mira y el otro ni existe, aunque en este caso el que mira sea matemático y no real, en realidad también está muerto.

El “ojo muerto de Holbein” es una metáfora apropiada que hace referencia a las diferentes posibilidades del modo de ver, una para ver el anamorfismo, y otra la matemática para representar. Muerto es el ojo matemático y el forzosamente cerrado, porque si se abriera, se caerían todas las teorías.

Hay un juego de choque entre la mirada monocular y la mirada binocular. La perspectiva responde sólo al modo de visión monocular en el sentido de que, aunque pueda haber varios puntos de fuga, la mirada es matemática y no real. Véanse las deformaciones marginales que se producen en la representación perspectiva. Este hecho también nos sitúa en muchas de las hipótesis aquí recogidas acerca de los métodos de Holbein, de su técnica. *Conexión con Modos de ver. Ojo sustituido, p.361.*

B. Cuerda rota



35.-Detalle de la cuerda rota del laúd.

El laúd probablemente perteneciera a Jean de Dinteville, pues era amante de la música. El laúd, de once cuerdas, no puede ser tocado, una cuerda rota es pintada rizándose sobre las demás que están correctamente tensas (35), la armonía se ha roto. Tanto afinar una cuerda hasta que se parta, puede significar tantas cosas...

Otra vez un instrumento debe ser mirado con lupa, pero la admiración al contemplar la fina realización de las cuerdas y en particular de la cuerda rota también nos debe acercar a lo que tal representación conlleva.

El laúd con la cuerda rota es un simulacro de lo irrepresentable. Es un código de lenguaje. Alegorías de la comunicación y de sus malogros.

El laúd es el protagonista del emblema número X de Alciato (36). Traducido al castellano como “Las alianzas”, en latín: “Foedera” (“pacto”), el emblema compara al laúd con una barca. El emblema se refiere a la delicada armonía necesaria para establecer alianzas, basta que una cuerda se rompa para que todo quede desconcertado. Así, la cuerda rota podría suponer un emblema del cuadro refiriéndose a lo contrario de la armonía: la discordia.



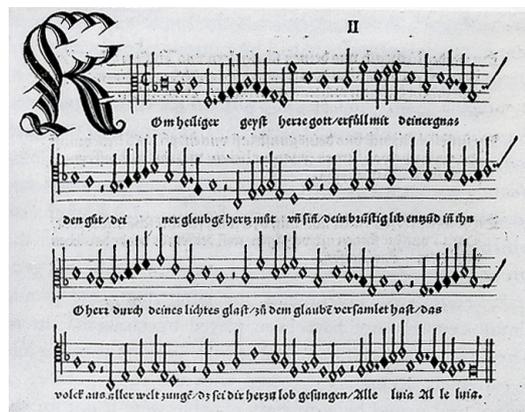
36.-Andrea Alciato, *Emblemata*, Augsburg, 1531. 14.4x8.7cm. Cambridge University Library.

14. Libro de himnos

El libro abierto del estante inferior es el *Geistlich Gesangbuchli* (libro de himnos santos) de Johannes Walther, un libro de himnos sagrados luteranos cuya primera edición data de 1524 publicada en Wittenberg ⁷⁸. Holbein ha escogido presentar el libro abierto por dos páginas concretas que sin embargo no son consecutivas en la obra verdadera ni están numeradas de tal forma. La página de la izquierda muestra la traducción del primer versículo del himno “Veni sancte Spiritus” (Venga el Espíritu Santo) de Lutero y la de la derecha la introducción a la versión abreviada de los *Diez Mandamientos*, también de Lutero (37-38). Es muy probable que la elección de este libro y el hecho de juntar estas dos páginas sea intencionado, más que copiar una versión desconocida o errónea; sin duda el tema favorito de Lutero es la oposición entre la Ley, representada por los mandamientos, y la Gracia, simbolizada por el himno, una temática que parece haber estado próxima a las posiciones de Georges de Selve ⁷⁹. El contenido de las dos páginas es perfectamente visible, cosa que no pasa con el libro de aritmética. Además parece improbable que el libro fuera elegido por casualidad. Aunque Holbein se convirtió al protestantismo, ni Jean de Dinteville ni Georges de Selve eran protestantes convertidos. Un libro de Lutero sería visto por la opinión protestante como un libro bastante polémico, y por ello sería improbable que Holbein lo hubiera incluido sin el consentimiento de los embajadores.



37.-Partitura de Johannes Walter, *Geistlich Gesangbuchli*, Wittenberg, 1525. 13x16cm. Biblioteca Nacional Österreichische, Viena. Partitura que aparece en el libro abierto de himnos luteranos.



38.-Detalle del libro abierto de himnos luteranos.

78.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P. 21-23.

79.-Ref: Susan Foister. *Making and Meaning. Holbein’s Ambassadors*. P. 40-41.

Es probable que fuera Georges de Selve el que quisiera que el libro de himnos se incluyera en la estantería y a su lado. En sus *Remonstrances... aux dicts Alemans* de 1529 Georges de Selve anima a la nación alemana a olvidar sus diferencias con la cristiandad. Si las traducciones luteranas aluden a la discordia, los textos en sí serían de un significado cristiano universal, y su elección podría entenderse como una petición a los reformadores alemanes con el himno de rezo al Espíritu Santo (fuerza unificadora de la Iglesia Universal) actuando como apoyo a las ideas de Georges de Selve⁸⁰. La desunión cristiana era el asunto más importante de Europa en 1533, algo que sin duda preocupaba a los embajadores. No sólo Georges, Jean también observaba la desintegración de la Iglesia en Inglaterra, y en Francia había divisiones que Francisco I difícilmente podía controlar.

15. Flautas con su estuche

Las flautas con su estuche son el último objeto del estante inferior. El estuche es de cinco flautas, pero sólo hay cuatro, falta una flauta (39). Este hecho es difícilmente encontrado en la bibliografía, parece que la cuerda rota del laúd eclipsa la atención a los otros elementos del estante inferior.



39.-Detalle de las flautas en su estuche. Véase que falta una flauta de las cinco.

Las flautas comparten la misma orientación que el laúd y el cráneo. Son de diferentes tamaños, afinadas en tonos distintos. Una está más sacada de la funda que el resto. Parecen flautas cilíndricas sin embocadura, al estilo del bansuri o del flabiol, o simplemente modales.

Al igual que la cuerda rota del laúd, las flautas también presentan una falta de algo, una desarmonía. Si el laúd con su cuerda rota ha sido visto como un símbolo de discordia, el caso de las flautas ha sido relacionado mediante las asociaciones marciales de la flauta como un símbolo de guerra.

La fisonomía de una flauta puede ser vista como un recipiente de aire con forma de hombre, llamado soplador. Soplar la flauta es representar la fuerza del viento, convirtiéndose la flauta en una circulación extracorpórea, espíritu o en mecanismo inexplicable. Un musitar humano es el pitorro de una olla exprés en funcionamiento, susurrar o hablar entre dientes. La discusión o la misión misma de los embajadores llega a temperaturas tan altas que es necesaria esta válvula.

80.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los "Embajadores" de Holbein*. P.23.

16. Funda de laúd

En la sombra, bajo la estantería, e invertida hacia el suelo está la funda del laúd: la música triplemente reducida al silencio (la flauta que falta, la cuerda rota, la funda invertida).

Mucho sobre *Los Embajadores* sugiere que la amistad representada entre Dinteville y Selve se relaciona con la muerte y la vida después de la muerte. En primer lugar, la pintura está repleta de alusiones a la mortalidad. Los instrumentos de medición de tiempo del estante superior pueden ser vistos para denotar la ida, o sea, la muerte. La cáscara afilada negra de madera del laúd en el suelo bajo la estantería y a la derecha de Dinteville es evocadora de un ataúd.

Sin embargo, aunque penetrantes, estas referencias a la muerte no son abiertas ni tan literales como las dos calaveras del cuadro, el anamorfismo y el broche del gorro de Dinteville, o la similitud a otra obra de Holbein, *La danza de la muerte: los brazos de la muerte*, alusión a un objeto fuera de sí (40). Son referencias literales pero escondidas. El cráneo pequeño y oblicuamente pintado sobre la credencial del gorro de Dinteville es revelado sólo después de un escrutinio cuidadoso de la pintura, y la funda del laúd es empujada al fondo y obscurecida por sombras.



40.-Hans Holbein, *Danza de la muerte: los brazos de la muerte*, 1525, grabado 7.4x5.1cm. Museo británico, Londres.

Descubrimos la impresión que sugiere el laúd como ataúd ahí debajo. De esta impresión extraemos uno de los códigos escultóricos del que deriva parte de nuestro manual. Se trata de hacer fundas de platillos volantes como piezas en sí y fuera de sí. Conexión con El suelo como techo y A propósito...de la funda del laúd, p.139 y 398.

La topología de la funda del laúd tiene parecido con los zapatos de Jean de Dinteville (41).



41.-Detalle del zapato de Jean de Dinteville y la funda del laúd. Véase el parecido entre ambos.

I.2.3.5. Retrato de Kratzer

Es necesario ahora incluir en este estudio el retrato del astrónomo Nicolas Kratzer por Holbein, por su relación con los objetos descritos de la estantería. Kratzer podría estar perfectamente retratado en el cuadro de los embajadores, pero no lo está en cuerpo, sino en los objetos, los cuales el astrónomo acostumbrada a manejar. Kratzer es como un añadido invisible, como un espectador dentro del cuadro. Kratzer formaba parte de un círculo de amistades entre los que estaban Holbein y los embajadores, entre otros, también invisibles en el retrato. Bien sabría Kratzer lo que había detrás del empeño de Holbein en este cuadro, Kratzer pudo haber sido un colaborador en la elaboración de la disposición y colocación de los objetos científicos.

Nicolas Kratzer, el astrónomo alemán de Enrique VIII, era gran amigo de Holbein. En 1527 Holbein y Kratzer ya trabajaron juntos en el diseño de unos cielos para el techo de un teatro real en Greenwich. También colaboraron en 1528 en un libro iluminado de instrucciones para el uso de un instrumento astronómico que fue el regalo de año nuevo para Enrique VIII ⁸¹. Kratzer fue profesor y educó a los hijos de Tomás Moro en Oxford (quien también forma parte del círculo de amistades mencionado, otro invisible más). Como humanista fue descubridor de muchas cosas, murió pocos meses después de la finalización de su retrato. Tenía treinta y cuatro años. La amistad de Kratzer y Holbein estaba reforzada por el hecho de que ambos eran alemanes y compartían el mismo idioma en un país extranjero. El inglés de Kratzer, como se supone, era pobre.

Holbein retrató a Kratzer en 1528 en Londres. En este retrato Kratzer se muestra sentado junto a una mesa haciendo un reloj de sol poliédrico. Sobre la mesa hay una regla y un compás, así como un pequeño disco con un indicador de aguja hacia arriba, que es el que completa el cuadrante compuesto.

81.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 114.

Detrás de él, en una balda, hay dos instrumentos, el cuadrante compuesto, sin el disco, y un dial cilíndrico o de pastor. Todos estos instrumentos se repiten en el cuadro de *Los Embajadores*.

Para representar todos los instrumentos del cuadro *Los Embajadores*, Holbein se tuvo que ayudar bien de objetos reales o impresiones de éstos. Pese a que Jean de Dinteville era estudioso del cuadrivio, Holbein no habría confiado en sus instrucciones para la representación de los instrumentos.

Es más que probable que Kratzer hubiera tenido instrumentos que Holbein habría estudiado para el retrato de los embajadores. También es posible que Holbein hubiera usado los bocetos que él mismo prepararía para el retrato de Kratzer, o que confiara en dibujos de Kratzer o copias de ellos. Kratzer también tenía un cuaderno de apuntes con bocetos de otros instrumentos, como el torquetum, en los que Holbein también se pudo haber fijado. Kratzer era un astrónomo de la Corte, más que un original científico: sus tareas mayormente consistían en hacer relojes de sol ordinarios. Pero el aspecto más asombroso de los instrumentos del cuadro *Los Embajadores* es cómo ignoran lo que cualquier astrónomo profesional hubiera sabido, la perfecta disposición de un cuadrante, el ángulo de una aguja para colocar la perfecta latitud de Londres, etc. A causa de esta “imprecisa” representación de los instrumentos, es difícil evitar pensar que los instrumentos no son más que un complicado telón de fondo que sugiere la ida del paso del tiempo, pero en tal caso el realismo de la representación de los instrumentos parece innecesario. Es posible que Holbein los hubiera pintado a idea no perfectamente dispuestos para su uso real o lectura coherente con el objeto de sugerir que el tiempo está de algún modo dislocado.

Pensemos en cambio que se trató de una especie de reto, el de elaborar un plan de salida de emergencia personal, dentro de otro plan, el obvio, rollista. Y por qué no lo iba a poder hacer si conocía perfectamente los detalles de todos los instrumentos. ¿Por qué como conclusión los instrumentos tienen que ser lo que se supone que tiene que ser, el paso del tiempo, etc.? Es más bien la gentileza del pintor lo que funciona. Cuántos cuadros habrá pintado Holbein con peticiones caprichosas..., que en *Los Embajadores* vio una vía de escape en el enredo por necesidad. Con todo ello, la maravilla está en ver los objetos, más que analizarlos.

Holbein era amigo de teóricos de la cartografía, (entre ellos Kratzer), y de comerciantes de extravagancias (Georg Gisze). De sus influencias cartográficas aprendió conocimientos matemáticos, y de los comerciantes se nutrió de objetos curiosos y materiales con los que trabajar, de hecho, los objetos de *Los Embajadores* eran unos instrumentos científicos muy novedosos para la época, digamos que se acababan de inventar. Holbein sabía perfectamente la aplicación de cada instrumento de su cuadro, así como también la de otros inventos relacionados con fenómenos ópticos geniales, como los intentos de lentes y aplicaciones.

I.2.3.6. La estantería: una globalidad, saber, amistades. Humanismo

Casi todas las personas de las que se rodeó Holbein se consideraban humanistas y pertenecían a un mismo círculo de amistades. El cuadro por tanto quizás no sólo sea un retrato de dos, sino un retrato de varios adicionales invisibles que alude a toda una corriente de humanistas y amigos, como un cuadro influenciado.

De entre ellos, Kratzer es una prioridad. Holbein y Kratzer se conocían y simpatizaban, como está testimoniado por su retrato de 1528. Otras amistades también podrían ser incluidas en *Los Embajadores*, de los que Holbein también realizó retratos, como Erasmo de Rotterdam, en 1523, Tomás Moro, y William Warham, estos dos últimos en 1527. En fin, Holbein seguramente conocía al menos las ideas de todas estas personas, libros que él mismo ilustró, como *El Elogio de la locura*, escrito por Erasmo en 1509 y publicado en París y en Estrasburgo en 1512, o *Utopía*, de Moro en 1516, como también las ideas de las fuentes de las que ellos se nutrían, como las teorías de Copérnico y su opúsculo⁸², las tesis de Martín Lutero, los mapas de Schöner, narraciones de Américo Vespucio⁸³, el ocultismo y cábalas de Agrippa, etc.

Así pues, en el retrato de los embajadores aparecen, a través de un sistema de citas y citas en las citas, toda la serie de nombres del nuevo humanismo del siglo XVI: Copérnico, Schöner, el Collège Royal de París, Magallanes, Martín Lutero, Tomás Moro, Erasmo de Rotterdam, Cornelio Agrippa, Nicolas Kratzer, etc.

82.-Opúsculo: obra científica o literaria de poca extensión.

83.-Américo Vespucio (1454, Florencia-1512, Sevilla) fue un navegante que trabajó al servicio de Portugal y de la Corona de Castilla. Se le consideró el primer europeo en comprender que las tierras descubiertas por Cristóbal Colón conformaban un nuevo continente; por esta razón el cartógrafo Martin Waldseemüller en su mapa de 1507 utilizó el nombre de "América" en su honor como designación para el Nuevo Mundo. El relato a menudo fantasioso y contradictorio de sus viajes lo han ubicado como una de las figuras más controvertidas de la Era de las Exploraciones.

I.2.4. Líneas y puntos significativos

Para la construcción y composición del cuadro Holbein seguramente se apoyó en líneas de referencia o en alguna trama encubierta. Aparentemente en el cuadro no sucede nada más allá de lo visible, pero a medida que se adentra en él se descubren líneas de composición, de fuga, centros de balanceo, recorridos circulares que producen movimientos, ojos y puntos significantes, etc., líneas que están relacionadas o proponen un viaje a través de los puntos que éstas atraviesan.

Estas líneas o recorridos sin duda forman composiciones y conectan puntos concretos por algún motivo desconocido, sin evitar por ello la sospecha de que existe una intencionalidad detrás de este plan.

Esta idea de una geometría escondida, simbología de rito religioso o de ideas filosóficas, es reflejo de un instinto por la búsqueda de una armonía general en la construcción de un esquema previo a las figuras del retrato.

I.2.4.1. Línea de los ojos

La línea de inclinación de la calavera nos dirige al punto de vista desde donde ésta puede ser observada. Adicionalmente, si desde ahí miramos al crucifijo de la esquina superior izquierda, hallamos una línea que llamamos “línea de los ojos”, denominada así por partir de uno de los ojos del Cristo crucificado y llegar hasta uno de los ojos del observador, pues es sólo uno el que se abre para mirar el anamorfismo.

Se trata de una línea recta invisible la cual encaja en la estructura del cuadro; fue seguramente preparada en un estudio previo para maquetarla y configurarla. Una vez más Holbein propone un viaje por los puntos que la línea atraviesa, imágenes, una fórmula-imagen que indica una conexión dirigida y apropiada para el estudio del cuadro. En realidad no se sabe por qué de la existencia de esta línea, pero parece demasiada coincidencia como para considerarla una pura casualidad, resulta ser más bien otro mecanismo de secreto adecuado para encubrir mensajes. Esta línea parece apuntar a un modo de visión particular, ya que comienza con unos ojos y termina por otros, no sólo haciendo un viaje desde el crucifijo hasta uno de nuestros ojos, sino también nuestro ojo izquierdo a nuestro ojo derecho, como si tal modo de visión consistiera en contemplar todos los puntos de vista, diferentes, con diferentes asuntos. *Conexión con Modos de ver. Dos ojos: divino y terreno, p.354.*

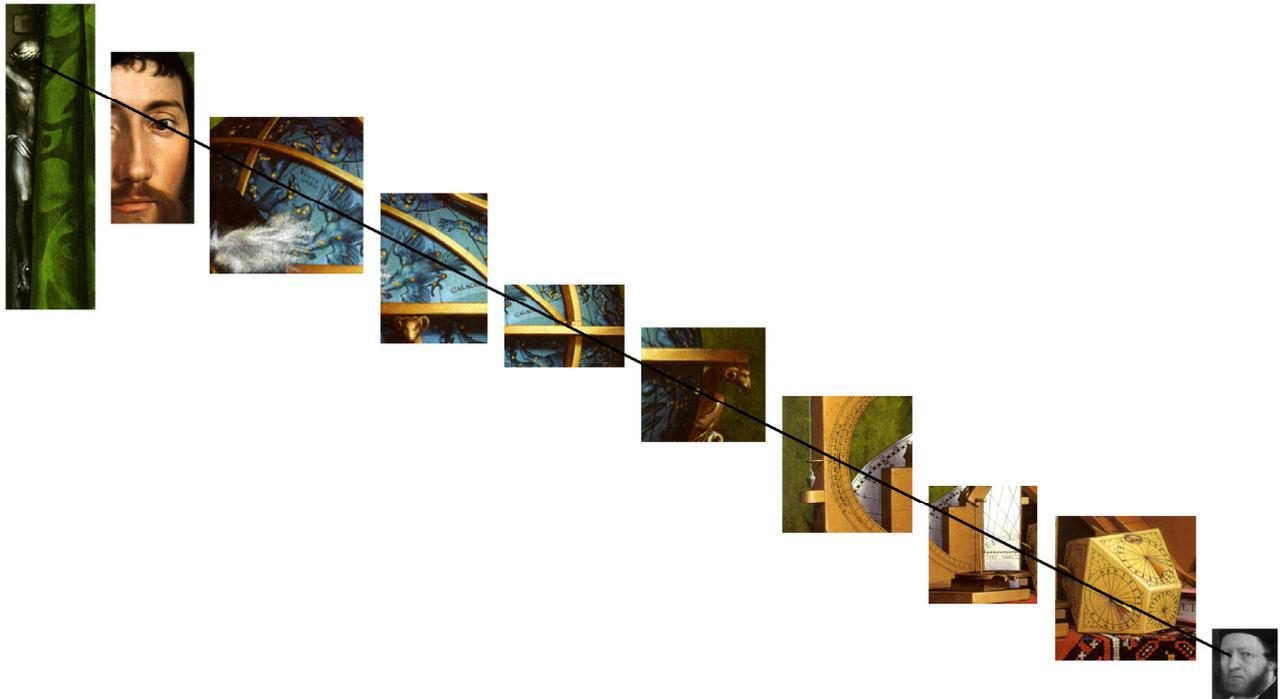
Quizás no es ver este cuadro exclusivamente, puede que existan conexiones desde los puntos a otros de sus retratos, o prolongaciones realizadas por el mismo espectador.

La banda vertical añadida a la izquierda del cuadro, donde aparece el crucifijo y que hace que el cuadro no sea cuadrado, podría ser el inicio de una mirada planeada por Holbein. Esta franja también pudo ser añadida si realmente el pintor quiso hacer este retrato en un soporte cuadrado con él pintando detrás de un espejo, y éste fuera el rincón que agregó para poder ver, como una franja personalizada y

encubierta. Conexión con Holbein tras la escena, p.267. Allí están los ojos de Holbein, que coinciden con los ojos del Cristo en el crucifijo, y es donde empieza la línea.

Esta línea recorre la siguiente trayectoria, en este orden (42: 1-10):

- 1.-Empieza en el ojo izquierdo del Cristo.
- 2.-Ojo izquierdo de Jean de Dinteville.
- 3.-Ojo izquierdo del buitre del globo celeste o constelación Lira, la estrella Vega⁸⁴.
- 4.-Cola del gallo que ataca al buitre, Cygnus, en el globo celeste, la estrella Deneb⁸⁵.
- 5.-El punto norte del horizonte del globo celeste, cruce del anillo vertical principal y el anillo de horizonte.
- 6.-El sol en el globo celeste, junto a la cabeza de carnero derecho situado de perfil.
- 7.-El punto medio de la escala en arco del cuadrante solar compuesto.
- 8.-La punta de la aguja del disco accesorio del cuadrante solar compuesto.
- 9.-Centro del dial de la cara más grande visible del reloj poliédrico, a lo largo de la línea del borde del dial.
- 10.-Acaba en el ojo derecho de un observador imaginario situado fuera del cuadro y al ras de éste, punto donde coincide uno de los puntos de vista teóricos desde donde se observaría el anamorfismo de la calavera.

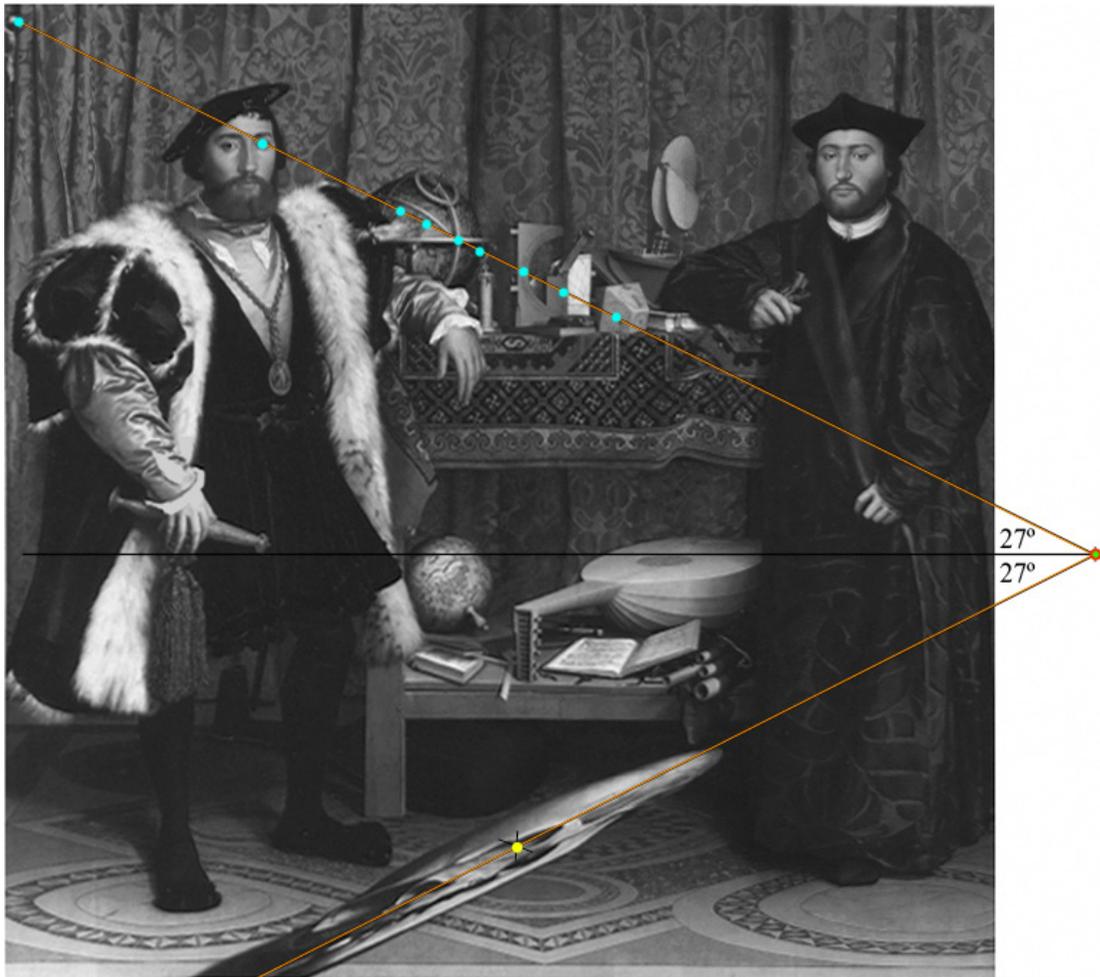


42: 1-10.-Línea de los ojos.

84.-Vega o Alpha Lyrae (α Lyrae) es una estrella de primera magnitud (en la clasificación de Ptolomeo) de la constelación de la Lira y la principal de la misma. Su nombre proviene de la latinización medieval de su denominación árabe, waqī, que significa “que cae”.

85.-Deneb es el nombre de la estrella α Cygni, la más brillante de la constelación del Cisne y una de las más brillantes del cielo nocturno.

Si prolongamos la línea de los ojos hasta interseccionarla con la línea que atraviesa longitudinalmente la calavera anamórfica, la cual atraviesa a su vez su cavidad ocular izquierda, hallamos en el cruce el último punto de la línea de los ojos, que coincide con el punto de vista clásico del anamorfismo, concluyendo así que este último punto de la línea es uno de nuestros ojos, usualmente el derecho. Si desde ahí se pretende ver la calavera, nuestro ojo izquierdo deberá de estar tapado. Tanto la línea de los ojos como la línea que atraviesa la calavera longitudinalmente forman con la horizontal 27° , de nuevo encontramos el número 27 o múltiplos de éste (43). Realmente la ocurrencia de este número en el cuadro es sorprendente. Parece una propuesta.



43.-Línea de los ojos y línea de la calavera cruzándose en el punto de vista del anamorfismo. Ambas líneas forman un ángulo de 27° con la horizontal.

Digamos que este cuadro es una geografía específica para indicar un modo de visión, un mapa de condicionamiento, una condición indicativa del modo de ver un anamorfismo. Puede que nos tengamos que retorcer de verdad para ver un estado real de lo que se nos presenta como objeto de contemplación., una dislocación que sólo es posible si nos curvamos o nos retorremos en torno a nosotros mismos.

I.2.4.2. Balanceos

Los balanceos en el cuadro son sugeridos por los movimientos que en él se suceden. El primero de ellos y más evidente es el modo de incurrir la calavera en el cuadro a modo de anamorfismo, que obliga al balanceo de la posición del ojo del observador para poder acceder a la imagen escondida del cráneo. Asimismo, la calavera también balancea (se inclina) en primer plano entre los pies de los embajadores, de los cuales, el derecho de Jean pisa de pleno en el interior de uno de los círculos del suelo, pero el de Georges no (uno pisa y otro no), como si Georges estuviera elevado por la propia inclinación de la calavera. La calavera es así el preludeo de una serie de balanceos en el cuadro. Por ejemplo, la daga que sostiene Jean con la mano derecha en su punto medio es sugerente de un movimiento circular. También la plomada del instrumento solar compuesto es origen de un movimiento pendular que recorre puntos reveladores del cuadro, etc.

“Uno pisa y otro no” es una frase por un lado evidentemente física en el cuadro, pero por otro una metáfora apropiada que avisa a no caer en la gravedad de lo concreto. Esto sugiere ya de primeras una introducción a lo que va a acontecer, como un preludeo que apunta a que algo se sostiene en lo concreto y por el contrario, algo se cae en el hueco; y así leemos, pisando hueco tras hueco para no caer en esa gravedad.

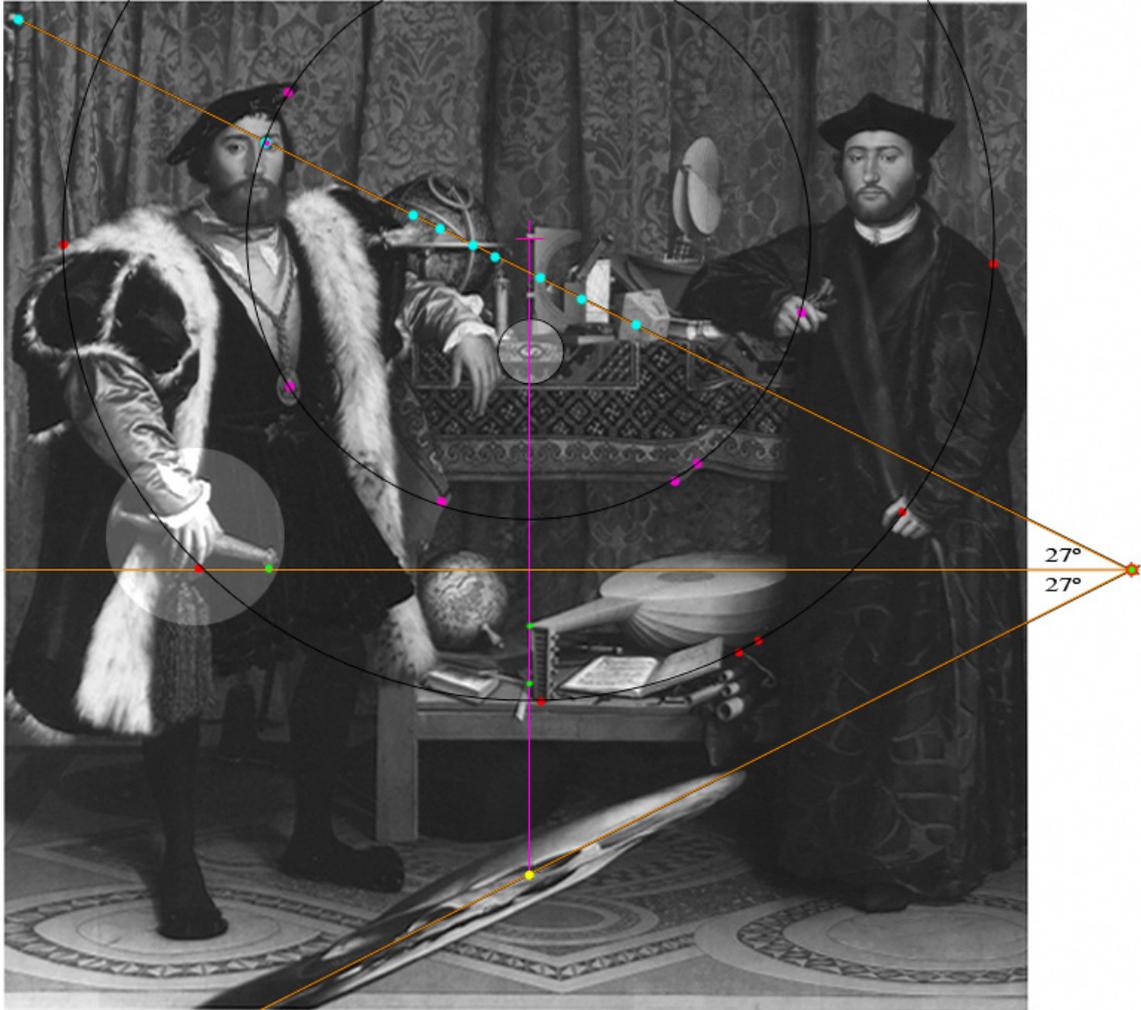
Otro desorientar obligado es el modo con que la mano derecha de Jean sostiene la daga, por la mitad de ésta como a punto de un balanceo. Su mano no es más que un decorado para conectar con lo concreto.

Detrás de estos balanceos aparentes que podrían alojarse a la superficie del cuadro, accesibles mediante la simple atención al detalle, existe una topología o sustrato subyacente e invisible que contiene un mapa o plan de recorridos y líneas que hacen coincidir estos balanceos con elementos representados en la imagen.

Esta topología está sostenida por otro tipo de gravedad, un plan invisible que se equilibra en torno a puntos concretos, como centros de, (como por ejemplo la plomada del cuadrante solar compuesto), rodeados por un geotropismo en base a otro tipo de orientación como respuesta a un estímulo; por ejemplo la arruga del tapete, movido por aire o por el codo de Georges, o la apertura en la cortina, destapada accidentalmente o a propósito para descubrir el crucifijo, ambos accidentes pertenecientes a líneas invisibles de este plan.

La línea de los ojos y la línea de la calavera se pueden considerar como los primeros de estos recorridos invisibles, en este caso de balanceo del punto de vista del observador y el recorrido de una historia virtual: la crucifixión de Cristo, Viernes Santo, eclipse lunar, la muerte, la misión de los embajadores, el tiempo y el lugar de una escena (11 de Abril de 1533), etc.

Recogemos éstas y otras líneas menos evidentes en la siguiente composición (44):



44.-Mapa invisible de recorridos de balanceo y puntos significativos: líneas de los ojos, de la calavera, dos círculos concéntricos de la plumada, apoyo de la daga, y línea central del cuadro.

La línea horizontal que divide la línea de los ojos y la de la calavera en dos ángulos iguales de 27° es rozada por la punta de la daga que sostiene Jean, como si fuera una línea de apoyo. La posición de la mano con la que Jean sujeta la daga es extraña pues en realidad no parece agarrarla; la sostiene lánguidamente entre sus dedos pulgar e índice únicamente, con los otros tres dedos inutilizados sin ni siquiera tocar la daga. Por otro lado, la daga parece apoyarse en la línea horizontal imaginaria cayendo por su propia gravedad y girando sobre sí misma alrededor de su punto de balanceo, que no es sino el punto de agarre entre los dos dedos de Jean. La mano parece como si fuera la tapadera de este balanceo, balanceo que parece el malabar de una batuta manejada por una majorette. La postura de todo el brazo derecho de Jean parece preparada para hacer apoyar la daga en la línea horizontal invisible, a la altura de los ojos del observador que mira el anamorfismo desde el ras.

La plomada del cuadrante solar compuesto atraviesa verticalmente la mitad del cuadro si a éste se le dedujera la porción de su anchura que evita que éste sea cuadrado. Dicho con otras palabras, la plomada atraviesa la mitad del cuadro si éste fuera cuadrado. La trayectoria de la plomada no sólo atraviesa la “S” y la “E” del tapete, sino también uno de los vértices del clavijero del laúd, el punto de articulación de la escuadra, y acaba en la cavidad ocular izquierda de la calavera.

La plomada también forma parte de otro plan de balanceo: En el origen o punto más alto del hilo de la plomada se halla el centro de dos círculos concéntricos que pasan por puntos estratégicos del cuadro. A modo de recorrido pendular, el primer círculo atraviesa la calavera del broche de la gorra de Jean, el ojo izquierdo de Jean, el medallón de la orden de San Miguel que cuelga del cuello de Jean, la punta del motivo del tapete en su pliegue a la izquierda del estante, la onda del pliegue del tapete bajo el codo de Georges, y la mano derecha de Georges con la que sujeta su par de guantes negros. Este círculo parece contener en su interior todos los instrumentos celestiales del estante superior, como si estuvieran dentro de su órbita invisible, ocultando otra segunda estrategia geométrica. *Conexión con Hexagrama, p.120.*

El círculo en su recorrido parece estar elevando el tapete, como si el aire creado por este balanceo pendular fuera el causante de este ligero movimiento de la tela. Así, la intencionalidad, o no, en el accidente causado por el codo de Georges de Selve queda en entredicho, y parece estar sobrepuesto por un plan voluntario de Holbein que atiende a una búsqueda de un ambiente concreto aparte de la obvia accidentalidad fecunda del codo de Georges.

En este recorrido del círculo, ¿qué atravesamos en realidad?

Por un lado:

- una calavera, muerte.

- el ojo izquierdo de Jean, una visión terrenal, un ojo a lo inmanente. *Conexión con Dos ojos: divino y terreno, p.354.*

- San Miguel amenazando a un demonio, dragón o a las almas.

Por otro:

- un soplo de viento.

- agarre de un evento de luto, muerte, empuñando una segunda piel.

El origen de la plomada también es centro de otro círculo mayor y concéntrico al primero. Engloba la forma curva los brazos derecho de Jean e izquierdo de Georges, la punta del dedo corazón de la mano derecha de Jean que sujeta la daga, el punto de apoyo del clavijero del laúd sobre el estante inferior, recorre la silueta del cuerpo del laúd, y acaba en el hueco entre los dedos índice y corazón de la mano izquierda de Georges, que agarra su traje. Respecto a las manos de los embajadores, parece como si éste círculo marcara el recorrido a realizar por el dedo corazón de Jean para acoplarse al hueco de la mano de Georges, en una especie de alianza entre los dos embajadores, hombro con hombro, codo con codo, mano a mano. *Conexión Más que amistad, p.188.*

I.2.5. El suelo del cuadro

El suelo del cuadro es sin duda un elemento que llama la atención por su patrón geométrico finamente taraceado, su color, cómo está insertado en la imagen, y su perspectiva. El suelo hace al cuadro ser un escenario matemático, recargado, lleno de emblemas, pero habitado como natural. Holbein hace coincidir la base del cuadro con la base del suelo como si la línea inferior del marco coincidiera con una línea de tierra, o el suelo actuara de marco. El suelo encaja con el marco de la imagen deseada. Por otro lado en el suelo ocurren dos acciones que con nuestra atención a ellas se convierten en subliminales. La calavera atraviesa como golpe arrojado la dimensión del suelo. Un través en el cuadro que sobrepasa más allá de la profundidad de la representación. ¿Qué construcciones descendentes disimulan los suelos? La colocación de los pies de los embajadores en el suelo da un sentido orientativo de la pose de manera identificadora de quienes están posando, y roza el colmo del propósito en la geometría del suelo, uno pisa justo en el centro de un círculo y el otro sólo roza.

El suelo bajo los pies de Jean de Dinteville y Georges de Selve parece ser el pavimento del altar mayor de la Abadía de Westminster de Londres. El suelo del cuadro es un pavimento arreglado con piezas coloreadas embutidas. Se presiente que se trata de una imitación artificial de otro suelo incluso no conociendo los rasgos del pavimento de la Abadía, se adivina que no es un original sino que proviene de un origen puro.

Holbein lo pinta muy esquemáticamente, sin apenas detalles de su relleno real, pero reproduce su estructura de manera fiel; tiene unos elementos específicos que permiten reconocerlo: un cuadrado inscrito en otro cuadrado, y círculos eslabonados, típico de los trabajos Cosmati, son también característicos del pavimento de la Abadía. Tal pavimento fue realizado por la familia Cosmati en 1268, familia artesana que venía de Roma y que viajó hasta allí para decorar los suelos del altar mayor.

Es inevitable no referirse al suelo de la Abadía de Westminster, y en mayor medida, no adentrarse en él. Estas estructuras contienen muchos significados, son diagramas que explican geoméricamente un orden del mundo a modo de escritura sagrada, reflejo del pensamiento medieval. Por aquel 1533, este gran pavimento era un tesoro afamado y un lugar de peregrinación, hasta nuestros días. En tiempos de Holbein, esta fuente de inspiración, el suelo de la Abadía, podía haber acumulado nuevos significados y haber perdido otros viejos. El significado de este suelo pudo haber sido conocido para Holbein, y por ello apropiado para el retrato de los embajadores, bien como el lugar de la cita, o como imagen añadida por separado al cuadro. Los embajadores descansan en un doble suelo, en Londres y Roma.

¿Qué concordancia existe entre 1268 y 1533? Es un encuentro entre la condición artesana de lo abstracto y la máquina pictórica de la realidad, pero ambos iguales por transmitir un idioma al que se accede desde la contemplación. No es propósito de este trabajo el tratar el pavimento y el cuadro como enigmas, sino como hechos. No es una adivinanza, pero la estamos leyendo.

I.2.5.1. Copia de la estancia de los embajadores: Westminster, Bridewell o Greenwich

El suelo retratado ha sido motivo de discusiones en relación con su procedencia. Normalmente atribuido al gran pavimento de la Abadía de Westminster, el lugar donde Holbein retrató a los embajadores es en realidad otro secreto, pues la cortina oculta el fondo y, aparte del suelo, el cuadro no presenta ninguna otra pista sobre el lugar de la escena en cuestión. La estructura del suelo del cuadro es la misma que la del pavimento de la Abadía, pero los motivos y cenefas no lo son. En caso de tratarse realmente del pavimento de la Abadía, Holbein habría realizado una interpretación de éste, a modo de resumen a grandes rasgos.

Existen otras sugerencias de que el suelo podía tratarse del Palacio de Bridewell, donde los embajadores estuvieron hospedados, o el del Palacio de Greenwich, del que hay escritos sobre dos pintores, Andrew Wright y John Heythe, que habían pintado el suelo de su patio imitándolo a piedra precisamente en el año 1533. Así, Holbein pudo haber citado a sus modelos en un lugar de amplios salones como los de Westminster o Greenwich, éste último decorado en torno a un tema, en este caso lugar de paso del meridiano Greenwich donde actualmente se encuentra un observatorio y museo de aparatos de observación del universo, o lo que pudo ser incluso más fácil, en Bridewell, el lugar donde los invitados de Enrique VIII normalmente se alojaban.⁸⁶

La teoría de Greenwich no puede ser descartada. Holbein también estaba preparado para realizar trabajos de gran escala como el que habría sido pintar un suelo de madera de la intrincada manera mostrada en *Los Embajadores*. Holbein ya decoró al fresco exteriores de casas de Basilea, y en ocasiones estuvo en Londres dedicado en trabajos de pintura temporales con propósitos ceremoniales. En 1527, él y Kratzer diseñaron y pintaron en Greenwich una alegoría astronómica en el techo de uno de los edificios levantado por el rey para el entretenimiento de los embajadores franceses. La ocasión del trabajo de Holbein y Kratzer era una importante visita para sellar el plan de Enrique en contra del emperador Carlos V⁸⁷. Por el tiempo que Holbein estaba pintando el doble retrato de los embajadores, aquella visita ya había sucedido cinco años atrás, pero no es imposible que el suelo pintado en el retrato fuera legado de las celebraciones de 1527. Incluso si no lo fuera, su carácter cósmico hace más probable que él y Kratzer, más que otros artistas no instruidos, hubieran sido responsables de aquel suelo de Greenwich, tanto si dispusieron de ayuda para su realización, como si no.

Sin embargo, para el propósito de este trabajo tomamos la teoría de Westminster como buena, circunstancia apoyada en cuatro principales razones: Al igual que Greenwich, el pavimento de Westminster también presentaba un contenido cósmico. En primer lugar, los planos, con círculos entrelazados, son al igual que en Greenwich característicos del trabajo Cosmati y están asociados con el movimiento de los planetas alrededor de la Tierra. En segundo lugar, el pavimento de Westminster era con bastante seguridad un trabajo conocido para Holbein, así como su significado. Tercero, Holbein parece inspirarse en la extraña calculación cósmica presente en la inscripción intermedia del pavimento de Westminster, que revisaremos más tarde.

86-87.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*.P.161

Finalmente, el pavimento de Westminster, mayor que el de Greenwich, parece ser exactamente doble de tamaño que el que Holbein pintó en su cuadro, como si hubiera sido pintado a escala.

El piso del santuario de la Abadía de Westminster, con su geometría e inscripciones, fue diseñado para tener su propio simbolismo en torno al cosmos y la duración del mundo. Aunque entre el suelo del cuadro y el de Westminster haya una semejanza genérica en su patrón, especialmente en el diseño de círculos unidos dentro de un cuadrado, hay algunas pequeñas diferencias. Una de las más importantes es la presencia en el suelo de Holbein de una estrella de seis puntas en el centro que no aparece en el pavimento de la Abadía. Pese a que Holbein seguramente tomó su inspiración del pavimento de la Abadía, parece que lo hizo llevando el significado a su terreno.

Quizás el piso fuera simplemente un modelo rico que Holbein copió y adaptó plasmando la riqueza de los embaldosados de moda, quizás también con la mente puesta en el estatus de Dinteville y el lugar de colocación del cuadro en su castillo de Polisy. Jean estaba redecorando su castillo, paredes, suelos, para alojar el cuadro. Por tanto Holbein podría haber pintado el suelo de tal manera que estuviera en consonancia con la nueva decoración del castillo.

1.2.5.2. Dibujo técnico

Es evidente que Holbein esconde en el cuadro una gran cantidad de mensajes, coincidencias, alusiones, juegos geométricos, etc., pero lo hace de forma camuflada, a la vez increíblemente natural, a base de trucos que no muestra a simple vista. Rara vez la comprobación visual directa sobre la imagen revela la forma en la que Holbein oculta las cosas. Por ejemplo, el centro del suelo queda oculto por la calavera, lo que dificulta la restitución perspectiva y conlleva que no se deduzcan fácilmente las diferentes líneas representativas de la perspectiva del suelo; o las patas traseras de la estantería, ocultas para disimular errores en la representación del mueble o para ocultar la trivial deducción de las dimensiones reales y el espacio real que ocupan ciertos elementos tomando el suelo de base. Sin embargo, si se determinaran al menos dos elementos fundamentales del sistema, sí se podrían comprobar medidas reales transportadas a una línea de tierra mediante restitución perspectiva. Por otro lado hay un rompimiento y ocultación de la profundidad producido por la cortina que recorta y destaca sobre casi todo el fondo. También hay un efecto de adumbración, sombreado que oscurece parte de los objetos representados. Igualmente hay esbatimientos como forma de ocultar, que son la sombra arrojada de un elemento sobre otro. Está perfectamente elaborado. Mientras tanto, cualquier movimiento de la escena, cualquier cambio de posición provocaría en el espectador la desagradable sensación del engaño fallido o del truco que ha sido puesto en evidencia.

El suelo actúa a modo de ejercicio de una proyección perspectiva en la que la primera línea que enmarca el cuadro es la línea de tierra. Así se pueden extraer las medidas reales de los elementos que contactan con el suelo, a modo de casa embrujada o espacio cúbico en el que la baldosa grande cuadrada sobre la que estamos tiene la misma forma y dimensiones que el rombo pequeño del fondo.

Si el suelo no tuviera ningún motivo geométrico y fuera una decoración de flores o animales, o simplemente fuera liso, no tendríamos ninguna referencia para comprobar proporciones que parten de él. Parece que en este caso el patrón geométrico del suelo está puesto adrede como ejemplo. Sabiendo perfectamente que su geometría se distingue por un cuadrado dentro de otro, se podrían trazar entonces diagonales para hallar un plan geométrico y poder comprobar las dimensiones la estantería, situación de los embajadores, etc. haciendo más fácil una restitución perspectiva o un estudio matemático en el caso de que hubiera sido empleada esta herramienta o sistema.

De todas formas, para qué querer saber cómo es la malla del suelo si el ojo humano no ve así. La razón es averiguar cuál es el método que Holbein usó para construir el cuadro, pues alguno debió emplear.

Partiendo de la estrella de seis puntas del suelo del cuadro, se puede deducir la perspectiva de éste, su punto de fuga, y comprobar que una de las líneas del suelo de Holbein no es correcta para la perspectiva hallada: La perspectiva del suelo es central, pues sólo hay un punto de fuga. Con los puntos y líneas visibles de la estrella se puede hallar su centro. La diagonal en dirección vertical del cuadrado menor que pasa por el centro de la estrella determina la línea en la que se encontrará el punto de fuga. Finalmente, la intersección del lado izquierdo del cuadrado mayor con esta línea de fuga determina el punto de fuga. Superponiendo el boceto realizado sobre el cuadro se puede observar que la segunda línea trazada por Holbein para el lado izquierdo del cuadrado mayor no acaba en el punto de fuga hallado, y por tanto no se corresponde con la perspectiva del resto del suelo. Así, la intención en esta práctica de descubrir dónde está la línea de tierra, la de horizonte, el punto de vista, la profundidad, etc., descubre que la banda donde firma Holbein no está compuesta por dos líneas que fugan, sino que son prácticamente paralelas infinitas. Si esta línea intrusa encajara en la fuga del suelo, daría la impresión de que el suelo es pequeño. ¿Colocaría Holbein esa línea erróneamente de manera intencionada? Su firma sí encaja perfectamente en la perspectiva infinita de la banda (45).

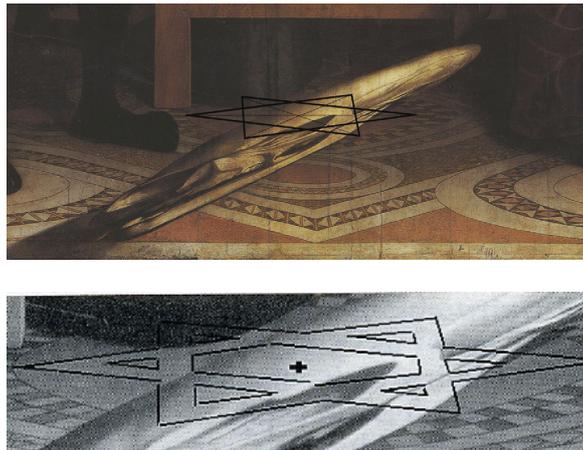
Una vez más, sucede un desmoronamiento cuando creíamos haber descubierto algo. En el proceso de indagación en el cuadro se van descubriendo poco a poco cosas a modo de destape. Cada descubrimiento te lleva a buscar otras referencias. De ellas, algunas están ocultas, no únicamente porque algo las superpone, sino porque ya no existen fuera del cuadro como tales. Así, verdad, mentira, secreto..., forman continuamente una estructura interna del cuadro, un mensaje que afecta a toda su arquitectura.

Hallar la perspectiva del suelo a partir de la estrella central forma parte de un plan de análisis práctico. Las incoherencias o inconsistencias encontradas dentro de un sistema utilizado para construir una imagen y que sin embargo sí encajan con la realidad, es un camuflaje válido para la apariencia e imitación. Admitir este margen de error como sistema que se adhiere al otro. No todo está en la norma y en la regla. Es una vía de escape, pero igualmente hacedora.

1.2.5.4. Estrella de David

El motivo central del suelo de Holbein y el de la Abadía es diferente en ambos casos. Mientras que el pavimento de la Abadía tiene en su centro un círculo de mármol de tonos cálidos, en el cuadro Holbein lo sustituye por una estrella de seis puntas o hexagrama, la estrella de David. Holbein apenas permite verla, ocultándola tras la funda de laúd y la calavera. ¿Por qué?

Pese a estar tapada por los elementos mencionados, se intuye que se trata de la estrella de David por las mínimas pistas que Holbein dejó: dos puntas que sobresalen y un cruce entre sus bandas (46). Holbein esconde la estrella, pero intencionadamente ofrece suficientes pistas como para poderla reconocer. Si se tapara algo más de ella, ya no se sabría que es una estrella. Desconocemos la intención de tal juego. De todas formas, aunque no en su centro, el pavimento de la Abadía de Westminster también contiene en toda su extensión muchas otras pequeñas estrellas de seis puntas formadas mediante la combinación de sus piedras en mosaico. Es un motivo continuamente repetido en el pavimento.



46.-Detalle de la estrella de 6 puntas, oculta tras la calavera.

La estrella de David es un signo cabalístico usado por el mago y sabio Cornelio Agrippa. La estrella tenía connotaciones de artes ocultas, de unión de cielo y tierra, doctrinas filosóficas y teológicas de la creación, el mundo de las fuerzas espirituales, etc. En una de sus manifestaciones más notorias, la estrella de David se solía encontrar dentro de un círculo dibujado con propósitos mágicos. La presencia de una imagen asociada con la magia en un cuadro con tema religioso como el de *Los Embajadores* estaba en el borde de lo aceptable en círculos académicos y teológicos de la época, sin embargo la línea divisoria entre la religión y la magia era muy fina.

Si hablamos de la unión entre cielo y tierra, a propósito de los dos triángulos de la estrella de David, la calavera se alinea justamente con la línea que une los dos vértices extremos.

Esta estrella también se conoce por el “Sello de Salomón”. Salomón, hijo del Rey David, era el tercer rey de Israel (c 970-931 a.C.), el sabio más sabio de todos los sabios, personaje capaz de dirigir los espíritus del mundo invisible. El rey Salomón hizo de Jerusalén la ciudad de la justicia y de la paz. Su nombre proviene del nombre original de la ciudad, Salem. Cuenta la leyenda que a Salomón le fueron otorgados sabiduría y conocimiento, equivalentes a un buen gobierno, la facultad de distinguir moralmente entre el bien y el mal, y una comprensión total del universo. Se cuenta que a Salomón le llegó un sello del cielo, una estrella de seis puntas. Esta leyenda es común al judaísmo, al cristianismo y al Islam. El Sello de Salomón, que tiene su base en el suelo y cuyo ápice llega al cielo, simboliza la armonía de los elementos opuestos; su significado es a un tiempo múltiple y pluricultural. Refleja el orden cósmico, los cielos, el movimiento de las estrellas en sus esferas propias, y el flujo perpetuo que se establece entre el cielo y la tierra, entre los elementos aire y fuego. El Sello, por lo tanto, simboliza la sabiduría sobrehumana y el gobierno por gracia divina (47).

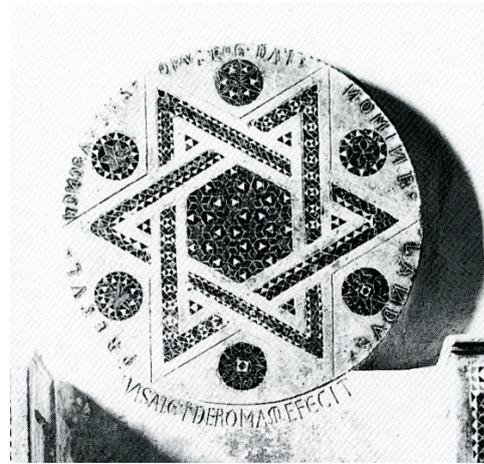


47.-Sello de Salomón, piedra, siglo III-IV. Sinagoga de Jirbet Shura, Galilea.

A. Catedral de Anagni y trono de Salomón

Como ya se ha indicado, el pavimento de la Abadía, trabajo de una familia de artesanos Cosmati, no contiene en su centro la estrella de David. Sí lo hace en muchos otros lugares del suelo, pero no de manera destacada. Sin embargo encontramos obras Cosmati que sí tienen la estrella de David como elemento principal. Por ejemplo el trono del obispo situado en la cripta de la Catedral de Santa María, Anagni, Italia (48-49). El respaldo presenta una estrella de David de grandes dimensiones que actúa de halo de la cabeza del obispo cuando se sienta en el trono. El trono fue diseñado con el propósito de imitar el Trono de Salomón de Bizancio, con dos leones bajo los posabrazos.

La razón por la que Holbein incluyó la estrella en el centro del suelo es desconocida. La Abadía de Westminster, desde los tiempos de Holbein hasta ahora, guarda una silla de madera de roble de San Eduardo el Confesor. La silla era usada como trono para las coronaciones que allí se realizaban. Seguramente tuvo en su pasado también un par de leones o similar y quizás algún tipo de decoración geométrica en su respaldo, quizás la estrella de David.



48.-Trono de Vasseleto (uno de los miembros de la familia Cosmati) de la catedral de Santa María, Anagni.

49.-Detalle de la estrella e inscripción del trono.

Mucho tiempo antes de que Holbein fuera a Londres, un cuadro del Rey Salomón fue colocado en la Abadía. Jean de Dinteville, quien presenció la coronación de Ana Bolena en 1533 sobre el pavimento de Westminster, pudo haber tenido la idea de colocar la estrella de Salomón en el centro del suelo de Holbein. También, Peter Apianus había usado el símbolo de la estrella en un libro de 1524 para marcar el centro del mundo, que es más o menos lo que la gran piedra de mármol central del pavimento de Westminster representa, simbolizando los seis días en los que Dios creó el universo. Quizás las referencias a Apianus en el cuadro no sean sólo las del libro de aritmética y el diseño del torquetum, sino también la idea del hexagrama central.⁸⁸

Alfredo Aracil, historiador de arte y músico, en su maravilloso libro sobre autómatas *Juego y arteificio*, ofrece referencias divertidas y eruditas de distintas descripciones acerca del Trono de Salomón original. En lo que casi todas las narraciones coinciden, es en el árbol de bronce dorado con pájaros cantores, también de bronce, en los artificios mecánicos en forma de leones y grifos que emitían ruidos, en un conjunto de bestias que se movían, y finalmente en que poseía un sistema mecánico que conseguía que el trono se elevase y descendiese, haciendo que el asiento tan pronto estuviera en el suelo como en el techo. El más antiguo testimonio con el que se cuenta habla de mecanismos ocultos, de leones que rugían y golpeaban el suelo con la cola..., e incluso de que cuando el primer escalón del trono era pisado, el trono comenzaba a dar vueltas rápidas, las águilas y pavos reales extendían sus alas, etc., hasta llegar a pisar el último escalón, momento en el que tanto las aves como los leones exhalaban un olor almizcle y ámbar desde su interior. Cualquiera de estos juegos sin duda dejaría perplejos a los visitantes, que una vez inmersos en el arteificio del trono, no sabrían ya dónde mirar.

88.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.102-103.

Varios autómatas debieron formar parte del Trono de Salomón, del que se cree que debió pasar por varias fases en su construcción. Se cree que este invento pasó al menos por dos o tres fases: En primer lugar, debió ser construido en el año 835 para el emperador Teófilo. A continuación, pudo ser desmontado en tiempos de su hijo y sucesor Miguel II, para finalmente ser reconstruido con diversas modificaciones a principios o mediados del siglo X, bajo el reinado de Constantino VII.⁸⁹

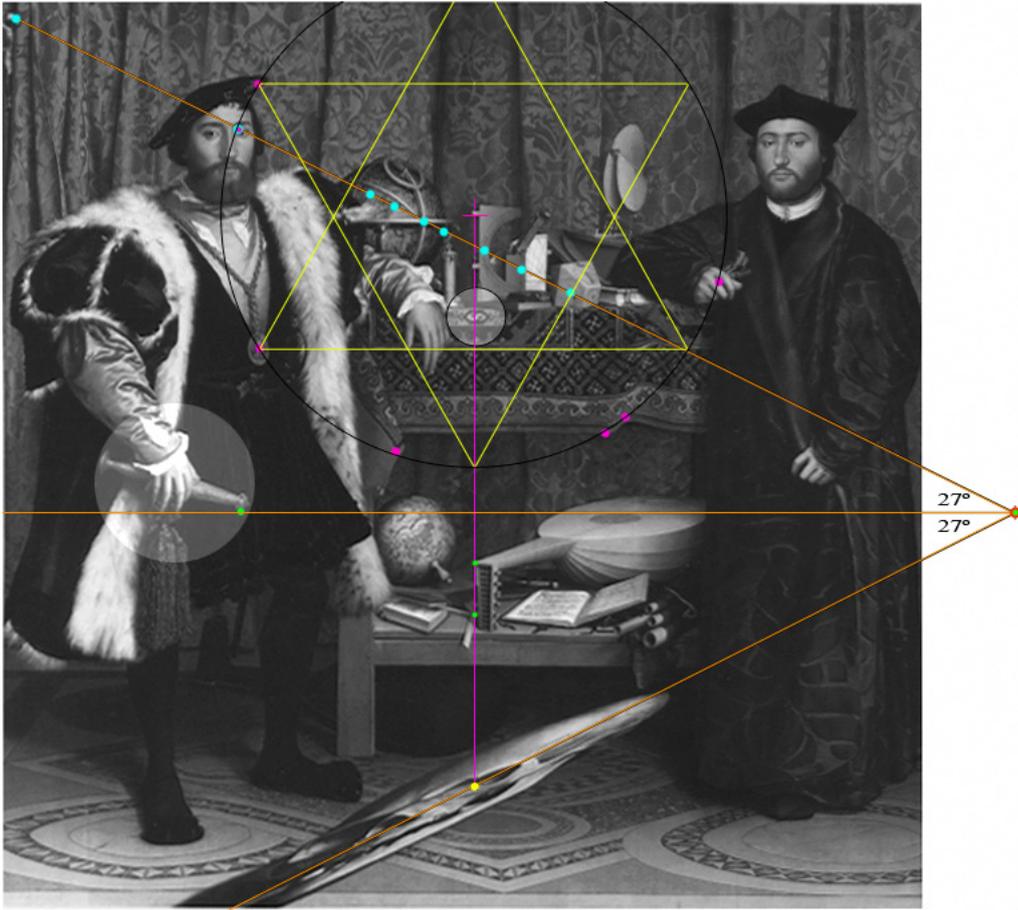
Lo que queda actualmente de este fantástico trono, en forma de imitaciones, son sillas con leones como patas o posabrazos, inscripciones como la estrella de David en los respaldos y cabeceras, escalones, púlpitos elevados sostenidos mediante columnas salomónicas como imitando un ascensor, etc. Estas columnas salomónicas en espiral bien podrían derivar de cilindros roscados que formaban parte de un mecanismo de elevación u otro movimiento a modo de engranaje.

B. Hexagrama

La razón por la que Holbein incluyó una estrella de David en el suelo es todavía desconocida. Una vez analizadas la línea de los ojos, la trayectoria vertical de la plomada y su recorrido circular, descubrimos que entre algunos de esos puntos hallados existe algo accidental por un lado, y por otro coincidente con la forma de la estrella del suelo. En definitiva, inscrito en el círculo creado por el movimiento pendular de la plomada parece ocultarse un hexagrama, o lo que es lo mismo, otra estrella de David, en este caso invisible: En la imagen mostrada se puede observar que el medallón de Jean de Dinteville está a la misma altura en el cuadro que el cruce del círculo de la plomada con la línea de los ojos. Uniendo ambos puntos se forma por tanto una recta horizontal perfecta. Igualmente, si unimos estos dos puntos con la intersección de la trayectoria vertical de la plomada con la parte más superior del círculo (este punto de intersección cae fuera del cuadro), lo que conseguimos son dos líneas que, junto a la línea horizontal anteriormente hallada, forman un triángulo equilátero. Por otro lado, si unimos la calavera del broche de Jean con la intersección de la trayectoria vertical de la plomada con la parte más inferior del círculo, hallamos una línea de igual longitud que los lados del cuadrado equilátero anterior. Si trazamos una línea horizontal de nuevo desde el broche del gorro de Jean hasta cruzar el círculo en su parte derecha, el resultado es otra vez una línea de igual longitud que los lados del triángulo equilátero. El resultado parece obvio; estas dos últimas líneas son dos de los tres lados de un segundo triángulo equilátero de igual dimensiones que el primero. Basta unir esas dos líneas por sus extremos para completar el triángulo. Los dos triángulos combinados forman una estrella de David (50).

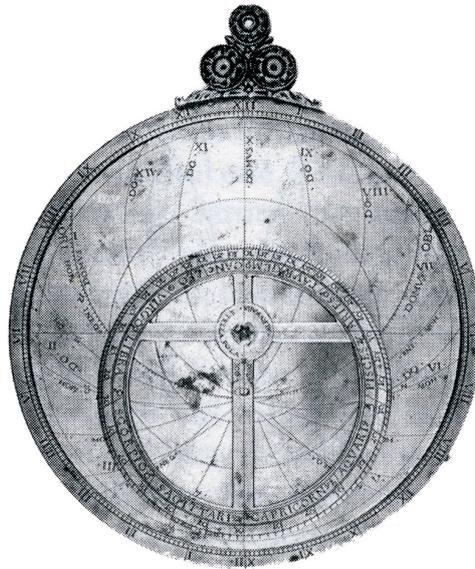
La analogía entre la estrella del suelo, también inscrita en un círculo central, y la estrella recién hallada, es clara. Parece que las dos puntas de la estrella del suelo fueron mostradas por Holbein a modo de mínimas pistas y de preludio de otra trazada mayor y de visión central, no perspectiva, cuyo procedimiento para ser reconstruida a partir de la nada, o de la “casi nada”, es similar en ambas.

89.-Ref: Alfredo Aracil. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998. Capítulo: *Los autómatas antes del Renacimiento*. P.48-56.



50.-Hexagrama oculto en Los Embajadores.

Si el porqué de la estrella del suelo es desconocido, todavía lo es más este hexagrama imaginario. Sin embargo, podemos establecer una analogía entre lo que este círculo y su hexagrama inscrito recogen en el cuadro, y algunos astrolabios y en particular un volvelle de Apianus, con una estrella de David en su interior simbolizando el centro del mundo. Cómo el círculo del hexagrama recoge en su interior todos los instrumentos del estante superior, instrumentos de astrología, relojes de hora, día y lugar inscritos como formando parte de una órbita, nos traslada inevitablemente a un instrumento de aquella época, el astrolabio. El astrolabio, que data incluso del 150 a.C., es un instrumento redondo que permite posicionar las estrellas sobre la bóveda celeste. Este instrumento era usado como instrumento de orientación y para saber la hora y latitud a partir de la posición de las estrellas (casualmente al igual que los instrumentos del estante superior). Estos astrolabios contenían un anillo de zodiaco con dos punteros, uno grande y otro pequeño a modo de reloj de agujas, una cruz latina rotatoria, y algunos de ellos una estrella de David en su centro simbolizando el centro del mundo sobre lo que todo giraba (51).



51.-Astrolabio realizado por el alemán Johannes Wagner en 1538.

Apianus también usó el hexagrama como centro del mundo en un volvelle ⁹⁰ mostrado en su *Cosmographicus liber* Landshut, 1524. Cuando Holbein y Kratzer decoraron uno de los techos del Palacio de Greenwich, quizás basaron su diseño en este instrumento ⁹¹. Volvelles son construcciones de papel con piezas giratorias. Precisamente uno de los primeros ejemplos es el *Astronomicum Caesareum* de Petrus Apianus, construido en 1540 para el emperador Carlos I de España/Carlos V de Alemania. El libro estaba repleto de piezas circulares anidadas girando sobre aros o anillos ⁹² (52).

El diseño del anillo de zodiaco del volvelle estaba basado en el astrolabio e igualmente contenía la cruz latina. El volvelle de Apianus de su *Cosmographicus liber*, en concreto, contenía la estrella de David en su centro (53). Casualmente uno de los lados del puntero mayor del volvelle representado por Apianus formaba aproximadamente 27° con la horizontal del instrumento o segmento corto de su cruz latina, pero esto es sólo la primera de otras sorprendentes similitudes con la representación de Holbein: Aparte de formar de nuevo 27° con la horizontal, el hexagrama invisible del cuadro está orientado de la misma manera que el del volvelle de Apianus, la línea de los ojos se adentra en el hexagrama exactamente por el mismo vértice que lo hace el puntero del instrumento de Apianus, y finalmente el conjunto participa de una disposición de cruz, con la línea de los ojos atravesando la escena de crucifixión del tapete y acabando en el Cristo crucificado.

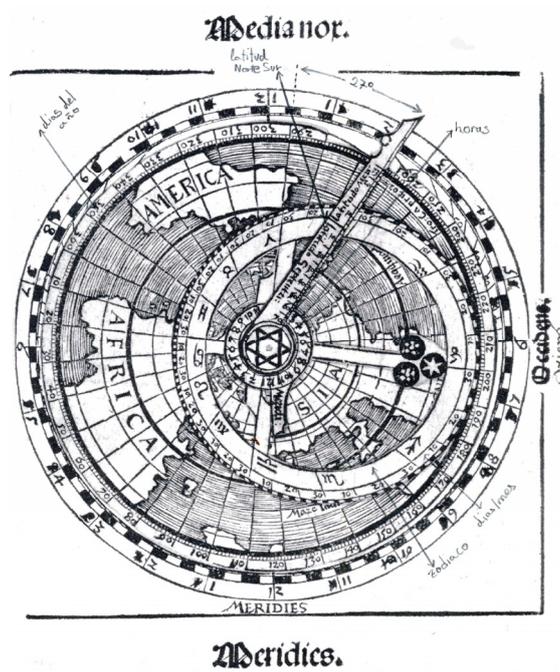
90.-Volvelles, también llamado mapas de ruedas, son un tipo de construcciones de papel con piezas giratorias. Los volvelles fueron inventados para la organización, orientación y cálculo en temas de diferente índole. Los ejemplos más tempranos de volvelles se encuentran en libros de astronomía.

91.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.142.

92.-Ref: Enciclopedia Encarta



52.-Volvelle de una de las páginas del libro de Petrus Apianus *Astronomicum Caesareum*, 1540. Los dragones rojos marcan 26 divisiones radiales; el periodo de rotación/orbital de la luna.



53.-Volvelle de una de las páginas del libro de Apianus *Cosmographicus liber*, Landshut, 1524.

Parece que el medallón de la orden de San Miguel que cuelga del cuello de Dinteville y la calavera del broche de su gorra fueron concebidos a propósito para entrar a formar parte de este hexagrama oculto en un nivel superior al cuadro (54-55). Este plan se entona cada vez más con un tipo de ocultismo, prácticas misteriosas..., como si la figura de la estrella fuera utilizada para una práctica nigromántica, especialmente para obtener conocimientos del futuro por la comunicación con los muertos: una de sus puntas cae en la calavera del broche, y el círculo que la contiene atraviesa los guantes negros de luto de Georges. El hexagrama fue y es utilizado en las prácticas del ocultismo y se atribuye a los 7 “viejos” planetas indicados en la astrología. La estrella de seis puntas se utiliza comúnmente como un talismán y para evocar espíritus en la práctica de la brujería.



54-55.-Detalles de la calavera del broche de la gorra de Jean de Dinteville y del medallón de la orden de San Miguel que cuelga del cuello de éste.

Los dos hexagramas se encuentran inscritos dentro de un círculo que parece ser mágico para extraer maquinaciones a modo de cábalas. Por analogía, las dos estrellas pudieron ser vinculadas por Holbein en un plan general. Si la estrella invisible encaja perfectamente en los puntos discutidos, lo que le otorga una clara intencionalidad, la estrella de David del suelo, medio oscurecida por la sombra y la distorsión de cráneo, también es improbable que se haya añadida sin una mayor intencionalidad, o como un motivo puramente decorativo. La estrella del suelo es casi tan difícil de hacer en tal perspectiva (en una zona alejada donde las proporciones se deforman) como la propia distorsión del cráneo. Ese esfuerzo sin duda tendría un fin. Ambas estrellas son importantes y forman parte de un plan.

Examinado cuidadosamente el centro geométrico del hexagrama en el suelo, se observa que éste coincide con el centro de la calavera anamórfica cuando ésta se observa desde el ras derecho de la pintura. Así, este centro no es el centro geométrico de la figura plana de la elipse de la calavera (si se concibe como una elipse), sino un punto en el medio del cráneo concebido como un objeto tridimensional.

Respecto al medallón de la orden de San Miguel, tocado por uno de los vértices del hexagrama invisible, el mago y abad del siglo XVI Johannes Trithemius, del que Cornelio Agrippa era discípulo, dejó algunos comentarios en sus escritos *Steganographia*, escrito alrededor de 1499, y un trabajo y criptografía *De Septum Secundeis*, una historia del mundo sobre la base de la astrología, publicado en 1508. Trithemius apuntaba a través de sus escritos que la reputación de los santos podía ser tocada por el ocultismo. El medallón con la insignia de la orden de San Miguel es un recordatorio de que uno de los papeles del arcángel en el pensamiento cristiano fue permitir el acceso a esa parte de la antigua magia que era compatible con la fe. Trithemius también trataba de los demonios y las diferencias con los ángeles. En términos generales, el mensaje para la posteridad de este influyente abad es que ambos tipos de seres podían asistir en la adivinación y en la profecía, si bien los ángeles realizarían una labor mucho mayor y más responsable. Con todo esto, no es sorprendente encontrar que los nombres de los arcángeles eran comúnmente añadidos a un Sello de Salomón dentro de un círculo mágico. En efecto, el practicante de magia romántico del siglo XIX Francis Barrett, hablaba de una placa circular conocida como el “Santo, el cuadro del Arcángel Miguel” con el nombre de Miguel inscrito dentro de un hexagrama, que servía como un accesorio para la evocación de los espíritus.

Trithemius establece una jerarquía de los ángeles y los espíritus que gobernaron las regiones de la Tierra, así como días y horas. En última instancia estos ángeles están sujetos a los siete ángeles planetarios, también enunciados en el *De Septum Secundeis*. Trithemius instruye que uno que desea enviar un mensaje secreto debe determinar el ángel apropiado, que actúa de intermediario, escribir el mensaje cubierto y evocar al espíritu.

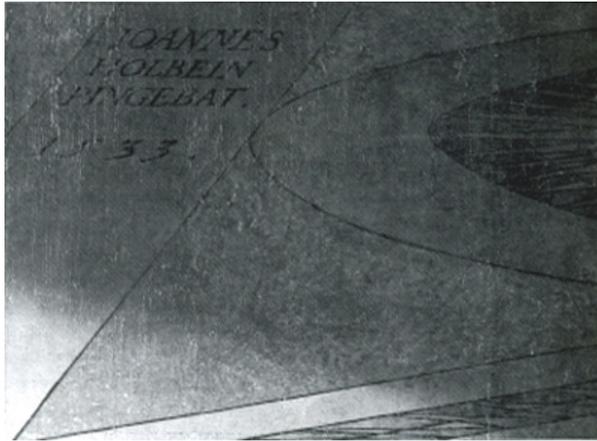
El santo del medallón de Jean de Dinteville es el arcángel que en el Libro del Apocalipsis aborda una batalla celestial contra el diablo o un dragón. A lo largo de la Edad Media, y hasta bien entrado el siglo XVII en Alemania, los soldados rezaban a San Miguel para que les ayudara en las batallas. Pero San Miguel era también el arcángel de la luz, y por tanto era asociado con el Sol, la luz. La oración de la liturgia romana de los difuntos dice “Deja a Miguel el portador (...) conducirlos hacia la luz”⁹³. El medallón, por tanto, pudo haber tenido un gran significado para Jean de Dinteville, miembro de la más prestigiosa orden real de Francia, así como para muchos otros cristianos alrededor de Jean que reflexionaban acerca de su retrato. Así, quizás sea también probable que el medallón de Jean simbolizara la luz, aparte de una connotación mágica, de esta forma se refuerza la carga simbólica de los instrumentos del estante superior, de sombra y de iluminación.

93.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.197-200.

I.2.5.5. Firma de Pingebat

Oculto en la sombra del embajador de Dinteville se encuentra la firma del artista:

“IOANNES / HOLBEIN / PINGEBAT / 1533” (56)



56.-Detalle de la firma de Hans Holbein en *Los Embajadores*.

El contenido de la firma se reparte en cuatro líneas, la escritura está inclinada y tumbada formando parte de la perspectiva del suelo. La firma fuga en la misma dirección que las líneas de la banda del cuadrado en la que la se encuentra.

Hemos explicado anteriormente que las líneas de la banda lateral del cuadrado mayor, donde se encuentra la firma, son paralelas, con la línea más exterior no acabando en el punto de fuga hallado en nuestro rápido ejercicio práctico (45). Las líneas que enmarcan la firma son las mismas que enmarcan el cuadrado exterior del suelo, formando parte de una descolocación que no se advierte porque la firma está disimulando las líneas que parecen encajar en una única perspectiva pero que no lo están.

Existe la posibilidad de que Holbein no fugara esta línea a propósito para tener suficiente espacio en la banda y así incluir su firma holgadamente. También cabe la posibilidad que Holbein planteara la estructura del cuadro como si fuera cuadrado (ignorando la franja vertical que añade a la izquierda) y fuera sólo a continuación cuando diseñara esa franja añadida en la que incluyó el crucifijo y la firma. En tal caso Holbein podría haber pintado la línea más exterior de la banda del suelo simplemente paralela a la interior sin la intención de integrarla en la perspectiva del resto del cuadro, que ya habría planteado previamente. Así su firma pudo ser una capa posterior al planeado suelo.

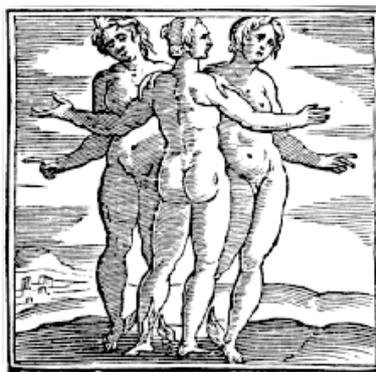
Por otro lado, esta zona parece ser una zona personalizada de Holbein, donde participa con el retrato. Este espacio es donde él es retratado o donde se coloca para pintar el cuadro. Un punto de vista del pintor. *Conexión con Holbein tras la escena, p.267*. De esta manera el pintor es personaje del grupo de compañeros.

Ésta es una de las firmas más extensas y complicadas usadas por Holbein, y en una de las más prominentes colocaciones. Parece proclamar una obra maestra, una de las pinturas de panel más grandes producidas por Holbein, y la más minuciosamente significativa de todos sus retratos que sobreviven. Esta inscripción puede ser interpretada en cierto sentido como una reclamación orgullosa de la paternidad del virtuosismo artístico. Pintada como en retroceso, la firma ejemplifica la habilidad en la interpretación de la perspectiva, que es uno de los aspectos más asombrosos de *Los Embajadores*.

En la forma en la que yace sobre el pavimento de mármol, sus mayúsculas epigráficas, el empleo del latín y la combinación de nombre y fecha, la firma de Holbein evoca las placas grabadas usadas en lápidas funerarias o monumentos.

“Hohle bein”, que suena como Holbein, en alemán antiguo significa “hueso hueco”. El cráneo anamórfico podría ser entonces una referencia al nombre del artista, una especie de firma. Es un juego de palabras que Holbein efectúa sobre su propio nombre, un calambur⁹⁴; un guiño de sí mismo, inevitablemente autobiográfico, pues esta firma habla del pintor. A propósito del hueso hueco, ¿no es eso una flauta? Aparte de la calavera, este hueso hueco podría tratarse de la 5ª flauta que falta en la funda.

Continuamente el cuadro parece estar aludiendo a una tercera persona. El pintor parece ser unas de esas posibles personas. En un emblema de Alciato que dedica a la amistad llamado *Gratiae* (“las Gracias”, “las tres Gracias”), aparecen dos mujeres de frente y a los lados (como los embajadores), y una tercera en el centro, dándonos la espalda, como una especie de “alter ego” (57). En el cuadro podría remitirse a la posición frontal de Holbein respecto al grupo, de hecho sus brazos en la paleta y el pincel adoptarían un ademán parecido al brazo arriba - brazo de sus modelos y de las propias Gracias del emblema: una especie de corro entre tres, donde el tercero, el “gran ausente” puede ser indistintamente el autor o el espectador.



57.-Emblema CLXIII de Alciato *Gratiae*, de su *Emblematum liber*, de 1546.

94.-El calambur es un juego de palabras que consiste en modificar el significado de una palabra o frase agrupando de distinta forma sus sílabas. Por ejemplo: plátano es/plata no es.

I.2.5.6. Proporciones del suelo retratado

El suelo de Holbein no guarda la misma proporción que el pavimento real de Westminster con respecto al tamaño de una persona. El suelo del cuadro está como empequeñecido, los embajadores parecen abarcar toda la superficie de los círculos mayores, cosa que no sucedería en el pavimento de la Abadía, lo que significa que, aun en el caso de que los embajadores estuvieran situados sobre el pavimento real y en la misma disposición que en el cuadro, Holbein no habría pintado la imagen tal cual la veía, independientemente de que los motivos del suelo también fueran diferentes. Si se es suficientemente afortunado como para poder pisar el pavimento real y situarse de pie sobre uno de los círculos, se descubre que los círculos son mucho más grandes que los del cuadro, esto en proporción al tamaño de una persona. Por defecto las personas tendemos a tomar referencias a partir de la figura humana, pues la figura humana es lo más conocido para nosotros. En este caso los embajadores son la referencia. Con ella, el pavimento real es de mayor amplitud que el del cuadro sin lugar a dudas.

Lo anterior parece algo obvio de averiguar, pero no lo es, es fácil asumir erróneamente que las proporciones del suelo son las reales, algo que no se descarta hasta que uno no se sitúa frente o sobre el pavimento real. Haciendo un sencillo ejercicio de comparación entre las dimensiones del pavimento real (midiendo únicamente la porción de suelo que se ve en el cuadro) y las del suelo del cuadro, se deduce que el tamaño del suelo pintado por Holbein es aproximadamente la mitad que el del pavimento real. El cálculo exacto no es fácil, pues los motivos del suelo de Holbein no son exactamente como los del suelo real, por lo que realizar la comparación exacta es imposible.

Los embajadores están embutidos en un espacio ajustado, es como que Holbein únicamente concedió el mínimo espacio que permitiera alojar a todos los elementos del cuadro, espacio reducido en el que ya no cabe ningún elemento más, al límite de lo colmado.

Por su geometría, el suelo de los embajadores se muestra como un tablero de juego en el que los redondeles serían las casillas. Este tablero forma parte de un mecanismo que es activado por el pie derecho de Jean de Dinteville, a modo de interruptor. *Conexión con Uno pisa y otro no*, p.184.

I.2.5.7. Lo que apoya en él

La calavera, la funda del laúd, la estantería, la firma y los pies de los embajadores son los contactos con la superficie del suelo.

A. Contacto con la calavera

La calavera es el primer objeto, el más cercano al observador que contacta con el suelo. Cuando se observa la calavera desde el ras del cuadro, vemos cómo el cráneo se forma correctamente, pero esto es más o menos esperado. Lo realmente sorprendente es ver, una vez comprimida la calavera, cómo el suelo también vuela con ella. Las líneas del suelo se convierten en otro mapa distinto curiosamente coherente. El suelo roza lo vertical, y la calavera se sitúa justo en el borde de una gran caída vertiginosa al vacío. La magnitud del cuadro real facilita este estímulo, el tamaño de una imagen de libro reducida no es apropiado para experimentar esta sensación.

El suelo vuela al igual que la calavera. Mirando la calavera desde el ras del cuadro, las líneas del suelo se convierten en otro mapa. El suelo es otro anamorfismo y ambos están conectados. Activado por su observación, la calavera es un dial en el suelo de similar función al de los diales de los instrumentos de la estantería, un marcador (58-59).

La calavera y el suelo sigue siendo lo más extraño que se ha podido combinar. Por poder imaginar, imaginemos un anamorfismo dentro de otro, pero donde uno aparece sólo cuando el otro desaparece, como si siguieran los principios de una primitiva catóptrica u holografía. Cuando se mira la calavera desde el ras, todo el fondo alrededor de ésta pasa a estar deformado topándonos así con otro anamorfismo. Este modo dual de funcionamiento y la presencia de la calavera como su elemento principal en primer plano del cuadro hacen de esta combinación algo extravagante y a la vez arriesgado en un proceso creativo.

El anamorfismo rompe el sentido del suelo en su vista convencional.

En las visiones y apariciones se suceden esquemas parecidos, cuando se funden dos espacios compuestos de partes de diversa naturaleza. Como milagros.



58.-Vista de la calavera desde el ras derecho del cuadro.



59.-Vista desde el ras abatida. La calavera se sitúa en el límite de una caída vertiginosa.

B. Pies de los embajadores

El suelo del cuadro presenta un contraste en su pintura frente a la del resto del cuadro, tiene un diferente modo de elaboración. El resto del cuadro está trabajado a base de varias capas de pinceladas aglutinadas, sin embargo el suelo está pintado muy ligeramente, está repasado con líneas que recuerdan a las de un boceto, una lámina coloreada de un ejercicio de dibujo técnico. Todo ello produce la sensación de que el suelo es en realidad un dibujo más que una pintura, y que en realidad no existe, frente al realismo del resto del cuadro. De ahí la sensación como si los pies de los embajadores apoyaran en un vacío y a continuación Holbein se hubiera inventado el plano. Todo asienta en hipótesis y enormes vacíos, y en estos vacíos se encuentran los espacios intermedios, los huecos que no se pueden llenar...inmersos en sus propios mundos, dejando un cierto margen de error, una especie de ranura en la puerta por la que te podrías escurrir si quisieras llevarte algo de la obra.

La calavera sería un planeta con otro espacio de tiempo sobre el que todo apoya, en algo aéreo. Nunca, desde los primeros análisis de esta imagen para el propósito de esta investigación, apoyaron bien los objetos y los embajadores en el suelo; creando un sentido del espacio real inhabitado por gente real. El cuadro es más bien una casa embrujada, y el peligro más grande es nuestra propia imaginación. Estamos fuera de tono con el pensamiento de aquel periodo en el cual la imagen fue creada. El cuadro está ayudado para esconder esto de nosotros. Un amor de ciencia y de misterio (para nuestro propio bien). En la estantería están los rasgos de la astronomía, geometría, ópticas y varias artes ocultas.

Estas advertencias son maneras de investigar o relatar esta investigación: sobre los pies que pisan los embajadores... uno se sostiene en lo concreto y el otro, por contrario, se cae en el hueco, en el vacío. Parece que los pies activan un mecanismo que empieza en el suelo para entonces desencadenar una acción en esta escena paralizada. *Conexión con Bajo los pies, p.218.*

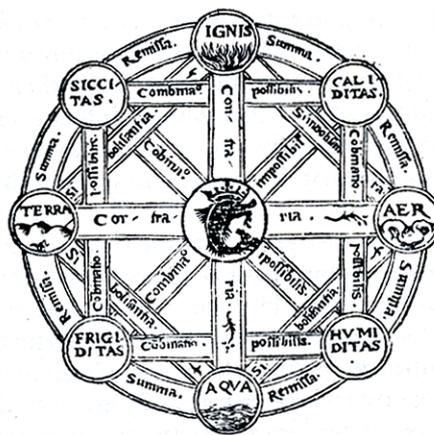
I.2.5.8. Estructuras, arquitecturas, levantamientos

Bien podría ser este suelo un mapa de la planta de una arquitectura. Parece que los eslabones de los círculos sean un intento de volumen. El recorrido es visible y cuando coincide consigo mismo continúa en una capa inferior para proseguir hasta el siguiente círculo, como un cruce de carreteras en altura. Estas bandas presentan un problema para su fácil comprensión: si los círculos no estuvieran enmarcados por éstas y fueran únicamente líneas, el plan geométrico sería muy sencillo: las uniones o entrecruzamiento entre los círculos serían de un solo punto de cruce y la geometría sencillamente aludiría sólo a una dimensión plana. Al ser bandas de una anchura, el recorrido visual queda irremediamente interrumpido al abordar cada uno de los círculos, complicándose así la comprensión a modo de laberinto, de escalera en espiral.

¿Qué construcciones descendentes disimulan los suelos? Con este entrelazamiento ilusorio, el suelo visto en planta o perspectiva central es así un trampantojo de una profundidad que en realidad no existe. En su esquema se podrían imaginar construcciones que se alzan sobre éste. Es una ilusión arquitectónica. Atendiendo al sentido ascendente del suelo, existen arquitecturas reales muy parecidas en su planta a la de este diagrama. Pero el suelo también tiene un sentido descendente, la ligereza de su pintura en comparación con la del resto del cuadro le permite ser traspasado, como indica la calavera. En consecuencia, ¿qué es lo que oculta el suelo? Es como si nos preguntáramos el espacio más allá de nuestro alcance. Se trata sin duda de una pregunta que sobrepasa el límite del cuadro, la pintura jamás nos podrá mostrar la totalidad de su profundidad, pero sí aludir a ella. “Qué disimulan los suelos” forma parte de una reflexión de lo que supone una base. Por ejemplo, “techar un suelo” significa unir cielo y tierra, algo que pisas es techo para otros. Refiriéndonos a esta idea, encontramos ejemplos en la escultura, como la instalación del escultor Juan Muñoz en 2001 en la Tate Modern, Londres, una alegoría arquitectónica titulada *Double Bind* constituida en un piso falso dentro de cuya estructura incluía una puesta en escena escultórica.

Existen una gran variedad de semejantes al diagrama de este suelo, o lo que es lo mismo, al del pavimento de la Abadía de Westminster. Parece el apropiado para diversos usos, no sólo de idiomas cosmológicos e idioma del mundo, sino también de espacios del cuerpo humano, calendarios, esquemas de los cuatro elementos, iglesias, criptas, techos, o como observatorios semienterrados en la tierra. Las formas de esta recurrente arquitectura proponen una idoneidad universal de uso:

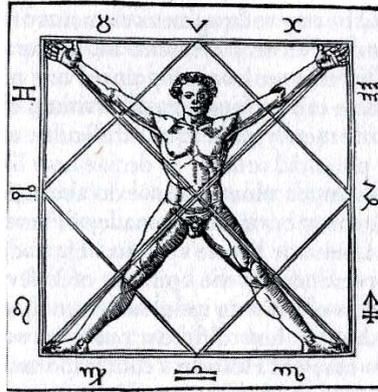
- Esquema típico de los cuatro elementos, en *De mundi sphaera*, de Oronce Finé⁹⁵, París, 1526 (60).



60.-Esquema de los cuatro elementos de Oronce Finé.

95.-Oronce Finé (1494-1555) fue un matemático francés y cartógrafo. Finé escribió sobre astronomía y diseñó instrumentos astronómicos. Dio valores al número pi, e inventó una proyección cartográfica en forma de corazón empleada frecuentemente por otros cartógrafos como Petrus Apianus.

- El cuerpo de un hombre encajado en un horóscopo cuadrado, en *De occulta philosophia* de Cornelio Agrippa, Basilea, 1533. Trata sobre las ‘Proporciones, Tamaño y Armonías del Cuerpo Humano’ (61).



61. Horóscopo cuadrado de Cornelio Agrippa.

- Horóscopo cuadrado de Jérôme Cardan ⁹⁶ preparado para la fecha de nacimiento de Martin Lutero, publicado en Núremberg en 1543 (62). Este tipo de horóscopo fue la forma más común de patrón geométrico que mostraba un resumen del estado de los cielos en un momento de interés concreto. El contenido de cada casilla, o “casa” astrológica, representaba un momento y una latitud geográfica específica. Calcular el contenido de cada celda era una labor tediosa y sólo al alcance de respetados astrólogos. Conexión con Carta astral, p.193.



62.-Horóscopo cuadrado reformulado por el astrólogo Jerome Cardan para Lutero, publicado en Nuremberg en 1543.

96.-Girolamo Cardano (1501-1576), conocido como Jérôme Cardan, fue popular por sus habilidades esteganográficas y criptográficas, como artes de ocultación de mensajes. Conocido por proponer una rejilla para escribir mensajes ocultos, Cardan intentó encubrir sus mensajes dentro una carta ordinaria para que el total del mensaje no apareciera estar en clave.

- Basílica de San Marco y una maqueta de ésta en oro y plata (63-64). Principal templo católico de la ciudad de Venecia y la obra maestra de la influencia bizantina en el Véneto. Su construcción fue iniciada en 828 para guardar el cuerpo de San Marcos. Fue quemada en un motín en el 975 y reconstruida en el siglo XI por arquitectos y obreros de Constantinopla.



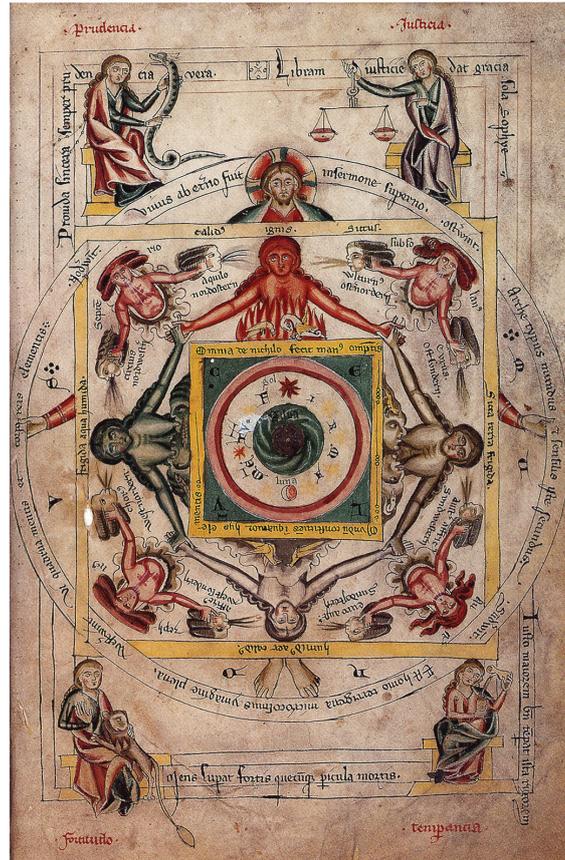
63-64.-Maqueta de San Marco y vista aérea de Venecia sobre San Marco.

- Una pintura en miniatura de una copia de finales del siglo XIII de la enciclopedia de Thomas Cantimpratensis, una de las imágenes con las que uno de los investigadores de la Abadía de Westminster, Steven H. Wander, ilustra sus estudios acerca de su pavimento (65). La miniatura representa el cosmos como la unión del universo existente en la mente divina, que aparece descrita alrededor del borde de la figura, y su materialización en el mundo tangible, localizado en su centro. Wander atribuye un significado cosmológico a la composición quincuncial (“quincunx”) ⁹⁷ que ornamenta el pavimento del santuario de Westminster, interpretando cada uno de los elementos geométricos que componen el mosaico Cosmatesque y la relación entre ellos, de acuerdo con la estructura del universo reflejada en la miniatura. El pavimento de la Abadía es, de acuerdo a Wander, una descripción esquemática o compendio simbólico del universo entero. ⁹⁸

- Pintura de la bóveda de la cripta de la Catedral de Santa María de Anagni. Es un ejemplo del uso en arquitectura de la composición quincunce para representar al hombre como microcosmos (66-67). En el centro de su diseño concéntrico, dividido en cuatro secciones, aparece una persona desnuda con la inscripción “HOMO” incluida en un círculo que dice “*Microcosmus, id est minor mundus*”. La imagen establece relaciones entre las edades de la vida, los talentos del hombre, las cuatro estaciones, las propiedades elementales, y los cuatro elementos. En sus cuatro finales aparecen grandes letras de la palabra “MU-N-D-US”. El suelo de la cripta está cubierto por un mosaico Cosmati que contiene una serie de quincunces que cubren la longitud de la nave. ⁹⁹

97.-Quincunce: Del latín, “quincunx”. Disposición semejante a la figura de un cinco de dados, con cuatro puntos que forman un rectángulo o cuadrado y otro punto en el centro.

98-99.-Ref. Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. P.221, 223.

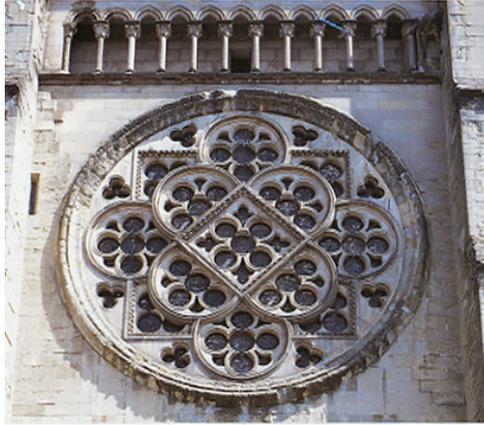


65.-Miniatura de una copia de finales del siglo XIII de la enciclopedia de Thomas Cantimpratensis. Bayerische Staatsbibliothek, Munich.



66-67.-Pintura en una de las bóvedas de la cripta de la catedral de Santa María, Anagni, y vista de la nave y suelo de la cripta.

- El rosetón de la Catedral de Lausana, de 1230 (68). Su tracería tiene un diseño de cuadrados y círculos penetrantes que recuerda a la geometría del pavimento de la Abadía de Westminster. La imagerie de los 61 paneles de vidrio figurativos dentro de la geometría del marco está constituida a partir de una amplia gama de imágenes que construyen una vista global del mundo, una cosmología.¹⁰⁰



68.-Rosetón cosmológico de una de las vidrieras de la catedral de Lausana, Suiza, de 1230.

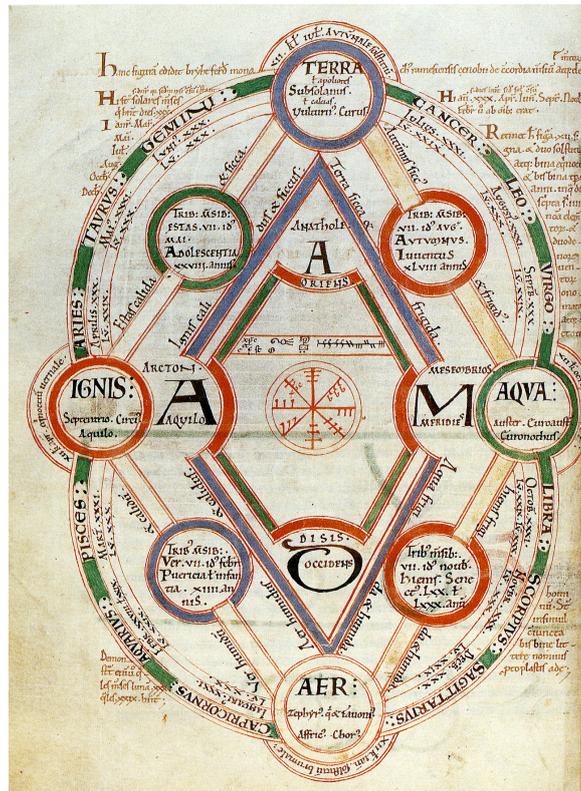
- Manuscrito de los cuatro elementos, colección del St John's College, Oxford. Se trata de un complejo esquema del siglo XII construido en torno a los cuatro elementos y resumiendo conceptos de tiempo y naturaleza. En este manuscrito, los cuatro elementos están colocados en las cuatro esquinas de un rombo (69). El rombo sirve como andamio de una colección entera de correspondencias, incluso más complejo que el esquema circular de Anagni. En su interior se alojan las cuaternidades terrenales: las cualidades, los puntos del compás, las estaciones, los vientos, y las edades del hombre. A su alrededor se encuentra la dimensión superterrenal: los signos del zodiaco y los meses del año. Aunque no se puede considerar un esquema figurativo, sus elementos están dispuestos jugando con la orientación y peso de las letras para convertirse en una composición elegante al mismo tiempo que una herramienta de trabajo que resume los conceptos de la naturaleza y el tiempo.¹⁰¹

- Manuscrito-esquema francés de 1240, centrado alrededor del Año (70). Este manuscrito, similar al anterior, muestra *Annus*, el año, en su centro, rodeado por las estaciones, los signos del zodiaco, los elementos, las cualidades, las edades del hombre, los temperamentos y los meses del año. Atendiendo a los redondeles y a las bandas que los rodean, este manuscrito una vez más recuerda al diseño del pavimento de la Abadía de Westminster.¹⁰²

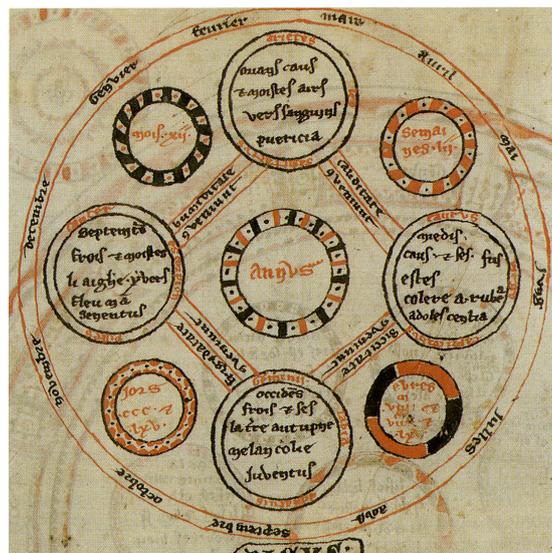
100.-Ref: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. P.144.

101.-Ref: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. P.136.

102.-Ref: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. P.145.



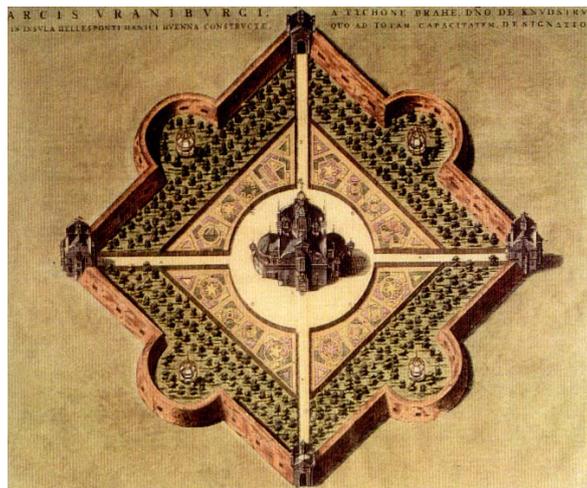
69.-Manuscrito de los cuatro elementos, colección del St John's College. Esquema del siglo XII construido en torno a los cuatro elementos y los conceptos del Tiempo y la Naturaleza.



70.-Manuscrito esquema francés de 1240, con la representación del Año en el centro.

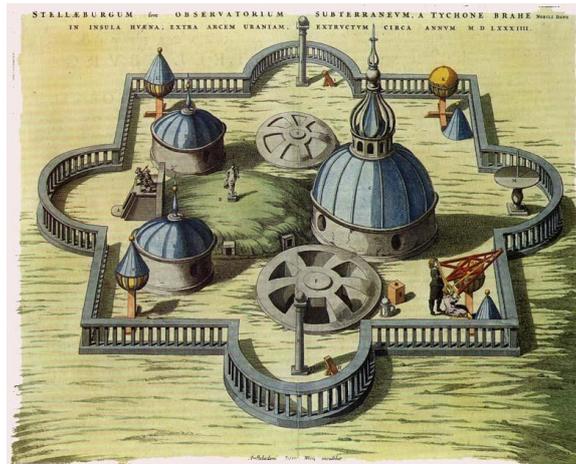
- El Uraniborg (“Castillo de Urania”), centro astronómico construido como palacio entre los años 1576 y 1580 por el rey Federico II y ubicado en la isla danesa de Ven. El palacio Uraniborg recibe su nombre de Urania, musa de la astronomía. Su construcción fue dispuesta por el astrónomo danés Tycho Brahe (1546-1601), para la que diseñó instrumentos que permitieron medir las posiciones de las estrellas y los planetas con una precisión muy superior a la de la época. El palacio también disponía de laboratorios para trabajos de alquimia y jardines diseñados con patrones geométricos de plantas (71). Siguiendo las ideas de la época, Tycho pretendía vincular el estudio de los astros con el de los metales bajo su influencia. En el palacio se mezclaban un lujo increíble con aposentos decorados con pinturas y estatuas, y todos los instrumentos y talleres necesarios para la construcción de los instrumentos de medida diseñados por Tycho. El Uraniborg se convirtió en un completo "instituto de investigación" poseyendo incluso su propia imprenta con la que publicar sus trabajos de investigación. Su fama era tal que atrajo estudiantes y astrónomos de muchas regiones llegando a haber hasta 40 estudiosos trabajando simultáneamente en sus instalaciones. Uno de estos astrónomos visitantes fue Johannes Kepler, ayudante de Brahe, quien junto a éste último perseguía ajustar y corregir desde allí con precisas medidas la mayor parte de los datos que hasta entonces se tenían sobre la posición y los movimientos de estrellas y planetas. Pero Brahe tenía otros fines más allá de éstos: sus observaciones astronómicas eran en realidad consecuencia de su verdadero interés por la astrología; si perseguía un conocimiento mejor de las estrellas era para poder elaborar horóscopos mucho más precisos ¹⁰³. Conexión con Carta astral, p.193. Posteriormente Tycho mandó construir el observatorio Stjerneborg (“Castillo de estrellas”) al descubrir que el emplazamiento del Uraniborg no era lo bastante estable para sus instrumentos de precisión. En Stjerneborg la mayor parte de los instrumentos pasarían a estar situados en subterráneos (72).

Estas arquitecturas también guardaban una similitud con el esquema quince.



71.-Acuarela de un libro de Tycho Brahe de 1598. *Astronomiae instauratae mecánica*, mostrando el observatorio Uraniborg. La inscripción en latín en la parte superior de la pintura dice: "ARCIS VRANIBVRGI, A TYCHONE BRAHE, DNO KNVDSTRVP, IN INSVLA HELLESFONTI DANICI HVENNA CONSTRVCTÆ, QVO AD TOTAM CAPACITATEM DESIGNATIO."

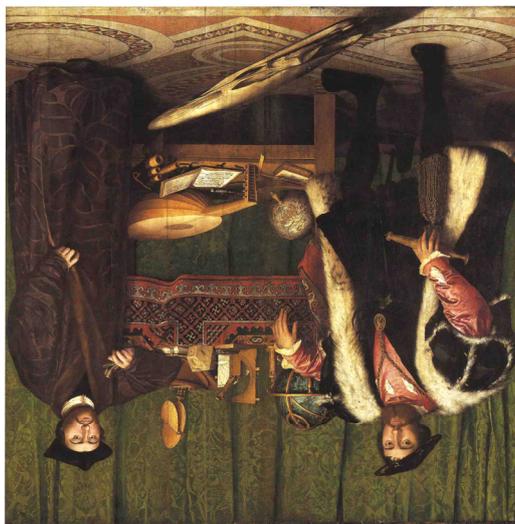
103.-Ref: Alfredo Aracil. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998. Capítulo: Armonía universal y saber hermético. P.109.



72.-Observatorio Stjerneborg de Tycho Brahe Atlas Mayor de Johan Blaeu, Amsterdam 1662, vol. 1. La imagen es un dibujo realizado por Willem Blaeu del observatorio Stjerneborg alrededor de 1595, tomado de un Atlas por su hijo, Johan Blaeu, publicado en 1662 en Amsterdam. Perteneciente a la biblioteca Det Kongelige Bibliotek.

I.2.5.9. El suelo como techo

-“El suelo que pisas puede ser techo para otros?”- se cumple en el cuadro de Holbein. Si el cuadro se gira bocabajo, el suelo es ahora un techo de casetones, el quincunce actúa como un trampantojo pictórico imitando un elemento arquitectónico (73).



73.-*Los Embajadores* bocabajo.

“Techar un suelo” o “el mundo al revés” es visto desde la perspectiva del ahorcado del tarot. Si se gira el cuadro y el suelo se ve como techo (suelo transparente), entonces el cambio de dirección producido en las bandas de los círculos cobra sentido en tanto que la dirección de éstas pasa a corresponderse con las de las bandas del pavimento de la Abadía. No se trata de una simetría especular sino vertical, es decir, la que resulta en una visión del suelo equivalente a la que se observaría si éste fuera transparente y lo contempláramos situándonos sobre él.

Por otra parte, esa visión subterránea justifica la calavera (enterrada), así como la funda del laúd bajo la estantería. Estas justificaciones subterráneas forman parte del cuadro como manual.

I.2.6. Cortina y crucifijo



I.2.6.1. Cortina

La cortina es en realidad un telón de fondo, el paño que oculta las complicaciones del espacio y profundidad propia de los bodegones, quizás con la función de producir un efecto de luz, serenidad, bienestar y armonía.

La cortina cerrada es señal de la existencia de la pintura como máquina, pero también de lo inevitable de su capacidad de ocultar y disimular el horizonte, el más allá de la pintura. La pintura, la representación del cuadro, no podrá abrir nunca la cortina, porque más allá se encuentra lo irrepresentable.

La cortina es normalmente un elemento utilizado para cubrir las ventanas por dentro o las entradas a las habitaciones, salas, etc. Son un filtro de luz, celosías de tela que dejan pasar la luz pero dificultan la visión desde el exterior.

Observando detenidamente la decoración de la cortina, ésta aparenta ser simétrica, como que todo está en orden, pero otra vez, como en la decoración del tapete y del suelo, existe en ella un *horror vacui*, miedo al vacío. Los pliegues aparentan su movilidad, como si fuera una cortina corredera, al contrario de una superficie plana e inamovible. De aquí se extrae un código para hacer: una decoración, una superficie ordenada y de repente una zona se encoge por un accidente. El accidente aquí es el crucifijo.

¿Quién se esconde tras las cortinas? ¿Holbein?, o el secreto que no se puede desvelar, el otro lado. Esta es una pregunta simbólica pero sobre todo muy de carne y hueso: la cortina podría ocultar la clave física de cómo fue hecho el cuadro. Conexión con Holbein tras la escena y El estudio taller de Holbein, p.267 y 271.

La cortina incita a imaginar que detrás de ella está aquello que nos atrae, la perspectiva del cuadro se proyecta hacia la profundidad, en busca de una línea de horizonte, pero aquí es interrumpida de forma completa; sólo queda de esa profundidad la sombra que proyecta la cortina con el suelo, dejando una abertura oscura dando la impresión de que el espacio no termina en la cortina. La ranura está lejos de pasar desapercibida para la conciencia.

Otro código para la escultura podría estar basado en una base que nunca es cortada. Imaginemos una habitación en la que una pared vertical no intersecta con el suelo. El suelo, al no estar cortado por la pared, continúa por debajo de ésta. Sólo existe una ranura entre la pared y el suelo, pero ese hueco queda oculto bajo la sombra que proyecta la pared, como un compartimento no visible, una caverna trasera.

La muerte reproducida o recordatoria de las dos calaveras evoca el otro lado.

Las alusiones a la salvación son tan omnipresentes en la pintura de Holbein como las alusiones a la muerte. Realmente la oposición entre terrenal y divino parece organizar el principio de la composición del cuadro. Dinteville y de Selve se presentan como guardas de su cuerpo y alma. Esta idea también está reflejada en los dos estantes, con la presencia de un globo celeste y otro terrestre. Sugestivo en sí mismo, el arreglo de la cortina puede a ojos contemporáneos de la época haber recordado a un dispositivo usado para aludir a un mundo más allá del nuestro propio.

Holbein incluyó cortinas en muchos otros retratos suyos, por ejemplo el retrato de William Warham de 1527 (28), en el que los motivos de la cortina y el crucifijo son muy parecidos a los de *Los Embajadores*.

I.2.6.2. Crucifijo

Oculto en la esquina superior del lado izquierdo del cuadro, tras la cortina y sólo destapado gracias al último pliegue de ésta, hay un crucifijo de plata del que sólo se ve mitad de él. Apenas se ve, se encuentra muy arrinconado en la escena y prácticamente pasa inadvertido, o incluso a veces está totalmente omitido como en ciertas reproducciones de libros que muestran una fotografía totalmente cuadrada y por ello “se olvidan” de incluir esta franja del cuadro donde se encuentra el crucifijo, y que precisamente hace que el cuadro no sea cuadrado.

La visión del crucifijo aparece como una animación no real. Del crucifijo no se sabe dónde está apoyado, si en una pared, o si se trata en vez de una visión milagrosa, aérea. Su presencia crea confusión respecto a si la cortina esconde realmente una profundidad, o simplemente una pared, o ambas.

El crucifijo parece el oteador de la escena en el cuadro, como la mirilla de una puerta. *Conexión con El estudio taller de Holbein, p.271.* En su ojo izquierdo comienza el recorrido por el cuadro hasta llegar a nuestro ojo, como la reflexión del sonido a través de la línea de un teléfono de vasos e hilo.

El crucifijo es el elemento que mayormente proporciona una connotación religiosa a la imagen. Parece revelarse como último secreto filosófico del cuadro, como el último objeto en el plano más alejado, y como el último en dar un verdadero golpe de escena en este diorama. Junto con lo que oculta la cortina, el crucifijo da pistas del simulacro de lo irrepresentable, puente y pasaje hacia el más allá de la representación. En ese momento, todo el trabajo de transferencia y desenlace del saber y ciencia efectuado por medio de los instrumentos pasa a estar en oposición al significado del crucifijo o lo irrepresentable por no poder explicarlo.

El crucifijo está colocado en la franja concurrida de la izquierda, junto con la firma de Holbein. Un dato curioso es que durante una época el crucifijo estuvo tapado por el oscurecimiento propio en la pintura tras el paso del tiempo. La limpieza de una de las restauraciones eliminó las capas de suciedad de esa zona del cuadro y con ello destapó la presencia del crucifijo. Se trató de la primera restauración realizada por la National Gallery, y fue a cargo de William Morrill y William Dyer en 1891.¹⁰⁴

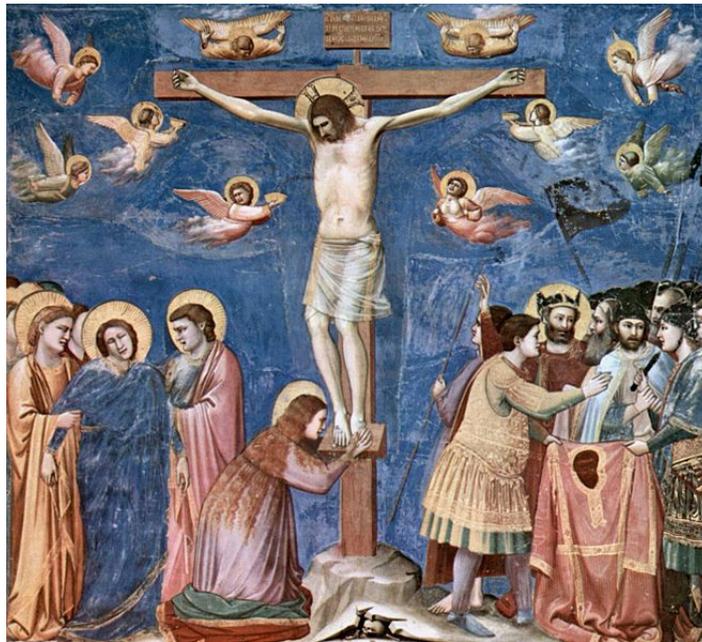
En la última restauración del cuadro por la National Gallery en 1997, realizada por Susan Foister y Martin Wyld, se realizó un examen de las capas de pintura por rayos X, y se descubrió que el crucifijo había sido pintado originalmente encima de un verde. Quizás Holbein no quiso que apareciera desde un principio, sino que lo añadió encima de la cortina a posteriori, como un cambio repentino.¹⁰⁵

Por otro lado, el crucifijo está altamente conectado con la lectura de los instrumentos, varios de ellos indican el momento de la crucifixión de Cristo, Viernes Santo, 11 de abril, y la plomada dibuja una cruz al cruzar las letras S y E. También con él comienza la destacada línea de ojos, que cruza con puntos de los objetos de la estantería.

104.-Ref: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*.P.88-89.

105.-Ref: Mark Roskill y John Oliver Hand. Hans Holbein. *Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art*. No 60. National Gallery of Art, Washington and Yale. New Haven and London, 2001.P.99-100.

El crucifijo también está relacionado con la calavera (el anamorfismo): son comunes las escenas del Cristo clavado en la cruz en el monte del calvario con una calavera a sus pies, más o menos escondida (74). Así, la calavera y el Cristo forman parte de otra lectura trinitaria que juega con ese personaje ausente al que el cuadro continuamente parece aludir. La crucifixión se sitúa sobre el monte “calvario”, nombre que se presta a múltiples figuraciones alegóricas. El mítico monte en muchos cuadros aparece representado directamente como una calavera: una cruz clavada sobre una calavera de una escala un tanto desproporcionada. La cruz central de Cristo suele aparecer enmarcada entre las cruces de los dos ladrones, formando una composición simétrica. En ocasiones los ladrones son sustituidos por los donantes manteniendo la misma simetría básica. La calavera en el centro podría estar aludiendo a esta iconografía. Aquí el Cristo sería el gran ausente (que reaparece veladamente tras la cortina). Tras la realidad cotidiana “flotaría”, como trasfondo latente, el misterio de la “crucifixión”, reforzando la idea de la existencia de referencias encubiertas al Viernes Santo.



74.-Giotto, *Crucifixión*, 1300. Fresco de la Capilla de Scrovegni, Padua. Véase la calavera semienterrada a los pies de Cristo.

I.2.7. El anamorfismo del cuadro

Trazando una diagonal en primer plano irrumpe una extraña forma larga de tonos hueso aparentemente incoherente con el resto del cuadro, se trata de un cráneo deformado. Con él se crea un choque-encuentro de perspectivas, una la central y otra la anamórfica de la calavera.

A primera vista, el cráneo no es reconocido, pareciendo la forma abigarrada de un “hueso de sepia”¹⁰⁶, un esqueleto de pescado¹⁰⁷, o viejo pan de dos libras a propósito de los panes y relojes blandos de Dalí con una significación fálica.¹⁰⁸

El anamorfismo es el principio extremo de la perspectiva lineal. Se define como anamorfosis o anamorfismo la deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico, o a través de un procedimiento matemático. Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a situarse en un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara.

La calavera está perfectamente deformada, con sus líneas y sombras trazadas de forma precisa para su observación verídica desde el ras, desde donde la calavera cobra un realismo tan alto como el de los instrumentos de la estantería. Este logro no es sencillo dada la gran longitud del anamorfismo. Las sombras de la calavera son de peso, caen acentuadamente marcando una forma estilizada y alargada como si continuaran fuera del marco del cuadro. Mide aproximadamente un metro, mayor que la mayoría de los ejemplos de anamorfismos que se encuentran en arte de aquella época.

El tema del anamorfismo es uno de los más importantes de esta investigación. En cuanto a él, el presente trabajo no busca tanto un análisis interpretativo de la pintura de Holbein, sino más bien sus técnicas, no sólo el verismo de cómo pudo representar los objetos y los demás elementos tan fielmente en la perspectiva central, sino también cómo produjo el efecto anamórfico, esto último algo misterioso todavía no clarificado. ¿Realizó Holbein este anamorfismo mediante malla o mediante lentes? Holbein, siendo amigo del astrónomo Nicolás Kratzer, experto en tipos de cálculo, quizás encontró en él una ayuda en el cálculo de alguna lente. Kratzer estudió en Munich, donde ya se encontraba Cornelio Agrippa, muy cercano al ocultismo y también conocido de Holbein tras coincidir en un viaje a Italia. Igualmente Holbein también estaba habituado a ver objetos extraños traídos por mercaderes como Georg Gisze. Finalmente, Holbein pudo en algún momento haber sabido de los vidrios que se traían de Italia a través de los empresarios alemanes Fugger, como lo testimonia el jarrón de cristal con claveles del retrato de Gisze. Conexión con Retrato de Georg Gisze, p.260.

106.-Descripción de Jurgis Baltrusaitis en *Anamorphic Art*.

107.-Descripción de un antiguo encargado de la Galería Nacional, Ralph Wornum, quien publicó una obra sobre la vida de Holbein en 1867, describió el objeto misterioso como “*los huesos de algún pescado*”.

108.-Lo que le evoca Lacan en el seminario VII *La anamorfosis*. Ref: Jacques Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1986. P.95.

I.2.7.1. Percepción y sensación de la calavera

Ya en la primera mirada, el cuadro obliga a atender a esta chocante calavera que se interpone entre el medio del ojo y la imagen. A partir de entonces, la visión completa queda condicionada por la presencia de esa distorsión. El esfuerzo intuitivo e irremediable de hallar la manera adecuada de observar y dirigir la mirada a la escena, como intentando olvidar o dejando atrás la presencia de esa forma extraña, termina por alterar inintencionadamente cada elemento de la imagen, los cuales pasan a cobrar una independencia hipnótica de la mano de una sucesión de enigmas que se enlazan entre unos y otros elementos. Todo ha cambiado en el momento que se reconoce esta calavera. El anamorfismo está situado en los límites de lo inmediatamente conocible, fuera de la zona de confort de nuestra visión convencional, lugar nuevo en donde todo se nos aparece extraño, como vuelto del revés. La muerte es por otro lado la acción que desata esta aparición de aberraciones ópticas, como si existiera una voluntad de que así sea, desembocando en un mapa de ideas mediante una especie de guiño cómplice.

El anamorfismo de la calavera es como una pegatina, similar a cuando te encuentras a alguien inesperado en tu mismo paisaje, o a impresiones de monstruos que irrumpen repentinamente en el rabllo del ojo y que resultan ser simplemente raíces de un árbol.

No es simplemente la presencia como tal del anamorfismo de la calavera lo que hace especial al cuadro. La inclusión de un anamorfismo de estas características en un cuadro era para la época algo arriesgado y demasiado extravagante. Es un roto y para nada desapercibido.

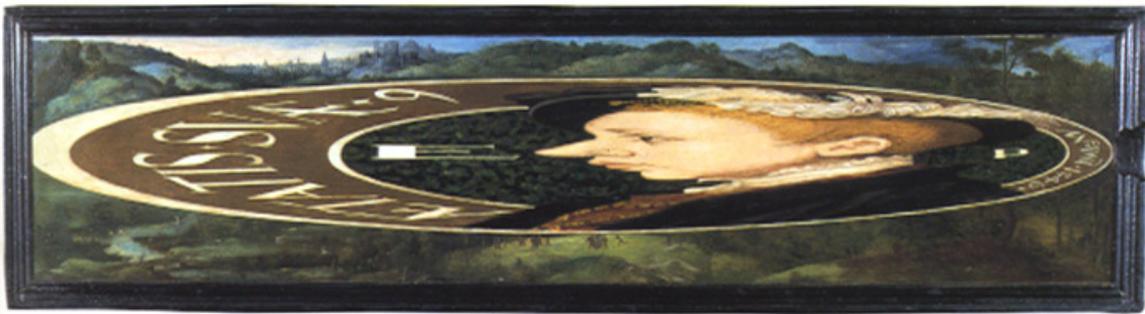
La calavera raya a través de la parte inferior de la pintura como una cicatriz escabrosa inquietante en su superficie naturalista, interrumpiendo la composición, siguiendo un eje-brecha. Es una imagen más y de las más esclarecedoras de todas las muertes que representa Holbein. *La Danza de la Muerte* de Holbein representa escenas de encontronazos de un molde diverso de personas con la muerte. En el caso de *Los Embajadores* sucede algo muy parecido, aunque en este caso la muerte parezca estar en otra dimensión, además con la particularidad de que no sólo los embajadores están expuestos, sino también el propio espectador.

Hay algo además del anamorfismo que resulta distorsionador: ¿por qué se asienta tan inestablemente, tumbada de lado? Cuando se resuelve el anamorfismo, la calavera aparece apoyada de lado, como haría un cadáver tumbado sobre el suelo, en escorzo hacia el frente.

Las dos calaveras, la anamórfica y la del broche de la gorra de Jean, son muy parecidas: la posición, el giro de tres cuartos...

I.2.7.2. Anamorfismos de la época

Los años en torno a la creación del cuadro de Holbein son el inicio de una gran producción de grabados similares con secreto que se propagarán por toda Europa. Años más tarde, aunque de la misma época que el cuadro *Los Embajadores*, se pintó un anamorfismo de estas mismas características de contornos marcados a modo de líneas guía y de forma ovalada y apuntada. Se trata del retrato del príncipe Eduardo VI pintado en 1546 por el pintor William Scrots¹⁰⁹ (75), sucesor de Holbein como pintor de la corte. Este retrato se encuentra en la National Portrait de Londres.



75.-William Scrots, *Eduardo VI*, 1546. Óleo sobre madera, 42.5x160cm. National Portrait Gallery, Londres.

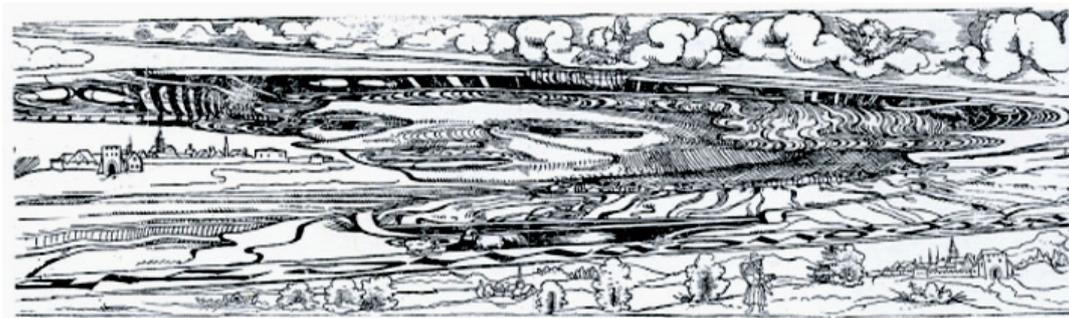
El mismo año 1533 ve el nacimiento de los “Vexierbilder”¹¹⁰, cuadros con secreto entre los que destaca una serie de retratos anamórficos del pintor Erhard Schön (1491-1542), discípulo de Albrecht Dürer. La siguiente composición anamórfica se titula *Vexierbild* (1525) (76-77). A primera vista aparecen lugares, costas, barcos y ciudades, pero al analizar la obra con más cuidado se descubre la composición anamórfica de Carlos V, Fernando I, el Papa Pablo III y Francisco I:

109.-William Scrots (1537-1553) fue un pintor de la corte Tudor y un exponente del estilo manierista de la pintura en los Países Bajos. En Inglaterra, sucedió a Hans Holbein como pintor del rey Enrique VIII en 1546, con un sueldo anual de 62 libras, dos veces más de lo que le pagaban a Holbein, 30 libras al año. Continuó en este papel durante el reinado del joven rey Eduardo VI.

110.-Vexierbilder (de lat. vexare = el tormento, la sacudida). Imágenes rompecabezas con perspectivas imposibles o figuras no reconocibles a primera vista, como el anamorfismo.



76.-Erhard Schön, *Vexierbild*, 1525. Composición anamórfica de Carlos V, Fernando I, Pablo III y Francisco I. Fuente: Jurgis Baltrusaitis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives depraves- II*. Editorial Flammarion. Paris, 1996. Imagen 7.



77.-Erhard Schön, *Anamorphosis of Emperor Ferdinand*, 1531-1534, Grabado, 17.3x76.7cm. British Museum, Londres.

I.2.7.3. Muerte, símbolo de la Nada

El cuadro posee explícitamente la presencia de dos calaveras, la anamórfica y la del gorro de Jean de Dinteville. Sin embargo una de las maneras de mirar el anamorfismo de la calavera, que es la de colocar un tubo cilíndrico perpendicular a éste, no sólo resuelve el anamorfismo, sino que lo desdobra todavía con la presencia de fondo de la calavera deformada, haciendo de esta manera convivir tres calaveras al mismo tiempo en el cuadro. Conexión con *Vidrio cilíndrico, copa de Samuel*, p.168.

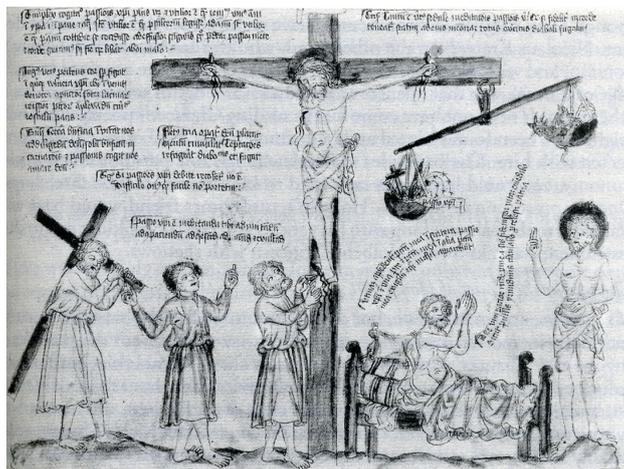
La pequeña calavera se oculta minuciosamente en el cuadro, en concreto es el broche del gorro de Jean Dinteville. La calavera del broche forma parte así de la vestimenta o uniforme de Dinteville. De nuevo esto nos lleva a recrearnos en equivalencias biográficas de los embajadores y Holbein.

El pin de su gorra es un signo exterior para distinguir el grado de la persona u otras cosas. Un símbolo o figura que alude a lo que se intenta conseguir, o destaca la prenda sobre la que el pin está colocado, de la que se hace alarde acompañada frecuentemente de una palabra o mote. El lema de la calavera del gorro de Dinteville parece ser «memento mori». ¹¹¹ Como ya se ha indicado anteriormente, «memento mori» es una frase latina que significa “Recuerda que vas a morir” en el sentido de “Recuerda que eres mortal”. Suele usarse para identificar un tema frecuente, o tópico, en el arte y la literatura que trata de la fugacidad de la vida.

En 1535, dos años después del fatídico 1533, se publica la primera edición de los *Emblematas* o emblemas de Alciato, que recogía sus emblemas, jeroglíficos, símbolos o empresas en donde representaba alguna figura, al pie de la cual escribía algún verso o lema que declaraba el concepto o moralidad que encerraba.

Parece pues que el anamorfismo sea el emblema del cuadro, un *memento mori*. Esta analogía cobra fuerza cuando la calavera se observa desde el ras. En ese momento todo aparece deformado menos la muerte, como destacando esa condición de *momento mori*. Quién puede ver desde ese refilón. El peligro de muerte es saber el secreto. El anamorfismo es una representación de la muerte en presente.

Ya que todo parece llevar a que el doble retrato es un *memento mori*, es necesario revisar la serie de grabados que Holbein dedicó a la muerte, así como incluso interesarnos por la tumba de Holbein. Conexión con Sobre la muerte en Holbein, p.246. Para la realización de sus grabados, Holbein se basó en el *Ars Morendi* (“El arte del bien morir”), el libro anónimo de los muertos medieval (78).



78.-Las escalas en las que se pesan los pecados, en un manuscrito del *Ars Moriendi*.

111.-Memento: Cada una de las dos partes del canon de la misa, en que se hace conmemoración de los fieles vivos y de los difuntos.

I.2.7.4. Holbein, autobiografía

El paralelismo entre la presencia de la calavera y el juego de palabras efectuado por el artista sobre su nombre “Hohle-bein”, (“hueso hueco”) como calavera, funciona como recordatorio de que la obra, independientemente del modo en que se presente y de cualquier cosa que aparentemente diga, habla también inevitablemente de Holbein, del mismo modo que Holbein muestra un conjunto de citas coherentes, alusiones y guiños de sí mismo.

Ya hemos visto cómo el autor incluye en el cuadro a amistades suyas, y con ellas, a él mismo. Al lado de todo eso convive un completo sistema de autocitas, como de notas a pie de página que le conciernen y de las que su firma es el conectivo. Sin embargo, el más autobiográfico de todas las referencias es precisamente el tema de la muerte y de su símbolo más claro, la calavera. Toda la carrera de Hans tuvo la muerte como emblema. Toda obra es autobiográfica del artista que la ha producido. Conexión con Hans Holbein el joven, p.233.

I.2.7.5. La filosofía oculta

Omar Calabrese, en su artículo *La Intertextualidad en Pintura*¹¹², entiende el cuadro de Holbein como una serie de estadios, de los cuales, el último (noveno estadio) lo dedica a la filosofía. Calabrese apunta que partiendo del análisis de la calavera y concluyendo con ella, se vuelve al punto de salida, a aquel secreto que una vez desvelado en la visión anamórfica, provee la clave o el punto de salida para los muchos secretos superpuestos del cuadro. La idea de la muerte sobrepasa la apariencia y el engaño de la pintura, se constituye como una lectura de principio y final.

Primer indicio: todos los elementos ocupan un lugar con la misma propiedad e importancia en el cuadro, sin embargo el hundimiento del anamorfismo instituye la duda permanente entre la verdad y la expresión.

Segundo indicio: los instrumentos musicales que no se escuchan, la cuerda rota del laúd, la funda invertida de éste y la flauta que falta en el conjunto, confirman la fatalidad del silencio. Definen la constricción al silencio cuando se cree en la existencia de un universo medible, de una armonía universal.

Tercer indicio: la cortina cerrada es señal de la existencia de una máquina de la pintura, su ocultamiento. La pintura como representación no podrá abrir nunca la cortina esclareciendo el fondo, porque más allá está como lo irrepresentable.

Cuarto indicio: último secreto filosófico del cuadro y el último y verdadero golpe de escena, el crucifijo, tránsito a lo irrepresentable.

112.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P. 36-37.

La oposición mentira-secreto llega a ser un verdadero transporte de toda la representación a los polos opuestos de lo irreconocible y de lo oculto respectivamente. La verdad y la falsedad no son reconocibles en la dimensión del cuadro, están en otro lugar, más allá de la cortina que cubre el horizonte, es decir en nuestra misma posibilidad de ver y saber.

*“Si creemos en la representación estamos condenados a la mentira y si no creemos en la representación estamos fatalmente condenados al secreto.”*¹¹³

*“La estancia de la verdad está cerrada y cubierta de muchos misterios y está cerrada también a los santos y a los sabios.”*¹¹⁴

I.2.7.6. Otros anamorfismos inadvertidos en el cuadro

Hemos visto cómo atender al anamorfismo de la calavera convierte al resto de elementos en objetos de sospecha. Cada elemento encierra una curiosidad que analizamos expresando ideas surgidas, imágenes como vehículos hacia otro lado. En el largo viaje de observación del cuadro, cada vez más profundo conforme más tiempo permanecemos en él, la sospecha adquirida por todo lo que éste muestra hace que no sea demasiado atrevido el entrever otras distorsiones menos evidentes. En este viaje, el desplazamiento es necesario para descubrir la verdad, y con ello trazar un mapa imaginario fuera del cuadro de un recorrido de puntos de vista apropiados para ver la totalidad del mismo.

El anamorfismo nos pone más a tono con el análisis, sin inhibiciones. Elimina la timidez a afirmar ciertas cosas. Explica cosas que de otra manera sería imposible.

Esta serie de anamorfismos no han sido identificados como tales por ningún otro estudioso del cuadro, ni siquiera aludidos en la bibliografía como una posibilidad. Estos anamorfismos son lamentablemente eclipsados por la presencia de la calavera, a la que estudios previos han dedicado una atención exclusiva.

A. Suelo, redondeles principales

Si nos fijamos atentamente en el suelo del cuadro, el trazado del suelo parece correctamente insertado en la perspectiva, sin embargo hay algo raro en él, y no es que su dibujo sea esquemático o tenga menos capas de pintura que el resto del cuadro y por ello parezca ser demasiado ligero, sino porque las líneas en general parecen haber estado trazadas como a tramos; en particular, los círculos que forman los redondeles parecen muy forzados o deformados, no formando las curvas de una forma progresiva y constante en su trazado. De esta forma parecen como si estuvieran ahuevados a tramos. Esta pequeña observación se hace evidente cuando nos fuerza a examinar con detenimiento la perspectiva del suelo.

113.-Cita de Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P. 37.

114.-Cita de Cornelio Agrippa. Fuente: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P. 37.

Una detenida observación destapa que el suelo presenta una deformación que no se advierte a primera vista, nos referimos en concreto al redondel de la izquierda sobre el que Jean de Dinteville apoya su pie derecho. La banda de cada uno de los dos redondeles está compuesta por cuatro círculos que en vista central deberían ser concéntricos. Mirando el cuadro frontalmente, ambos redondeles parecen estar bien representados en perspectiva (elipses), pero si nos colocamos a la derecha del cuadro, al ras de éste y a la altura de la línea que atraviesa los centros de ambos redondeles, como si tratáramos el suelo también como un anamorfismo, se descubre que los círculos de la banda del redondel izquierdo no son para nada concéntricos, están cerca incluso de formar un cuadrado o rombo redondeado en sus esquinas, en contraposición con el derecho, que adquiere un sentido geométrico muy preciso con sus cuatro círculos casi perfectamente concéntricos. Es como si el redondel formara parte de un anamorfismo.

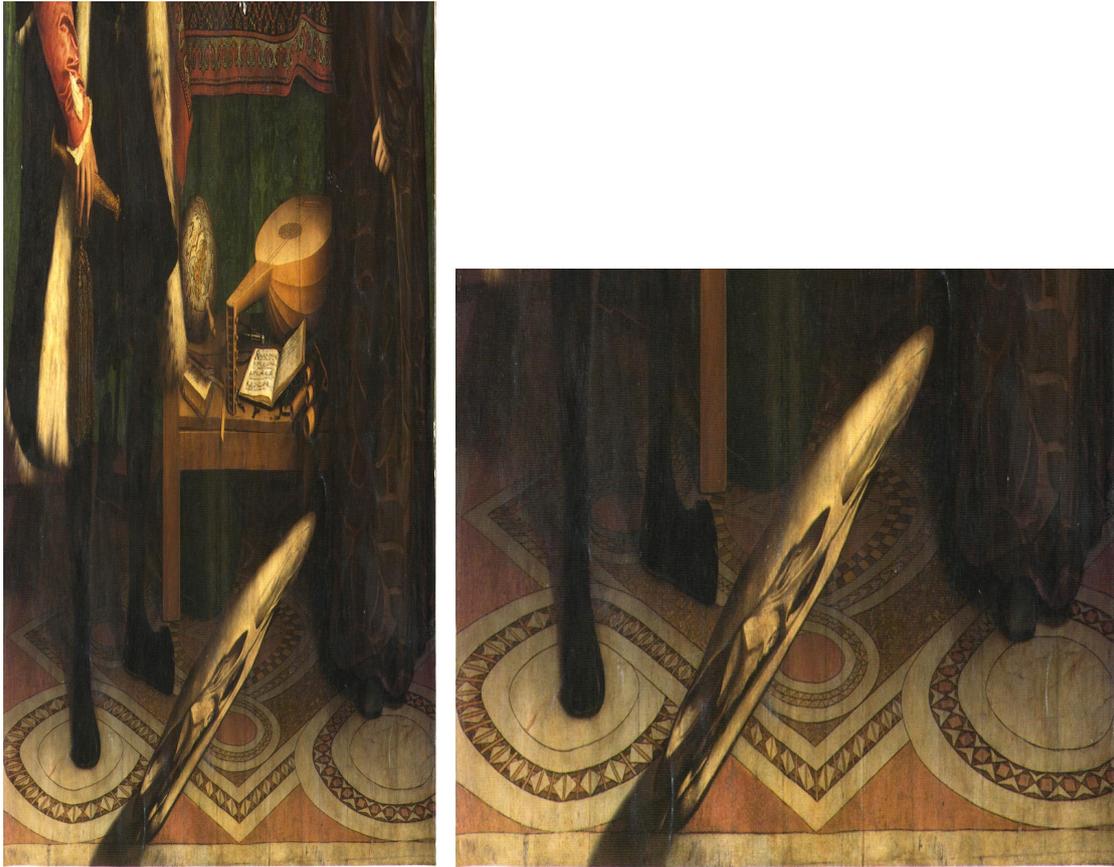
En un ejercicio realizado corroboramos esta conclusión: mientras que las elipses del redondel derecho son coherentes con la perspectiva del suelo, formando círculos perfectos en su conversión a perspectiva central, las elipses del redondel de la izquierda no lo son, y no encajan en esa misma perspectiva. Se puede asumir erróneamente que el suelo está centrado en el cuadro y que por tanto fuga en un punto centrado de éste por tener el suelo un eje simétrico, pero no es así. El punto de fuga del suelo en realidad no se encuentra en el eje vertical que divide al cuadro por la mitad. Está desplazado hacia la derecha. Con el punto de fuga ahí, podría ser que el redondel izquierdo no estuviera dentro del ángulo visual ¹¹⁵ de la perspectiva, sufriendo por eso aberraciones, a diferencia del de la derecha, que sí estaría contenido dentro de este ángulo. De esta forma la deformación del redondel izquierdo sería simplemente producto de la naturaleza de la perspectiva usada, esto obviamente sólo en el caso de que Holbein hubiera usado la perspectiva como herramienta.

Otra vez este ejercicio es de gran utilidad para averiguar ya no sólo la profundidad, la línea de horizonte y el punto de vista/fuga del suelo, sino también para comprobar todas las figuras que están insertadas en él, como los redondeles. En definitiva para comparar si ese suelo, que en planta es conocido, coincide en perspectiva con el retratado de Holbein.

La teoría sobre esta extraña elipse se cae o no, porque en realidad se podría ver una infinidad de anamorfismos de cualquier elipse, o especialmente de óvalos, los cuales se asemejan más a la forma de un anamorfismo por su deformación progresivamente no uniforme a lo largo de sus ejes longitudinal y transversal. La aparente presencia de innumerables anamorfismos en este tipo de figuras se debe no sólo al resultado de su transformación a otras figuras, sino por la infinidad de puntos de vista desde los que se pueden mirar.

Aunque la incoherencia del redondel izquierdo pasa de primeras muy desapercibida, una vez encontrada, resulta muy evidente. Resulta difícil pensar por tanto que Holbein hubiera aceptado la aberración derivada del uso de la perspectiva o que hubiera pintado el redondel izquierdo de forma tan imprecisa de forma involuntaria, dada la precisión de su pintura. Sin duda ese “redondel cuadrado”, que tan intencionadamente pisa Dinteville, es algo más que un simple error en la representación, algo que hasta ahora ningún otro estudio de esta obra había advertido. Achatando el cuadro, se descubre claramente la evidencia de esta incoherencia (79).

115.-Ángulo visual: ángulo abarcado por el cono o pirámide visual. Cuando es mayor de 60° da lugar a deformaciones o anamorfismos. Fuente: Glosario de Javier Navarro Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*. P.541



79.-Suelo deformado en torno al eje horizontal que contiene los dos redondeles de suelo en el cuadro. Obsérvese que el redondel izquierdo está muy deformado, en contraste con el redondel derecho, que se acerca a una forma circular.

No es sólo el redondel izquierdo la única revelación de este modo de mirar. Cuando se mira atentamente el suelo, sobre la ligereza de su pintura y de sus líneas tan esquemáticas se percibe también otra cosa extraña: los motivos a lo largo de las cenefas en las bandas parecen fugar y deformarse de manera diferente en diferentes tramos a modo de orden laberíntico perspectivo. De nuevo, visto el suelo desde el ras se confirma la sospecha. Los diferentes tramos de las bandas conviven en la perspectiva del cuadro de manera desigual.

Con todo esto, este nuevo modo de mirar el suelo engulle al espectador en un escenario diferente a cualquier otro hasta ahora descrito. En él el suelo parece cobrar una especial armonía y recobra el protagonismo que se merece en la totalidad del cuadro, quizás un protagonismo que estaba oculto pero siempre existente, se eleva al nivel del resto de los elementos y proporciona un estilismo a la globalidad de la imagen hasta ahora no presente: el pie de Dinteville parece un dardo a una diana pasando junto con la calavera a la dimensión descendente que oculta el suelo, el redondel derecho revela su perfecta condición, y el redondel izquierdo se delata a sí mismo. Su incoherencia queda revelada. El suelo es por tanto otro anamorfismo, pero inverso, en el que su correcta observación revela la deformación.

Extraordinariamente hemos hallado una nueva imagen del cuadro diferente a las otras convencionalmente conocidas. Ahora sí que el suelo es efectivamente de caída, vertical como una pared por donde los pies de Georges, la pata izquierda de la estantería, el pie izquierdo de Jean, y la calavera, están cayendo. Es una visión única. Los pies de Georges se suspenden en el aire como los pies de un ángel levitando hacia el cielo, y los de Jean todo lo contrario, tragados por el suelo. La sombra de la pierna derecha de Jean se funde con su pie en un fémur como si de verdad el pie estuviera por debajo del suelo, y su pie izquierdo se agarra a la pata de la estantería como un intento de anclarse al suelo inclinado, el único y último apoyo antes de la caída. La escenificación de esta visión parece la de un sueño, o más bien la acción de una pesadilla en la que el suelo por donde andas se torna tan imposiblemente inclinado que uno ya no se puede mantener de pie, como escalar una pared vertical sin ningún punto de apoyo horizontal. El tremendismo en esta imagen es como el de una naturaleza imponente, lo real de lo real. Esta visión es tan eficaz como la de la calavera, si no más asombrosa por ser la menos obvia y explorada.

El suelo es sin duda otro anamorfismo, no metafórico sino real, que no sólo funciona para él mismo, sino para el resto del cuadro, algo realmente inusual. En esta nueva visión, el diagrama del suelo de repente deja de entenderse como la pista que nos acerca a dónde pudieron estar posando los embajadores; pasa en cambio a mostrar su rol de vehículo de tele-transportación. Es una escena preparada para nuestro rabillo del ojo. No es simplemente un suelo en perspectiva como aparentemente se deba leer, o que el espectador deba de ver, es un anamorfismo de una planta central o de una perspectiva, un reto para el espectador, y cada vez más difícil. Es una planta cuadrada anamórfica que representa una caída.

La imagen surgida es como la de un efecto vertiginoso de óptica, una ampliación de una lupa de aumento donde en la periferia de la imagen formada surgen deformaciones fugadas. ¿Puede ser un indicio del uso de ópticas por Holbein para la realización del cuadro?

B. Embajadores

La primera sensación de cuadro feo quizás pueda ser porque el cuadro es cuadrado y retrata a dos personas en un formato extraño. Normalmente un retrato de pie de una persona se ejecuta en formato vertical, pero en este caso es necesaria la unión de dos rectángulos en un cuadrado para la inclusión de dos retratados. En consecuencia en el medio sobra un espacio que es el doble del vacío en un retrato individual.

Los embajadores también presentan un aspecto extraño en su proporción, no atienden al canon humano, están como achatados, patiocortos. Forman una composición no muy estilizada y pura que produce esa primera sensación de cuadro feo. Comparados con la proporción de los objetos, parece que son medio enanos. Pero esta sensación cambia cuando se observa el cuadro desde un lado, en este caso no desde el ras, simplemente con el punto de vista desplazado a uno de los laterales pero sin acercarnos al cuadro (80-81). Desde ahí los embajadores ganan esbeltez, y aumenta la armonía del cuadro. Los embajadores no sólo adquieren un canon aceptable de proporciones, altura y anchura, sino que su mirada perdida encaja mejor en la nuestra, como un guiño al espectador confirmando el acierto de haberse desplazado a un lateral para observarles. Especialmente esto sucede cuando Jean de Dinteville es

observado desde la izquierda, y Georges de Selve desde la derecha, como si estuvieran posando para ser mirados cada uno desde su lado. Igualmente la postura de sus brazos y manos adquiere profundidad, pasando a abarcar un espacio de volumen invisible entre ellos, como los brazos de los títeres.

Otra vez tenemos que trasladarnos del punto de vista convencional para destapar una imagen escondida. Los embajadores por tanto también podrían tratarse de anamorfismos.



80-81.-Vista del cuadro desde cada lateral. Véase cómo quedan comprimidos los embajadores, cobrando así mayor esbeltez.

C. El poliedro

Hoy consta que todos los objetos de la estantería eran en aquel entonces de la manera que Holbein los representó, sin embargo, en el caso del poliedro no se puede constatar tal hecho, pues no ha sobrevivido ningún poliedro de esas formas hasta hoy, ni existen apuntes sobre poliedros con la forma del de Holbein. Únicamente aparece en su retrato de Kratzer, lo cual no esclarece el asunto. Un poliedro podría ser dibujado fácilmente con distintas formas poligonales que según su perspectiva se convierten en anamorfismos, véase el cuadrado-rombo, triángulo equilátero-isósceles, etc., como en el poliedro de la *Melancolía* de Durero (22), en donde parece una forma de lo más retorcida, pero que en realidad es un cubo al que se le han quitado dos de sus esquinas. Colocado el poliedro en la línea de los ojos del cuadro, quién sabe si este poliedro está deformado en esa dirección o no.

D. La daga de Dinteville y el anamorfismo de la calavera

En la primera observación de Jean de Dinteville nos percatamos que sostiene la daga a una altura de su cuerpo un tanto comprometida, una posible alusión morbosa. Conexión con *Más que amistad*, p.188. En el seminario VII de Lacan, *La anamorfosis*, éste dedica al anamorfismo de *Los Embajadores* una parte, y lo compara con la transformación que experimenta una erección. Después de haber examinado la visión del anamorfismo de la calavera, Lacan agrega lo siguiente: “*Imaginen una figura tatuada en el órgano cuando está en descanso, y que cuando cambie de estado cobre su forma, valga la expresión, desarrollada ¿O cómo no ver en esto algo simbólico de la función de la falta, de la aparición del espectro fálico?*”¹¹⁶

No sólo nos referimos con esta cita al anamorfismo de la calavera, sino también a la daga que sostiene Jean Dinteville, por cómo está cogida y cómo aparece; también la mirada, como dice Jacques Lacan: “*La mirada es la erección del ojo*”.

116.-Cita de Jacques Lacan, de *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Editorial Barral. España, 1974. P.94.

I.2.8. Intrusos

El cuadro contiene una serie de pequeños elementos que se cuelan en la imagen de manera muy discreta, camuflados en objetos que aparentemente aluden a otro mundo diferente al del elemento adherido, para formar una decoración miscelánea, concordancias de lo distinto. Llamemos a estos elementos “intrusos”.

Aquí los registramos como “camuflajes”, una idea adecuada para códigos escultóricos donde se funden varios idiomas para casar mundos.

Habitualmente, en las artes decorativas se combinan elementos clásicos obvios con todo tipo de intrusos, y eso que en lo obvio a veces se encuentran lenguajes plásticos abstractos. Normalmente lo que rodea a un santo siempre es un acompañamiento bienvenido y obviado, sean cuales sean los motivos decorativos; son como agujeros por donde se cuele todo, pero si no estuviera el santo y se quedara sólo el marco que lo presenta, tendríamos una serie de motivos, líneas de cenefas, series de enanos, ángeles volando, animales extraños..., que serían difíciles de digerir en solitario, aunque todo eso en realidad forme parte de un conjunto que se venera.

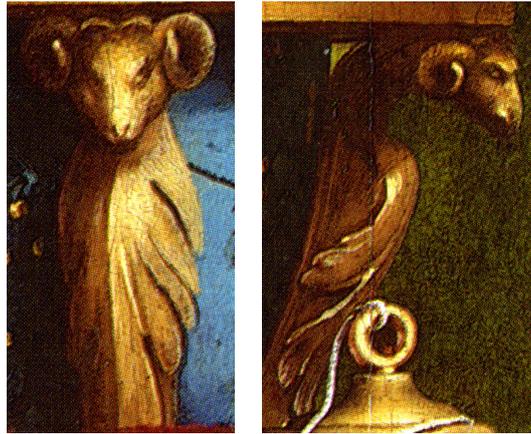
Por otro lado, los motivos de un alrededor, o de un umbral, normalmente han sufrido alteraciones lentas a lo largo del tiempo que han cambiado su forma, llegando un momento en el que ya no se conoce nada de su origen, convirtiéndose en monstruos de aquellos originales. Por ejemplo las columnas salomónicas que bien podrían haberse originado de los engranajes del trono mecánico de Salomón. Los intrusos son apropiados para un marco, mandorla.

Éstos igualmente se registran en los sueños. Los sueños también son un sistema apropiado de inclusión.

I.2.8.1. Globo celeste

A. Dos carneros

El globo celeste está montado en un estante de latón con cabezas de carnero actuando de soporte bajo el anillo de horizonte. Son adornos híbridos con cabeza de carnero y cuerpo de hoja (82-83). Las cabezas de carnero eran comunes en ese periodo. Estos adornos se encuentran también como apoyos de un globo terráqueo de Petrus Apianus, o en un grabado de un retrato de Erasmo por Holbein. Las cabezas de carnero tenían un profundo propósito simbólico y eran asociadas con el carnero de los cielos, constelación Aries.



82-83.-Detalle de las dos cabezas de carnero del globo celeste.

B. Pata garra

Las patas que sostienen el globo celeste están formadas por garras de animal. En el cuadro sólo se ve una pata a la derecha del globo, detrás del reloj de pastor (84). La pata en sí se desdobra en su extremo en dos garras, una que actúa de base y otra que trepa hacia arriba deformada y de forma similar a la de una hoja que pudo haber sufrido una transformación. Estas garras son muy comunes en los apoyos de mesas y asientos, y en aldabas.



84.-Detalle de la pata-garra del pie del globo celeste.

C. Seres de las constelaciones

Las constelaciones del globo están representadas por seres de diferente índole, personajes mitológicos, humanos, animales extraños, híbridos.

I.2.8.2. Dial de pastor

Sobre la escala graduada de la base del reloj cilíndrico y por debajo de las analemas, las líneas de lectura de las horas, parece acontecer una escena en miniatura (85). Es difícil de apreciar, pero parece una escena campestre en la que aparecen dos carneros, uno acostado y otro de pie, y la figura humana de una persona sentada junto a unas zarzas.



85.-Detalle de la escena representada en el dial cilíndrico o de pastor.

I.2.8.3. Reloj de sol poliédrico

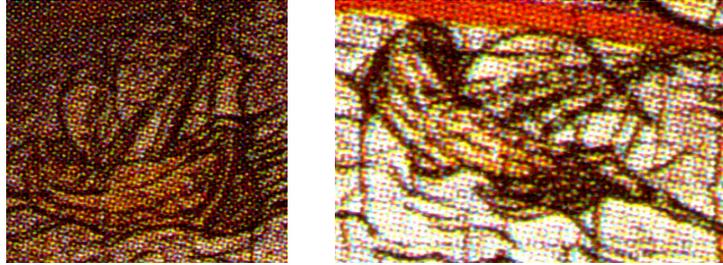
En la cara superior del poliedro hay un pequeño entrante circular enmarcado con una escena pintada en él (86). Es una especie de paisaje en miniatura difícilmente reconocible. Parece una escena de campo compuesta de cielo y tierra unidos en una línea de horizonte tapada por una muralla. En el centro parece haber una torre cilíndrica, como un molino de viento, y a la derecha dos personas o una con un perro.



86.-Detalle de la escena circular que incluye la cara superior del reloj poliédrico.

I.2.8.4. Globo terrestre

El globo terrestre contiene dos graciosos barcos de la época navegando por el mar. Aparecen abatidos, lo que facilita su identificación (87-88).



87-88.-Detalle de los dos barcos que aparecen en el globo terrestre.

I.2.8.5. Broche

El gorro del Dinteville tiene un broche en su parte delantera, y en él un cráneo difícil de distinguir. El broche tiene tonos dorados, al igual que otros adornos de su gorro, lo que hace difícil reparar en el contenido del broche (89).



89.-Detalle del broche del gorro de Jean Dinteville.

I.2.8.6. Medallón

En el medallón de Jean de Dinteville aparece la figura humana de San Miguel con alas de ángel, amenazando con una lanza a un dragón o demonio híbrido con cabeza de animal, panza humana y cola de culebra (90).

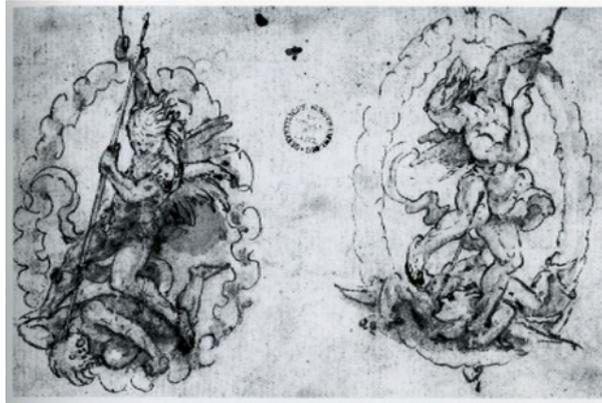


90.-Detalle del medallón que lleva puesto Jean de Dinteville.

Los siguientes dibujos son bocetos de San Miguel por Holbein realizados en algún momento entre 1532 y 1536 (91). Están hechos a carboncillo sobre una aguada gris. Más que bocetos acerca de San Miguel, parecen dibujos preparatorios a propósito del medallón de Jean de Dinteville. Puede ser que este medallón no existiera en realidad. A este respecto, con Jean perteneciendo a la orden de San Miguel, Holbein podría haber simplemente pintado el medallón para el propósito exclusivo del retrato. La existencia de bocetos preparativos puede estar justificada por la posibilidad de que Jean de Dinteville no trajera el medallón de la Orden con él en su traslado a Londres, por lo que Holbein habría necesitado experimentar con diferentes diseños sobre éste. En sus retratos, Holbein solía realizar preparatorios como apuntes de los elementos que contendría el cuadro, elementos como medallones, broches, inscripciones de los años, e incluso pins que irían colocados sobre alguna prenda. Sin embargo, estos dibujos de San Miguel parecen ser los únicos preparatorios de *Los Embajadores* que sobreviven.

Los bocetos son similares a la figura del medallón, aunque no iguales. El medallón fue uno de los elementos del cuadro más alterado durante las primeras restauraciones. La última restauración, en cambio, lo dejó tal cual estaba en ese momento, lo que significa que la imagen del medallón actual se corresponde con la resultante de las primeras restauraciones. Es posible que de ahí surja la diferencia notable entre los bocetos de Holbein y el medallón en la actualidad.

La presencia de San Miguel en el medallón de Jean tiene más importancia de lo que aparenta. El medallón forma parte de la composición del cuadro de una manera premeditada, en concreto es uno de los puntos que componen el hexagrama invisible del cuadro, y su significado también desempeña un rol en la globalidad de la obra. *Conexión con Hexagrama*, p.120.



91.-Dos bocetos de San Miguel, de Hans Holbein, posiblemente preparatorios para el medallón de Jean de Dinteville. 1532-1536. Carboncillo, tinta negra y aguada sobre papel. 6.3x9.2cm. Kupferstichkabinett, Basilea.

Se podría argumentar que Holbein estaba simplemente copiando la imagen de San Miguel matando a un dragón que aparecía originalmente en una moneda francesa comúnmente usada en aquel tiempo, el *angelote dorado*, de 1469. Holbein era familiar con su versión inglesa, “el ángel” (92). Esta moneda era usada por los reyes ingleses cuando tocaban a los que sufrían de escrófula¹¹⁷, (“el demonio del rey”), a efectos de curarlos. Para ellos les colgaban la moneda alrededor de su cuello. Erasmo sugirió que Holbein fue a Inglaterra para recolectar tales monedas.¹¹⁸



92.-Moneda inglesa “el ángel”. Imagen de 1480, aunque el mismo diseño era todavía utilizado durante el reinado de Enrique VIII.

117.-Escrófula. Tumefacción fría de los ganglios linfáticos, principalmente cervicales, por lo común acompañada de un estado de debilidad general que predispone a las enfermedades infecciosas y sobre todo a la tuberculosis.

118.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.178-179.

I.2.8.7. Funda de la daga

El extremo de la funda de la daga, o punta, tiene forma de hoja de arrayán (93). A continuación, ya en el cuerpo de la funda, se observa un híbrido de planta-persona que crece en primer lugar en forma de tallo y ramas hasta acabar en un capullo con silueta de figura humana visible desde su ombligo y sosteniendo con sus manos una bandeja con frutos sobre su cabeza. El resto de adornos de la funda son de formas vegetales.



93.-Detalle de la daga que sostiene Jean Dinteville.

I.2.8.8. Crucifijo

Pese a que el crucifijo es uno de los elementos más importantes del cuadro por su dosis de simbolismo, podemos también considerarlo un intruso por la forma en la que aparece, escondido en la esquina, y más si recuperamos la manera en la que fue descubierto y en la que Holbein lo pintó originalmente, encima del verde de la cortina, como quedó revelado en un escáner realizado durante una de las restauraciones.

I.2.8.9. Suelo del cuadro

A. Cenefas del suelo

Ya se ha indicado anteriormente que aun siendo el suelo de Holbein supuestamente una copia del pavimento de la Abadía de Westminster, éste contiene elementos diferentes al original, por ejemplo los motivos de las cenefas. Esta inclusión de motivos desconocidos puede considerarse como una intrusión.

B. Estrella de David

El centro del suelo contiene un par de tramos de lo que se ha identificado como una estrella de David. Esta estrella tampoco aparece en el suelo de la Abadía en esa disposición y tamaño. Es el primero de los intrusos de gran tamaño.

I.2.8.10. Tapete

Los dibujos del tapete son de una naturaleza abstracta. Los motivos de las cenefas del tapete son una evolución de una escritura, en ellos puede verse una “S” y una “E” continuamente repetida (94).



94.-Detalles de los motivos del tapete.

I.2.8.11. Cortina

La decoración de la cortina consta de formas vegetales, como una especie de piña, o formas de jarrones y hojas a su alrededor.

I.2.8.12. Calavera

La calavera anamórfica se trata del mayor de los intrusos, el más evidente aunque escondido al mismo tiempo. Crea un choque en el cuadro y, con o sin él, se trata sin duda del gran intruso.

I.3. Métodos para ver el anamorfismo del cuadro

Para ver el anamorfismo en el cuadro, primero es necesario saber el punto de vista idóneo para verlo. Si atendemos a la manera clásica de ver el anamorfismo, que es desde el lateral derecho y al ras del cuadro, la intersección de la línea de los ojos del cuadro y el eje longitudinal de la calavera nos da el punto desde donde el anamorfismo se podría ver. Este punto está aproximadamente a una altura de 79cm. partiendo desde la base del cuadro, y a una distancia hacia la derecha de 104cm. desde la punta de la calavera. Respecto a qué distancia del ras del cuadro nos debemos colocar, hemos comprobado que 12cm. funcionan bastante bien para salvar el marco y ver la calavera.

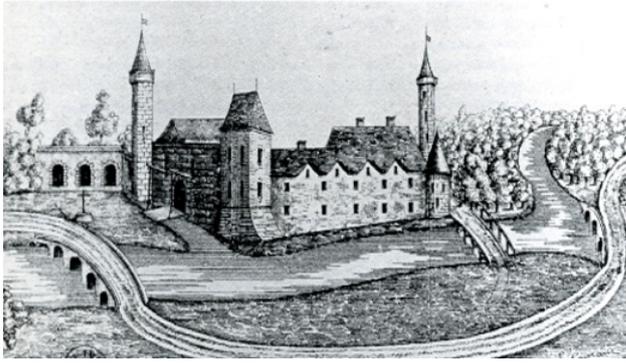
I.3.1. Colocación del cuadro. Castillo de Polisy

El cuadro ahora está colocado en la National Gallery, pero su colocación actual no es la más adecuada para observar el anamorfismo pues, en primer lugar, la pared no deja situar un ojo perfectamente al ras del cuadro o cerca de él, y en segundo lugar, el marco del cuadro no es el original, y cualquier saliente de él puede perjudicar una mirada cercana desde el ras; quizás el marco original dejaba ver el anamorfismo desde algún punto en concreto. Estos factores nos obligan a revisar dónde fue colocado originalmente el cuadro, para ver si realmente estaba acondicionado para favorecer este punto de vista.

Cuando se despidió Jean de Dinteville en 1533, tomó el cuadro consigo y lo llevó hasta su castillo de Polisy, pertenencia de su padre Gaucher de Dinteville desde 1531, señor de Polisy desde principios del siglo XVI. Polisy era la pequeña localidad francesa de donde provenía la familia Dinteville, Holbein incluyó dicha localización sobre el globo terrestre de la estantería como pista geográfica, quizás referencia al destino y colocación del cuadro.¹¹⁹

El cuadro fue seguramente pensado para su colocación en el castillo de Polisy de Jean de Dinteville. El lugar exacto de su colocación es desconocido debido a las numerosas remodelaciones que sufrió en el pasado, con las que desaparecieron la mayoría de las referencias a su anterior disposición y decoraciones. Un grabado de la investigadora Mary Hervey muestra el exterior del edificio a principios del siglo XVII: un edificio simple de cuatro torreones junto al río Laigne, pero no da pistas sobre su interior (95). A finales del siglo XIX el castillo sufrió grandes reformas en su interior. En esta ocasión su anterior aspecto sí fue recogido en apuntes por arqueólogos locales y por la propia Mary Hervey, quien debió visitar el castillo. Es de este periodo de cuando se dispone la mayor parte información sobre el interior del castillo. Más adelante en el siglo XIX se aborda otra reforma, pero en este caso de su exterior, dándole aspecto de chalet. En el siglo XX el edificio sufrió importantes pérdidas de su interior, y en 1992, mientras se estaba realizando otro trabajo de restauración, un incendio arruinó la azotea y la primera planta, lo que hace que hoy el castillo sea inaccesible (96).

119.-Ref: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*, según la investigación que realiza Mary Hervey sobre el castillo de Polisy. P.25.



95.-El castillo de Polisy en el siglo XVII. Dibujado por Mary Hervev para su libro *Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*, 1900, Londres.

96.-El castillo de Polisy hoy.

Pese a no disponer de evidencia escrita concreta del aspecto de su interior en la época de Holbein, recientemente se descubrió un inventario del castillo de 1589 que cita algunos datos de su historia más temprana. De entre ellos se deduce que la habitación donde se colocó el cuadro era grande y estaba situada en la primera planta. Era probablemente la habitación más importante de la parte vieja del castillo. Normalmente los cuadros privilegiados se colocaban sobre el hogar, pero el tamaño de *Los Embajadores*, así como su bajo punto de vista hace muy improbable que ese fuera el lugar de colocación. Del inventario de 1589 se deduce que hubo dos posibles colocaciones del cuadro, la primera en una habitación con tres puertas, permitiendo ver la calavera desde diferentes ángulos con la cabeza en el hueco de cada una de ellas, o la segunda, en la pared de unas escaleras, permitiendo un cambio gradual del punto de vista de la calavera. Las escaleras típicas de castillos como el de Polisy eran escaleras en espiral, mientras que las escaleras rectas eran raras de ver. Sin embargo, la colocación del cuadro en la pared curva de una escalera de espiral sería muy complicada por el gran tamaño del cuadro y dificultaría la selección del punto de vista para ver la calavera. Esta posibilidad era por tanto muy improbable. Respecto a la primera de las posibilidades, no se sabe exactamente la ubicación de las puertas. Era común la existencia de dos puertas por salón, una de entrada y otra de salida, pero no la de una tercera en la pared de enfrente del cuadro, si se asume la colocación del cuadro en una de las paredes laterales del salón (97) En tal caso la colocación de las ventanas únicamente podría estar a los lados del cuadro, lo cual no sería lo más óptimo para la iluminación del mismo, ni para la visión del anamorfismo. Por otro lado, si la decoración del castillo fue modificada a propósito para combinar con el cuadro y elevar su significado, es difícil de saber. Algunos azulejos de su interior datan de 1540, lo que significaría que la decoración en torno al cuadro igual cambió a los pocos años de ser éste comisionado. Del mismo modo y recíprocamente, no se puede adivinar si la decoración del cuadro estaba pensada para combinar con la decoración existente en el castillo, la cortina verde, el suelo de mosaico, etc.¹²⁰

120.-Ref: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. P.25-26.



97.-Un ejemplo de lo que pudo ser un salón en el castillo de Polisy. Salón de Honor, Castillo de Ecoeu. Musée de la Renaissance, 1540.

I.3.1.1. Representación en dos actos, Baltrusaitis

Un mínimo de atención descubre de inmediato el desliz.

Jurgis Baltrusaitis presupone que el cuadro había sido encargado para una precisa colocación en el castillo de Polisy, donde se tendría que haber situado delante de una puerta y al lado de otra con una colocación estratégica para facilitar el punto de vista de la calavera. Según Baltrusaitis, la habitación donde el cuadro fue colocado seguramente contenía una puerta enfrente, y otra a la derecha del cuadro. Baltrusaitis probablemente estaba en lo cierto en esa afirmación, incluso precisó la localización del punto de vista desde la derecha, pero, de nuevo, esto es imposible de comprobar por falta de documentación pasada.

En su análisis *Les Ambassadeurs de Holbein*, Baltrusaitis se refiere al modo clásico de ver el anamorfismo, desde el ras, e insiste en el aspecto teatral de la manifestación del secreto:

*“El misterio de los dos embajadores se compone de dos actos: El primero comienza cuando el visitante entra por la puerta principal y ve frente a sí, a cierta distancia, a los dos señores 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 permanece 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 representación”.*¹²¹

Omar Calabrese, en su documento de trabajo *La Intertextualidad en Pintura* indica:

“La calavera que hemos visto surgir de una visión lateral (...) no es perceptible sólo desplazándose de lado a lo largo de metro y medio a la derecha como dice Baltrusaitis. Hay otro modo, descubierto y profundizado por Edgard R. Samuel. Basta tomar un vidrio cilíndrico casi de la dimensión de un vaso 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”.¹²²

I.3.1.2. Vidrio cilíndrico, copa de Samuel

Con el método de Edgard R. Samuel en mente, el cuadro podría haberse colocado en un salón comedor, o una sala donde recibir a los invitados con una copa. Omar Calabrese se apoya en una cita textual de Edgard R. Samuel:

“(...) El cuadro habría 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 plausible (digno merecedor de aplauso) deseo de recrear la pintura y recrear la visión ciertamente presente en los autores (muy recientes, recordémoslo) de “deception”. Por otra parte, la anamorfosis de la calavera se recrea doblemente en *Los Embajadores*. Una vez que se haya revelado la calavera principal de grandes dimensiones en el medio de la mesa, se podrá reconstruir una anamorfosis inversa: Mediante un cilindro de vidrio de 30 cm de longitud y 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 calavera. Estupendo ejemplo de mise en abîme (puesta en abismo) meta textual: la pintura recreada una vez es a su vez recreable; la pintura será, siempre y por naturaleza, engaño también cuando quiere presentarse como desengaño.”¹²³

El óptico británico Edgard R. Samuel dice en su artículo *Death in the Glass* que la idea de que la calavera fue diseñada para ser vista desde un lado del cuadro está abierta a varias objeciones: Primero, la parte parietal del cráneo está demasiado dilatada. Segundo, no se han hecho concesiones a la perspectiva, y tercero, incluso mirando la calavera desde el ángulo más oblicuo, la dilatación o extensión residual todavía es sustancial. Según Samuel, existe otro posible método de ver la calavera anamórfica que ha recibido poca atención pero que merece ser considerada. En 1602, un joven noble alemán visitó la Corte de la reina Isabel I. En su diario describió cómo en un retrato del rey Enrique VIII, que se encontraba en los apartamentos de la reina, al mirarlo a través de un sistema óptico sencillo y peculiar, la cara del rey aparecía más grande que incluso su cuerpo entero.

121.-Cita Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, Paris, 1984. P.105.

122.- Cita Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P.32-33.

123.-Cita: Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), London. P. 439.

De su descripción se deduce que el cuadro había sido diseñado intencionadamente para ser mirado a través de este truco de lente, cuya naturaleza no es posible adivinar. La existencia de tal pintura presumiblemente de la misma época que *Los Embajadores* de Holbein hace pensar que la calavera de Holbein también pudiera haber sido diseñada para ser vista a través de un juego de lentes. Si es así, el observador miraría a la calavera de frente y no desde el lateral derecho como tradicionalmente siempre se ha pensado. Samuel describe en su artículo posibles tipos de lente que pudieron haber sido usados, pero por la dificultad de haber sido contruidos en esa época desmiente todos ellos salvo uno: Un tubo de vidrio soplado de espesor ancho. (98-100) Su superficie pulida al fuego proporciona superficies de relativamente alta calidad óptica. La existencia de tal lente en la época de Holbein está demostrada al aparecer un jarrón de flores, también de vidrio soplado con el cuello tubular como la supuesta lente, en el retrato de Georg Gisze pintado por Holbein en 1532. Conexión con Retrato de Georg Gisze, p.260.



98.-Vista de Los Embajadores con un tubo de cristal superpuesto sobre la calavera del cuadro. Fuente: Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), Londres. Imagen: 15.

Con el tubo descrito, la calavera aparece aproximadamente correcta en tamaño, definida y libre de distorsión. La distensión extrema de la parte parietal del cráneo queda compensada por el gran poder óptico contrayente de la zona más exterior del tubo, y la luz parece caer desde la misma dirección que en el resto del cuadro. En cuanto a la composición, el cuadro también gana cuando el anamorfismo es mirado a través del tubo de vidrio. La calavera y los globos terrenal y celestial forman juntos una serie de objetos esféricos en línea vertical. Asimismo, el tubo en sí pasa a ser una parte integral del cuadro. Cruza la calavera anamórfica a través de la hendidura nasal y su orbita ocular izquierda interseca el suelo de mosaico en el pico de su patrón y la pata de la mesa en su ángulo con el estante más inferior. Su línea compensa la del anamorfismo y conduce la mirada del espectador hacia la cabeza de De Dinteville, que pasa a ser un punto focal en el cuadro.¹²⁴

124.-Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), London. P. 436-439.



99.-Experimentación con un cilindro de cristal sobre la imagen de nuestro calendario. Véase cómo la calavera queda revelada.

100.-Imitación de un brindis. Aparición de la calavera a través del vaso lleno de bebida.

Por otro lado, según Edgar, Holbein pudo haber inclinado el anamorfismo a propósito para que la imagen fuera más difícil de reconocer y para que al colocar un tubo perpendicular a ella, la dirección de éste no apuntara hacia la zona central del cuadro y dificultara así su visión.

Efectivamente podemos ver que mediante el método descrito por Samuel el cuadro gana en belleza no sólo por ese mayor equilibrio en la composición, sino también por la aparición mágica de la calavera dentro de ella misma, pasando la deformada a ser como su sombra. El cuadro en sí adquiere una fuerza especial.

I.3.2. Marco del cuadro y aparato del retrato de Eduardo VI

El retrato del príncipe Eduardo VI realizado por William Scrots en 1546 no sólo se relaciona con el de Holbein por tratarse también de una pintura que contiene un anamorfismo de grandes dimensiones y por haber sido pintado en la misma época, sino por ofrecer una pista de cómo podía mirarse un anamorfismo, pista que plantea la pregunta de si el cuadro de *Los Embajadores* también podía haber sido planteado de forma similar. El retrato de Eduardo VI se miraba a través de unos prismáticos, con lentes parecidas a las del telescopio, colocados en el lateral derecho del cuadro y al ras de éste. Para facilitar su visión, el marco tenía una muesca a la altura de los prismáticos para no impedir la mirada oblicua. El artefacto para ver el anamorfismo se perdió, y hoy sólo queda la muesca en el marco del cuadro (101). Si el punto de vista estaba señalado de una manera similar en el cuadro de *Los Embajadores*, es algo desconocido, pues el marco original se perdió. De igual manera nos preguntamos si a *Los Embajadores* también le acompañaría un artefacto óptico similar.



101.-Retrato de Eduardo VI de William Scrots, visto desde el lateral donde se ve el anamorfismo corregido. Véase la muesca del marco.

I.3.3.Otros aparatos curiosos de la época

Aparatos como el que se usaba para ver el retrato de Eduardo VI formaban parte de juegos ópticos de la época. Jean François Nicéron, en su libro *La perspective curieuse, ou, Magie artificiele des effets merueilleux (...)* de 1638, y Athanasius Kircher en su *Ars Magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, de 1646, recogen toda una serie de aparatos y perspectivas curiosas.

- Retrato catóptrico (102). Tabla de madera con entramado vertical en relieve de sección triangular, de tal forma que mirando desde la izquierda se ve una imagen, y mirando desde la derecha aparece otra distinta. Para conseguir tal efecto, cada una de las tiras verticales es pintada por ambos lados; En uno de los lados se pinta una de las imágenes, y en el otro, la segunda imagen. Tira a tira, ambas imágenes quedan compuestas.



102.-Retrato catóptrico. Anónimo. S.XVII. Madera, 37.5x49cm.

- Retrato catóptrico con espejo (103). Se basa en el mismo concepto que el anterior descrito, pero en este caso las tramas en relieve del tablón de madera están dispuestas horizontalmente. En este caso, el uso del espejo aporta una nueva función: Cuando el tablón de madera es girado sobre un eje horizontal, el espejo, colocado tras el tablero, revela la segunda imagen. La imagen principal del ejemplo mostrado, de Ludovico Buti, corresponde al retrato de Carlos III, duque de Lorena, y la imagen revelada mediante el espejo es el retrato de la Gran Duquesa Cristina de Lorena, hija de Carlos III y esposa de Fernando I de Medici.



103.-Retrato catóptrico de Ludovico Buti. 1593. Madera y espejo. 81.5x50x112cm.

- Retrato dióptrico (104). Juguete óptico diseñado y realizado por Jean-François Nicéron. El aparato consiste en una pintura al óleo sobre una tabla de madera fijada verticalmente a una segunda horizontal, sobre la que asienta un apoyo de madera que sostiene un tubo conteniendo una lente poliédrica y un diafragma. Si la pintura se observa a través del tubo, se ve una imagen totalmente distinta formada a partir de la separación de fragmentos de la imagen pintada reunidos a través de las múltiples refracciones producidas por la lente poliédrica. Gracias a las refracciones de una lente prismática, este juguete genera una ilusión óptica similar a anamorfosis. El ejemplo mostrado muestra una pintura con una serie de rostros con turbante y una bandera en el medio. En este caso el tubo de lente se perdió en 1966. Si la pintura se observaba a través del tubo, aparecía el retrato del emperador Fernando II de Medici.



104.-Retrato dióptrico de Jean François Nicéron. 1642, Madera. 70x43x53cm.

I.3.4. Restauración de *Los Embajadores*

La primera restauración de *Los Embajadores* por la National Gallery fue ejecutada por William Morrill y William Dyer en 1891. Desafortunadamente no se registró ninguna información acerca del marco original del cuadro, por lo que no se conoce si el cuadro poseía alguna muesca o lente para observar el anamorfismo desde el ras.

Sólo recientemente, con la última restauración y limpieza del cuadro completadas por la National Gallery en 1996, se ha podido reexaminar correctamente muchos aspectos de la pintura. Previo a la restauración, la condición del lado derecho del cuadro era excelente; las pérdidas sustanciales de la pintura original de Holbein estaban en gran parte limitadas al lado izquierdo y al borde inferior, el cráneo, y a las partes de la ropa de Jean de Dinteville, incluyendo su medallón de la Orden de San Miguel, que se perdió y fue reconstruido en otra restauración anterior, de la cual todavía perdura el medallón (la cadena del medallón, en cambio, se mantiene original). No está claro por qué se originó tal daño desigual en la pintura, pero probablemente fue causado por agua. Los viejos intentos de restaurar la condición del cuadro han hecho que una gran parte de su detalle sea difícil de leer. Sin embargo, tras la última limpieza, algunas inscripciones sobre los instrumentos y libros se hicieron más claras, y en un área concreta, en el libro de himnos, letras que estaban completamente oscurecidas por viejos retoques fueron recuperadas.

125

Respecto a la calavera, antiguas restauraciones pudieron malinterpretarla cubriendo sus partes dañadas con retoques diferentes a los del original. La última restauración volvió a eliminar pintura no original y de nuevo repintó zonas de la calavera, aunque otra vez lo hizo de manera diferente. De esta forma, hay que asumir que no disponemos de una calavera perfectamente fiel a la original, lo que imposibilita encontrar el punto de mira que mejor funciona y por tanto estudiar el método que empleó Holbein para hacer el anamorfismo. *Conexión con Restauración del cuadro, p.334.*

I.4. El secreto

El cuadro está repleto de finos detalles, que gracias al realismo con el que están pintados quedan expuestos a su posible lectura por el observador, siendo su sola presencia tan detallada la que convierte al detalle en sí en un enigma, invitando al observador a indagar en el secreto de las pistas y señales que éstos ofrecen, una curiosidad permanente. Igualmente, cómo mirar el cuadro también pasa a ser un enigma en sí mismo, pues éste contiene elementos muy diferenciados, en su escala, nivel de detalle, u otros modos de visión más raros que requiere. Así, cada particular distintivo del cuadro se convierte en un desafío que requiere de un particular modo de visión. De los puntos de vista más destacados, se encuentran el frontal a una distancia razonable para contemplar la totalidad del cuadro, el frontal de lupa para observar los detalles de los objetos, y otros posibles que, una vez encontrados y adoptados, abren la imagen a nuevas percepciones, como ver el anamorfismo a través de un vidrio cilíndrico o la percepción de un borracho a través de su copa, los anamorfismos de la calavera y el suelo desde sus ejes al ras del cuadro, e incluso los embajadores con una mirada oblicua desde los dos laterales.

Sin duda es un cuadro con secreto que se manifiesta como un jeroglífico. Es un verdadero ejercicio teórico continuamente abierto a especulaciones que nos pide activar nuevas y más difíciles capacidades.

No es necesario saber nada de historia, ni de Holbein, ni de los embajadores, para ser sumergido por la imagen del cuadro, tan real que no tiene un límite o tope, pero sí una estabilidad dada por la laboriosidad de su pintura. Basta con contemplarlo sin más pretensiones, asumir que pese a ser feo-bello, se trata de un cuadro hipnótico. No obstante, ese estado hipnótico es como una trampa en la que la realidad del cuadro sólo puede percibirse 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. Atracción por una dinámica de la ocultación y la revelación.

Aun así, no todo queda revelado pues no se puede ver nada entero, ¿de qué está relleno todo lo que se nos presenta como tridimensional en un plano bidimensional, los pliegues, los rostros, los objetos, la cortina corredera, etc.?

Los Embajadores empieza presentándose no como un único enigma declarado por la forma incomprensible de la calavera en primer plano, sino como una sucesión compleja y multicapa de ellos, de los que la calavera anamórfica es quizá la fase final, así como también la inicial, porque la forma oculta, indescifrable, no es simplemente un truco de motivación psicológica. La manera en la que la calavera está mostrada parece ser la clave que señala que el cuadro contiene secretos por cómo está mostrada. También la técnica con la que está realizada se nos presenta como un secreto.

I.4.1. La pintura como engaño

Cuanto más se busca un efecto de verosimilitud, más se debe recurrir a un máximo de artificio.

Para tal propósito se requiere de una gran habilidad técnica. Holbein posee estas cualidades. Era un gran conocedor de las técnicas de la pintura, pues provenía de una familia de pintores. Desde su abuelo hasta su padre eran pintores y grandes artesanos de altares, mobiliarios y artes decorativas, orfebrería. Holbein, junto con su hermano, empezó a conocer todas las técnicas de estarcidos, tizas, óleos, grabados y carboncillos a raíz del taller familiar. Pero no sólo es técnica la pintura de Holbein. También hay en ella un toque personal; se ha insistido a menudo en el aspecto artesanal del arte de Holbein, de cómo entreteje los detalles tan minuciosos de sus pinturas, también incluso sobre la frialdad y la contención con la que pinta.

El cuadro de *Los Embajadores* es una pintura como de bodegón, en el que el decorado es un engaño creado a propósito para facilitar la representación del ejercicio. El objetivo no es duplicar, sino ofrecer algo más, una comprensión más profunda con ambos, el pintor y espectador, en contacto con la realidad. Es remplazar la realidad por la apariencia. El decorado es la tapadera que distingue entre interior y exterior y filtra la luz del entorno, a modo de cámara oscura.

Los objetos parecen estar expuestos para construir un «índice ilustrado de un manual para artistas». Vemos el tema de la esfera, el tema del poliedro, el del estuche del laúd y el del paralelepípedo constituido por los libros: objetos que todavía hoy funcionan como elementos para el dibujo al natural. Y por qué no también el tema de la cortina, aquí cerrada para disimular el horizonte sólo ofreciendo la ficción de la máquina pictórica, la ficción del estudio como cámara oscura o como “atelier”¹²⁶. Por tanto, una teoría del *trompe-l'oeil* (engañar al ojo), del que Holbein fue maestro, se sombrea en el conjunto de objetos del retrato.

Holbein como 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 Parrasio¹²⁷, 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 echarla con un cepillo sin darse cuenta que se trataba de una broma.¹²⁸

126.-“Atelier” proviene del francés y significa taller.

127.-Zeuxis y Parrhasius fueron de Éfeso del siglo V a.C. Según se cuenta en el *Naturalis Historia*, enciclopedia de Plinio el Viejo de los años 23 al 79, ambos pintores iniciaron una competición para determinar cuál de los dos era mejor artista. Cuando Zeuxis mostró su dibujo de unas uvas, resultaron tan reales y apetecibles que unos pájaros se acercaron volando para picotearlas. Entonces Zeuxis pidió a Parrhasius que retirara el velo de su pintura. Pero la pintura de Parrhasius era el dibujo de un velo por lo que Zeuxis se vio obligado a darle la victoria a su contrincante ya que, aunque su obra había conseguido engañar la vista de unas aves, la de Parrhasius había conseguido engañar a la de un artista.

128.-Ref: Omar Calabrese, *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los “Embajadores” de Holbein*. P.31.

La pintura recreada una vez es a su vez recreable; la pintura siempre será por naturaleza un engaño aun cuando se presenta como desengaño.

Existen otros modos de engañar y recrear al ojo a partir de imágenes bidimensionales en busca de lograr la mayor profundidad posible, las cuales por repetición, crean una tridimensión. Toda la decoración iterativa, como la artesanía geométrica en el suelo o los motivos repetitivos del tapete y la cortina, son representados con tal claridad que la buscada mirada de una superposición de sus motivos consigue dar la profundidad de un estereoscopismo.

Por otro lado, la pintura también propone una suma de realidades simultáneas. Las sesiones de pintura dejan impresos testimonios de pensamiento pasivo; fracciones, instantes, momentos fraccionados en la pintura. Una suma de acciones en tiempo que constituye la fabricación perfecta para una toma diferente de la realidad sumada, al contrario de una imagen instantánea. La pintura se considera como una máquina abstracta.

I.4.2. La pintura como objeto de contemplación

Volvemos a mirar el cuadro:

[una cara bifronte, un hálito, voz: soplo suave y apacible en el aire del cuadro, y dos personas en torno a una estantería rellena de citas, una pluma en forma de calavera que escribe la última frase en el cuadro...]

Ya hemos visto que la pintura enmascara un plan geométrico a modos de sustratos invisibles de la pintura que hace coincidir en la coherencia de lo real que representa. El broche de la calavera, el medallón de la orden de San Miguel, apuntan a un hexagrama, la daga de Jean como aguja analógica, la plomada del cuadrante solar compuesto como péndulo de equilibrio, la calavera otro dial, la visión personificada hasta llegar hasta nosotros ojos....¿es una consecuencia de un plan geométrico a priori?

Sugerir que hubo más de una persona detrás de la planificación de *Los Embajadores*, como el astrónomo Kratzer, el sabio y mago Agrippa, o el mismo Holbein, no es menoscabar en modo alguno la responsabilidad final de Holbein en esta pintura o el genio que hay detrás de su ejecución. Independientemente, hay una honestidad y una vitalidad en la pintura que viene de él solo, de Holbein. Sus pinturas fueron el producto de las manos, los ojos y la mente.

El uso de los símbolos en una pintura puede hacer profundamente fascinante nuestra contemplación. Estos patrones pueden mostrar una verdad más profunda que las propias partículas de la pintura, como que están tocando directamente una sensibilidad aplicada.

En realidad la pintura está destinada a ser un adorno. Imaginemos el cuadro de *Los Embajadores* colgado en uno de los salones del castillo de Polisy de Jean de Dinteville, ¿qué mejor que un ornamento con una dimensión oculta para poder discutir con los invitados? Es un mensaje que podemos imaginar: Dinteville transmitiendo (oblicuamente al cuadro) a sus invitados en una fecha posterior de 1533, la supresión de toda mención de los vientos fríos y de las continuas lluvias, y de los amigos ausentes de las tierras inglesas. Se trata de una conmemoración. Cada embajador parece mostrar un cierto grado de confianza en su papel en la vida y, sin embargo, no es capturado por el pintor en el tipo de situación que nos habla de su vida cotidiana, son capturados a otro nivel extraño, habitado e inhabitado. Toda la información a modo de adorno, de representación, de elementos recargados, hiper-decorados, todos legibles a vista de lupa... etc., comenzamos a ver justo antes de cerrar el párpado.

I.4.3. Sobre el dibujo y la sombra

Tanto la ligereza del dibujo en ciertas áreas del cuadro, en contraste con su pintura, como el trazado de los instrumentos y el dibujo analítico en sus inscripciones, los cabellos y barbas de los embajadores, el perfilado del suelo, etc. apoyan la idea de que el cuadro funciona como manual y ejercicio de bodegón o al natural.

Las sombras son terriblemente de peso y penetran en la materia para crear la forma. La sombra es una técnica más de encubrir el secreto.

Las sombras en el cuadro no siguen una dirección unificadora, parecen estar tratadas por separado, unas más efectistas, como las de los instrumentos, otras que tienen la función de ocultar, tapar zonas, como la unión del suelo con la cortina, o la que ocurre debajo de la estantería al lado de Georges de Selve. Otras más ridículas que crean un choque-encuentro con el resto, ¿cómo puede ser la sombra del embajador Jean de Dinteville tan ridícula ante otras tan medidas como las de la calavera? Su tono parece demasiado claro para tratarse de una penumbra, como si Holbein hubiera querido esclarecer la zona donde se halla su firma o el final del la funda de laúd. Así su efecto resulta algo contradictorio al del resto de las sombras. Por otro lado las direcciones de todas las sombras del cuadro están aparentemente provocadas por una sola luz, pero pequeñas oscilaciones o cambios de dirección de las sombras hacen pensar que podrían haberse tratado de más centros de luz, iluminados los objetos como si la bombilla se hubiera movido a distancias pequeñas. Pero si hay algo que se salta la norma, es de nuevo la calavera, cuya sombra cae sobre el suelo en su misma dirección, como si el foco de luz que la ilumina fuera precisamente su punto de mira. La sombra del cráneo se proyecta en la imagen de forma radicalmente diferente a las del resto de elementos, como un corte perpendicular.

I.4.4. Misión secreta y amistades a las que alude

Para qué fue Georges de Selve a visitar a Jean de Dinteville coincidiendo con la actividad diplomática de éste en Londres es en sí mismo otro secreto de la imagen. Existen sugerencias y cierta evidencia de que en parte se trataba de una visita amistosa, pero algo innegable es la condición de diplomático de ambos, o lo que es lo mismo, la de mediar entre reinos. De esta manera se puede pensar que la visita no era meramente cordial, sino que traían un asunto entre manos en la ciudad de Londres, una misión secreta, quizás la de evitar la ruptura con Inglaterra con el fin de debilitar al emperador Carlos V de Alemania y I de España, cada vez más agresivo en su política contra Francia, sin con esto renunciar a las cuestiones de principio católicas, compartidas con Carlos V, una misión realmente complicada.

No sólo nos planteamos esta posibilidad por su disposición en el cuadro, retratados en oficio, sino también porque todo lo que les rodea parece llevarnos a una conexión con su mediar: el libro de cánticos para la religión reformada, el laúd y las flautas para la música, los dos mapamundi para la astronomía y geografía moderna, los instrumentos de tiempo para calcular una fecha y hora para una latitud o lugar determinados, las herramientas de medición de acceso al uso humano, su viaje a Londres como geografía experimental, etc. En medio de una reforma científica y religiosa, todas estas indicaciones parecen rodear a los embajadores de una autobiografía de lo que sucedía en ese momento.

¿Y por qué no precisamente una huída de todo eso? Se corre la cortina y nos quitamos la pose.

Al nivel genérico de los objetos, le acompaña el específico representado por la irrupción secreta en la escena de alusiones de todos los personajes ya mencionados con anterioridad, 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: Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro, Nicolas Kratzer, Cornelio Agrippa, Johannes Schöner, Martín Lutero, Nicolás Copérnico, Holbein, etc. La conexión entre las ciencias y nombres propios de científicos funciona como una verdadera poética o, al menos, como una declaración de tendencia.

Se pueden establecer dos grupos principales de personajes aludidos, el de sabios, y el de amistades. El de amistades estaría formado por Holbein, como retratista y signatario, y otros tres diversamente presentes en la obra: Nicolás Kratzer, como propietario de la mayoría de los objetos científicos, ya presentes en el retrato de 1528, y Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam, aunque no directamente, sí como principales vínculos a la actividad de Holbein en Londres y al nuevo humanismo, así como clientes de Holbein para la inclusión de ilustraciones y emblemas en sus obras. El de sabios estaría formado por Cornelio Agrippa, por símbolos cabalísticos como la estrella de David, Johannes Schöner, por la presencia de globos, etc.

El retrato de una persona exclusivamente mediante la representación de sus objetos personales u otros, en vez de por medio de su aspecto físico, se torna en la época de la naturaleza muerta en un canon, por ejemplo en la forma del “rincón de estudio” en el cual están amontonados los objetos “del retratado” sin estar éste presente. Así, el cuadro de *Los Embajadores* puede considerarse un retrato híbrido de grupo, con la presencia física de los embajadores, así como de la de objetos que aluden a otros, la firma de Holbein e igual hasta la calavera.

En efecto, es justamente Erasmo el inspirador de este género de retratos, como se puede entrever por la serie de cartas entre el filósofo holandés y Tomás Moro, en las que Erasmo presenta Holbein a Moro. Moro, a su vez, aconseja a Enrique VIII que emplee a Holbein como retratista de la corte para retratos similares a los de amistad que el pintor alemán hacía de Erasmo. En cuanto a Moro, hubiera sido lógica una proyección en el cuadro de su «utopía» y su república de los intelectuales, sin embargo Moro se encuentra en esos momentos encarcelado por no someterse al deseo de Enrique VIII de divorciarse de Catalina de Aragón para posibilitar su sucesivo matrimonio con Ana Bolena, que se celebra en ese mismo año 1533. Siendo Holbein amigo de Erasmo y Moro, éstos también amigos entre ellos, pero a la vez siendo candidato a pintor para la corte de Enrique VIII (quien acaba ejecutando a Moro en 1535), resulta tremendamente delicada la inclusión directa de estos dos pensadores de una manera directa o alusiva en el retrato, un retrato que en Londres estaría expuesto a posibles comentarios. Tal controversia no sucedía con Kratzer, por ejemplo. De esta forma, Erasmo y Moro se mantienen secretos por motivos de conveniencia. Sin embargo, la presencia de la muerte, el aire enrarecido del cuadro y el tono humanista de la imagen hacen pensar que Holbein sí los pudo haber incluido de una manera involuntaria mediante la propia expresividad de su pintura en el cuadro.

Holbein había esperado que Moro o Erasmo le hubieran presentado al rey durante su precedente estancia londinense en los años veinte, pero es Jean de Dinteville quien finalmente lo hace durante su segunda visita a Londres, para convertirse en pintor oficial de la corte en 1536.

Toda esta manifestación variada y acumulada de referencias no desvela del todo la misión de los embajadores. Lo obvio sería que se tratara de una misión política con el objeto de evitar la ruptura de lazos políticos y religiosos entre los diferentes países europeos. Pero de ser éste el caso, por alguna razón no querían que se supiera de su reunión, como queda evidenciado en las cartas que envía Jean a su hermano. *Conexión con Más que amistad*, p.188. El secreto del cuadro se hace secreto de estado. Así, el encuentro entre los dos diplomáticos parece encerrar algo más que las lógicas conjeturas. Sin duda, pese a todas las especulaciones de que se trataba de una misión política, debió haber algún otro motivo de fondo más informal y vital para la sucesión de este encuentro.

I.4.5. Adivinanzas

I.4.5.1. Tocado por lo oculto

El cuadro se identifica con el trabajo más oscuro del mago Cornelio Agrippa. Alude a un caos que acumula, aunque ordenadamente. Refiere a imágenes fuera de él, como viajes a emprender cuyo mapa es el propio cuadro y el recorrido a seguir es trazado como con un péndulo, péndulo que también balancea sobre la calavera como trazando el tambaleo de una dentro de otra, oscilando en torno a la muerte

Todas las geometrías a las que apunta el cuadro, como el suelo, las geografías de las estrellas y la tierra, la línea de los ojos, deformaciones que señalan puntos de vista desapercibidos, las estructuras de figuras geométricas como las del marco del cuadro y formas poligonales como la del poliedro, los ejes simétricos desplazados, inclinaciones, etc., forman el conjunto de líneas importantes de un talismán.

Adivinanzas en los instrumentos, referencias a una fecha relacionada con la muerte, la referencia al Viernes Santo, el luto por los guantes de Georges, los aparatos del estante superior en disposición supersticiosa, la adivinanza criptográfica del pavimento de Westminster que refiere al fin del mundo, etc., todos ellos son alusiones cabalísticas que funcionan a modo de adivinanza o sistemas de interpretación válidos como una herramienta de hacer. Su conjunto forma un secretismo que acompaña a la más importante intriga para uno de los propósitos de esta investigación: el saber las técnicas de la pintura de Holbein, sus técnicas de ocultación y cómo hizo el anamorfismo, como la mayor de las adivinanzas.

Agrippa, al que Holbein conoció durante un viaje a Italia en 1518, puede ser su influyente en toda esta imaginaria.

I.4.5.2. Enigmas en el suelo

La adivinanza del cuadro no es únicamente lo que éste trae consigo directamente representado. Aceptando que el suelo retratado es el de la Abadía de Westminster, su representación inmediatamente lo vincula con el contenido del pavimento real. Sabedores de la similitud entre los dos, pero por otro lado de sus evidentes diferencias en su decoración, nos adentramos en él con el interés de encontrar su verdadera conexión con el cuadro y encontramos una adivinanza real, inscripción que seguramente Holbein conocería en aquel tiempo.

Se trata de un conjunto de inscripciones en latín en letras de latón que delimita el pavimento a lo largo de sus principales geometrías. Es una adivinanza medieval, época de la realización del suelo, que alude al fin del mundo o “*primum mobile*”. Es de un lenguaje cifrado, una exégesis ¹²⁹, un lenguaje criptográfico que nos remite a textos ocultistas como los de Cornelio Agrippa, discípulo del sabio abad

Johannes Trithemius ¹³⁰, expertos en descifrar mensajes y jeroglíficos. Conexión con Las inscripciones, p.210.

I.4.5.3. Lo que es no es lo que parece

El siguiente esquema semiótico puede funcionar como arquitectura del cuadro (105). Se trata de un esquema que puede resumir el procedimiento de indagación en el cuadro en búsqueda de la verdad o la falsedad; cuando parece que hemos hallado algo, finalmente resulta no ser así, convirtiéndose en mentira, o cosas que no parecen serlo pero sí lo son, pasando a ser secreto.



105.-Cuadro semiótico. A.J. Greimas y J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, 1982. P.98.

Así continuamente, «verdad, mentira, secreto y falsedad» forma el esqueleto de un esquema de razonamiento con el que nos movemos al indagar en el cuadro. Una estructura interna bajo la forma, bajo la voz, que afecta a toda una arquitectura.

129.-Exégesis (del griego “guiar hacia fuera”), es un concepto que involucra una interpretación crítica y completa de un texto, especialmente de Sagrada Escritura, como el Antiguo y Nuevo Testamento de la Biblia, el Talmud, el Midrash, el Corán, etc. La palabra “exégesis” significa “extrae el significado de” un texto dado. En general, exégesis presume un intento de ver el texto objetivamente.

130.-Johannes Trithemius, 1462-1516, monje alemán nacido en Trittenheim, cerca de Tréveris, Alemania. Fue el fundador de la sociedad secreta Sodalitas Celtica (“Cofradía Céltica”) dedicada al estudio de las lenguas, las matemáticas, la astrología y la magia de los números. Es autor de la famosa *Steganographia* o ciencia para ocultar mensajes.

I.5. Teorías extrañas del cuadro

I.5.1. Uno pisa y otro no

El que uno de los embajadores pise en el centro de uno de los círculos del suelo y el otro no, produce una extraña reflexión: los redondeles principales se convierten en pulsadores de juego. Al pisar un botón del tablero de juego, aparece la calavera balanceando en mitad de este suelo. Una visión en la que la aparición de este hueso, que es la muerte, deriva de la reacción producida por algo que toca el botón erróneo del suelo, planta geométrica perfectamente articulada. La calavera deformada saliendo de repente del suelo, los pies de los embajadores pisando el centro de un círculo o no, y el suelo que desaparece tras la cortina ocultando un horizonte o lo que pueda haber detrás, son elementos de un mecanismo accionado o que acaba de accionarse.

Es como que el suelo está activado y la siguiente imagen que sucede a la escena del cuadro es que el suelo se ha movido hacia atrás hasta desaparecer por las cortinas, y con él, todos los elementos del cuadro, como una muerte hasta de lo inerte; o como si al pulsar el botón, todo el suelo girara como una plataforma giratoria de biblioteca de castillo del terror para hacer desaparecer todo detrás de la cortina. Parece no importarles esto a los embajadores, como si supieran dónde está el freno.

I.5.2. Proporciones ridículas

Los embajadores están embutidos en el espacio.

¿Quién o qué cabe en ese volumen de traje?

A simple vista, Jean de Dinteville ocupa un mayor espacio que Georges de Selve. ¿Cuál es el eje que los separa a distancias iguales? Si consideramos un eje vertical atravesando la mitad del cuadro y comparamos el espacio que le sobra a uno y al otro con respecto al eje, vemos que éste es desigual para los dos. Toda la imagen está desplazada hacia la derecha, o lo que es lo mismo, el eje que los separa por igual está desplazado hacia este lado. Independientemente de que Jean de Dinteville lleve puesto un traje abultado, sin duda él mismo parece mucho más grande que Georges, su posición de las piernas ocupa un espacio exagerado, tal que si colocara su pierna derecha junto a la izquierda, Jean dejaría de caber junto a la estantería, sin embargo Georges de Selve lo hace sin problemas. ¿Quién o qué es de verdadero tamaño?

La verdad es que los embajadores parecen centauros patiocortos, demasiado anchotes. ¿Para qué esta evidencia? Quizás es porque sea parte de un principio de anamorfismo, como el más leve empezando a encogerse desde la derecha, en Selve, y estirarse en la izquierda donde se encuentra Jean Dinteville.

El embajador de la izquierda grande y el de la derecha pequeño, el eje central desplazado hacia el embajador pequeño..., parece la disposición de la malla de un anamorfismo construido

geométricamente en el que el lado más cercano al punto de vista mantiene proporciones pequeñas, tanto en anchura como en altura, que son aumentadas a su tamaño real por la proximidad al ojo al mirar desde su lado, y conforme nos alejamos en la imagen, las proporciones aumentan progresivamente para compensar la distancia cada vez mayor al punto de vista. Otro anamorfismo que funcionaría desde un punto de vista oblicuo a la derecha del cuadro, no necesariamente desde el ras, un punto de vista que precisamente sería el mismo que solucionaría el anamorfismo de los embajadores achatados (81).

I.5.3. Sobre el recorrido de los puntos de vista

¿No será que estaba Holbein haciendo una escultura? En la sala de la National Gallery uno debe recorrer los alrededores del cuadro hasta dar con el punto de vista exacto que se persigue: la frontal del cuadro para una mirada de lupa, los dos lados para observar a los dos embajadores en plenitud, el ras desde la derecha y de pie para observar el anamorfismo de la calavera, o desde ahí pero agachados para contemplar el suelo y la caída vertical, y desde el frente para la mirada global. Con estos puntos de vista parece como si Holbein estuviera dibujando desde dentro hacia fuera una constelación en volumen, o una estructura de un volumen poliédrico invisible hecho con vértices de ojos (puntos de vista) y pies. Una escultura por intentar destapar un proceso en este cuadro, una construcción de partes para ensamblar.

I.5.4. Hermanos

Parece que hay un extraño parentesco entre los embajadores de forma subliminal, su mirada, su pose. Existe una conexión de parecido, comparaciones de cosas diferentes que tienen una misma raíz, el pintor que los retrata. Retratos por defecto que comparten rasgos interpretados por la misma mirada y mano de Holbein. Dos personas con la misma cara, la misma voz, como un parentesco en el que lo distinto es concordante, concordancias de lo distinto que establecen patrones universales como el retrato marginal por defecto.

I.5.5. Línea de Apeles

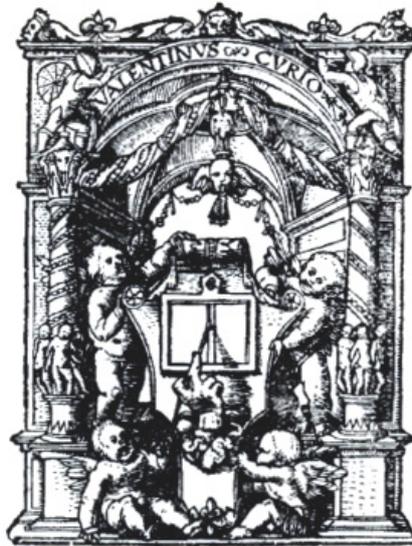
Además de la línea de los ojos hay otra la línea significativa de diferentes propiedades que merece ser mencionada.

El cuadro parece ser cuadrado pero no lo es, es más ancho que alto. Mide 209.5cm. de ancho y 207cm. de alto. Es una pista más entre otras, la cual nos adentra en algo que parece ser perfecto, pero no lo es. La diferencia de 2.5cm. reside, como ya hemos visto con anterioridad, en la franja vertical que añade Holbein a la izquierda del cuadro y que coincide con la anchura del crucifijo. Si se resta esta franja de 2,5cm. obtenemos un cuadro cuadrado en el que su eje medio vertical quedaría a tan sólo 0.76cm. aproximadamente a la izquierda de la plomada del instrumento solar compuesto del estante superior. Para este cálculo hemos usado las medidas teóricas del cuadro y una fotografía de libro de buena calidad. Es muy tentador pensar que realmente el centro del cuadro, siendo éste cuadrado, pasa exactamente por la plomada del instrumento, sin embargo, pese a que nuestro cálculo muestra una diferencia de 0.76cm., esa posibilidad todavía es posible si consideramos que quizás la fotografía del libro usada no abarca la totalidad de la imagen del cuadro, o incluso que la fotografía refleja la pequeña contracción de la madera del cuadro con el paso del tiempo. En cualquiera de estos dos casos, la distancia entre el eje imaginario y la plomada se acercaría a cero.

La fina línea de la plomada del cuadrante solar compuesto pasa por una de las puntas del compás y por la esquina de la escuadra donde ésta se hace 90°, ambos instrumentos de comprobación y medida. Hay buena razón para sospechar que dicha vertical era para Holbein algo más que un mero dispositivo geométrico, y que él la incluyó a propósito, si no como una firma, como alusión a sus propias habilidades. Para entender esto debemos mirar a sus años atrás en Basilea y a un grabado que él diseñó para el uso como plancha de imprenta en aquel entonces. El grabado en cuestión era para la edición en alemán de 1521 de Valentinus Curio del manual de Erasmo *Enchiridion* (106). En la figura se ven dos ángeles sosteniendo un panel donde una mano enroscada en una nube dibuja una fina línea por el medio de una previa, en alusión a la divinidad en uno u otro sentido. La imagen nos suscita la idea de una impresora primitiva.¹³¹

El motivo del grabado alude a la competición legendaria entre los antiguos pintores de la antigua Grecia Apeles y Protógenes, para ver quién era capaz de dibujar la línea más fina. Cuenta la leyenda que Apeles, aprovechando la ausencia de Protógenes, dibujó a modo de firma un fina línea sobre un panel en blanco que había sido preparado para pintar. Protógenes, cuando volvió y lo vio, dibujó otra más fina que dividía la de Apeles en dos. Apeles, avergonzado de ser batido, dibujó una tercera todavía más fina que atravesaba la de Protógenes, ante la cual Protógenes admitió ser derrotado. La historia era bien conocida en este tiempo, por la versión relatada por Plinio el Viejo¹³² en su *Historia natural*. Plinio cuenta que esta pintura, que no era más que una superficie totalmente vacía, aparte de sus casi invisibles líneas sobre ella, se convirtió en objeto de admiración en el palacio de Cesar en el Palatino de Roma.

131.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.141-142.



106.-Diseño de Hans Holbein de un grabado para la edición de Valentinus Curio del manual *Enchiridion* de Erasmo de Rotterdam (Basel, 1521). El dibujo que hace la mano de una línea central hace alusión a la leyenda de Apeles.

¿Estaba Holbein aludiendo a la línea de Apeles con la inclusión de la fina plomada en perfecta vertical y por el centro del cuadro? Holbein obviamente sabía de las riñas entre artistas italianos quienes luchaban por ser llamados Apeles, así como de muchos otros artistas del norte que habían sido honrados con una comparación con Apeles (como por ejemplo, Durero). Holbein fue también comparado con el pintor griego, por lo que no es imposible la idea de que Holbein quizás quiso hacer alusión a sus cualidades como pintor, similares a las de Apeles, al trazar la fina línea de la plomada.

Nicolas Bourbon ¹³³, en su *Nugae*, cuenta:

“Mientras con una mano de extraordinaria habilidad, la mente endiosada de Hans retrataba mis rasgos en un panel, mi mandíbula se cayó y pronuncié el canto: ‘Hans pintándome era más genial que Apeles’.

¹³⁴

No hay ninguna necesidad de suponer que Holbein estaba encubiertamente incluyendo una firma privada en su grabado de 1521, aunque representaba un honor que él realmente buscaba. La mano de las nubes no es su propia, a menos que el cortador de la plancha invirtiera su dibujo, ya que es una mano derecha la representada, y Holbein pintaba sólo con la izquierda. Conexión con Zurdo, p.260.

132.-Plinio el Viejo. Escritor latino, científico, naturalista y militar romano. Nació en Comum, la actual Como, en Italia, en el año 23 y murió en Estabia,, en el año 79. Tras estudiar en Roma, a los veintitrés años inició su carrera militar en Germania, que le duró doce años. Llegó a ser comandante de caballería antes de regresar a Roma, en el año 57, para dedicarse al estudio y el cultivo de las letras. A partir del año 69 desempeñó varios cargos oficiales al servicio del emperador Vespasiano. Agudo observador, fue autor de algunos tratados de caballería, una historia de Roma y varias crónicas históricas, hoy perdidas.

133.-Nicolas Bourbon, (1503-1550). Poeta y reformador francés que se salvó de la Inquisición. Empleado como trovador y protegido por Ana Bolena. Era amigo de Holbein, quien lo retrató en 1535.

134.-Cita de Nicolas Bourbon en su *Nugae*. Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.143.

I.5.6. Más que amistad

La siguiente especulación puede ser algo comprensible, o un salto a lo ridículo.

Ya en las primeras sesiones de análisis del cuadro, la posición de la daga y la forma de cogerla por parte de Dinteville llamaban la atención por tener cierta connotación sexual. El temor por pasarse de rosca en el análisis hizo dejar pasar por alto esta teoría, que quedaba aparcada. Sin embargo, leyendo un seminario de Lacan en el que éste advierte una analogía entre un anamorfismo y una erección, se volvió a retomar la idea de la daga como símbolo fálico.

Verdaderamente el cuadro puede interpretarse como una animalada. La pose de Dinteville es expansiva y activa, mientras que la de Selve es reprimida y contemplativa. Sus respectivos tonos de piel moreno y rosado también pueden aludir a una fisonomía convencional de género, aunque puedan referirse a su aspecto real. La ligera forma que tiene Dinteville de agarrar la daga podría ser vista como un sugestivo roce a ésta, en combinación con la postura de Selve al otro lado, agarrando su abrigo como tapándose la zona genital. Conexión con *Los Embajadores* como testigos, p.357. Las manos de ambos se encuentran exactamente a la misma línea o altura en el cuadro, lo que refuerza la idea del significado fálico de sus gestos. A la daga y a las posturas de los embajadores, se le une, para sorpresa del observador, la parte del clavijero de la funda de laúd, detrás de Dinteville, que apunta entre sus piernas. A este respecto, hay algo raro en el traje de Jean que parece ayudar a tener esta impresión: La parte posterior de la capa negra de Jean, rematada con una línea de escasos flecos de pelo blanco, cae más abajo de lo que es su falda, por lo que se esperaría que también fuera visible por detrás del embajador, entre sus piernas. Sin embargo no parece rodear a Jean como se esperaría: la capa no se presenta visible por detrás de Jean, como si su desaparición hubiera sido forzada por Holbein para mostrar, en vez, la funda del laúd, en particular el saliente correspondiente al clavijero apuntando al embajador. Con todo esto unido, el resultado es la alucinación de estar ante una aparente evidencia difícil de aceptar, una inesperada e íntima visión como complemento a su esquema establecido, ofreciendo una interpretación especulativa pero sin embargo comprensiva.

El cuadro no puede ser compartido, el retrato pasa a ser el de una sola persona, el propietario, y la otra pasa a ser un sustituto directo de ella misma, como una foto de enamorados a distancia.

Los dos embajadores parecen miembros de una misma familia, o como si fueran una pareja o un matrimonio. Su postura de cuerpo entero se encuentra en una tradición vista en los retratos alemanes de parejas casadas o comprometidas¹³⁵. Sin embargo, no existe ninguna tradición conocida ni ejemplos de retratos de diplomáticos o amigos parecidos al de *Los Embajadores*.

Según Mark Calderwood, en su artículo *The Holbein Codes*, la amistad en el siglo XVI era un concepto muy diferente al de hoy. La vida de la Corte estaba exclusivamente dominada por la figura masculina, en una red compleja de favores y demostraciones de afecto entre unos y otros para ganarse una ventaja social y política.

135.-Ref: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*.P.18.

En el caso de que el cuadro de *Los Embajadores* se tratara de un regalo, sería un ejemplo de este tipo de trato de favor entre amigos. Aunque los signos comunes de afección masculina como conversaciones íntimas, cartas, besos o compartir una cama serían hoy percibidos como indicativos de homosexualidad, en el renacimiento estos “regalos del cuerpo” funcionaban como signos públicos de compostura y honra. Las relaciones entre varones eran aceptadas, paradójicamente evitando el estigma del afeminamiento y la sodomía.

Las convenciones de amor cortés fueron eclipsadas por el ideal humanista de las parejas masculinas. El pensamiento del siglo XVI sostenía que no había relación más emocional, más intensa, o más íntima que la de una amistad.¹³⁶

El afeminamiento no derivaba de la idea del acto sexual entre varones, sino de una trasgresión social de aparecer vestido o actuar como una mujer, lo cual era tratado como algo irracional, extravagante y sumiso. Por otro lado, la sodomía era asociada no con actos sexuales específicos, sino como rebelión, herejía e inversión apocalíptica del orden social.¹³⁷

Los Embajadores incorporan esta ambigüedad. Por un lado, la postura desenfadada de Dinteville y Selve claramente les marca como varones, hombres intelectuales de alto cargo, sin embargo, su disposición activa y contemplativa, respectivamente, así como muchos otros detalles hacen pensar que quizás Dinteville y Selve sí podrían encajar en esa caracterización de macho y hembra respectivamente: La funda del laúd invertida puede sugerir la inversión de convenciones sexuales y sociales. Las vistas conectadas de la calavera y el crucifijo pueden ser entendidas como una relación entre la exclusión social y la norma, la conexión de Dinteville con el globo celeste y la de Selve con el torquetum lunar también imparten asociaciones astrológicas de género, y la presencia de la cortina decorada, usadas normalmente en entornos matrimoniales de la época.¹³⁸

Aunque la colocación del clavijero de la funda del laúd entre las piernas de Dinteville sugiera la penetración sexual, debe ser leído en relación con el punto adyacente de su espada, dirigido hacia la funda, y el resto de caracterización de Dinteville que no lo presenta como afeminado. El caso de laúd es más probablemente simbólico del concepto naciente de sexualidad “invertida” más bien que una indicación literal de comportamientos específicos sexuales.

El uso de símbolos maritales también ha sido atribuido a la falta de lenguajes pictóricos para representar la amistad. El provocativo retrato de dos varones representados como un matrimonio sería alarmante para la audiencia del siglo XVI, pero podría ser justificado si se entendía metafóricamente.¹³⁹

136.-Ref: Mark Caldewood. *The Holbein Codes, An Anlalysis of Hans Holbein's The Ambassadors*.

137.-Valerie Traub. *Friendship's Loss: Alan Bray's Making of History*, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2004, 10, 339-365.

138.-Ref: David Halperin. *How to Do the History of Male Homosexuality*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2000, Vol.6, 87-123. P.101-102.

139.-Ref:Mark Caldewood. *The Holbein Codes, An Anlalysis of Hans Holbein's The Ambassadors*.

I.5.6.1. La arruga

Si el cuadro no fuera de roble y sí de tela, podríamos arrugarlo a la manera que lo hace el tapete (haciendo engullir en el pliegue la estantería intermedia entre los dos), hasta unir a apretadamente a Jean y Georges (107). La posición de los brazos de los embajadores cobraría sentido. Parecerían dos amantes esposos que se abrazan de un modo muy parecido al de los amantes del emblema 191 de Alciato, “*la fe de los casados*” (108).



107.-Los embajadores unidos.



108.-Andrea Alciato, emblema 191, *IN FIDEM VXORIAM*. De *Emblemata*, Augsburgo 1531.

I.5.7. Dos en uno, tres en uno

El juego de complementarios en la imagen de *Los Embajadores* es recurrente:

Jean	-	Georges
daga (masculina)	-	libro (femenino)
mano en daga	-	mano en guantes
se abre la ropa	-	se cierra la ropa
avanza	-	se retrae
colorido	-	blanco y negro
luminoso	-	oscuro
laico	-	religioso
seguro	-	torpe

Al igual que *Los Embajadores*, existen muchos otros ejemplos de retrato doble, de dos en uno..., como por ejemplo Santa Ana y la Virgen en *Santa Ana, con la Virgen y el Niño* de Leonardo da Vinci, los Bodhisattvas con sus consortes, las Venus dobles, etc. En realidad se trata casi de un género que se podría ejemplificar en las cabezas bifrontes del dios Jano.

En la mitología romana, Jano (en latín *Janus*) era un dios que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil. Era el dios de las puertas, los comienzos y los finales (de *janus* proviene el primer mes del año, enero).

Jano es el dios de los cambios y las transiciones, de los momentos en los que se traspasa el umbral que separa el pasado y el futuro. Por ello, su representación habitual es de bifronte, con las dos caras mirando en sentidos opuestos: Jano Patulsio, dios de la puerta que se desea atravesar (para entrar o salir), y Jano Clusivio, dios que espera al otro lado. Ambos nombres declaran la doble funcionalidad del dios.

En el emblema XVIII de Alciato *Los Prudentes*, de su *Emblematum liber*, 1546, Jano es relacionado con la Prudencia (109).

El retrato bifronte de Jano tiene cierta analogía con las correspondencias complementarias entre los dos embajadores. En esa simetría, el eco que vibra o aura creada entre un lado y el otro es como las puertas bifrontes de Jano, o un teléfono medio roto cuyas interferencias hacen a los embajadores diferentes, como dos nubes mágicas para ver presagios.

El retrato es un dos en uno..., evoca un “agítese antes de usar” o tres en uno que nos recuerda a una parte de nuestro manual, en concreto una idea dedicada al estereoscopismo a partir de dos volúmenes idénticos de los cuales uno de ellos está vibrando. Conexión con A propósito...de la reverberación, el ojo muerto de Holbein, p.399.



109.-Andrea Alciato, emblema de la prudencia de *Emblematum liber*, de 1546.

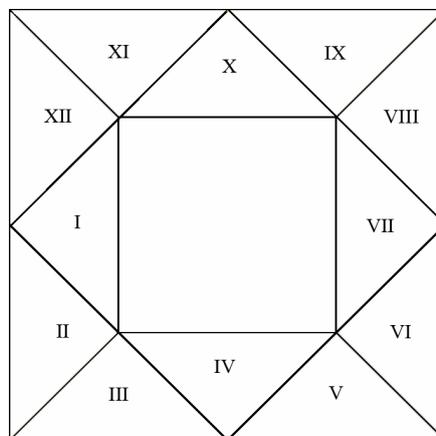
I.5.8. Carta astral

Revisando de nuevo el esquema del suelo retratado en el cuadro, y visto el uso de estos diagramas en horóscopos cuadrados como los de Agrippa o Jérôme Cardan (61-62), se descubre otra razón más para incluir el esquema del pavimento de la Abadía de Westminster en el cuadro, no sólo como lugar de cita, copia del suelo de alguna estancia donde estuvieron los embajadores, alusiones a dobles suelos, etc., sino también como una referencia simbólica a la astrología y a mensajes ocultos en el diagrama a modo de adivinanzas.

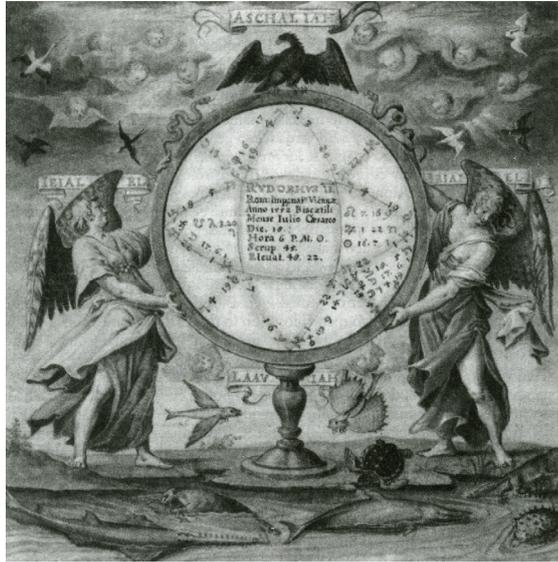
El horóscopo, o carta astral, en astrología, es un método de adivinación basado en una representación gráfica de las posiciones planetarias en un momento especial, que normalmente es el de nacimiento de una persona, aunque también puede ser otro momento concreto. En la carta astral se representan los signos zodiacales, las casas astrológicas, los planetas del Sistema Solar, la Luna y el Sol, las estrellas y los aspectos astrológicos.

Las cartas astrales de la época de Holbein se trazaban sobre un diagrama muy similar al del pavimento de la Abadía de Westminster, o suelo retratado por Holbein. Un cuadrado con otro en su interior girado 90 grados con algunas diagonales que dividen el espacio en 12 triángulos (equivalentes a las “casas” de la astrología actual) y un gran cuadrado central (110-111). Las cartas astrales suponían la construcción de una especie de mapa en torno a un tiempo y un espacio en una latitud y en un instante temporal fijados con total exactitud (se trataba de atrapar un instante en el tiempo y el espacio). Los datos de espacio y tiempo se situaban en el cuadrado central. Cada una de las 12 casas triangulares alrededor del cuadrado central revelaba un aspecto de la personalidad o del acontecimiento que se pretendía investigar representando un momento y una latitud geográfica específica.

Las casas astrológicas de la carta astral están enumeradas del I al XII. Su contenido está formado por signos del zodiaco específicos, planetas, etc. Calcular el contenido de cada celda era una labor tediosa y sólo al alcance de astrólogos expertos.



110.-Casas de la carta astral

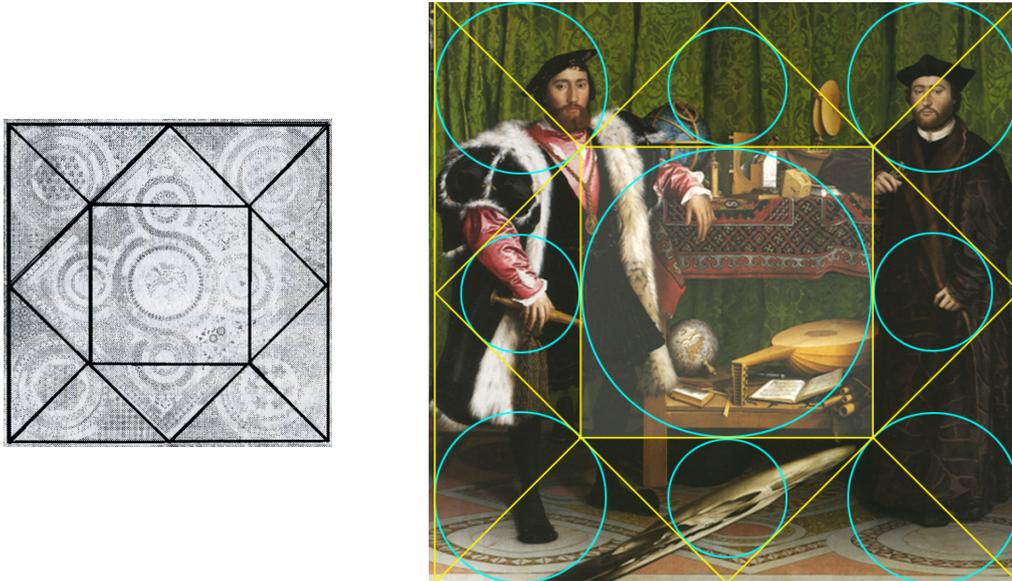


111.-Joris Höfnagel, Horóscopo preparado por Johannes Kepler para Rodolfo II. Acuarela sobre papel. Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Fuente: Alfredo Aracil. *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998. Imagen 51.

Rene Taylor es autor del libro *Arquitectura y magia* dedicado a la arquitectura de El Escorial, a su misterioso arquitecto Juan de Herrera (ferviente lector de Agrippa y Llullio) y al esotérico rey Felipe II (contemporáneo de Holbein, aunque Felipe II debía ser todavía un niño en 1533). En el libro se transcriben los horóscopos originales de la primera piedra puesta en el Escorial y del propio monarca. Son páginas llenas de esquemas en las que se repite a menudo este mismo diagrama.

Ya vimos cómo la estructura geométrica del pavimento de Westminster encaja con la del horóscopo cuadrado. Pues bien, superponiendo el diagrama que define la estructura del pavimento sobre la imagen del cuadro (habiendo eliminado previamente la franja de la izquierda donde se encuentra el crucifijo, para hacer la imagen cuadrada), se observa que este diagrama también se corresponde con la estructura de la imagen del cuadro, con sus elementos más importantes en el interior de las diferentes zonas del patrón geométrico superpuesto (112 y 113).

Como se puede observar, las casillas de la estructura sospechosamente coinciden con los elementos más reveladores del cuadro: los rostros de los embajadores, la mano derecha de Jean sujetando la daga y la izquierda de Georges cogiendo su traje, el pie derecho de Jean pisando el redondel y los dos pies retraídos de Georges, y la calavera. Así parece evidente que la estructura de los horóscopos de la época, el diagrama del pavimento, y la composición de *Los Embajadores*, están intensamente relacionados.



112-113.-Diagrama del pavimento, y superposición de éste sobre la imagen de Los Embajadores.

La obsesión de Holbein por fijar fechas, edades (las cartas se pueden trazar en función de la edad del consultante; en Taylor se analizan distintas cartas correspondientes a diferentes años de la vida del rey) y coordenadas espaciales en el cuadro, queda justificada por la presencia de los instrumentos de la estantería en el cuadrado central del diagrama del horóscopo. Sospechamos que los instrumentos de medida no solo están dando las coordenadas de un lugar concreto sino también, como debe ocurrir en toda carta astral, la hora, minuto y segundo del instante preciso que se trata. Por otro lado, la casa astral nº IV está astrológicamente relacionada con la muerte. Ésta coincide con la posición de la calavera anamórfica en el cuadro.

II. El pavimento de la Abadía de Westminster

II.1. Introducción

El suelo retratado en *Los Embajadores* está supuestamente basado en el gran pavimento del Altar Mayor de la Abadía de Westminster de Londres, uno de los grandes tesoros que ésta guarda.

Si el cuadro ha supuesto un vuelo que nos ha desplazado partiendo desde un análisis detallado hasta ideas más inusuales que ésta ha evocado -un viaje a otras imágenes que nos ha alejado “físicamente” del cuadro para avanzar en su comprensión-, la presencia del pavimento en el cuadro brinda otro vuelo de distinta naturaleza en el que el pavimento actúa como la base que nos acompaña allá donde nos desplazamos.

Aunque el pavimento no se despegue de nuestros pies, en su esquema están contados todo tipo de viajes, así, el pavimento se convierte en una especie de receptáculo o contenedor-vehículo a través del que se viaja, como la ventana de la perspectiva, como a través de un vidrio mal soplado o en este caso una geometría abstracta. El pavimento se nos presenta como una proyección sobre el plano de lo visible de dimensiones que deben ser imaginadas, como ocurre con los mándalas tibetanos. El suelo de la Abadía podría suponer un leve punto de contacto de una gran construcción invisible.

El pavimento supone un estado de pensamiento a través de su contemplación. Por su “física”, abstracción, pureza, capacidad de salvar el tiempo..., usamos el pavimento como referencia en la que apoyar nuestro hecho escultórico. El análisis de estas dos fuentes supone una orientación práctica, un incentivo para la creación de obras personales, así como el desciframiento de ese estado de deseo que vemos en ellas.

La relación entre el cuadro y el suelo, siendo ambos de distintas épocas, recrea un efecto en cadena que empieza con Holbein fijándose en el suelo y representándolo en su cuadro, y acaba con el espectador observando el suelo del cuadro y volviendo hacia atrás para buscar el pavimento real, siendo éste a su vez una reviviscencia de diseños encontrados en ruinas de un tiempo anterior. Pese a haber 265 años de diferencia en la ejecución de estas dos obras, ambas evocan una energía visual especial, obras que pese a su antigüedad siguen funcionando para el espectador de ahora sin dejar de sorprenderlo y cautivarlo. Este tipo de energía especial que encontramos en las obras antiguas no siempre está presente en las obras de arte actual, por esto, el suelo y el cuadro son obras para estudiantes, abren puertas y modos de hacer.

Si la búsqueda de las técnicas secretas de Holbein está condicionada por su frase como sentencia en la que asegura que es más fácil criticarle que imitarle, el pavimento presenta otro pronunciamiento, en este caso tres inscripciones en letras de latón que a modo de adivinanza se refieren al fin del mundo.

II.2. Del suelo retratado al verdadero

Ya desde un principio del análisis del cuadro, el suelo nos llama la atención, y no sólo por ser la base del cuadro sobre la que asienta todo, sino también por:

- su particular diseño.
- la manera que interacciona con la calavera y los pies de los embajadores (a modo de tablero activado).
- su capacidad de actuar también como techo -pues algo que se pisa puede ser techo para otros- como producto de un giro de 180° del cuadro.
- las construcciones descendentes que éste simula.

Un análisis más exhaustivo del suelo nos descubre adicionalmente otras singularidades subyacentes que otorgan el sentido completo a la presencia del suelo en el cuadro:

- su presencia a modo de estructura invisible superpuesta en la totalidad del cuadro haciéndolo funcionar como horóscopo, carta astral, etc. que usan su mismo diagrama.
- su disposición (orientación de las bandas), que alude a un cuadro invertido (efecto espejo), o a una pista, involuntaria o no, que deja Holbein como señal para buscar el espejo o dispositivo que lo ha invertido y saber así de la técnica que lo ha construido.
- su alusión a varias localizaciones físicas. Los embajadores son retratados en un “doble” suelo: en algún lugar de Roma, o en las estancias de los palacios de Greenwich, Bridewell, la Abadía de Westminster, o el estudio plató de Holbein, de Londres.
- su condición de receptáculo de una filosofía oculta (estrella de David en el centro, que a su vez está presente en el cuadro a modo de hexagrama invisible).
- su alusión a mensajes criptográficos como la adivinanza que contiene el pavimento que Holbein usa como modelo.

La geometría de este suelo retratado fue una de las primeras claves con las que empezamos a trabajar y de las que nutrir nuestro hecho escultórico, que dio origen a la construcción de relieves de suelos, mosaicos, construcciones planas, dibujos de plantas, tableros de juego, suelos inclinados, escaleras, una especie de traducción en mecanismos parecidos que, intento tras intento, abrieron a otro tipo de comunicaciones, especialmente al descubrir el origen del suelo retratado. *Conexión con A propósito...de los pies de los embajadores, p.379.*

Buscando en la bibliografía, descubrimos para nuestro asombro que el suelo retratado por Holbein existe de verdad y se encuentra en la Abadía de Westminster. La existencia del pavimento en la realidad es en sí una sorpresa, pero el mayor asombro es descubrir su especial belleza y complejidad,

ambas cualidades a un nivel distinto de la versión de Holbein. A partir de ese momento, el pavimento de la Abadía pasa a convertirse en nuestra segunda principal fuente de investigación, desplazándonos a Londres para contemplar el pavimento “in situ”.

El pavimento parece dilatarse en el tiempo, que pasa indiferente por él posponiéndose su futuro. El pavimento es una de las obras antiguas a las que recurrimos para continuar nuestro manual, obras que traemos a nuestro presente para reconstruir, adaptar a nuestro modo de pensamiento e incluso usar como herramientas.

En la contemplación de estas obras encontramos motivos que pasan a ser esenciales para nuestro modo de hacer. Una de las claves que otorga el pavimento reside en la diferencia en la contemplación entre una superficie vertical y una horizontal. La visión está condicionada en ambos casos, y el resultado es diferente. La imagen del pavimento es en la actualidad fácil de obtener, basta con buscar en la bibliografía. Sin embargo, es hasta no hace mucho que el pavimento pudo ser plasmado mediante la fotografía y a una escala más pequeña que la real. La imagen impresa la observamos como si se tratara de una imagen vertical y de ella sacamos conclusiones, pero, ¿fue el pavimento concebido para ese modo de visión? No, por ello es imprescindible viajar a contemplar el pavimento en vivo tal cual yace horizontalmente en la Abadía, en su escala real y desde el punto de vista modesto del espectador.

Es entonces cuando descubrimos un suelo bajo las indolentes alfombras que lo protegen de las pisadas, ocultándolo a los ojos. Ese cuadro al cuadrado de la Abadía de Westminster que sólo un contemplativo puede ver, desde la perspectiva voladora a la que nos lleva, en nuestro afán de establecernos allí donde la vista fuga: *veo verme*. El objeto de nuestros intentos existe, está ahí bajo nuestros pies: un trance tan sencillo como volver a soñar el mismo sueño que soñó un artesano soñador de otros tiempos.

El suelo es una abstracción que actúa de base física. Ver el pavimento real es una prolongación de las primeras sensaciones iniciales al verlo a través del cuadro de Holbein. Dos dimensiones que aluden a tres, algo muy distinto a un plano sobre el que pintar.

El pavimento no revela ninguna otra realidad palpable, es una máquina abstracta pero no artificiosa, un simulador de muchas otras imágenes aunque sin ser vistas, imágenes evocadas construidas desde su propia geometría para funcionar como un yantra. Así, el pavimento supone una referencia desde la que se construyen en nuestra imaginación sin ningún tipo de frontera o límite imágenes derivadas y diferentes de la del propio pavimento. El pavimento absorbe sin duda la atención de quien se aproxima a él.

El cuadro *Los Embajadores* no muestra ninguna adivinanza explícita en él, pero por otro lado sí plantea un proceso casi adivinatorio, viajes en los que nos movemos entre la verdad, la mentira, el secreto, formas mentirosas, falaces, etc. El pavimento, por contra y sorprendentemente, sí presenta desde un principio una adivinanza criptográfica, existe y es física (aunque sólo sobrevivan 11 letras, el resto las imaginamos por las hendiduras vacías que allí encontramos). Este hecho inevitablemente nos traslada a la época en que el pavimento fue realizado, pero el viaje no se para allí, prosigue hasta dar con el origen que motivó que el pavimento sea tal cual es. Intentar analizar el pavimento se trata de un error, pues aquí la clave no es entender sino ver. Es precisamente la negación a tal osadía la que hace que el pavimento se convierta en algo tan precioso, tal que aunque no contuviera la adivinanza, funcionaría también de la misma manera. De todas formas, no hay que olvidar que la adivinanza existe y se lee, por lo cual negar

su significado es también un error. En definitiva ambas cosas, la geometría del pavimento y el secreto oculto tras la adivinanza, van unidas de la mano y decantarse sólo por una de ellas sería alejarse de la realidad del pavimento.

II.2.1. De Cosmati a Holbein

Muchos anteriores a nuestros tiempos e incluso los mismos creadores ya usaron la geometría del pavimento para mediar dimensiones ilusorias a través de esta ornamentación. Los propios artesanos ya se basaron en otras geometrías, y los artesanos de éstas, en otras, etc. y así ha ido sucediendo a lo largo de distintas épocas de la historia resultando en diferentes versiones que hasta hoy han mantenido la misma estructura geométrica. El diagrama geométrico del pavimento demuestra contrastes y correspondencias entre ellos a lo largo del tiempo. Entre estas derivaciones se encuentra la versión de Holbein en su cuadro.

En tiempos de Holbein, esta fuente de inspiración, el suelo de la Abadía, podía haber acumulado nuevos significados y haber perdido otros viejos. ¿Qué concordancia existe entre 1268 y 1533? Es un choque-encuentro entre una condición artesana de lo abstracto y la máquina pictórica de la realidad, pero ambos iguales por transmitir un idioma al que se accede desde la contemplación. No es propósito de este trabajo el tratar el pavimento y el cuadro como enigmas, sino como hechos. No es una adivinanza, pero la estamos leyendo.

El pavimento data de la edad media, en particular del 1268, mientras que el cuadro de Holbein es de 1533, el renacimiento. En este transcurso de tiempo las representaciones pasan de ser creaciones simbólicas de la realidad, como el pavimento de la Abadía, a ser fabricaciones de simulacros de la realidad, como el suelo retratado por Holbein.

El pavimento se sirve del espacio, no sólo lo usa físicamente, sino que además le asiste a través de patrones geométricos en la construcción de la simbología que trae consigo, en definitiva un lenguaje que ocupa un espacio en donde se asienta.

Aunque el pavimento es producto del diseño característico de los artesanos autores Cosmati, tanto que su autoría puede ser identificada, el lenguaje y códigos usados tienen rasgos impersonales e indiferenciados que parece hasta inapropiado adjudicar su diseño a una persona. Frente a una contemporaneidad que apuesta por el sentimentalismo de autor, el ejercicio de la verdadera tradición lleva al anonimato, a anteponer las obras a los hacedores. El esquema de pensamiento alrededor del pavimento es como una especie de cultura verdadera que nace originalmente de espíritus auténticos, sin ningún amaneramiento, consiguiendo una abstracción inusual para la época pese a que el mismo esquema geométrico aparecía repetido en otros lugares; al menos es así como el pavimento se nos presenta ahora. El origen de este suelo, por muy impersonal y complejo que éste se nos presente, se encuentra y parte de la realidad. Pese a que el tiempo transcurrido desde la realización del pavimento hasta nuestros días es mucho mayor que el transcurrido hasta su plasmación en el cuadro de Holbein, el pavimento sigue resultando actual, refrescante por su autenticidad.

II.3. Descripción del pavimento



El pavimento de la Abadía de Westminster en el altar mayor del santuario, completado en 1268 por artesanos Cosmati. Londres. 11.73m².

El gran pavimento de la Abadía de Westminster fue completado en 1268 por artesanos romanos. Tal y como dice una de las inscripciones del pavimento, éste fue encargado por el abad Richard de Ware a Petrus Odoricus, miembro más destacado de la familia de artesanos de Roma denominada “Cosmati”. El encargo se produjo tras un viaje del abad a la Corte de Roma mandado por el rey Enrique III para la confirmación de su elección por parte del papa. Allí, cuando el abad vio ornamentaciones Cosmati, quedó tan maravillado que decidió encargar un pavimento para la Abadía de Westminster, en concreto el santuario de San Eduardo el Confesor, y así hacer una remodelación de ésta. El rol jugado por el rey y el abad quedan confirmados por unas líneas en los archivos del gobierno real de 1269, indicando que el Rey debía £50 al Abad de Westminster por, textualmente: *“el Pavimento que él había traído con él desde la Corte de Roma para nuestro uso, para situarlo en nuestra Iglesia de Westminster delante de nuestro Gran Altar allí”*.¹⁴⁰

140.-Ref: Richard Mortimer, *A Hidden Treasure Revealed, an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers, Second Series no.1, Londres, 1991.

La familia de Odoricus provenía de la escuela “Cosmatesque”. Todos estos artistas eran romanos y estudiosos de ruinas de la antigua Roma. Eran excelentes geómetras capaces de construir complicados diseños con el dominio de una técnica especial de incrustaciones de piedra. Los materiales los obtenían de antiguas ruinas, de expolios, de mercaderes, etc. El pavimento tiene más de setecientos años de antigüedad, pero varios de sus materiales en él, muchos de ellos piedras semipreciosas, provienen de construcciones de incluso de mil años atrás. Sus adornos, motivos y geometría concretos eran transmitidos de unos a otros, sin embargo el diseño original se basaba en tradiciones locales e influencias bizantinas anteriores a su tiempo. Muchas familias, cada una con su propia inscripción y su propio nombre, participaban en estas creaciones, quienes aprendían la tradición de padres a hijos.¹⁴¹

La familia de Odoricus, sin embargo, destacó por ser una de las dos únicas familias que realizaron trabajos fuera de Roma. En Inglaterra su trabajo supuso un pequeño foco de arte Cosmati, en particular, sus trabajos en la Abadía de Westminster: el Gran Pavimento del Altar Mayor, el suelo y trono de la capilla de San Eduardo el Confesor, situada detrás del altar mayor, las tumbas de Juan y Margarita de Valencia, la tumba de Enrique III, y las tumbas de los príncipes Juan, Alfonso y Catarina, todos estos trabajos parte de la remodelación llevada a cabo por el abad. Incluso para estos trabajos en Inglaterra, no sólo los materiales usados provenían la mayoría de Roma, sino también la mano de obra, con Odoricus a la cabeza.

El pavimento de Westminster se encuentra en el corazón de la Abadía, en concreto en altar mayor. Es cuadrado y mide 11,73m². Está asentado sobre una cámara de aire, un podium a un nivel más elevado que el suelo de la Abadía. En el antepasado, el pavimento fue altamente transitado y fue lugar de treinta coronaciones, sufriendo un importante desgaste a lo largo de su larga vida. El pavimento ha soportado varias restauraciones y en la actualidad se encuentra cubierto por una gran alfombra para frenar su deterioro.

El pavimento consta de patrones geométricos contruidos por medio de trozos de piedra de diferentes colores y tamaños cortados en una variedad de formas: triángulos, rombos, cuadrados, círculos, rectángulos, etc. La técnica se denomina *opus sectile*, (trabajo de corte), y se diferencia de los trabajos de mosaico de la antigua Roma y del medievo temprano, que consistían en una composición de piedras únicamente cuadradas de igual tamaño, teselas.

La mayoría de las piedras utilizadas en el suelo provienen de ruinas de Roma, en ocasiones robadas, y de minas redescubiertas que ya habían sido explotadas en el tiempo medieval, que fueron rehusadas. Algunas piedras pueden incluso llegar a datarse del año 2000 a.c.¹⁴²

El diseño del pavimento es abstracto y consiste en:

-Un ancho borde cuadrado con un rectángulo en el medio de cada lado y cinco redondeles entre cada rectángulo. Dos de los cuatro rectángulos del borde exterior son tumbas. Bajo el rectángulo de la izquierda, mirando el altar de frente, descansa el cuerpo del abad Richard de Ware, y en el de la derecha el de Walter de Wenlock, otro abad posterior.

141.-Ref: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. Thames & Hudson, Londres, 2002. P. 30-31.

142.-Ref: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey* Editorial Jonathan Cape. London, 1991. P.30-47.

-El borde acoge en su interior otro cuadrado dispuesto transversalmente con sus esquinas apuntando a la mitad de cada lado del borde exterior, es decir, al norte, sur, este y oeste. Entre el borde interior y el cuadrado transversal hay cuatro espacios triangulares ocupados por cuatro grandes redondeles.

-Dentro del cuadrado transversal hay un patrón conocido como el quince: un gran redondel en el centro flanqueado por otros cuatro redondeles dispuestos como en órbita a su alrededor. La estructura básica es una simetría de cuatro pliegues, pero en detalle las variaciones son infinitas. Ningún redondel es igual. De los cuatro redondeles “orbitantes”, uno tiene en su interior un círculo, otro un hexágono, otro un heptágono, y otro un octógono.

Todos los redondeles del pavimento están unidos por bandas, también todas diferentes entre sí variando en su patrón y color. Pese a sólo usar unas simples formas, los patrones de relleno son todos diferentes. El contenido del cuadrado transversal se compone de hexágonos y triángulos equiláteros, mientras que el del cuadrado exterior en triángulos rectángulos y cuadrados. El contraste entre la regularidad de sus patrones geométricos y por otro lado la invención infinita del detalle que lo rellena es una de las principales virtudes del pavimento.

La familia de Odoricus trasladó las piedras de mosaico desde Roma hasta Londres ya cortadas en su forma correcta, salvo una, la piedra “purbeck”, que ya se encontraba en el país de destino. Así, los artesanos debían tener un plano y un método de trabajo muy bien organizados para identificar piedra a piedra su forma y localización en el suelo. La piedra purbeck, proveniente de la Isla de Purbeck al sur de Inglaterra, destaca entre todas las demás. Se trata de una piedra caliza que contiene pequeños fósiles incrustados, caracoles, conchas de agua fría de lagunas..., pero además posee un característico tono oscuro distinto al tono claro del mármol blanco de Carrara usado normalmente en las decoraciones Cosmati en Italia.

El purbeck enmarca toda la banda base del pavimento, otorgando al pavimento de un peculiar estilo dentro de los trabajos Cosmati. El pavimento también yace en una cama de este especial mármol, muy usado en la Abadía. Éste es el primer desvío claro de los métodos italianos, que usaban el mármol blanco como base. Como resultado, el pavimento de Westminster tiene un aspecto mucho más oscuro que los italianos. Una gran variedad de materiales hacen del pavimento algo único, desde ónix y pórfido hasta vidrio de botella verde e incluso parches de brea y cemento. Los tipos de piedra más destacados en el pavimento original eran pórfido color morado, una piedra verde llamada serpentina, y una piedra caliza de color amarillo claro conocida en italiano como *giallo antico*. Sólo existía una fuente de donde provenía el pórfido, el desierto del este de Egipto. Las minas se cerraron en siglo V o VI d.C. y no se reabrieron hasta el siglo XIX. Todo el pórfido usado en los tiempos medievales fue por tanto extraído de antiguas construcciones. A menudo es encontrado en forma de placas circulares extraídas mediante laminado de bloques más grandes en forma de columna. No hay grandes redondeles de pórfido en el pavimento, pero sí una gran cantidad de pequeñas piezas de éste. El *giallo antico* era extraído del noroeste de África; su nombre, que significa “amarillo antiguo”, insinúa la proveniencia del reciclado de edificios clásicos. La serpentina verde provenía de canteras cerca de Esparta, al sur de la península griega. Tanto el origen mediterráneo de estas piedras, como el origen romano de los trabajadores que las

colocaron hace que la fuente más probable de dónde podría provenir la piedra sea las ruinas del Imperio Romano. Lo mismo se podría decir del gran redondel de ónix que ocupa el centro del pavimento, quizás originalmente proveniente de Egipto, y de otras piedras como la “breccia”, que fueron usadas en pequeñas cantidades.¹⁴³

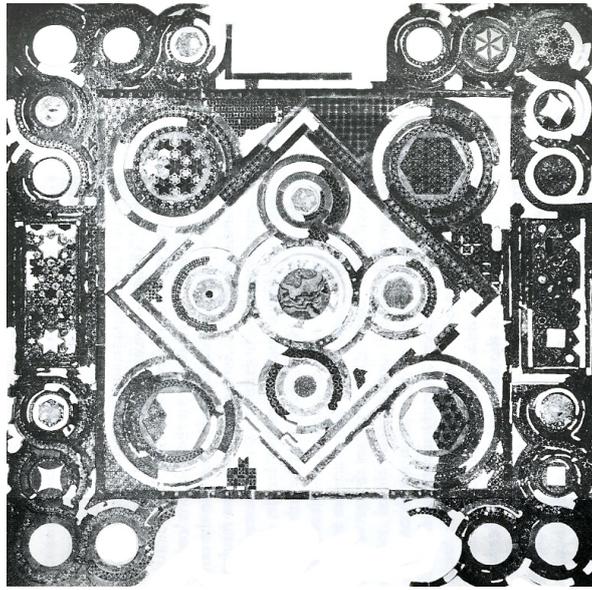
También dentro del material original se encuentran piezas de vidrio opaco coloreado: rojo, turquesa, azul cobalto y blanco azulado. Fueron probablemente preparadas en Italia expresamente para el pavimento, aunque no se puede descartar que también fueran importadas del mundo islámico contemporáneo. El uso de vidrio en el pavimento también va en contra de la práctica italiana. Pero no sólo eso, la naturaleza entera del trabajo, su fragilidad, y su minucioso detalle, están cercanos a los usados para decorar tumbas, pantallas, y púlpitos en su país de origen, trabajos de una escala mucho menor. El pavimento de Westminster es el único ejemplo de trabajo Cosmati de esta escala y grado de complejidad que ha sobrevivido, incluso quizás el único ejecutado.¹⁴⁴

El pavimento ha sufrido numerosas restauraciones a lo largo de los años, las primeras de las que hay constancia datan del siglo XVII, y otras del siglo XIX, usando diseños que eran cogidos de otros trabajos Cosmati de la Abadía. De entre las dos restauraciones más tempranas, una de ellas fue un intento cuidadoso de igualar el trabajo original, sin embargo la otra produjo algunos patrones muy ordinarios, como los dos paneles de relleno al sur del cuadrado transversal, y el redondel en la esquina sureste, en el borde. Subyacentemente, el pavimento sufre el problema estructural de la descomposición del mármol purbeck y por consiguiente el movimiento de las piedras incrustadas. Restauraciones más tardías han intentado remendar el estado del mármol purbeck¹⁴⁵. Teniendo en cuenta todo lo que se ha permitido hacer en este pavimento, es sorprendente ver todo lo que todavía sobrevive del trabajo original, pese a que algunas de las restauraciones no fueron dirigidas especialmente a preservar el espíritu de éste (114).

143.-Ref: Richard Mortimer, *A Hidden Treasure Revealed, an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers, Second Series no.1, Londres, 1991.

144.-Ref: Richard Mortimer, *A Hidden Treasure Revealed, an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers, Second Series no.1, Londres, 1991.

145.-Ref: Richard Mortimer, *A Hidden Treasure Revealed, an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers, Second Series no.1, Londres 1991.



114.-Estimación de las zonas inalteradas que todavía sobreviven del pavimento original. Fuente: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey* (1991). Imagen 70.

II.3.1. Origen de las ornamentaciones Cosmatesque

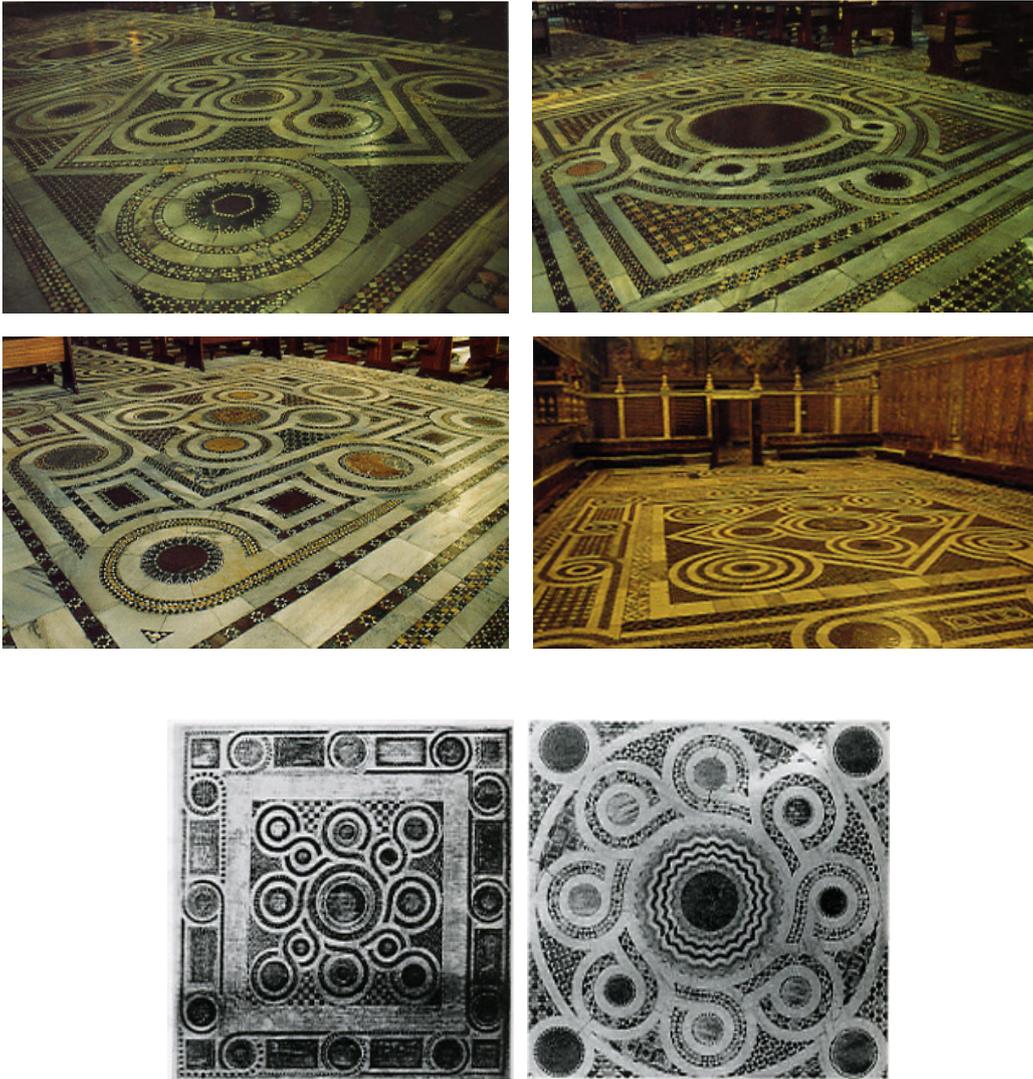
El arte Cosmatesque floreció ya avanzado el siglo XI, cuando Roma empezó a establecerse como la Ciudad de Papas, y se extendió hasta el 1305, momento en el que Clemente V, pontífice francés, transfirió la residencia papal a Avignon. Durante los siguientes 70 años los pontífices permanecieron en Francia mientras Roma caía en estado de abandono y destitución, que puso final a los encargos de trabajos a realizar por los trabajadores del mármol romanos, y así a la escuela Cosmatesque.

El periodo más fructífero de la escuela se extiende desde principios del siglo XI al XIII, cuando los gobernantes intentaban reconstruir Roma y revivir el esplendor que la ciudad tuvo en tiempos paganos. Los artistas Cosmatesque fueron los encargados de realizar tales construcciones, orgullosos del glorioso tiempo pasado de su ciudad, Roma, y comprometidos a la tradición artística clásica local que habían estudiado con rigor y llevado a su propio trabajo. Las construcciones y las ruinas de la Antigua Roma eran su tema favorito. En su trabajo usaban materiales expoliados obtenidos de edificios de estas ruinas. Trabajaban como ornamenteros, mosaiquistas, escultores y arquitectos. Eran geómetras con un buen dominio de la representación de diseños antiguos mediante el uso de su especial técnica de incrustaciones de piedra. La mayoría de sus talleres estaban localizados alrededor de la Vía Lata y en el vecindario de Trevi. Las esculturas y los fragmentos de los edificios antiguos encontrados en las ruinas de muchos de estos talleres eran posiblemente recogidos y estudiados por los Cosmati como modelos para sus propias creaciones. Su orgullo en la ciudadanía romana y su cariño por el estudio son evidentes en algunas de las inscripciones todavía visibles en mucho de los trabajos Cosmatesque cuyos autores firmaron seguidos por el título: “Magister Doctissimus Romanus”, o simplemente, “Civis Romanus”.¹⁴⁶

Inicialmente, el trabajo de estos artesanos romanos fue comúnmente atribuido a una sola familia, los descendientes de Cosma. De ahí el nombre de Comatesque. Una investigación más reciente clarificó y completó esta información con respecto a los “marmoraniun romani” (romanos del mármol). La arquitecta Paloma Pajares, quien realizó un extenso viaje por Italia recogiendo imágenes y un estudio exhaustivo de la ornamentación Cosmatesque, nos cuenta en su libro acerca de las varias familias que fueron responsables de la creación de estos trabajos, cada familia con su propio nombre y formada por numerosos miembros que habían recogido y transmitido su trabajo de generación en generación, de entre ellas, la dirigida por Odoricus. Sin embargo, el término Cosmatesque todavía se usa en referencia al colectivo de estos artistas en general. Ahora se saben los nombres, la cronología, la genealogía de los artistas Cosmatesque gracias al estudio de las inscripciones que ellos mismos dejaron en la mayoría de sus trabajos, así como el estudio de documentos escritos encontrados en los archivos.¹⁴⁷

La geometría Cosmati está regulada por patrones geométricos específicos que la hacen fácilmente reconocible, como el tipo de corte de las piedras, los círculos con bandas entrelazadas, etc., en elementos estructurales determinados, principalmente suelos (115-120), columnas salomónicas, tronos como el de Salomón, leones, criptas, etc.

146-147.-Ref: Paloma Pajares-Ayucla. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. Thames & Hudson, Londres, 2002. P. 30-31.



115- 117.-Pavimentos de la Iglesia de San Crisogono, Roma. Ornamentación Cosmatesque

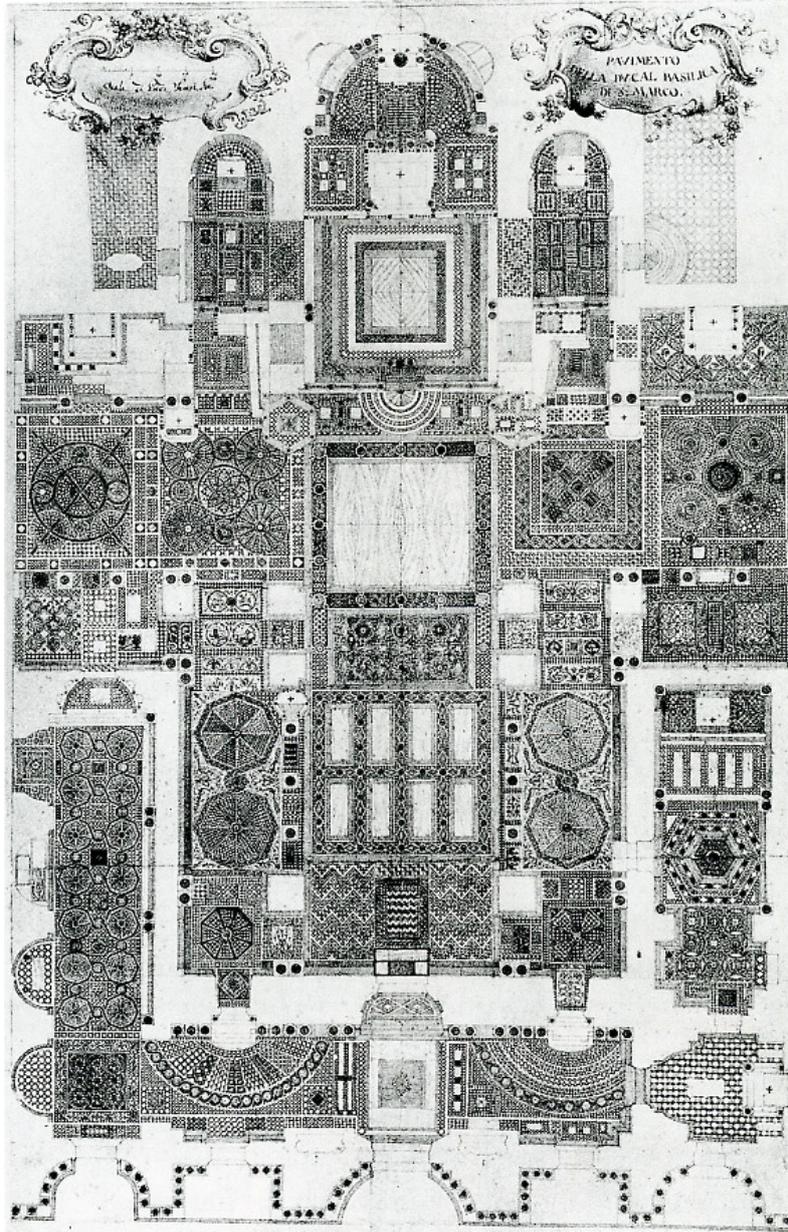
118.-Pavimento de la Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Roma. Ornamentación Cosmatesque.

119.-Pavimento Cosmatesque de la Iglesia del Monasterio de Iviron en el Monte de Athos, Macedonia, Grecia.

120.-Pavimento de uno de los brazos del transepto de la Iglesia de Katholikon. Ornamentación Cosmatesque, modelo de cruce griego octagonal. Monasterio de Hosios Lukas, ciudad de Phocis, Grecia.

De los cuatro principales focos de arte Cosmatesque, el más importante es el del centro de Italia, donde se centralizaron todos los trabajos de ornamentación policroma plana encontrados en Roma y en la región de Latium. En este punto se origina el Cosmatesque más genuino o el Cosmatesque clásico, trabajos que reúnen rasgos de una mezcla de tradición clásica local e influencia bizantina. El tipo de Cosmatesque cuya influencia bizantina duró más tiempo se encuentra al norte de Italia. El ejemplo más representativo es el del pavimento de la Basílica de San Marco de Venecia, realizado por la familia de maestros Comacini, a cuyo trabajo, por las marcas de mampostería presentes en las piedras, se le ha atribuido en ocasiones un significado arcano (121).

Los otros tres centros, en Campania, Nápoles e Inglaterra (Abadía de Westminster), son un Cosmatesque más híbrido, con características derivadas de otras influencias externas como la árabe o la normanda.



121.-Pavimento de la Basílica de San Marco, Venecia. Realizado por maestros Comacini.

II.3.2. Las inscripciones

Uno de los detalles más remarcables del pavimento es la presencia de tres inscripciones en latín. Éstas, aparte de mencionar a Enrique III, al abad Richard de Ware, y a Petrus Odoricus como personas responsables del pavimento, principalmente se refieren al final del mundo y al significado simbólico y cosmológico de su diseño. Dos inscripciones yacen directamente sobre el mármol purbeck, y la tercera lo hace sobre una cama de cera. Las inscripciones están formadas por letras de latón. Desafortunadamente, las inscripciones están entre las zonas más dañadas del pavimento, de tal forma que sólo once letras sobreviven, aparte de una suelta, despegada, que se guarda en la biblioteca de la Abadía. Afortunadamente, las inscripciones originales fueron copiadas en 1443 por el cronista de la Abadía John Flete y compiladas en 1450 por el monje de la Abadía Richard Sporley. Los textos pueden ser identificados por las marcas dejadas por las letras (los huecos en donde éstas habitaban). Los pavimentos italianos Cosmati no tienen este tipo de inscripciones, hecho que otorga al pavimento de la Abadía otro rasgo diferenciador y un especial significado.

La primera inscripción se encuentra en el borde exterior del gran cuadrado central, y dice así:

“+XPISTI: MILLENO: BIS: CENTENO: DVODENO:
CVM: SEXAGENO: SVBDVCTIS: QVATVOR: ANNO:
TERTIVS: HENRICVS: REX: VRBS: ODORICVS: ET: ABBAS:
HOS: COMPEGERE: PORPHYREOS: LAPIDES:”

“+ *En el año de Cristo, el milésimo, dos veces ciento, doceavo, con el sexagésimo, menos cuatro [1268], el tercer Rey Enrique, [el papa en] la ciudad [de Roma], Odoricus, y el Abad [de Westminster] fijaron juntos estas piedras de pórfido.*”

Normalmente se sugiere que $1212 + 60 = 1272$ hace referencia a la fecha de la muerte de Enrique III, y que $60 - 4 = 56$ fue la duración de su reinado. La razón por la que el año 1268 fue expresado de una manera tan indirecta es desconocida. Si el pavimento fue colocado en 1268, esto a menudo se ha interpretado como una profecía sobre la muerte del Rey ¹⁴⁸. En cambio, teorías más conservadoras dicen que la inscripción pudo ser añadida al pavimento en 1272 o después, como memorial de la muerte del Rey. Esto aumenta la posibilidad de que las otras inscripciones fueran también añadidas más adelante, pero no mucho más tarde, ya que la forma de las letras y la composición de metal son ambas características de los latones ingleses de finales del siglo XIII.

[Parece que la fecha de la muerte del rey Enrique III es innombrable. La carta de la muerte es el único arcano del tarot que carece de nombre, se conoce como la carta número 13, la “sin nombre”. Los Cosmati señalan la fecha fatal indirectamente, dando un rodeo. No se puede nombrar ni mentar la muerte, al igual que Holbein se vale de una elipsis, de un tropo (el anamorfismo como tropo visual)]

148.-Ref: Michael Clanchy, *England and its rulers 1066-1272*. 2ª Edición. Blackwell Publishing,, Oxford, 1998. P.281.

La segunda inscripción recorría todo el perímetro alrededor de los cuatro redondeles del quincunce central. Ha permanecido una poca cantidad de la cera sobre la que la segunda inscripción asentaba, sin embargo ninguna letra lo ha hecho. Decía así:

“SI: LECTOR: POSITA: PRVDENTER: CVNCTA: REVOLVAT:
HIC FINEM: PRIMI: MOBILIS: INVENIET:
SEPES: TRINA: CANES: ET: EQVOS: HOMINESQVE: SVBADDAS:
CERVOS: ET CORVOS: AQVILAS: IMMANIA: CETE:
MVNDVM: QVODQVE: SEQVENS: PREEVNTIS: TRIPLICAT: ANNOS:”

“Si el lector piensa prudentemente sobre todas las cosas dispuestas aquí, encontrará el final del Primum Mobile. Si sumas setos tres veces, perros y caballos y hombres, ciervos y cuervos, águilas, tremendos monstruos del mar, el mundo, cada cosa siguiente triplica los años del anterior.”

[En su conjunto, el pavimento es una especie de lapidario, (los lapidarios son a las piedras como los bestiarios a las bestias). Alfonso X escribió un bello lapidario sobre los poderes y virtudes de las piedras. ¹⁴⁹]

La visión medieval del cosmos, heredada del mundo clásico, situaba la Tierra en el centro de ocho esferas concéntricas que sostenían al sol, la luna, los cinco planetas conocidos y las cinco estrellas. Por fuera y alrededor de todas ellas se encontraba la novena esfera, el “primum mobile” o “primer movimiento”, así llamado porque recibía directamente de Dios -“el Inmóvil Movedor”-, el movimiento que trasmitía a las esferas dentro de él mismo. Esta inscripción fue interpretada por Richard Sporley como una alusión al fin del mundo. Richard Sporley escribió: “*El primum mobile significa el mundo, cuya edad o final el escritor estima, como se lo imagina, multiplicando los números por tres*” ¹⁵⁰. De acuerdo a esta interpretación, un seto vive tres años, un perro nueve, un caballo veintisiete, un hombre ochenta y uno, etcétera; Así el mundo durará 19.683 años. Sporley toma el primum mobile no sólo como la esfera más exterior, sino como lo que contenía el mundo dentro de él. La fecha final es calculada mediante una cronología basada en los ciclos de vida míticos de los animales, un tipo de cálculo encontrado en muchas tradiciones desde la antigua Grecia hasta la Irlanda medieval.

La tercera inscripción recorre el círculo central del pavimento y dice:

“SPERICVS: ARCHETIPVM: GLOBVS: HIC: MONSTRAT: MACROCOSMVM:”

“El globo esférico aquí muestra el macrocosmos arquetípico”.

Sporley explica que el macrocosmo es “*el gran mundo en el que vivimos*”, el macrocosmo siendo hombre. El “globo esférico”, dice, es “*la piedra redonda, conteniendo en sí misma los colores de los cuatro elementos, fuego, aire, agua y tierra*”. Según la única interpretación medieval que se conserva, el pavimento así simboliza el mundo, o el universo, en su final.

149.-Ref: Alfonso X, *Lapidario*, 1250.

150.-Ref: J. Armitage Robinson, *The History of Westminster Abbey* by John Flete, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 1909. P.113-114.

Por las inscripciones es obvio que el pavimento era rico en un significado simbólico, pero cuál es su verdadero significado siempre estará abierto a conjeturas. La naturaleza de los símbolos es la de poseer varios significados, pueden estar presentes a la vez y variar según quién lo observe. El desmarañar los posibles significados de un objeto no necesariamente revela lo que podía significar para sus creadores. El mundo, como el místico del siglo XII Hugh de San Victor escribió, es “*un libro escrito por el dedo de Dios*”¹⁵¹. Significados pueden ser encontrados en todos los sitios. La pregunta fundamental que los pensadores medievales se preguntaban acerca del mundo no era “¿Cómo funciona?” sino “¿Qué significa?”. Desarrollaron elaborados esquemas de interpretación de diferentes niveles. La Aritmética, una de las siete humanidades, trataba sobre el simbolismo de los números más que sobre meros cálculos, luego es posible interpretar el pavimento de muchas formas. Su inagotable y compleja geometría y la manera con la que juega con los números tres, cuatro y seis, invita a las interpretaciones numerológicas y geométricas¹⁵². También pudo haber una perspectiva más terrenal y política. El pórfido, como cualquier otra cosa de color granate, tenía fuertes connotaciones imperiales, y colocarlo bajo los pies de reyes ingleses en su lugar de coronación parece como reivindicar un derecho a un cierto estatus.

153

Ciertamente, la variedad de posibles interpretaciones añade un elemento de misterio a este fascinante trabajo de arte. ¿Es una inscripción la cual pronostica la duración del mundo y demanda que el diseño geométrico abstracto del suelo puede revelar el plan del universo?

[Una práctica habitual del viejo cristianismo era el cálculo de la fecha exacta del fin del mundo. Hay que pensar que el mensaje original de Cristo se refiere constantemente al fin de los tiempos como algo inminente. Se solía pensar que como el mundo fue hecho en 6 días, el número total de años de existencia debería ser de 6000, contabilizados a partir del instante de la creación. Aplicándose a los cálculos y suponiendo que Jesús naciese en el año 3760, cada erudito hacía su propio vaticinio: Genebrard en el 1910, Scaliger en el 2005, Pico della Mirandola en el 2042, Jansenio en 1978, Bellarmino y Boronio en el 2030...]

El libro editado por Lindy Grant y Richard Mortimer *Westminster Abbey, the Cosmati pavements* es una recopilación de artículos de investigación acerca del pavimento. En concreto, el artículo de David Howlett *The inscriptions in the Sanctuary Pavement at Westminster* nos inicia en el análisis y significado de la inscripción.

El texto de la inscripción del pavimento, dice Howlett¹⁵⁴, pertenece a la más fina tradición de escritura bíblica en lo que respecta a la cosmología y a la Creación, una tradición que hace un uso complejo de la simetría numérica y juegos de palabras con números y proporciones.

151.-Ref: Paul Crossley, *Medieval Architecture and Meaning: the Limits of Iconography*, Burlington Magazine 130, 1988. P.116-121

152.-Ref: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey* (1991). P.116-130.

153.-Ref: Richard Mortimer, *A Hidden Treasure Revealed, an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers, Second Series no.1, 1991.

154.-Capítulo 5: David Howlett. *The inscriptions in the Sanctuary pavement at Westminster*. Páginas 100-115. Lindy Grant y Richard Mortimer, *Westminster Abbey. The Cosmati Pavements*. Courtauld Research Papers No 3. Ashgate. London, 2002.

En una tradición común a los judíos y griegos, Dios es imaginado como el creador del universo realizando la obra en 7 días, creando 7 planetas, dando a cada planeta un nombre y gobernando cada uno un día de la semana, cada planeta circulando alrededor de la Tierra en su esfera de cristal y contribuyendo a la música de las esferas habiendo 7 notas en el espectro. Las proporciones que Dios habría usado en la Creación serían las de simetría (1:1), doble (2:1), sección dorada o extremo y media (0.61803 y 0.38197 (ambos suman 1)), y muchos otros más complejos. En esta tradición, un artista humano podría esforzarse en representar en sus composiciones lo que supone que Dios había hecho en la Creación.

Varios pasajes cosmológicos del Viejo Testamento presentan la Creación como un acto aritmético, geométrico y musical. Todos estos textos suponen la base literaria de la bien conocida imagen de Dios en la *Bible Moralisée*¹⁵⁵ (122) creando el universo extendiendo un par de compases sobre una placenta, o el famoso dibujo de Blake de Dios extendiendo un compás sobre el abismo (123).



122.-Ilustración de una Bible moralisée, 1250. (Paris, BNF Latin 11560 / London, BL Harley MS 1527 / Oxford, Bodleian Library MS 270b). *Dios mide el mundo con un compás.*

123.- William Blake, *The Ancient of Days*, ilustración anterior a la portada de su libro iluminado: *Europe: A Prophecy*, (Lambeth, 1794).

En el Génesis se describen los 6 días de la Creación más el 7º de descanso. Los pasajes del Génesis están llenos de paralelismos y perfectamente balanceados por medio de palabras que actúan como ejes de simetría u otros para crear otras proporciones. En el Génesis Hebreo original, estos pasajes contienen intrigantes juegos numéricos. Por ejemplo, en el primer día Dios creó la luz. Hay 31 palabras en el pasaje, de las cuales la palabra central (16ª) es “luz”. Seis palabras atrás también encontramos la palabra “luz”, y seis palabras después, de nuevo “luz”. El nombre de Dios aparece cuatro veces. Desde la primera aparición hasta la segunda, hay 7 palabras, desde la segunda hasta la tercera hay 7 palabras y desde la tercera hasta la cuarta de nuevo hay 7 palabras.

155.-Bible Moralisée: Biblia historiada descrita a modo de imágenes, que a diferencia de las biblias ilustradas en las que la imagen está supeditada al texto, la imagen se sitúa en el centro y es el texto el que acompaña a ésta.

número $3^9 = 19.683$, pues la inscripción describe una serie de 9 seres y se insinúa que cada uno triplica el anterior (3 x 3 x 3...hasta 9 veces).

Las tres inscripciones parecen ser como un puzzle, sin embargo si sometemos estos versos al tipo de análisis realizado con los textos bíblicos, vemos que están contruidos con una enorme lógica interna. A lo largo de los 10 versos (4 + 5 + 1) encontramos rimas y aliteraciones dentro de cada línea y entre líneas adyacentes. Howlett muestra estos recursos lingüísticos, las letras en negrita sugieren aliteración, las letras en cursiva y subrayadas, rimas:

	Rima	n° palabras	n° sílabas	n° letras
+XPISTI: MILLE <u>ENO</u> : BIS: CENTENO: D VOD <u>ENO</u> :	aa	5	13	31
CVM: SEXAG <u>ENO</u> : SVBD <u>V</u> CTIS: Q VATVOR: AN <u>NO</u> :	aa	5	13	31
TERTIVS: H ENRIC <u>V</u> S: REX: VRBS: O DORIC <u>V</u> S: ET: A BB <u>A</u> S:	bb	7	15	37
H OS: COMPE <u>G</u> ERE: P ORPHYREOS: LAPI <u>D</u> ES:	cb	4	12	29
		21	53	128
SI: LECTOR: P OSITA: P RV <u>D</u> ENTER: CVNCTA: REVOLVA <u>T</u> :	d	6	14	37
H IC FINEM: P RI <u>M</u> I: MOBILIS: INVENI <u>E</u> T:	d	5	12	28
SE <u>P</u> ES: TRINA: CANE <u>S</u> : ET: EQVOS: H OMINESQVE: SVB <u>B</u> ADDA <u>S</u> :	bb	7	16	40
C ERVOS: ET C ORVOS: AQVILAS: IMM <u>A</u> NIA: <u>C</u> ETE:	bc	6	14	32
M VNDVM: Q VODQVE: SEQVENS: PREEVNTIS: TRIPLICAT: AN <u>N</u> OS:	bb	6	15	43
		30		
SPERICVS: ARCHETIP <u>I</u> M: GLOBVS: HIC: M ONSTRAT M ACROCOSM <u>I</u> M:	ee	6	16	46
		57	140	354

Al igual que en los textos bíblicos, existe también un complejo juego numérico: Las palabras numéricas (relativas a 2, 4, 10...) exhiben su valor de acuerdo a su posición en el texto. Por ejemplo, en el primer verso hay 2 palabras tanto delante como detrás de la palabra “bis” (relativo a dos), 10 letras entre “bis” y “...deno” (relativo a diez), y 6 palabras antes de “sexageno” (relativo a seis). Siguiendo así, en el segundo verso “qvator” es la 4ª palabra, después de la cual hay 4 letras.

Referente a la idea de 3^9 , podemos observar que existen 9 juegos con la palabra “tres”:

- Los tres primeros juegos: el tercer verso de la primera inscripción, al principio del tercer lado del borde cuadrado exterior del pavimento, empieza con la palabra “tertius”.
- El cuarto juego: la palabra central del borde cuadrado exterior al pavimento, o de la primera inscripción, (la onceava de 21 palabras), es “tertius”, o lo que es lo mismo, antes de “tertius” hay 10 palabras, y detrás otras 10.
- El quinto juego: la sílaba central de la primera inscripción (27 de 53) es la primera de “tertius”, es decir, tanto delante como detrás de “ter” hay 26 sílabas.

- d) El sexto juego: el centro de las primeras 128 letras del borde cuadrado exterior, es decir, de la primera inscripción, cae en “te / rtius”.
- e) El séptimo juego: en los versos de los 4 círculos interiores, o segunda inscripción, hay 30 palabras, que se dividen en proporciones extremo y media (proporciones de Dios en la Creación) aproximadamente en 18.5 (30 dividido para 0.61803) y 11.5 (30 dividido para 0.38197) respectivamente. Antes de “trina” (tres veces) hay 12 palabras. Desde “trina” hasta “triplicat annos”, tanto “trina” como “annos” inclusive, hay 18 palabras, es decir, en “trina” se encuentra, aproximadamente, la división entre las proporciones extremo y media.
- f) El octavo juego: “trina” es la palabra número 33 del total de las 51 palabras de la primera y segunda inscripción.
- g) El noveno juego: esas 33 palabras se dividen por 3 en la onceava palabra, que es “tertius”.

En las inscripciones existen otras coincidencias: En el círculo central referente al macrocosmos arquetípico hay un verso de 6 palabras y 46 letras que corresponde a la tercera inscripción. Las 6 palabras pueden representar el Hexamerón o 6 días de la Creación. Las 46 letras pueden representar las 46 palabras que hay en la perfección del descanso Sabbath en el texto hebreo del Génesis ii, 1-4, las 46 palabras que también se cuentan en la Creación del texto latino de Job xxxviii, 4-7, el valor del nombre ΑΔΑΜ en notación alfabética griega (1 + 4 + 1 + 40), el número de años que costó construir el Templo de Jerusalén (según Juan ii, 20), y el número de las letras en Griego y Latín que suma la Creación por Cristo en Juan i.

Los versos del borde cuadrado exterior, los 4 círculos interiores y el círculo central combinados, es decir, el total de las tres inscripciones, contienen 57 palabras, que divididas por simetría en la 29ª nos descubren la palabra “finem”, el final.

La base del recuento cronológico es el número 3. Los ciclos solar y lunar entran en sincronía en un ciclo de 19 años que, multiplicado por 3 resulta en el número de palabras de la inscripción, 57. Por otro lado, las 354 letras de la inscripción pueden representar el número de días en un año lunar (29.5 x 12 = 354).

De acuerdo a una tradición antigua de representación de letras a base de números, a = 1, b = 2, c = 3, ..., x = 21, y = 22, z = 23. “Henricvs” contendría un valor de 93, “Vrbs” de 57, “Odoricvs” de 99 y “Abbas” de 24. Desde el inicial “+” hasta “Henricvs Rex | “, con el último espacio incluido, hay 93 letras y espacios entre palabras. Desde “+” hasta el espacio antes de “Odoricvs” inclusive hay 99 letras y espacios entre palabras. Desde el espacio después de “Rex” hasta el espacio después de “Abbas” inclusive hay 24 letras y espacios entre palabras. El valor de “Vrbs” está representado por las 57 palabras de la inscripción entera.¹⁵⁶

156.-Ref: Capítulo 5: David Howlett. *The inscriptions in the Sanctuary pavement at Westminster*. Páginas 100-115. Lindy Grant y Richard Mortimer, *Westminster Abbey. The Cosmati Pavements*. Courtauld Research Papers No 3. Ashgate. London, 2002. P.109.

Concluyendo, este análisis de David Howlett muestra cómo dentro del texto de palabras escritas y habladas hay escondidas verdades concretas y complejas bellezas que pueden ser comprendidas únicamente mediante la abstracción. Comprenden una equivalencia entre su significado, su localización en el texto, y su localización en la propia geometría del pavimento. Cada elemento dentro de esta inscripción parece intencional debido al recuento y la localización de las letras y espacios. La inscripción, ambos en contenido y en la precisión de su localización, parece estar integrado en el diseño del pavimento. De acuerdo a todas estas evidencias, es difícil, si no imposible, imaginar que la inscripción fuera añadida a posteriori a la creación del pavimento.

II.4. Bajo los pies

[Murmuro y sueño, ensimismada, con la cabeza baja y los ojos fijos en tierra. No hablo sino con pies y medida. Aquí imagino que el objeto de mis intentos existe y que está bajo mis pies. Vuelvo a soñar el mismo sueño que soñó un artesano soñador de otros tiempos.]



Descubrimos marcas bajos los pies, los de los embajadores que pisan un doble suelo y que por su disposición parecen indicarnos algo, una pista hacia dónde en realidad pisan. Marcas que señalan dónde pisar. Si los embajadores eran antes los que pisaban el suelo, ahora somos nosotros los que situamos el pavimento real bajo nuestros pies. Entonces, descubrimos nuevas marcas bajo los pies, y así nos retratamos como en *Los Embajadores*. Estas marcas son ahora hendiduras en el pavimento, relieve producido por el desgaste del uso a través del tiempo, por pies que a modo de gestos desgastan como herramientas humanas.

Toda representación actúa como un artificio que simula la proyección de una realidad multidimensional. Así, el anamorfismo nos empuja de la misma manera que el codo de Georges de Selve empuja el mantel, o las marcas de los pies de los embajadores, que retratan los nuestros encima del pavimento. Por momentos, estas marcas parecen deformarse respecto a la norma, apuntando hacia una dimensión del espacio que nos agarra y tira hacia fuera.

Al contemplar el suelo en vivo se siente que el pavimento es efectivamente cuadrado, se cumple un canon geométrico, a diferencia del cuadro, del que ya desde un primer momento advertimos que su forma no es del todo armónica. Este suelo mide 20 pies y medio de lado.

Un suelo supone una base horizontal que sirve de apoyo y a través de la cual es posible originar una construcción mental, una visión a través de su geometría compleja. Para estar entre la realidad del suelo y lo que éste evoca es necesario apoyarse en él.

Tanto el suelo de Holbein como el de la Abadía son suelos ilusorios de múltiples imágenes. Un suelo puede representar viajes personales emprendidos por otros. El suelo permite recordar a partir de sí; también ser un mapa, una geografía como la tierra, suelo de una rara geometría.

II.4.1. Acceso al pavimento

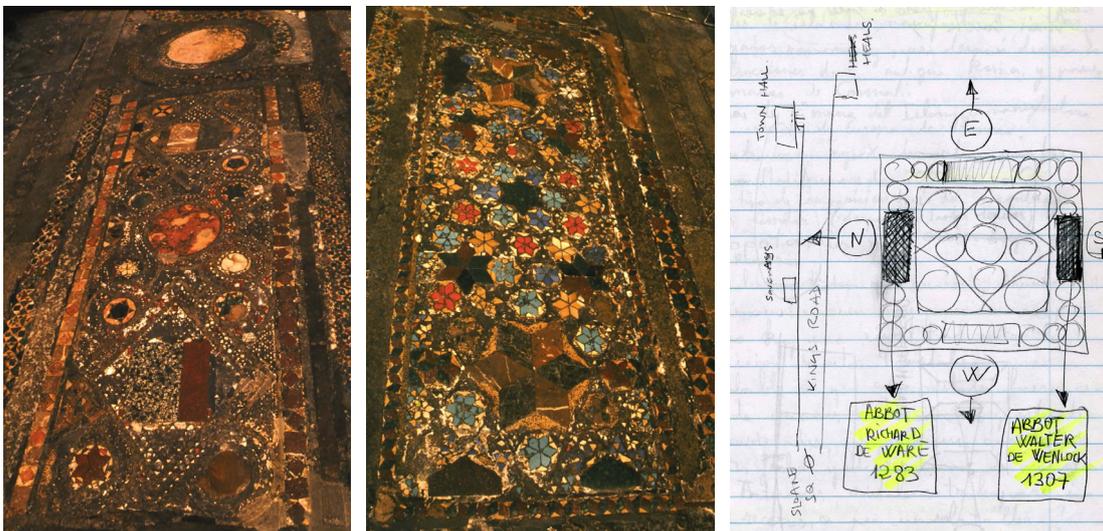
El pavimento de la Abadía está normalmente cubierto por una gran alfombra para su protección. En uno de nuestros desplazamientos a la Abadía tuvimos la suerte de que el pavimento estaba siendo limpiado y por ello la alfombra estaba retirada. De esta forma, la visión del pavimento era posible, aunque sólo desde el ras y desde un punto de vista algo alejado de él.

Se nos permitió acceder a uno de los balcones a media altura de la Abadía, donde se encuentra la biblioteca y archivo, para observar la magnitud del pavimento en su planta, un nuevo punto de vista para nosotros. Desde ese punto de vista se nos explicó que los grandes rectángulos a ambos lados del pavimento se trataban de tumbas. Anteriormente a las visitas a la Abadía, durante la observación del pavimento en una ilustración a color, ya habíamos reparado en los dos rectángulos por su especial belleza, su forma, y por estar compuestos por piedras que a simple vista bien podían ser las más pequeñas de todo el pavimento, ingredientes todos ellos que nos hicieron pensar que podían tratarse de tumbas. Durante nuestra visita se confirmaba el presagio (125-127).

El pavimento por tanto es una gran losa sepulcral:

[52] “*Se abrieron los sepulcros...*” (Evangelio según San Mateo 27.52)

, y un lapidario de piedras preciosas e inscripciones.



125-126.-Dos de los cuatro rectángulos del marco exterior cuadrado del pavimento de la Abadía de Westminster. Tumbas de los abades Richard de Ware en 1283, (izquierda) y Walter Wenlock, 1307, sucesor del anterior abad, (derecha).

127.-Dibujo del pavimento orientado a los 4 puntos cardinales y localización de las la dos tumbas.

La suerte también nos llevó a conseguir permiso para acceder al pavimento, pisarlo con nuestros propios pies descalzos, e incluso trabajar sobre él, algo prohibido e impensable para el público de a diario (128). Lo más remarcable, vernos allí, sintiendo la dimensión del pavimento, el relieve de las piedras, la irregularidad del plano, una inmersión en un mundo de repente tan distinto como abrumador, con la sensación como de entrar de nuevo en un mecanismo activado, al igual que el cuadro. Ayudados de lupa y la luz de un puntero, la variedad de piedras observable es asombrosa: opacas, transparentes, de colores, de diferentes texturas, etc. También reseñable es el observar las numerosas zonas restauradas, con piedras de mayor tamaño que el resto, y con composiciones en ocasiones no tan bellas como las originales, pero otras minuciosas más cercanas a la esencia del pavimento.

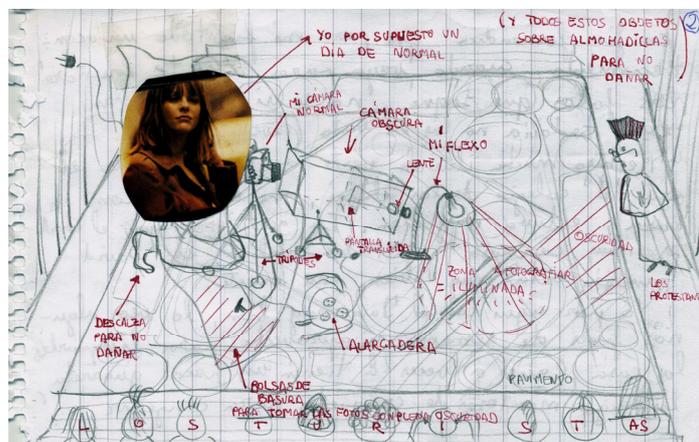
128.-Fotos tomadas desde el pavimento y nuestra cámara oscura. Con el permiso de Vanesa Simeoni y Ned Scharer, responsables y cuidadores de los monumentos de la Abadía de Westminster.



Acostumbrados a las ilustraciones del cuadro y del pavimento, observar y sentir el suelo en vivo produce una desorientación propia por la necesidad de abarcar algo inabarcable desde nuestra escala de lo humano. El pavimento, pese a poderlo ver en su totalidad por estar allí de pie y poder movernos sobre su geografía, no puede ser visto plenamente desde un punto de vista fijo, nada se repite. Aparte, aun cuando se pretendiera fotografiarlo, en la Abadía no existe ningún punto de vista desde donde el pavimento pudiera plasmarse en planta en toda su totalidad, tan solo colgados del techo. En definitiva, la dificultad de fotografiarlo hace difícil hacer justicia con la riqueza del pavimento. Ante esta imposibilidad, lo que se consigue con el acceso al pavimento es introducirse en una máquina perfectamente diseñada pero sin saber dónde se adentra uno. Conforme nos vamos acercando al centro del pavimento, sentimos que todo surge del gran redondel de mármol central; ayudado por los patrones geométricos a su alrededor, como los 61 rombos pequeños (originalmente 60) que lo rodean, es como si de la gran piedra de mármol irradiara todo, como si fuera una máquina de recordar, un sistema de memoria. Estas sensaciones son imposibles de fotografiar.

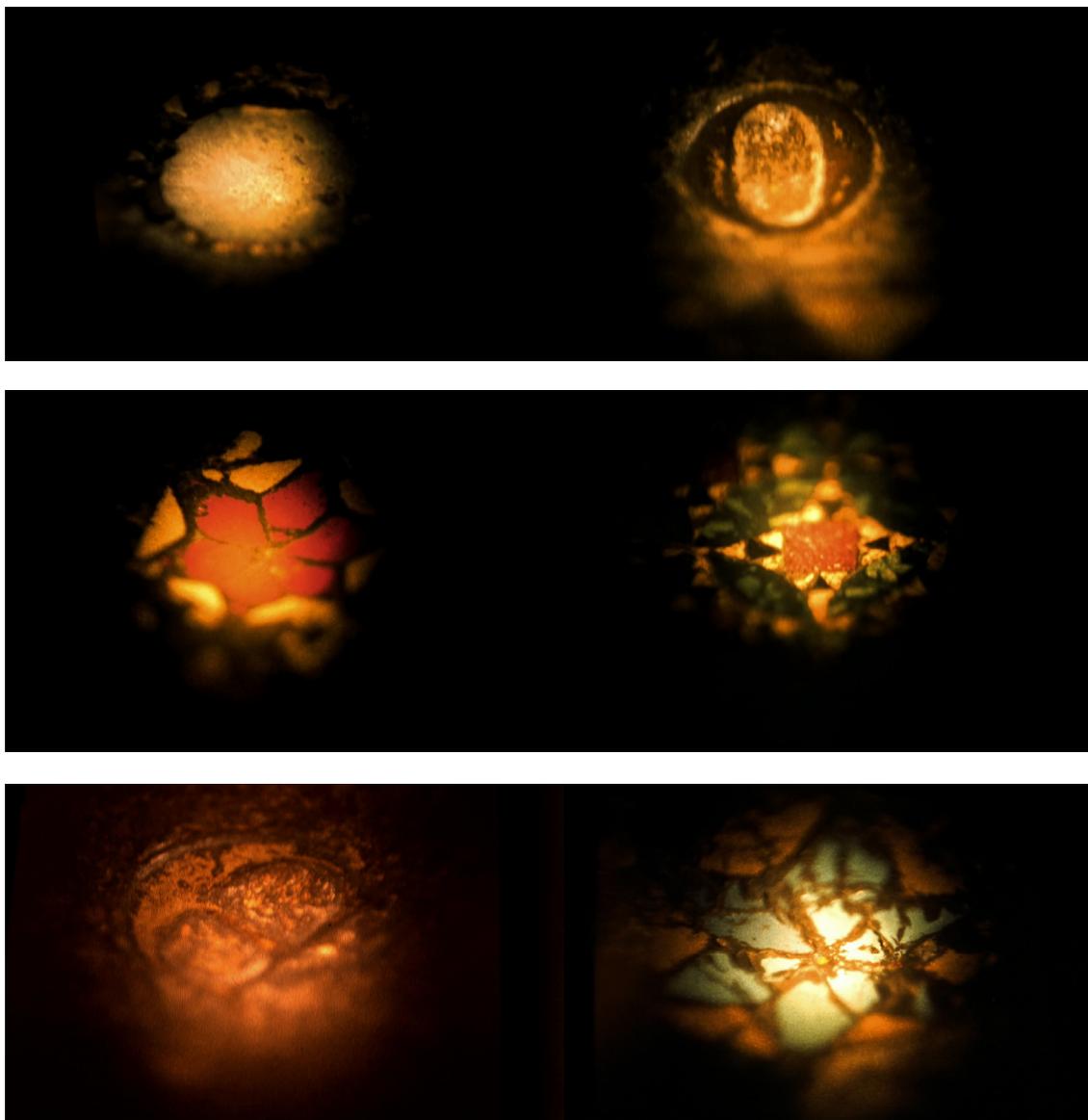
II.4.2. En busca de imágenes sobre el pavimento

No estábamos interesados en conseguir fotografías convencionales, ya existentes y en posesión de los restauradores, sino de experimentar con el uso de la cámara oscura como otro viaje en busca de nuestras imágenes a punta de linterna. Así, nos construimos una cámara oscura con lente de prismáticos. Buscábamos una imagen lumínica en la que recrearnos y como ejercicio de acercamiento al pavimento para desposeernos de la sensación constante de en realidad estar perdiéndonos algo. Allí estaban todos nuestros bártulos: la cámara de cartón, alargaderas, trípodes repletos de celo, linternas, etc., todos los objetos cubiertos de trapos en sus zonas en contacto con el suelo para evitar dañar el pavimento lo más mínimo (129).



129.-Carta a Fernando, 2003.

Ayudados de la linterna y la propia oscuridad de la Abadía, como simulando nuestras salidas nocturnas, capturamos pequeños detalles que se hacen grandes en la pantalla de la cámara oscura, constituyendo un proceso de comprender paso a paso. Estas fotografías están en consonancia con nuestro modo de hacer, iluminar sólo una zona, como lo único que se desea ver, para conseguir zonas centradas que fugan a la oscuridad, imágenes ilusionadas (130-135).



130-135.-Fotografías de detalles del pavimento tomadas a través de una cámara oscura.

II.4.3. Tronos, estrella de seis puntas y columnas salomónicas

El arte Cosmati no sólo se centró en decorar suelos, sino también en revestir otros elementos escultóricos y arquitectónicos, como tronos, columnas salomónicas y sillas.

La estrella de David, que aparece representada en el suelo retratado por Holbein pero no en el de Westminster, al menos de esa magnitud y en esa misma disposición central, curiosamente era un elemento común en los trabajos Cosmati: como ya vimos anteriormente, esta estrella se encuentra por ejemplo en el trono de la Catedral de Santa María en Anagni, Italia, que imita a de las primeras descripciones del trono de Salomón, pero sobre todo es usada en los pavimentos realizados por estos artesanos (136).



136.-Detalle de la estrella de seis puntas, en el pavimento cosmati de la Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma.

Se supone que el trono de Salomón, al igual que el de Anagni, contenía un león bajo cada uno de sus posabrazos. Por otro lado, la columna salomónica también proviene originalmente del Templo de Salomón en Jerusalén, tal y como queda descrito en la Biblia. Derivaciones de estos dos elementos fueron representadas por los artesanos de la escuela Cosmatesque en forma de columnas salomónicas, a veces colocadas sobre leones (137-138).

Para sorpresa, durante nuestro trabajo fotográfico sobre el pavimento, detrás del Altar Mayor de la Abadía de Westminster encontramos en desuso y oculta la capilla de San Eduardo el Confesor, y en ella su trono, también decorado por la familia Odoricus, al que también pudimos acceder. El trono es de planta rectangular. En cada uno de sus dos laterales más largos hay tres nichos, huecos donde el peregrino se arrodillaba al final de su viaje para la confesión y veneración a San Eduardo. El trono originalmente estaba recubierto por pequeñas piedras, de las que sobreviven muy pocas. Los relieves huecos de las piedras que albergaba otorgan al trono un aspecto inimitable. Las jambas de los seis nichos son columnas salomónicas, aunque lo más sorprendente son las cuatro columnas exentas en las cuatro esquinas del trono, tan retorcidas que parecen sarmientos. De éstas últimas perduran dos, las cuales todavía sustentan el techo del trono. Los arcos entre las columnas son de tres lóbulos, con el central apuntado, como rodeando de forma primitiva la silueta o perímetro de la persona que alberga arrodillada. No sólo el trono está decorado por la familia Odoricus, también el suelo de la capilla. Éste es peculiar y diferente al del altar mayor, en tanto en cuanto las piedras están bañadas en cemento, con mucho espacio entre piedra y

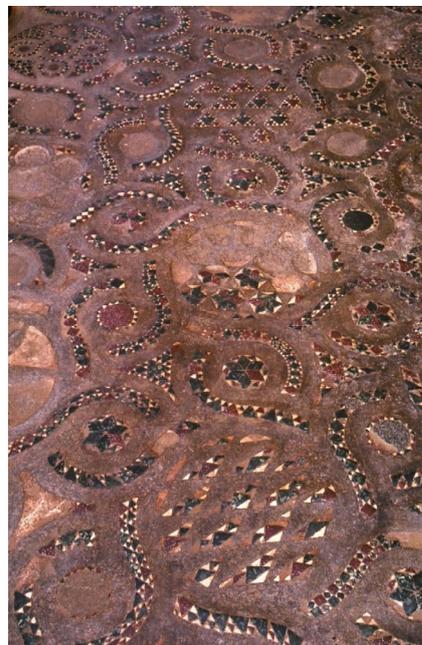
pedra. En conjunto, esta capilla tiene una superficie que parece revelarse; y su revestimiento, en tanto que los planos dejan de ser planos, son un relieve continuo de distintas oquedades y salientes.



137.-Detalle de las columnas del claustro de la Archibasílica de San Giovanni en Laterano, Roma.

138.-Detalle de las columnas del púlpito de la Catedral de Ravello, Campania, Italia.

El lugar tiene todos los ingredientes para ser realmente un confesionario (139-142).



139-140.-Imágenes del trono y del suelo de la capilla de Eduardo el Confesor, Abadía de Westminster.

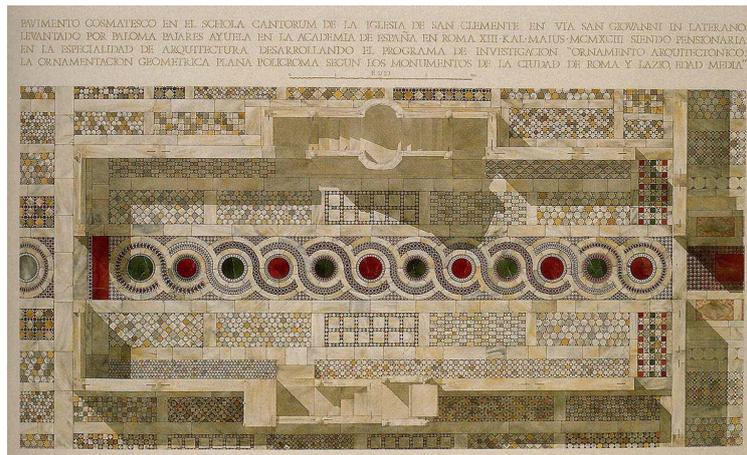


139-140.-Imágenes del trono de la capilla de Eduardo el Confesor.

II.4.4. Otros documentos visuales

Respecto a las imágenes existentes acerca del pavimento: grabados, acuarelas, dibujos, tintas, mapas, etc., algunas más acertadas que otras, cabe decir que no registran realmente lo que entraña este suelo. Aunque de difícil acceso, existen disponibles hasta mapas del suelo catalogado por colores y tipo de piedra, incluso fotografías de todos los detalles del suelo, pero ¿dónde están los registros personales de quien las usa?

De entre los documentos visuales destacan los de Paloma Pajares, quien durante viajes por toda Italia recopiló un gran número fotografías acerca del arte Cosmati, y realizó acuarelas. Son las acuarelas los documentos más personales que hallamos. Se tratan de acuarelas preciosistas, depurando las formas, haciéndolas impecables, imitando el desgaste de las piedras, idealizando todo lo que es viejo. Se trata de un lenguaje que ella ha adquirido con el estudio del arte Cosmatesque, al igual que hemos hecho nosotros con el estudio del cuadro y el suelo. Sólo se comprende lo que se construye (143-144).



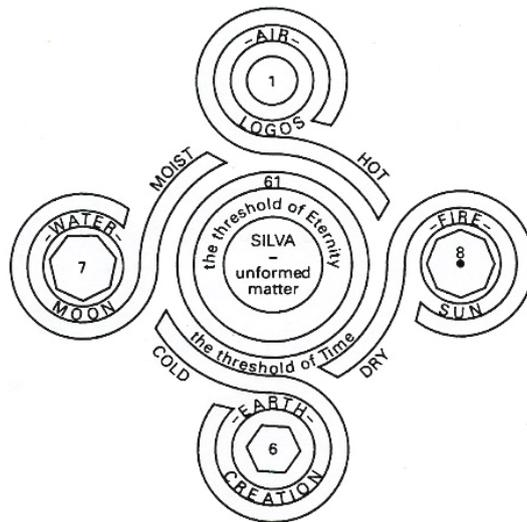
143.-Acuarela de Paloma Pajares del suelo del coro de la Iglesia de San Clemente, Roma. 178x110cm. 1993.

144.-Repujado sobre metal.

II.5. A través de la geometría

II.5.1. Recorrido por la geometría del suelo

Tanto el círculo central del pavimento como los cuatro círculos que lo rodean están formados o contienen figuras geométricas como el círculo o polígonos regulares de 6, 7 y 8 lados, cada uno de ellos con un significado. Richard Foster, en su libro *Patterns of Thought*, describe equivalencias entre la geometría del pavimento y el astro Tierra y sus cuatro Elementos: el círculo central podría representar la Tierra de la primera frase del Génesis, como materia no formada a punto de recibir los atributos para convertirse y dividirse en los cuatro Elementos que la forman. Estos elementos están conectados con el círculo central mediante bandas entrecruzadas directamente análogas a remolinos que giran alrededor para separar las formas de los cuatro Elementos de acuerdo a tipos. Estos tipos son los cuatro atributos que gobiernan la naturaleza de los Elementos: Caliente, frío, seco y húmedo. Las cuatro bandas que rodean el círculo central o quince pueden por tanto ser interpretadas como estos atributos, ya que a cada círculo le tocan dos bandas, al igual que cada Elemento tiene dos atributos. Las bandas también unen cada círculo con el siguiente, como si un solo atributo común uniera los Elementos vecinos. El círculo central, por tanto, representa según Foster tanto el génesis de los cuatro Elementos a partir de la materia no formada, como los atributos que los unen ¹⁵⁷ (145).



145.-Esquema simbólico del quince central del pavimento.

157.-Ref: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. P.154-155.

La geometría del pavimento podría sustituir a las miles de palabras que contiene un libro, como una filosofía narrada por medio de una geometría.

Las bandas de los redondeles se entrecruzan unas por debajo de otras, creando una sensación de tridimensionalidad y movimiento. Los cuatro círculos centrales están como orbitando alrededor del círculo central. Lo mismo sucede con los cuatro círculos alrededor del cuadrado interior colocado transversalmente, e incluso con los círculos acumulados en las esquinas de la banda ancha exterior, que orbitarían alrededor de todo el conjunto. Así, el pavimento se convierte en una especie de mecanismo orbital primitivo que funciona a modo de reloj de triple engranaje. Imaginemos que las bandas están dentadas: si giráramos el círculo central, el movimiento se transmitiría a toda la geometría del pavimento, como recordando el sistema de movimiento de los planetas alrededor del Sol u otros sistemas.

Los círculos del suelo son especialmente dinámicos, las bandas que los enmarcan le dan un sentido de giro. Si no estuvieran enmarcados, los círculos sólo se tocarían en un punto, anulando esa profundidad de planos superpuestos. Están invitando a circular y a rotar. Eso mismo ocurre con sus inscripciones: podrían moverse, ir haciendo un circuito y combinarse. Es por esto por lo que el pavimento real parece una “máquina”, lo mismo que ocurre con los mandalas: todo está dispuesto como si obedeciese a unas exactas necesidades funcionales. Este tipo de mecanismo es muy parecido a las máquinas que Raimundo Lulio usaba para su *Ars Magna* en el siglo XIII, círculos concéntricos, a modo de ruedas, con letras; ruedas que componían un mecanismo combinatorio para pensar. Las ruedas, al girar con sus letras en distintos grados y sentidos en relación unas con otras, iban conformando distintas ideas, frases y pensamientos. Se trataba de una especie de ordenador medieval que Johannes Trithemius (en su *Steganographia*) y sus seguidores llegaron a utilizar como máquina para cifrar mensajes. La cábala hebrea enseña a la cábala cristiana todo tipo de juegos con el lenguaje: encriptaciones, combinaciones, anagramas, cálculos entre cifras y letras, etc. *Conexión con Hexagrama*, p.120.

II.5.2. Los animales muertos y tumbados

¿Por qué se elige una serie concreta de seres vivos y no otra diferente? No olvidemos el principio de la segunda inscripción: “*Si el lector piensa prudentemente*” ¿Pensamos prudentemente? Parece que la bibliografía se centra en el propósito final de las inscripciones, la profecía sobre el final del mundo, sin embargo “hablar de monstruos marinos muertos tumbados” se nos antoja como algo más extraño incluso que referirse al fin del mundo. Es decir, en la búsqueda de un significado a las inscripciones, no debemos olvidarnos del viaje que éstas exponen a través de animales y sus edades. Quizás para querer dar explicación a esta rareza se debe de entrar con otro sentido, con otro registro de pensamiento menos rígido del que se nos invita normalmente a usar.

Siendo el pavimento una construcción plana, las inscripciones quedan tumbadas sobre ella, de tal forma que los animales tumbados a los que aluden las inscripciones parecen muertos. Se trata de una fórmula-imagen de la adivinanza.

Al contemplar el pavimento pensamos en números, pero también nos cuestionamos los animales allí tumbados. Así, el pavimento se puede entender mediante el uso de números o mediante el uso de las imágenes de animales a las que alude. Contemplarlo desde una mirada matemática es lo mismo que ver monstruos marinos. Quizás la geometría es tan salvaje como las imágenes a las que puede aludir.

Tras los trances dentro del suelo nos preguntamos dónde están los animales muertos y tumbados. ¿Dónde están las ballenas en la geometría? Si la inscripción hace referencia a estos animales, ciertamente hay una razón para ello. Este lenguaje de “ballenas muertas” es personal, son palabras que evocan una hilada de imágenes; al fin y al cabo, de qué nos sirve leer en el suelo si el origen de nuestra escritura es algo relativamente nuevo que se originó después. En este proceso imaginativo es imprescindible mantener un equilibrio entre la osadía de la imaginación y la sencillez del propio ver, ambas útiles, entre la norma y la fantasía.

*“Muchos filósofos han creído que el aire era la causa de los sueños y de muchas otras impresiones del alma por la dilatación de las especies o de las semejanzas que llegan de los objetos y las palabras que pasan con el aire en tropel hasta llegar a los sentidos y, por fin, hasta la imaginación y al alma de quien lo recibe.”*¹⁵⁸

158.-Cita: Cornelio Agrippa, *Filosofía Oculta. Tratado de magia y ocultismo*. Editorial Kier. Argentina, 1994. P.16.

II.5.3. Contemplación

Partiendo de diagramas como el pavimento, la contemplación es la herramienta mental para construir imágenes, al igual que lo hacen los sueños: diagramas, lenguajes geométricos, pasajes contemplativos, viajes, sueños, anotaciones, dibujos, geometrías planas, imágenes lumínicas, etc.

El pavimento es una máquina de hacer trozo a trozo un pensamiento. Es una piel organizada de escamas distintas. Este puzzle de piedras permite desarrollar un tipo de obra que se convierte en una labor de hacer paso a paso, un proceso. En ese proceso, la geometría es una herramienta que nos ayuda a examinar la realidad.

*“Según la tradición griega, la geometría y los números puros eran un tipo de vía de comunicación entre el mundo tangible de los sentidos y el mundo divino que podría ser enfocado por la inteligencia, soledad del intelecto. Las fijadas reglas y universalidad de la geometría de una incorruptibilidad la cual permitía ser vista como un vehículo de expresar la verdad eterna”*¹⁵⁹.

La unión entre la geometría y la adivinanza del pavimento parece aludir a un automatismo, como si las personas pudiéramos hablar con los ausentes, seres divinos, e incluso con los animales, así como desplazarnos instantáneamente y en persona a las más diversas partes del mundo sin necesidad de movernos, o experimentar transformaciones. La unión entre la geometría y la adivinanza parecen narrarnos escultóricamente.

La mirada real de este suelo sólo se experimenta situándonos sobre el pavimento real, dentro de las condiciones que ofrecen los espacios reales. No es sólo ver, es ver condicionado, aparatoso.

El suelo como planta de una construcción tridimensional refuerza su relación con mándalas¹⁶⁰ tradicionales como los que todavía se utilizan en Tíbet (146-147)¹⁶¹.

159.-Cita: Robert Lawlor, *Geometría Sagrada*. Editorial Debate. Madrid, 1993. P.6.

160.-Mándala: Patrón geométrico complejo, generalmente circular, que representa el cosmos metafísica o simbólicamente, un microcosmos del Universo desde la perspectiva humana. El mándala se usa como herramienta espiritual para la meditación y conseguir, por medio del trance el acceso a niveles más profundos del inconsciente.

161.-Ref: Giuseppe Tucci, *Teoría y práctica del Mándala. Con especial referencia a la moderna psicología profunda*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1978.



146.-Mándala del Buda Sakyamuni, pintura tibetana.

147.-Mándala tibetano. Fuente Giuseppe Tucci, *Teoría y práctica del Mándala*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1978.

II.5.4. Arquitecturas simuladas

Imaginemos la geometría del suelo del cuadro o el de la Abadía propagada en el espacio por encima y por debajo del plano de tal forma que se crea una construcción tridimensional de su geometría. Estas arquitecturas son construcciones descendentes y ascendentes que disimulan los suelos.

Este suelo simula una arquitectura. Ese puede ser precisamente su origen. ¿Qué arquitecturas fingen estos suelos? (60-72). Conexión con Estructuras, arquitecturas, levantamientos, p.131.

III. Hans Holbein el joven

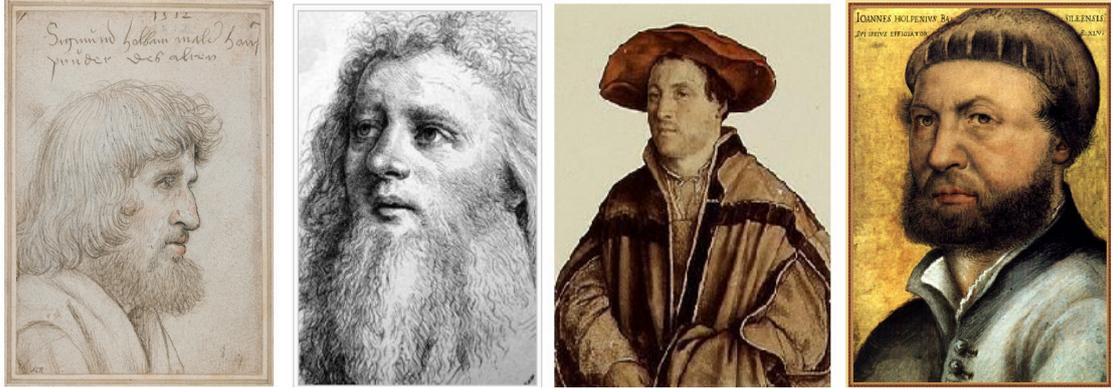
III.1. Biografía

Hans Holbein “el Joven” nació en Augsburgo, Alemania, en 1497/8, y murió en Londres en 1543. Holbein provenía de una familia de artesanos. Su abuelo había sido orfebre, y su padre, Hans Holbein “el Viejo” (Augsburgo 1465-Issenheim 1524), pintor. Desde muy pequeño estudió pintura con su padre, reconocido artista dentro de la tradición flamenca y notable por sus retratos, altares y retablos. Tanto su tío, como su padre y su hermano, eran pintores cada uno de ellos con rasgos y estilo muy personales y diferentes. Era una familia tan original como variopinta en su forma de pintar (concordancias de lo distinto) (148-154).

Hans y su hermano mayor Ambrosius (Augsburgo 1494-Basilea 1519) trabajaron juntos primeramente en el taller de su padre, y posteriormente en el de su tío Sigmund Holbein (muere en 1540) en Augsburgo. Hacia 1515 Holbein y su hermano se instalaron en Basilea, Suiza, entrando en el taller del más popular pintor de Basilea, Hans Herbst. Allí trabajaron como ilustradores de libros, realizando xilografías para las portadas de varias obras y una serie de bocetos en tinta para el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. En 1519 Hans Holbein se casa con su esposa, Elsbeth Schmid, con la que tiene a su hija Catherine. Su mujer era viuda de un curtidor muerto en batalla con el que tuvo un hijo, Philip. Entre 1520 y 1524, durante su segunda estancia en Basilea, Holbein fue comisionado para pintar fachadas de casas y murales en la sala del consejo municipal del ayuntamiento, trabajos que le trajeron un excelente éxito comercial.

Basilea, ciudad burguesa, pero también ciudad religiosa floreciente, se vio invadida entre 1521 y 1523 por la ira iconoclasta de los protestantes en contra de la Iglesia, los excesos y abusos materialistas y paganos del papado. Los reformadores de Wittenberg saquearon iglesias y destruyeron imágenes o cualquier representación material de la fe. Por otro lado, en 1525, la guerra de los campesinos es otra ocasión para nuevas destrucciones de obras de arte. Holbein sin ser católico ferviente, sufre por ver destruirse obras en las que él había contribuido con la pintura de vírgenes o imágenes religiosas. El clima iconoclasta de Basilea hace huir al pintor hacia Inglaterra hacia el 1526, con una carta bajo el brazo escrita por Erasmo, que actuó de intermediario, y que le serviría para presentarse a Tomás Moro. En respuesta, Holbein se dedicó a pintar precisos retratos de Erasmo y Tomás Moro, para intentar ganarse por otro lado la admiración del rey Enrique VIII y aspirar así a un puesto como pintor de la Corte (155-156).

Hans Holbein el joven



148.-Hans Holbein “el Viejo”, *Sigmund Holbein*, 1512. Tio de Hans Holbein el joven. Dibujo de tinta negra y tiza blanca sobre papel, 12.9 x 9.6cm. British Museum, Londres.

149.-Autorretrato de *Hans Holbein* “el Viejo”.

150.-Copia de un autorretrato de Hans Holbein “el Joven”, de 1523-1524, como portada de un libro del pintor: *L'oeuvre du maitre*. Paris, Librairie Hachette & Cie., 1912. London, Wallace Collection.

151.-Autorretrato de *Hans Holbein* “el Joven”. Realizado pocos años antes de su muerte 1542-1543. Dibujo coloreado sobre papel. Galleria Uffizi, Florencia, Italia.

152.-Hans Holbein “el Viejo”, *retrato de sus dos hijos: Prosy y Hanns*, 1511. Ambrosius y Hans, su padre dibujó sus nombres encima de sus cabezas.

153.-Hans Holbein “el Viejo”, *Tabla de la Basílica San Pablo extramuros*, 1504. Tabla izquierda, bautismo de San Pablo con la representación de Hans Holbein el Viejo y sus hijos Ambrosius y Hans. Óleo sobre madera, 227.9x133.7cm. Augsburgo, Staatsgalerie, préstamo de la colección Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

154.-Detalle de la tabla de la Basílica de San Pablo extramuros.



155.-Hans Holbein, *Erasmus*, 1523. Óleo sobre madera, 73.6x51.4cm. Colección privada prestada a la National Gallery.

156.-Hans Holbein, *Sir Thomas More*, 1527. Óleo sobre roble, 74.2x59cm. Frick Collection, New York.

Holbein, después de su primer viaje a Inglaterra, vuelve a Basilea en 1528 convirtiéndose a la religión reformada pero sin llegar a adherirse al fanatismo del reformador. En 1528 Holbein retrata a Elsbeth y a sus dos hijos. Llega dispuesto a quedarse en Basilea, pero finalmente, después de otra gran revuelta violenta iconoclasta en 1529 en el que otra vez numerosas pinturas son destruidas, Holbein vuelve a marchar a Inglaterra en 1532 para convertirse en el pintor oficial del rey tirano que paradójicamente había ejecutado a muchos de sus amigos de antaño y cuyo retrato había pintado cuidadosamente. Durante su segundo periodo en Londres, Holbein mantiene una relación con una amante de identidad desconocida, con la que tuvo dos hijos ilegítimos. Holbein permanece en Londres hasta su muerte en 1543. En Inglaterra, Holbein concentró su talento en la realización de retratos, diseños de joyería y trabajo en metales, más bien que en pintura sobre retablos y diseño de grabados en madera, grabados y vidrieras, su principal labor durante su estancia en Basilea.

A finales de los años 1530, Holbein sirvió a Enrique VIII retratando a posibles novias futuras. Sólo tres de estas imágenes sobreviven: una de Christina de Dinamarca (ahora también en la National Gallery de Londres), con la que no se casó, y dos de Anne de Cleves, con quien el Rey llegó a casarse en 1539, aunque para divorciarse muy poco después. Holbein también retrató en 1537 al mismo Enrique junto a su tercera esposa, Jane Seymour, en un gran mural en la pared del Palacio de Whitehall (perdido en un incendio en 1698). Aquí el Rey y la Reina fueron mostrados a tamaño real junto al padre de Enrique, Enrique VII, y Elizabeth de York. Este doble retrato complicado de cuerpo entero sirvió a Holbein de ensayo general para la realización cuatro años después del cuadro *Los Embajadores*.

Ni católico, ni protestante, ni humanista, amigo de Erasmo y de Tomás Moro, y finalmente cercano a Enrique VIII, quien precisamente había sido el enemigo feroz que condenó a muerte a su amigo Tomás Moro, entre otros, Holbein vive una auténtica revolución y erosión de sus creencias, aunque en todo momento conservando sus apariencias. De hecho, en arte, como en amistad, parece que Holbein nunca se compromete. La muerte de su amigo Tomás Moro, convertido en mártir al final de su vida, parece no importarle demasiado, Holbein permanece junto a Enrique VIII, quién lo había condenado a muerte. El mismo Erasmo, quien siente decepción por la postura adoptada por Holbein, afirmó: “*con la desaparición de Moro, tengo la sensación de que yo mismo me he apagado*”. Holbein se muestra así adepto a la depresión desengañada, distanciado, despegado, ironista consumado, amoral por aversión a toda forma de expresión, entre el despojo y el provecho. Siguiendo esta historia de la que Holbein no ha dejado ningún comentario biográfico, parece percibirse en el carácter y la posición estética de Holbein un verista desengañado.¹⁶²

162.-Ref: Julia Kristeva, Capítulo: *El Cristo muerto de Holbein*. Pág: 246-277, Michel Fehe, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Editorial Taurus. Madrid, 1990. P.265.

III.2. En busca de registros

“[IL]LE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE [VLL]VS [TAM MICH] MIMUS ERIT QUAM MICH] [MOMUS ERI]T”¹⁶³

“Soy Hans Holbein, al que los hombres encontrarán más fácil criticar que imitar”

Leyendo bibliografía específica acerca del cuadro, tratamos de buscar, aparte de datos interesantes para la investigación, otros más personales del pintor, anécdotas, curiosidades. Esta frase, de una inscripción (anteriormente cita de Apolodoro¹⁶⁴) que fue propuesta por Erasmo de Rotterdam a Holbein para su autorretrato de 1523, muestra una vez más, a juicio de Erasmo y al nuestro, la meticulosidad de Holbein. Es la más apropiada para el análisis del cuadro *Los Embajadores*. Es como si Holbein nos lanzara un mensaje acerca de la complejidad detrás de su obra, a la que normalmente se intenta acceder únicamente mediante el análisis y la crítica, pero con las que no se consigue la comprensión plena. Imitándole sería la única manera de acercarse a un entendimiento de Holbein y de su cuadro. Es una especie de “entenderás quién soy si acometieras obra igual a esta”. En su registro se encuentra lo verdaderamente personal de Holbein, la clave, acceso, más que en la revisión de su escasa biografía.

Durante una visita a Basilea, ciudad en la que elaboró sus primeros trabajos destacados, repentinamente nos vemos inmersos en la impresión de que no sólo el cuadro es un misterio, sino también su vida. En el museo de Kunstmuseum de Basilea, se encontraba el *Cristo muerto*, y lo hacía junto al retrato de su familia, ambos encontrándose en una sala de planta octagonal, uno en frente al otro (157-158). Un verdadero encontronazo con lo personal, una reverberación interna al vernos situados en el medio entre la muerte y algo que reclama. Es, junto con la cita anterior, la muestra más personal de la vida de Holbein, una vida de la que, a diferencia de otros pintores, Holbein no desveló muchos detalles o dejó referencias.

Conocer la cita anterior hace desvanecer si precisamente lo que se pretende es descubrir indicios de sus métodos de trabajo, en concreto de cómo hizo el anamorfismo y de la posibilidad de que usara lentes como herramienta. Aun así, la cita nos aproxima más a lo que fue Holbein.

163.-Cita: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P 11.

164.-Apolodoro (finales del siglo V a.C.), pintor ateniense conocido como Skiagraphos (el pintor de las sombras). Mediante una magistral utilización de luces y sombras acentuó la perspectiva y el modelado de las figuras para crear la ilusión de espacios tridimensionales. Sus innovaciones fueron posteriormente desarrolladas por Zeuxis. Ninguna de las obras de Apolodoro ha llegado hasta nuestros días.



157.-Hans Holbein, *El Cristo muerto en la Tumba*, 1521-1522, Basilea. Óleo sobre madera de lima, 30.5x200cm. Kunstmuseum Basel.

158.-Hans Holbein, retrato de su esposa Elsbeth con sus dos hijos Philip y Catherine. 1528, Basilea. Óleo sobre lienzo, 77x64cm. Basilea. Kunstmuseum Basel.

III.2.1. Retratista

El carácter de los retratos de Holbein era algo difícil de encontrar en aquel tiempo, no sólo por conseguir una semejanza excelente del modelo retratado, sino por establecer el sentido de su presencia física, como un intento de, retratando a sus modelos de un modo llano y minimalista sobre fondos planos de color lapislázuli o verdoso (159-160).



159.-Hans Holbein, *Hermann Wedigh*, 1532. Óleo sobre roble, 42.2x32.4cm. Metropolitan Museum, New York.

160.-Hans Holbein, *Retrato de un hombre joven*, 1541. Óleo sobre roble, 46.5x34.8cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

III.2.2. Detalle y realismo

Es común en la pintura de Holbein su exactitud, realismo y carácter artesanal, pero tratada con contención y frialdad, lo que trae consigo un efecto extraño. Ejemplos son los objetos de la estantería o las estudiadas posturas de los embajadores, una postura desilusionada, serena y digna, como en cualquiera de sus pinturas.

Julia Kristeva, en referencia a los rasgos de carácter y de época de la pintura de Holbein, menciona: “(...) desembocan en situar la representación en el umbral último de lo representable, captado con el máximo de exactitud y el mínimo de entusiasmo, al borde de la indiferencia...”.¹⁶⁵

165.-Cita: Julia Kristeva, Capítulo: *El Cristo muerto de Holbein*. Pág: 246-277, Michel Fehe, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Editorial Taurus. Madrid, 1990. P.264.

III.2.3. Inclinaciones y ligero movimiento

Un registro personal y característico de la pintura de Holbein son las inclinaciones, pliegues, deformaciones, retrocesos perspectivos, anamorfismos, mínimos movimientos acentuados pesadamente por una parsimonia del movimiento para expresar lo extraño, como puede ser la muerte y el presente íntimo. Estos registros de Holbein parecen por otro lado coincidir con los de otros, como un idioma compartido. Son de un uso abierto, universal y reconocible en otros contextos plásticos para expresar algo similar o derivaciones. Buscar claves en estos registros de Holbein nos sirve de guía para elaborar registros parecidos, como si su pintura fuera un diccionario de definiciones. La muerte: inclinación sutil de las cosas y arrastramiento, retrato, hendiduras violentas, ocultamientos frente a una visión convencional.

La realidad también se puede examinar a través de las metáforas de la geometría. Las inclinaciones no sólo son registros visuales, sino también geométricos y por tanto matemáticos, son ángulos medibles que nos aportan otro código cuantitativo de expresión. Así el espacio se convierte en una realidad sensible, es en sí mismo una superficie inclinada que nos habla.

III.2.3.1. Tapete

Ligeros movimientos aparecen normalmente en la pintura de Holbein a modo de deformaciones en tapetes, comunes en varios de sus cuadros, todos con diseños muy característicos. De estos pliegues se extraen volúmenes idóneos para formar esculturas, y de sus materiales, códigos apropiados para hacer: elasticidad frente a materiales rígidos en planos rectilíneos. No sólo el volumen o la evocación de materiales son los únicos códigos extraíbles de los tapetes de Holbein. En el tapete de *Los Embajadores* nos sorprende la ambigüedad de las formas. En el pliegue, lo cóncavo puede ser visto convexo, y viceversa, y en la cenefa del borde del tapete, el patrón geométrico es el mismo bien sea visto tal cual está, de frente, o invertido hacia abajo (161-162). Pero esto no es todo, también la laboriosidad con la que éstos están pintados, propia de un artesano, nos instruye en la idea de la dedicación como método de hacer. Conexión con A propósito... del pliegue que provoca el codo de Georges de Selve, p.387.

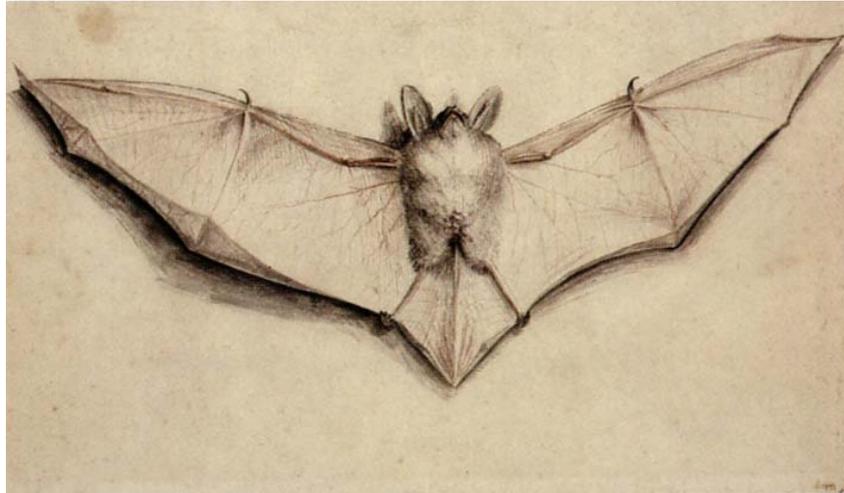


161.-Detalle del pliegue del tapete de *Los Embajadores*. Véase que el volumen de la arruga que provoca Georges de Selve con su codo, la onda, se puede interpretar tanto cóncava como convexa.

162.-Detalle de la tira de cenefa del tapete. Presenta la misma estructura si se ve boca arriba como bocabajo.

III.2.3.2. Murciélago

El dibujo de murciélago de Holbein no es un trabajo de encargo, lo que lo hace personal (163). No es un dibujo conocido en comparación con otras representaciones de animales como el armiño de la dama de Leonardo da Vinci, la liebre o el rinoceronte de Dürero. Es un dibujo analítico y exquisito en el que el pintor busca una ligera inclinación por medio de las sombras para obtener la sensación de profundidad. Este dibujo no deja de ser otra prueba de la forma en que Holbein representa la realidad, es como otro retrato. El animal ha sido preparado en su pose para ser dibujado, como *El Cristo muerto*, o como tantos otros retratos de personalidades, siempre ejecutados con una simetría mentirosa en la que la luz pesa sobre un lateral del modelo, sufriendo estos retratos así de una ligera inclinación. La presencia de este animal nocturno hace que este precioso dibujo aluda a una temática extraña. No es posible ver un murciélago en esta postura a no ser que esté muerto.



163.-Dibujo de un murciélago por Hans Holbein, 1523. Kustmuseum Basel. Fuente: Guía y entrada ticket al museo Kustmuseum de Basilea, *Museum für Gegenwartskunst Basel*, 2003.

III.2.3.3. Dama

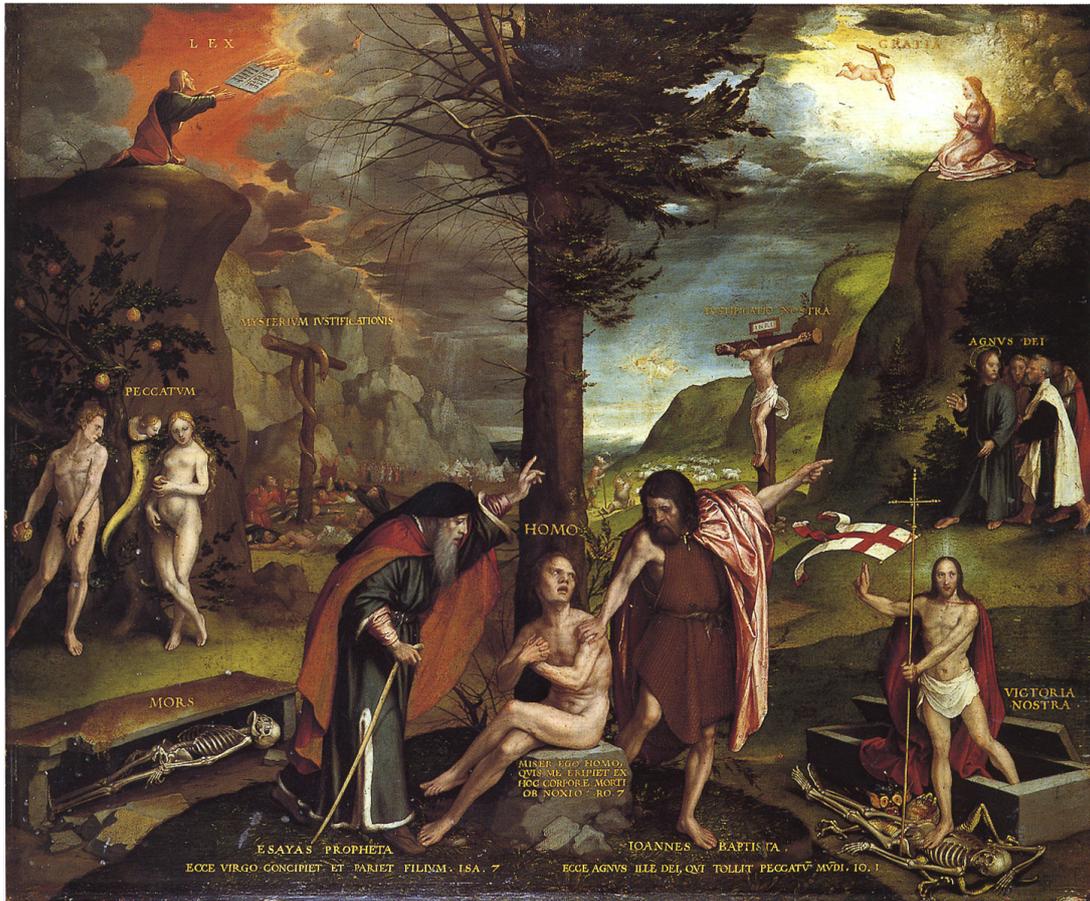
Otro ejemplo de inclinaciones en la pintura de Holbein es el retrato de Cristina de Dinamarca, duquesa de Milán, una de las esposas de Enrique VIII (164). En él, se observa la figura de la modelo levemente inclinada respecto al fondo minimalista azul verdoso. Una inclinación tan mínima que parece que está de frente. La asimetría en el gorro y la mínima sombra en la nariz revelan la inclinación.

El retrato conserva en todo momento una rigidez característica de una persona asustada o taciturna. Los retratos de Holbein de las posibles esposas de Enrique VIII reflejan todos ellos modelos atemorizadas por el temor de la muerte, miedo constante de lo que se les avecina con su futuro marido. Siempre son retratadas de frente e inclinadas al mismo tiempo.



164.-Hans Holbein, *Cristina de Dinamarca, Duquesa de Milán*, 1538. Óleo sobre roble, 179.1x82.6cm. National Gallery, Londres.

III.2.4 En contraste a *Los Embajadores*



165.-Hans Holbein. *Alegoría del Viejo y Nuevo Testamento*. 1535. Óleo sobre madera, 50x60cm., Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Una obra posterior y muy diferente a *Los Embajadores* es la *Alegoría del Viejo y Nuevo Testamento*, también de Hans Holbein y pintado dos años después, en 1535. Se trata de una obra extraña y arcaizante en la que el eje de la composición es un gran árbol que parte de la figura de un hombre desnudo entre Isaías (profeta del Antiguo Testamento) y Juan Bautista (profeta del Nuevo). El árbol separa episodios del Viejo Testamento (a la izquierda del árbol) y del Nuevo Testamento (a la derecha).

Pese a que el carácter de la pintura es muy diferente al de *Los Embajadores*, existen pequeñas similitudes: por ejemplo, la tela satén rosado de la capa de Juan Bautista, muy parecida a las blusas de Jean de Dinteville y Georg Gisze. Por otro lado, toda la composición de esta imagen se ordena también de acuerdo a un juego de opuestos explícitamente ingenuo, el mismo que en *Los Embajadores* llega a resultar tan hermético:

- árbol seco - árbol frondoso y verde
- Isaías el Profeta - Juan Bautista
- monte pelado - monte reverdecido
- Moisés recibe las tablas de la ley - María recibe la visita de la gracia
- cielo oscuro y apocalíptico - cielo iluminado
- serpiente crucificada - el Cristo
- pecado original - cordero de Dios
- tumba rota y esqueleto - Cristo resucitado sale de la tumba y pisa un esqueleto y un diablillo

III.3. Sobre la muerte en Holbein

La muerte es el tema más autobiográfico de Holbein. Toda la carrera de Holbein tuvo como emblema la muerte: su nombre y firma de “hueso hueco”, la calavera del cuadro *Los Embajadores*, el *Cristo muerto de Holbein*, los dibujos para *La Danza de la muerte*, entre otras alusiones menos evidentes pero también presentes en su obra.



166.-Hans Holbein, *Dos calaveras en una ventana nicho*, 1520. Témpera sobre panel. Öffentliche Kunstsammlung Basel.

III.3.1. Ilustraciones, simulacros de la muerte

Los carnavales de Basilea se remontan a la Edad Media. El documento más antiguo que acredita la primera mención del “carnaval malvado”, data del año 1376, cuando, a pocos días de miércoles de ceniza, el duque Leopoldo de Austria provocó una revuelta sangrienta en la ciudad de Basilea. A partir de entonces la víspera del miércoles de ceniza celebraba este “carnaval malvado”, hasta que a partir de 1529, pocos años después de la exitosa divulgación de la Reforma luterana en tierras suizas, el Común decidió postergar el carnaval a la semana después de miércoles de ceniza. De esta manera, con la reforma protestante en marcha, el carnaval se desvinculó de la vida religiosa para convertirse en una tradición meramente profana.¹⁶⁶

Las luces de la ciudad se apagan, la gente se disfraza con máscaras grotescas y recorre las calles de la ciudad tocando únicamente la flauta o pífano y el tambor. La música no se interrumpe durante días, día y noche. Los personajes pueden ir en grupo tocando, o por separado. Las máscaras grotescas, la música continua de fondo, la oscuridad y los músicos solitarios, inundan la ciudad de un carácter macabro.

Una visita a Basilea durante la realización de esta investigación coincidió con esta celebración. Fue inevitable que las escenas del carnaval recordaran a los 51 dibujos que Holbein realizó entre 1523 y 1526 sobre el tema alegórico medieval de la danza macabra, *La Danza de la muerte*, publicados por primera vez en 1538 (167-181). Atravesando el río Rin, también nos acordamos del *Cristo Muerto*, cuyo modelo empleado por Holbein, según la leyenda, habría sido el cadáver de un judío sacado de estas aguas.

Estos 51 simulacros de muerte constituyeron una obsesión para el artista, quizá todavía traumatizado por los sucesos vividos en Basilea: muerte repentina de su hermano Ambrosius en 1519; guerra de los campesinos en 1525; revolución de los iconoclastas con hogueras de obras de arte poco más tarde, etc. La alucinación Holbeniana de estos dibujos nos conduce a través de las diferentes exaltaciones extremas de la aparición de la muerte en todas las situaciones típicas: Adán y Eva, el Obispo, el caballero, el rico, la mujer noble, la habitación del astrónomo, la del doctor, la del avaro, la del viejo y la vieja, la del niño, la del idiota, etc. Holbein basó esta serie de grabados en el *Ars Moriendi*, libro de los muertos medieval anónimo escrito entre los años 1415 y 1450 consistente en dos textos ilustrados interrelacionados en latín que aconsejan sobre cómo saber morir, una preparación para tener una buena muerte en consonancia con las pautas cristianas de la Edad Media, época amenazada por los horrores de la peste negra y las revueltas populares. Esta temática de la muerte, entendida como un doble de la persona viva, parece proyectarse al “momento mori” de *Los Embajadores*.

166.-Ref: Swissworld.org y swissinfo.ch



167.-El labrador.

168.-Adán cultivando el alma.

169.-La monja.

170.-El hombre viejo.

171.-El rico.

172.-El papa.

173.-El astrónomo.

174.-El carretero.

175.-El niño.



Verschlung Adē Eut.



176.-La mujer noble.

177.-El idiota.

178.-El obispo.

179.-Adán y Eva expulsados del Edén.

180.-El caballero.

181.-El vendedor ambulante.

Holbein también ilustra los libros de Tomás Moro *Utopía* y de Erasmo de Rotterdam el *Elogio de la locura*, éste último junto con su hermano, en su edición de 1515, con una gran cantidad de símbolos sobre la muerte, la muerte psíquica, y lo ridículo (182-184). Estas obras son autobiográficas de Tomás y Erasmo, quizás una llamada filosófica de la muerte. Aluden a utopías como un punto de encuentro entre los polos opuestos del pensamiento humano, límites, entre lo que se posee y lo que se añora, entre la ciencia o pensamiento racional.



182.-Hans Holbein. Versión modificada de un grabado retrato de Erasmo de Rotterdam, *Erasmus in Enframant*, dibujado originalmente por Hans Holbein, alrededor de 1538.

183.-Una de las 82 ilustraciones de Hans Holbein para el libro *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, 1515, Basilea.



184.-Otra de las ilustraciones del *Elogio de la locura*, con Erasmo caracterizado como una mujer.

1.- (182) Versión modificada de un grabado retrato de Erasmo de Rotterdam, *Erasmus in Enframant*, dibujado originalmente por Hans Holbein, alrededor de 1538. Lo que se modificó fueron las frases en prosa dentro de la cartela. Erasmo está retratado a una edad ya avanzada, aparece enmarcado con un arco ornamentado, de pie, con su mano derecha sobre la cabeza de Terminus (dios romano de las fronteras), y dirigiendo su mirada fijamente hacia la prosperidad de la vida eterna incluso mientras apunta con su otra mano a Terminus, como si se encontrara en el umbral, límite entre la vida y la muerte. En su

origen, Terminus, dios protector de los límites, consistía en un pedrusco que normalmente yacía en el campo para separar las propiedades y limitar las tierras, hasta que después se le representó con un pilar con una cabeza humana encima.

La columna con Terminus parece ser el emblema adoptado por Erasmo de su propia muerte. Por otro lado la ornamentación de Holbein muestra su decoración casi laberíntica y admirable, tipo dédalo.

2.- (183) Una de las 82 ilustraciones de Hans Holbein para el libro *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, procedentes de la edición de Johannes Froben e impresa en Basilea en 1515. Erasmo es caricaturizado ante un muñeco o bufón semejante a él, haciendo elogio de la ceguera y la demencia.

3.- (184) Otra de las ilustraciones del *Elogio de la locura*, con Erasmo caracterizado como una mujer, en referencia a las alusiones irónicas que el propio Erasmo hace de sí mismo y de su ocasional ropaje para provocar la risa del lector:

*“Sé muy bien lo que dice de mí la gente, pues no se me oculta la mala fama que tengo, aun entre los más necios. Pero yo soy la única, sí, la única, que, cuando quiero, hago reír a los dioses y a los hombres.”*¹⁶⁷.

*“Enseguida vais a comprender el porqué de mi presencia entre vosotros con este ropaje con que me veis, sin no os molesta escuchadme con atención.”*¹⁶⁸.

*“Pero ¿qué necesidad tengo de deciros quién soy? ¿Es que no lo manifiesta bastante mi semblante y mi frente, como suele decirse? Si alguien pensase que soy Minerva o la sabiduría, pronto advertiría su error con el simple hecho de mirarme a la cara, aun sin mediar palabra. ¿Qué espejo más fiel del alma que el rostro? No hay truco ni afeite en mí, ni disimulo en la frente lo que siento en mi corazón. Soy yo misma donde quiera que estoy de manera que no pueden desfigurarme esos que reclaman para sí la personificación de la Sabiduría, y deambulan como monos vestidos de púrpura, y como asnos con piel de león.”*¹⁶⁹.

167.-Cita: *Elogio de la locura*. Erasmo de Rotterdam. Alianza Editorial, Madrid, 2005. P.37.

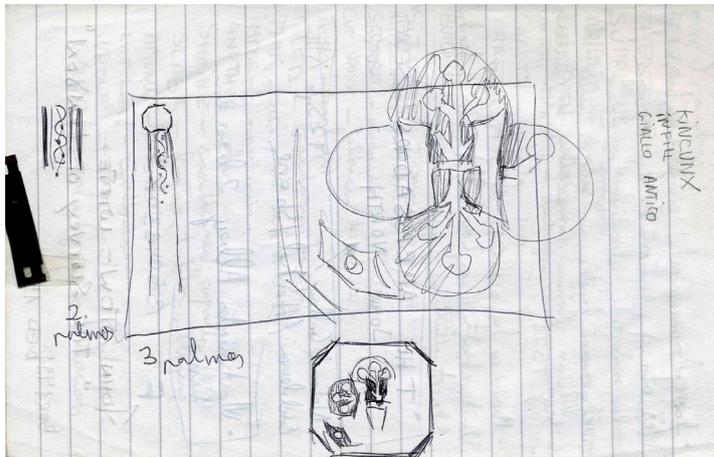
168.-Cita: *Elogio de la locura*. Erasmo de Rotterdam. Alianza Editorial, Madrid, 2005. P.38.

169.-Cita: *Elogio de la locura*. Erasmo de Rotterdam. Alianza Editorial, Madrid, 2005. P.40.

III.3.2. Su propia muerte

El tema de la muerte en Holbein supone una especie de peregrinación que abarca desde su temprana experiencia personal, pasando por toda su obra, hasta la búsqueda e interés, por nuestra parte, de encontrar su tumba donde yace.

Holbein murió en Londres en 1543 posiblemente a causa de las pestes. Holbein no debió morir envuelto en grandes honores pues no existe ninguna conmemoración destacable de su muerte. Ni siquiera la localización de la tumba de Holbein es del todo conocida. Se sabe en qué área de Londres se encuentra, en la actual área de negocios de Tower Gateway. Allí todavía perdura desde los tiempos del 1500 la Iglesia de Saint Andrew Undershaft, en Cornhill Street, en la que únicamente se encuentra una placa recordatoria de su muerte (185). A la izquierda de la entrada de la iglesia se encuentran unas pocas lápidas totalmente desgastadas de lectura ilegible, seguramente una esquina del cementerio que rodeaba originalmente a la Iglesia, área totalmente edificada en la actualidad por altos edificios, como la famosa torre “Gherkin” con forma de cohete (186). La zona del cementerio no estaba muy lejos de la zona donde Hans Holbein trabajó y murió. Conexión con En busca del estudio taller, p.281.



185.-Dibujo de la placa conmemorativa de Hans Holbein.

186.-Parroquia de Saint Andrew de Londres.

IV. Indicios ópticos

IV.1. Introducción

Después de haber analizado y manejado la imagen del cuadro, éste nos sugiere el uso de la cámara oscura como herramienta para estudiar la perspectiva por medio de las proyecciones y crear propias imágenes. La cámara fabrica imágenes convirtiéndose en una posible herramienta para la pintura, lo que nos plantea la posibilidad de que Holbein pudo haber usado aparatos similares. Por otro lado, los anamorfismos de la calavera y el suelo, junto con otras posibles deformaciones como la de los embajadores, abren un nuevo campo por investigar, el de los indicios ópticos en el cuadro, o la posibilidad de que Holbein se pudiera haber ayudado de la óptica para la realización de esta imagen.

Por otro lado, después de haber analizado la posible colocación del cuadro y cómo podría haber sido contemplado en aquella época por los espectadores ebrios viendo una calavera dentro de sus copas de cristal cilíndricas, surge la idea de que si con este dispositivo podía verse la imagen comprimida del anamorfismo, un dispositivo similar también podía haber sido utilizado para crear el efecto contrario.

Pese a que la posibilidad de que Holbein se ayudara de la óptica no es algo que se pueda asegurar, la indagación en los indicios ópticos del cuadro nos ayuda a obtener herramientas que Holbein pudo haber usado. Aunque de igual manera, los métodos o herramientas de Holbein no pueden ser averiguados; este procedimiento de indagación es una vía que nos lleva a encontrar un dispositivo para crear imágenes propias.

La óptica y las aberraciones son una vía para imitar la realidad de varias maneras y crear deformaciones de ésta, sin dejar de ser reconocida.

Holbein provenía de una familia de artesanos. Trabajaban con escultores, conocían muy bien las técnicas del óleo, de tizas, de las buenas preparaciones, de estarcidos de trabajos previos. Holbein aprendió estas técnicas de su padre, Holbein “el viejo”, experto en pintar altares y retablos. En *Los Embajadores*, se puede apreciar en el fino detalle del bastón, los tonos dorados y azules de los hilos, y otros detalles como el brillo de las distintas telas, la fabulosa técnica que Holbein aprendió. Muchos de los óleos de Holbein eran precedidos por dibujos preparativos a carboncillo realmente fieles a lo que luego era el cuadro. Algunos de éstos están a distinta escala, lo que hace pensar que Holbein pudo haber usado alguna máquina de calcar a diferentes escalas. Desafortunadamente, ningún preparatorio de *Los Embajadores* sobrevive.

La Royal Library del castillo de Windsor de Londres posee una colección de 85 dibujos de retratos realizados por Holbein. Algunos de ellos están hechos sin levantar el lápiz del papel, como si Holbein estuviera dibujando sobre una proyección. Algunos contienen líneas toscas y retoques finales a tinta y a tiza. En otros se encuentran estarcidos agujereados en los contornos, como calcos. En el archivo y pinacoteca del Kunstmuseum de Basilea se guardan una buena cantidad de dibujos preparatorios de retratos al óleo de Holbein. Igualmente el museo exhibe varios retratos en miniatura de Erasmo de

Rotterdam por Holbein, entre otros. Son tan reales que podría decirse que se realizaron a partir de una proyección de lente o espejo.

En el viaje a Italia en 1518, Holbein pudo haber visto alguna de las lentes de cristal que se construían en los talleres de Venecia. La óptica no era una disciplina desconocida en la época de Holbein, pese a que de sus aplicaciones se conoce muy poco. Una de las pocas aplicaciones de aquella época conocidas es la del aparato utilizado para ver el anamorfismo del retrato de Eduardo VI de William Scrots de 1546. Este ejemplo es prueba de que los pintores tenían acceso a aparatos ópticos de una u otra manera, lo que abre las puertas del uso de la óptica no sólo para ver los anamorfismos, sino también para crearlos. Sin embargo, esto es algo difícil de demostrar porque se trataban de técnicas secretas entre los pintores y la mayoría de los aparatos ópticos, si se usaron, se han perdido, al igual que otras máquinas de dibujar con las que se ayudaban. Quizás para saberlo con seguridad deberíamos estar viviendo en ese 1500. Nadie puede verificarlo.

En aquella época todas las disciplinas de conocimiento estaban en plenas aberraciones, todo pasaba en un gran fondo de investigación sobre la realidad y las apariencias del mundo. Matemáticos, filósofos, astrónomos, ingenieros, artistas, etc. empezaban a necesitar extraños dispositivos ópticos para sus estudios. Eran humanistas que unían las artes de las ciencias, espíritus fríos y metódicos, constructores de robots, autómatas.

La habilidad para utilizar los recursos de la perspectiva o la óptica en calidad de “ciencia secreta”, según la expresión de Durero, ya existía y quizás siempre existió entre los grandes maestros de la Antigüedad anteriores al 1500. Quizás a ellos no les interesaban sin embargo estos sistemas de representación, pues éstos, aun mostrando un gran realismo y eficacia, no tienen por qué ser un medio definitivo de representación.

IV.2. Indicios ópticos en Holbein

IV.2.1. En el cuadro *Los Embajadores*

Una exhaustiva medición podría mostrar los misterios en el cuadro de Holbein. Se podrían llegar a encontrar patrones matemáticos de las deformaciones que ayudarían a descubrir los métodos de Holbein en el cuadro *Los Embajadores*. Sin embargo, al no sobrevivir en la actualidad ni bocetos preparatorios ni los objetos reales que Holbein retrató, resulta muy complicado asegurar indicios ópticos con el cuadro en sí como única referencia.

Siendo Holbein conocedor de técnicas muy diversas, el planteamiento del cuadro pudo haber sido un ejercicio en el que combinó las matemáticas, la geometría, la perspectiva, el ojo y la óptica, o una suma de todo.

IV.2.1.1. Anamorfismo de la calavera

Está claro que algún método tuvo que emplear Holbein para hacer el anamorfismo de la calavera, pues es imposible pintarlo a ojo sin seguir una técnica o procedimiento definidos, especialmente dado el gran tamaño de la distorsión.

Un indicio de que se pudo ayudar de lentes es la fuerte iluminación de la calavera, y en consecuencia las fuertes sombras. Pasar una imagen por una lente requiere de una fuerte iluminación del objeto. Los rayos visuales del objeto deben proyectarse al otro lado a través de la lente, por lo que si la iluminación es débil, no se crea la imagen en el plano de proyección, o si se llega a crear, su detalle es inapreciable.

Hockney apoya también esta idea:

*“La extraña forma en primer plano es un cráneo distorsionado, que Holbein ha estirado. Tal distorsión puede lograrse estirando la superficie sobre la que se proyecta una imagen. Realicé el detalle del cráneo de abajo por medio de encoger la forma antes estirada en un ordenador. Se ve muy real. ¿No es esto un indicio de que Holbein usó herramientas ópticas?”*¹⁷⁰

170.-Cita: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Editorial Destino. Barcelona, 2001. P.57.

IV.2.1.2. Anamorfismo del suelo

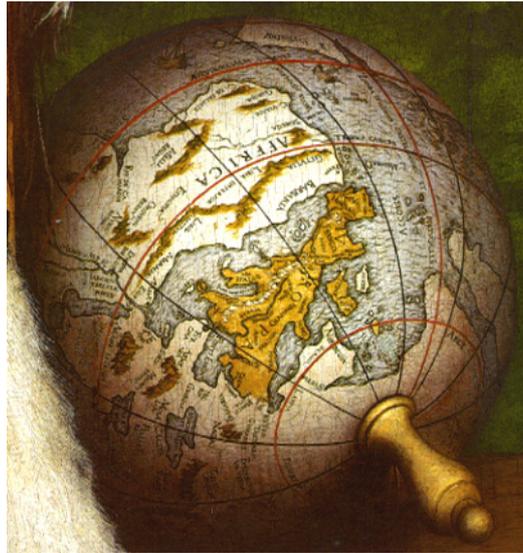
Ya contemplamos la posibilidad de que la deformación del redondel izquierdo del suelo podría deberse a su localización fuera del ángulo visual de la perspectiva que Holbein usó, de ser éste el caso. De igual manera podría tratarse de la deformación que se produce en la periferia de las proyecciones de ciertas lentes, aberraciones de lente que hubieran podido crear el grotesco romboide.

Esta deformación de gran tamaño plantea el siguiente proceso: Holbein podría haber realizado en primer lugar un pequeño dibujo en planta del suelo a modo de tablero de mesa, como una maqueta del escenario del cuadro. A continuación lo habría pasado por una lente o un espejo a otro papel dándole la perspectiva que tendría posteriormente en el cuadro; en ese paso se podría haber producido la deformación. Finalmente se habría tratado de ampliar el dibujo en perspectiva sobre la superficie del cuadro. Esta ampliación final habría ampliado las posibles aberraciones y por ello haber hecho la deformación del redondel más evidente.

Podría, o no, haber voluntariedad en la aparición de este efecto, pero tratándose de Holbein y de una pintura, es difícil creer que hubiera pasado por alto esa deformación o que se hubiera conformado con un círculo tan imperfecto, por lo que la idea de que el anamorfismo fue premeditado gana fuerza.

IV.2.1.3. Los objetos de la estantería

Todas las curvas y objetos esféricos en la estantería del cuadro están hechos con una gran técnica y exactitud en su escorzo. Holbein podría haber usado la máquina de dibujar del porticón de Durero para cada objeto, como sugiere el laúd, que estando insertado dentro de la máquina óptica horizontalmente produciría una visión idéntica a la de Holbein, o sistemas de lentes-espejo para captar los detalles de éstos. La esfericidad del globo celeste es perfecta y la disposición de las estrellas precisa, si se toma de modelo el globo de Schöner. En el globo terrestre las líneas de longitud y latitud siguen la curvatura del achatamiento de la esfera con precisión. Palabras como “África” (187), sobre el paralelo del trópico de cáncer, están bien integradas en su geometría. Así pues, estas proyecciones y sus degradaciones ópticas sugieren el posible uso del porticón o el de las lentes-espejo. Más bien lo segundo, pues las palabras insertadas en el globo son de una pequeña escala y no es muy práctico hacer esta transferencia con el porticón. *Conexión con Imágenes invertidas, p.265.*



187.-Detalle del globo terrestre en el estante inferior. Véase la palabra “África”, cómo queda insertada en la esfericidad del globo.

Por otro lado, está claro que los objetos de la estantería parecen estar pintados en distintos niveles de puntos de vista y por lo tanto, por separado. Una de las prácticas de la perspectiva invertida más difundida es la representación de centros múltiples, es decir, haciendo convivir diferentes puntos de fuga. Hockney, en su libro *El conocimiento secreto*, dice lo siguiente:

*“En la copia de uno de sus dibujos de hacia 1520 es evidente que Holbein comprendió y utilizó la perspectiva de Alberti. No obstante, en el detalle de arriba de Los Embajadores, tenemos lo que parece ser una construcción de collage. Está claro que los dos libros tienen puntos de fuga en diferentes niveles, lo que en perspectiva analítica significa diferentes niveles del ojo. Esto quiere decir que fueron vistos en diferentes momentos y desde diferentes puntos de vista. ¿Se construyó usando un espejo-lente? El globo terráqueo parece sugerir esto: Es tan increíblemente «exacto» en su superficie esférica que es muy difícil hacerlo de modo convincente. Es verdad que no advertimos esos 2 puntos de fuga con facilidad, pero debe haber alguna razón cuando un artista tan erudito como Holbein desafía las convenciones. Pueden explicarse de manera racional mediante la técnica del collage de espejo-lente.”*¹⁷¹

171.-Cita: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P. 100.

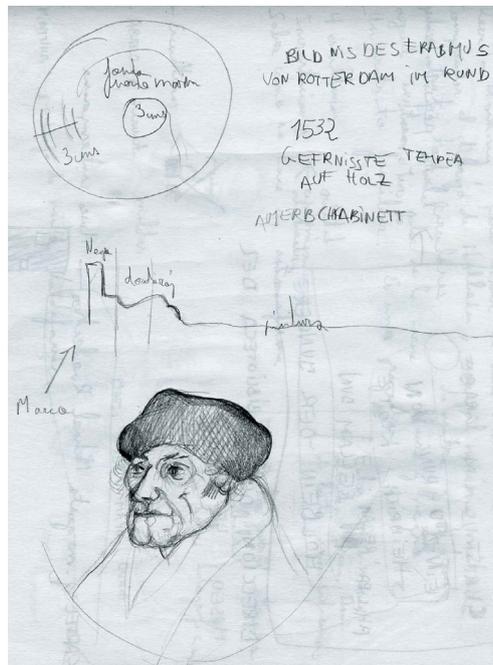
IV.2.2. En otros fuera del cuadro

IV.2.2.1. Retratos en miniaturas

A. Retrato de Erasmo de Rotterdam

Los originales retratos en miniaturas recuerdan a los de una moneda, o los colocados sobre discos de metal que como regalo eran puestos en pequeñas cajas de madera. Holbein pintaba las miniaturas sobre cartón, piel, madera, con un fondo tan característico en él como el del precioso color azul lapislázuli. Las imágenes de los rostros eran pintados muy suave y delicadamente, con una piel muy transparente. A Holbein no sólo se le conoce por su labor en grandes formatos, así como por ser un pionero de las miniaturas.

La gran técnica de Holbein y realismo de los rostros de sus retratos de miniatura puede ser reflejo de la utilización de algún dispositivo óptico que él mismo se construiría. Por ejemplo un sistema de lentes que disminuyera el tamaño de la imagen del sujeto, o de un estudio previo, proyectándola sobre la superficie con resultado muy definido, imagen proyectada sobre la que él pintaría. Conexión con Imágenes invertidas, p.265. Un ejemplo de miniatura de Holbein que reúne estas características es el retrato redondo de Erasmo de Rotterdam, extraordinariamente fidedigno (188).



188.-Apuntes sobre el retrato redondo de Erasmo de Rotterdam en miniatura pintado por Hans Holbein en 1532. Kunstmuseum Basel.

B. Autorretrato

Un retrato en miniatura de Holbein sobre cuero de 4.2cm. de diámetro probablemente pintado en 1543 (año de la muerte de Holbein) por Lucas Horenbout e imitando un autorretrato de Holbein, muestra a Holbein pintándose a sí mismo con su mano derecha, pese a que Holbein era zurdo (189-190). Si la imagen se invierte como si estuviera proyectada en un espejo, se obtiene la imagen esperada de Holbein pintando con su mano izquierda. Esto podría sugerir la idea de que Holbein se ayudaba en ocasiones de espejos, bien para pintarse a sí mismo, o como instrumento para proyectar imágenes, las cuales resultan invertidas. Conexión con *Imágenes invertidas*, p.265.

Es sabido que una de las primeras cosas que hizo Holbein cuando se asentó en su estudio de Londres, fue colocar un espejo con el que se retrató a sí mismo. Se presupone que fue éste el autorretrato en el que se basó Lucas Horenbout para la realización de la miniatura en 1543 y así conmemorar la muerte del pintor. Holbein tituló su autorretrato *The mirror*, en alusión a la técnica usada para su ejecución ¹⁷². Más adelante veremos que ésta ya era una prueba del gusto y obsesión de Holbein por los espejos. Conexión con *El estudio taller de Holbein y Poses de pintor*, p.271 y 284.



189.-Miniatura retrato de Hans Holbein, probablemente pintado por Lucas Horenbout en el año de la muerte de Hans Holbein, 1543, copia de un autorretrato de Holbein. Miniatura, óleo sobre cuero, 4.2cm. diámetro. Wallace Collection, Londres.

190.-Imagen invertida del retrato de Hans Holbein, mostrándose así zurdo.

172.-Ref: Artículo *El atormentado Holbein regresa a Londres*, Gonzalo Ugidos, Diario el Mundo, 22 de octubre 2006.

C. Zurdo

Se sabe que Holbein era zurdo por una notoria alusión a su zurdera en una irónica firma que había añadido en un diseño para una vidriera, antes del 1519. Holbein usó para su firma el nombre del romano Gaius Mucius “Scaevola”¹⁷³, y lo hizo en escritura invertida para espejo. Mucius fue el primer zurdo conocido, un joven héroe de la leyenda romana de los siglos VI o VII? a.C., quien fue condenado a ser quemado vivo después de un intento de asesinato al rey de Etruria, Porsenna, quien mantenía a Roma sitiada. Mucius se equivocó y mató al hombre equivocado. Fue capturado, pero antes de ser quemado, Mucius se ganó el favor del rey al aguantar valientemente su mano derecha en el fuego sin demostrar ningún síntoma de dolor en alusión a la capacidad de los romanos a saber sufrir valientemente. Mucius fue liberado ante la admiración del rey. Desde entonces, Mucius fue llamado “Mucius el zurdo”. Holbein retrató aquel acontecimiento legendario en las pinturas de la fachada de la casa Hertenstein en Luzern durante ese mismo período de su vida, y lo incluyó en un diseño del borde de una portada usada por los impresores Froben en Basilea (1515) y Pynson en Londres (1518).¹⁷⁴

IV.2.2.2. Retrato de Georg Gisze

Pintado en 1532 por Holbein, el retrato de Georg Gisze es importante por la profesión del modelo. Georg Gisze era un mercader alemán (1497-1562) proveniente de una importante familia de comerciantes. Pertenecía a la Liga hanseática¹⁷⁵, y trabajó desde el año 1522 en el Stalhof, puesto de la Liga en Londres.

Holbein pudo tener acceso a objetos inusuales, souvenirs, objetos extravagantes y novedades tecnológicas por medio del mercader alemán. Entre los objetos con los que Gisze comerciaba, se incluían vidrios como el del jarrón del retrato, traídos de Italia a través de los empresarios alemanes Fugger, u objetos extraños como la cajita redonda que yace sobre la mesa y junto al jarrón; también otras cosas como telas preciosas, alfombras turcas como los tapetes de Holbein, etc. (26).

A. Planteamiento del tapete

La gran cantidad de detalle de los adornos del tapete permite imaginarnos una cuadrícula sobre ellos y así imaginar su perspectiva. Sin embargo se puede observar que no existe una única perspectiva en el tapete. A unos dos tercios a la derecha de la esquina de la mesa, el tapete parece cambiar de inclinación, como si en ese lugar la mesa estuviera cóncava (191).

173.-Scaevola, del latín “scaevus”, que significa “zurdo”.

174.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. .P. 143.

175.-Liga hanseática. Federación de ciudades del norte de Alemania y de comunidades de comerciantes alemanes en el mar Báltico, los Países Bajos, Noruega, Suecia, Inglaterra, Polonia, parte de Finlandia y Dinamarca.

Hockney comenta sobre el tapete: “El dibujo en la esquina de la izquierda parece verdadero, pero a medida que uno se aleja hacia la carta, la mesa comienza a perfilarse; y en la parte inferior derecha, de pronto, disminuye, como si se hubiera recortado su esquina. También parece que estemos bajando la mirada a la caja de monedas que se ha dejado oscilando en el borde desde un ángulo diferente del de la mesa. De nuevo estas distorsiones sugieren el uso de una lente no geométrica, y esto una década antes de Lorenzo Lotto.”¹⁷⁶



191.-Detalle del Retrato de Georg Gisze. Véase el cambio de inclinación en el tapete.

B. Vidrio del jarrón

Vidrios similares a los del jarrón de cristal retratado podían ser usados para crear anamorfismos; véanse la deformación de los tallos de los claveles o la manga del brazo de Gisze a través del jarrón (192). Estos vidrios podrían ser usados tanto para crear anamorfismos, como para verlos, tal como sugirió Edgard R. Samuel en su artículo *Death in the Glass*.¹⁷⁷

C. Extraño objeto

A la derecha del jarrón hay un extraño objeto cilíndrico que llama la atención no por su forma, sino por ser una pequeña cajita redonda con una extraña ventanilla abierta en su costado que parece poderse abrir y cerrar, al igual que la tapa, en este caso cerrada (193).

176.-Cita: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P.62

177.-Ref: Edgar Samuel. *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), London. Páginas 436-441.

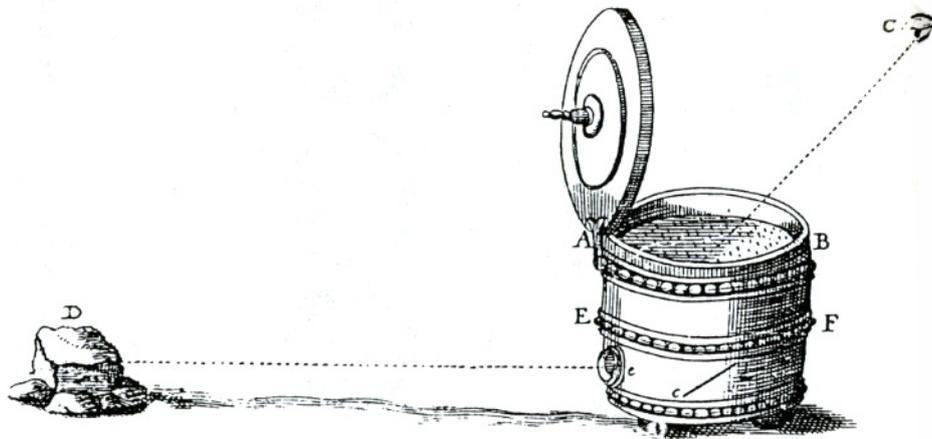


192.-Detalle del jarrón del retrato de *Georg Gisze*.

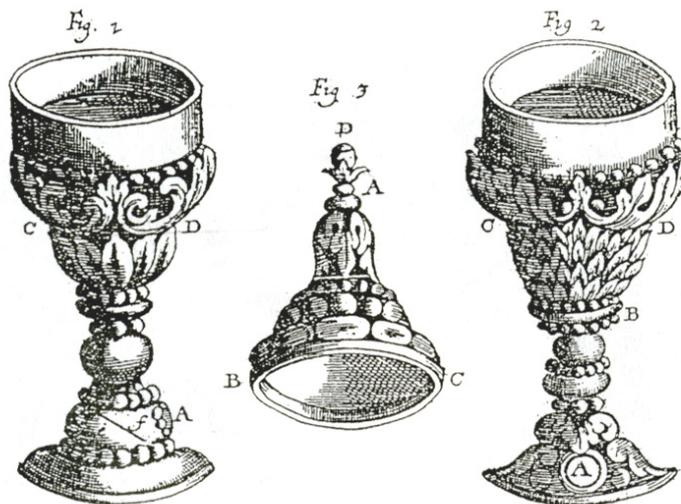
193.-Detalle del extraño objeto encima de la mesa junto al florero, en el retrato de *Georg Gisze*.

Parece ser como una pequeña cámara con lente, o una lente de bolsillo. De hecho, buscando en la bibliografía encontramos unas pequeñas cámaras que Lino Cabezas recoge en su capítulo del libro *Maquinas y herramientas de dibujo*¹⁷⁸ que nos recuerdan a este objeto (194). Se trata de dos cámaras oscuras, una en forma de copa y otra en forma de vaso, ésta última realmente parecida a la del retrato de Gisze. Este ingenioso aparato fue inventado por el matemático francés Pierre Herigone en 1642, aprovechando al máximo las posibilidades lúdicas de la cámara oscura: el vaso se llenaba de vino blanco, la luz entraba por una ventanilla en la base del vaso (e) y se reflejaba inmediatamente sobre un espejo oblicuo (c) que dirigía la luz hacia arriba a través del vino. A mitad copa, la imagen atravesaba una pantalla de cristal (EF), hasta llegar a la parte superior, donde había una lente de aumento (AB) a partir de la cual se podía ver la imagen ampliada. La otra cámara oscura en forma de copa era de los años 1685-1686, estaba basada en la de Herigone y aunque el diseño era más sofisticado, el modo de funcionamiento era el mismo (195). A priori estos aparatos son posteriores a la época de Holbein, pero quizás existieran artilugios similares inventados con anterioridad.

178- Ref: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Páginas 83-344. Juan José Gómez Molina (COORD.). *Máquinas y herramientas de Dibujo*. Editorial Cátedra. Madrid, 2002. P.288-91.

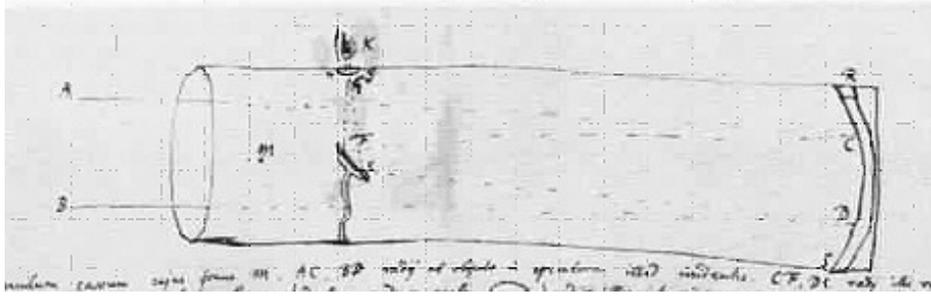


194.-Cámara oscura en forma de vaso inventada en 1642 por el matemático Pierre Herigone. Véase el parecido con el extraño objeto que aparece en el retrato de Georg Gisze. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación.* Imagen 267.



195.-Cámara oscura en forma de copa basada en la idea de Herigone. Grabado de la obra de Zhan, *Oculus artificiales*, 1685-1686. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación.* Imagen 268.

En realidad el uso e identificación de este extraño objeto es imposible de demostrar. En una carta de David Hockney a Martin Kemp, David sugiere que ese objeto también podría tratarse de un telescopio tipo newtoniano (196), idea que le sirve a su amigo David Graves para construir una imagen aumentada mediante el paso de la luz por un orificio, en primer lugar, para después rebotar en un espejo y ser lanzada aumentada a la superficie de dibujo.



196.-Apuntes de Newton sobre el telescopio. Estas investigaciones le conducirán a diseñar un nuevo modelo de telescopio corto, que utiliza espejos en lugar de lentes.

*“Con un espejo de aumento de uso doméstico y un espejo retrovisor de ciclista –de esos que se encajan en el casco-, David Graves hizo un espejo-lente basado en un objeto que aparece en el retrato de Holbein de Georg Gisz. Él dice que es un telescopio de Newton sin ocular y un agujero en el costado, (como ese objeto de Holbein). Lo montamos y colocamos allí una naturaleza muerta, pero cuando David la movió, vi su camisa blanca con todos sus pliegues, de tamaño natural, si no más grande. No se necesita una lente en absoluto, sólo dos espejos y no muy grandes. Ahora vamos a hacer uno en una lata de conserva pequeña. Pensamos que en la época de Vermeer las lentes eran de conocimiento común”.*¹⁷⁹

Volviendo al extraño objeto del retrato de Georg Gisz, observamos que las elipses de su contorno están deformadas, al igual que los redondeles principales del suelo de *Los Embajadores*. ¿De nuevo una aberración óptica que Holbein respeta como copista fiel?

179.-Cita: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P. 259-260.

IV.3. Imágenes invertidas

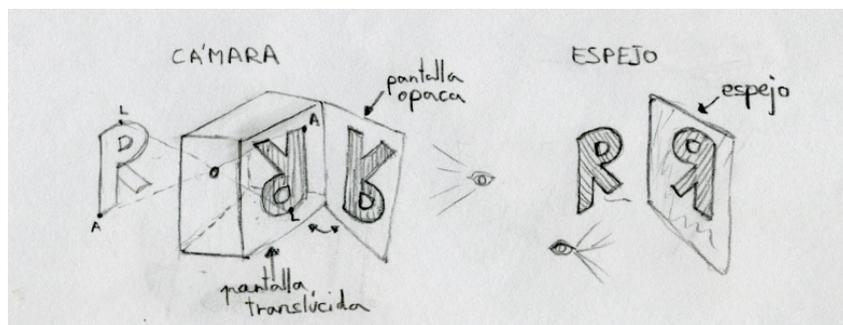
*En vano llega tu imagen a mi encuentro
y no me entra donde estoy quien sólo la muestra
Tú volviéndote hacia mí sólo encuentras
En la pared de mi mirada tu sombra soñada*

*Soy ese desdichado comparable a los espejos
Que pueden reflejar pero no pueden ver
Como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado
Por esa ausencia tuya que lo deja cegado.*

Versos *Contrechant* del poema *El loco por Elsa*, de Louise Aragon. *La Anamorfosis*, Lacan, Capítulo VII.

IV.3.1. A través de lentes y espejos

Las imágenes invertidas pueden ser resultado de la proyección de una imagen por medio de una lente/orificio de forma directa, o pasada a continuación por un espejo plano. Una imagen pasada por una lente/orificio y proyectada en una superficie opaca resulta en una inversión simple horizontal, que da como resultado una imagen boca abajo e inversa de la inicial. Si la imagen inicial, en cambio, tras pasar por la lente/orificio se proyecta en una superficie opaca mediante un espejo plano, se consigue una inversión doble, es decir, dos inversiones simétricas juntas, una vertical y otra horizontal, que dan como resultado un simple giro de 180° (197). Por lo tanto, para aplicaciones en pintura que den un resultado igual a la realidad (sin inversiones), cabrían varias posibilidades:



197.-Ejemplos de imágenes invertidas de la letra R, a través de una cámara de agujero y espejo.

1. Una doble lente/orificio, que resultaría en una imagen igual a la inicial. Esta opción no sería muy práctica pues la luz se debilitaría demasiado al paso por dos lentes.
2. Una proyección por medio de lente/orificio-espejo, resultando en la imagen igual a la inicial pero simplemente girada 180°. Esta opción sería eficaz, pero algo aparatosa.
3. Una lente/orificio simple proyectando en papel traslúcido, resultando en la imagen igual a la inicial pero simplemente girada 180°. Esta opción también es eficaz, pero requeriría a continuación de un paso de calco a la superficie sobre la que se va a pintar.

Así, llamamos imágenes invertidas a las imágenes resultantes del uso de la óptica y los espejos.

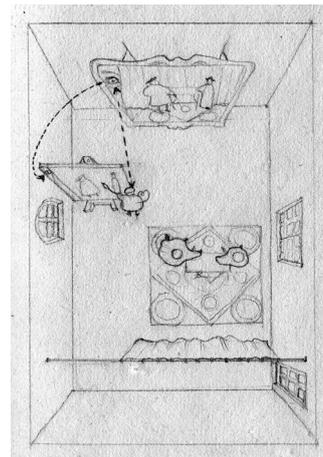
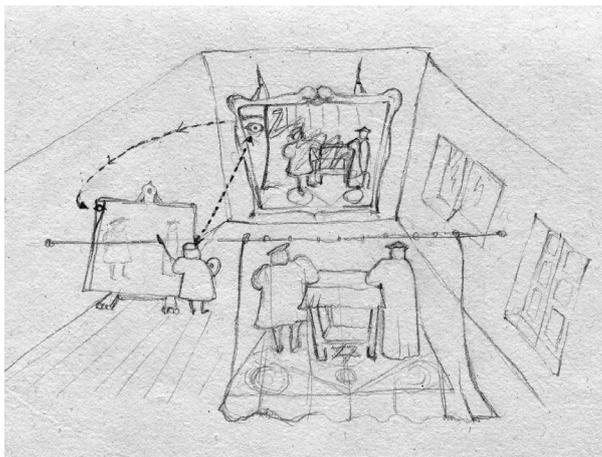
Estas tres opciones funcionarían, pero son poco prácticas en tanto en cuanto necesitan de varios pasos o varios elementos combinados. Para retratos, seguramente los maestros pintores usarían únicamente una lente/orificio simple. El resultado sería la cara del sujeto invertida, pero en realidad, ¿quién puede apreciarlo? Diferente sería si los rostros tuvieran letras, o una peca característica, por ejemplo. En tal caso nos daríamos cuenta de que la imagen no es fiel al sujeto. Por ejemplo, para los objetos de la estantería, que contienen letras, números y líneas geográficas, el uso de un conjunto lente/orificio-espejo, o cualquiera de las otras dos soluciones, aunque más aparatosa, sería más apropiado. Además, los objetos serían elementos de tamaño razonable que podrían incorporarse al cuadro de forma individual y por separado, por lo que este método ya no resultaría tan dramático. En aquella época no existían retratos de grandes dimensiones conteniendo letras o números de un texto que abarcaran toda la magnitud del cuadro.

Pensemos que no estamos hechos para vernos sino para ver todo aquello que no somos nosotros mismos, contemplamos los rostros de los demás pero no el nuestro, pues el reflejo de un espejo no muestra cómo somos, digamos que estamos curados de espanto, acostumbrados a nuestra imagen invertida.

IV.3.2. Holbein tras la escena

Podría imaginarse aquello que atrae, como un espejismo: del cuadrado casi cuadrado al crucifijo, del crucifijo a la mirilla de Holbein, de la franja restante del cuadrado a la anchura de un ojo, del ojo de Holbein al espejo, del reflejo de los embajadores en el espejo a la escena. Escena que incluye lo físico, los tres retratados, el espacio, la cortina, el suelo y el gran espejo.

La idea de imágenes invertidas nos lleva a imaginar cómo pudo ser la sesión de pintura del cuadro, incluyendo las posiciones de los modelos y la de Holbein, la situación del espejo, y la del cuadro. El cuadro es casi cuadrado, pero no lo es. Esa franja vertical de 2.5cm. que Holbein añade a la izquierda del cuadro, ¿para qué? En ella Holbein añade un crucifijo y su firma, es como la franja personalizada del cuadro, un espacio personal que se reserva para él. ¿Cuánto mide un ojo? La franja es de la anchura de un ojo, un ojo que mira desde el otro lado, como el crucifijo. ¿Podría ser el crucifijo el ojo de Holbein mirando la escena? Holbein estaría retratando la escena a través del reflejo de un gran espejo. Los embajadores y la estantería estarían enfrente del espejo, pero Georges sería el embajador que está a la izquierda, y Jean a la derecha, al contrario de lo que estamos acostumbrados a ver en el cuadro. Delante de los embajadores pero desplazado a la izquierda para no tapar la reflexión de éstos en el espejo se encontraría el cuadro sobre el que Holbein estaría pintando. Holbein, acercándose al borde derecho de su cuadro, asomaría su ojo derecho para mirar al espejo, mientras pintaría el cuadro con su mano zurda. Su ojo derecho caería en el extremo más izquierdo de la proyección, y así lo pintaría en su franja personalizada del cuadro, el crucifijo que mira por detrás de la cortina, observador desde el otro lado, un sustituto de autorretrato (198-199). Conexión con Ojos, p.354.



198-199.-Dibujo de la escena tras el gran espejo.

El uso de un espejo, posibilidad que también contempló la historiadora Mary Herve, podría explicar por ejemplo por qué la dirección del recorrido de las bandas del suelo de Holbein en los redondeles principales es contraria a las del pavimento de la Abadía de Westminster, pese a que la teoría de que los embajadores posaban sobre un suelo real, sigue estando abierta; o por qué el redondel izquierdo podría estar deformado si tenemos en cuenta la irregularidad y aberraciones de los espejos de la época, también sin obviar, por otro lado, la probable intencionalidad en esta distorsión.

Una de las posibles razones por las que Holbein podría haber recurrido al uso de un espejo podría tener algo que ver con el espejo en sí: el marco del espejo podría haberle ayudado a enmarcar la escena y asistir a la composición de la imagen en su cuadro, ayuda de la que no dispondría en caso de pintar la escena directamente. Además, el espejo puede ser un elemento que ayuda a entonar la escena (el viejo truco de los pintores barrocos de usar un espejo ligeramente ahumado para unificar los colores). Finalmente, el espejo proporciona la distancia necesaria (el doble) para poder retratar la escena completa sin tener que recurrir a grandes espacios en el estudio.

IV.3.3. Cuadro invertido

De acuerdo a nuestra teoría acerca de la disposición de los embajadores y de Holbein tras la escena, la posición real de los personajes retratados sería tal y como se ve en la imagen que mostramos (200).



200.-Cuadro *Los Embajadores* invertido.

De esta manera, si Holbein hubiera pintado la escena de frente a los embajadores y no por medio de un espejo, Jean de Dinteville estaría situado a la derecha, y Georges de Selve a la izquierda. Observando la imagen invertida, parece que la composición del cuadro se desequilibra. Todo lo que parecía compensado o subliminal, ahora se desplaza o potencia para hacer más evidente su propia peculiaridad, antes más desapercibida, por ejemplo:

- Jean de Dinteville parece dar un paso más adelantado, mientras que Georges de Selve parece incluso retraerse más que antes. Así la relación en la posición de sus cuerpos parece cobrar una perspectiva en la que Jean parece estar más cerca del observador, y Georges más lejos, tanto que ahora Georges parece estar a distinta escala que Jean de Dinteville.

- La calavera apunta de forma evidente hacia Georges de Selve, y lo hace como conviviendo en su mismo espacio real, circunstancia que antes no sucedía cuando la calavera parecía situada como en otra dimensión aparte.

- El desplazamiento de la imagen o eje vertical “de simetría” hacia uno de sus lados, ahora hacia la derecha, se hace más notorio.

- La franja vertical añadida y el crucifijo ahora adquieren una mayor presencia para una mirada convencionalmente diestra.

- Las deformaciones de los trazados del suelo, tanto en los redondeles como en las cenefas y las bandas, se tornan más evidentes.

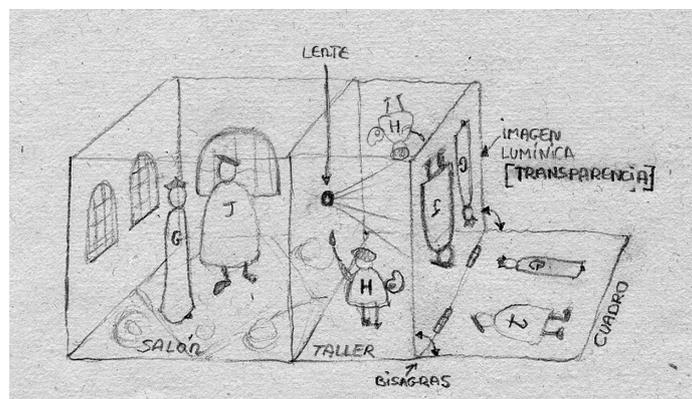
- La calavera se aprecia mejor desde la vista frontal, es más fácil intuir que se trata de una calavera.

- La dirección de las bandas principales del suelo encaja con las del pavimento de la Abadía de Westminster.

- La línea de los ojos parte ahora del ojo derecho de Cristo y atraviesa el ojo derecho de Jean. Por otro lado, el anamorfismo de la calavera, que antes se veía desde el ras derecho y por tanto preferiblemente con nuestro ojo derecho mientras que manteníamos el izquierdo cerrado, ahora se ve desde la izquierda con nuestro ojo izquierdo. Ambos casos pasan a estar en consonancia con la teoría clásica medieval de que el ojo derecho era para mirar a los cielos y a lo divino, y el izquierdo se usaba para mirar hacia lo terrenal y mundano, y ambos no podían ser usados a la vez. Esta consonancia no se producía tal cual Holbein nos presentó el cuadro. *Conexión con Dos ojos: divino y terreno, p.354.*

¿Realmente serían así los embajadores y es precisamente el resultado del cuadro la imagen que está invertida debido al uso de un espejo?

¿Y una cámara oscura? En tal caso, la instalación podría llegar a ser algo aparatosa, pero puestos a pensar, ¿podría haber usado Holbein una gran cámara oscura para captar el gran detalle de toda la escena de una sola vez? El orificio o lente de la cámara oscura invertiría la imagen tanto horizontal como verticalmente (201). Finalmente, para rectificar la imagen Holbein debería haber usado algún tipo de espejo para dar con la disposición que el cuadro muestra.



201.-Imagen del cuadro invertida con el uso de cámara oscura.

IV.3.4. El estudio taller de Holbein

Recreando lo que pudiera ser la escena original de cómo fue construido el cuadro en el taller de Holbein, nos planteamos otras posibles teorías:

1.-Los embajadores parecen “encajados” en un espacio falso (algo así como el diorama de *Etant Donnes* de Marcel Duchamp). Todo parece indicar que se trata de un falso decorado, un “plató” -muy en la tradición que retoman los primeros fotógrafos de montarse decorados un tanto precarios en el propio estudio- sobre todo por:

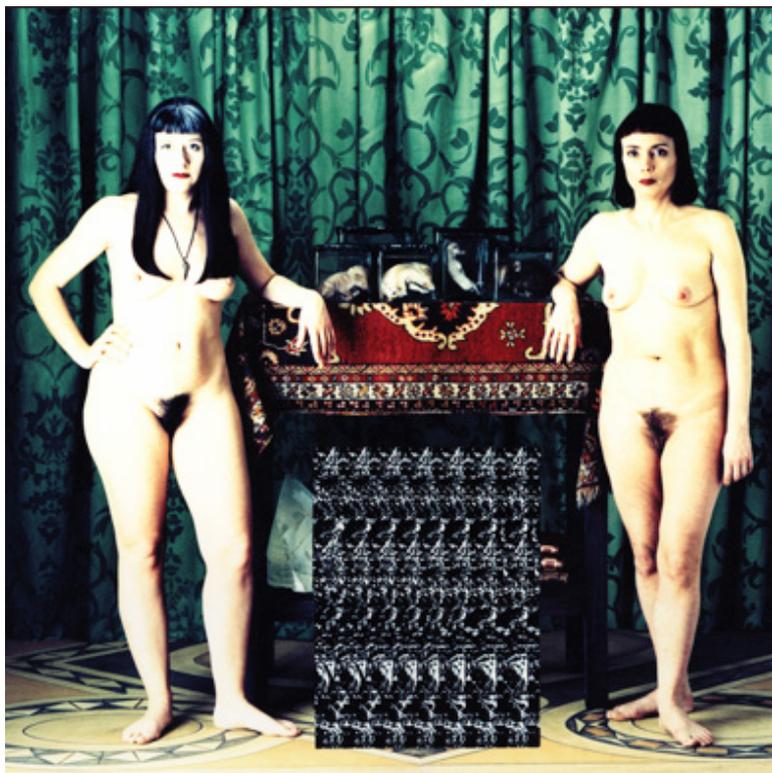
- a) El absurdo de una cortina delante de un muro.
- b) El suelo que precisamente viene a terminar en el borde del cuadro.

2.-Todo induce a pensar que el espacio ha sido construido para la ocasión:

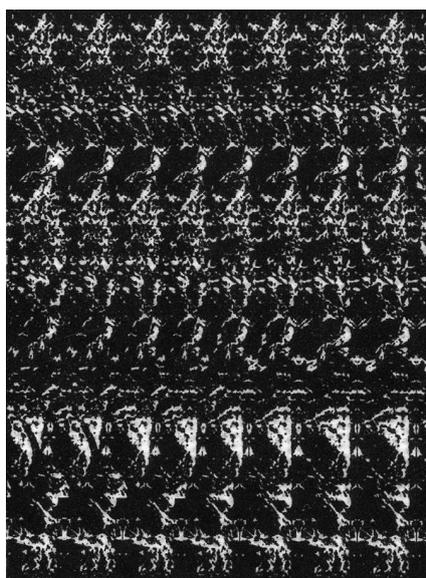
- a) La cortina estaría tapando algo de la pared de atrás que debe ser ocultado para no descubrir el artificio.
- b) El suelo tiene las dimensiones de la escena -probablemente se trata de un simple elemento de quita y pon- que va desde el fondo hasta la pared frontal que, en tal caso no puede ser otra cosa que un cristal o un espejo.

A propósito de los plató ficticios, encontramos una fotografía de Dany Leriche, *Isabelle et Dominique*, de 1995, artista fotógrafa francesa que recrea la escena de *Los Embajadores* con una visión contemporánea (202). La fotografía muestra dos modelos desnudas dispuestas alrededor de una estantería de la misma forma que lo hacen los embajadores. Tanto la cortina como el tapete y el suelo son similares a los del cuadro original, aunque con un sentido artificial intencionado. Sobre la estantería apoyan jarras con algún tipo de embriones en su interior. El suelo son dos láminas coloreadas juntas por la mitad de la fotografía. La calavera clandestina está oculta en el estereograma bajo la estantería (203).

Recreándonos en el plató ficticio de Holbein y asumiendo la existencia de un espejo, podemos imaginar otras disposiciones que aprovecharían todavía más el uso del espejo. Aparte de los beneficios ya comentados en referencia al encuadre, la homogeneidad de los tonos, y la amplitud del espacio físico, el espejo proporcionaría otra ventaja si fuera combinado con el uso de una gran cámara oscura. En tal caso, al estar el pintor en otro cuarto (la cámara oscura), la escena permitiría que los propios modelos controlasen sus poses sin la presión de la presencia cercana del artista y salieran favorecidos; aunque esto en realidad esconde otra razón más de peso.



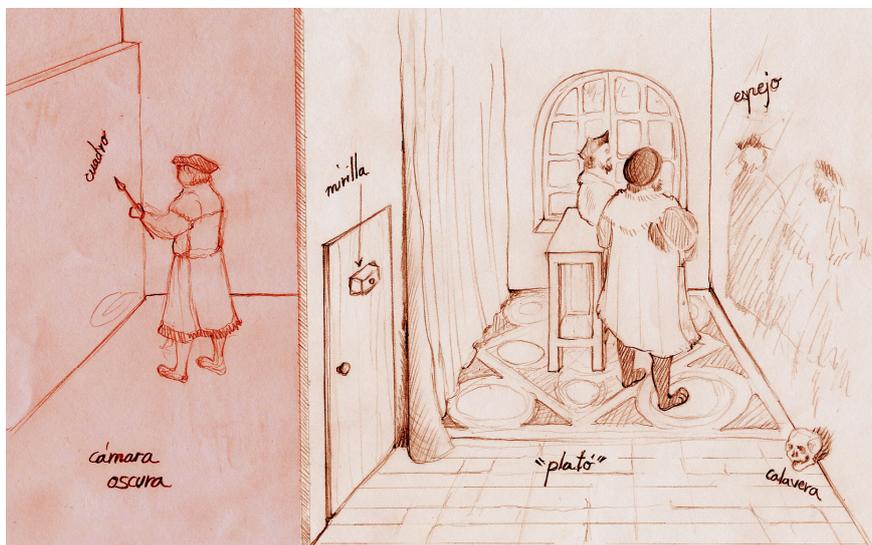
202.-Dany Leriche, *Isabelle et Dominique*, 1995. Fotografía en color. 186x186cm.



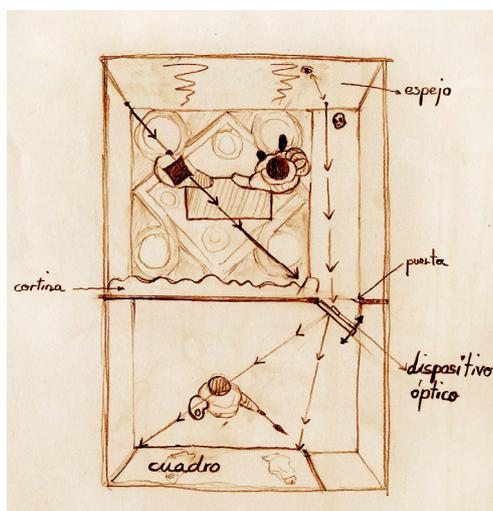
203.-Detalle del estereograma de la calavera de *Isabelle et Dominique*.

3.-Pero, ¿qué se oculta detrás de la cortina? Pregunta simbólica pero ahora de carne y hueso. La cortina oculta la clave física de cómo fue hecho el cuadro. En los dibujos (198-199) situamos a Holbein pintando con el ojo en la posición del Cristo, a un lado de los embajadores. Otra posibilidad es que el Cristo efectivamente estuviera disimulando una mirilla que diera a un cuarto oscuro (cámara oscura), inmediatamente posterior al espacio iluminado que ocupan los embajadores.

En tal caso, el estudio constaría de dos habitaciones separadas por una pared de por medio y comunicadas por una puerta (204-205). La puerta, en parte oculta por la cortina, tendría en su parte superior una mirilla. En una habitación habría un gran espejo, enfrente del cual estarían posando los embajadores, y en la otra, Holbein pintando el cuadro, de espaldas a los modelos. La habitación de Holbein actuaría de gran cámara oscura. La luz reflejada por el espejo atravesaría la mirilla y se proyectaría invertida en la superficie donde Holbein estaría pintando.

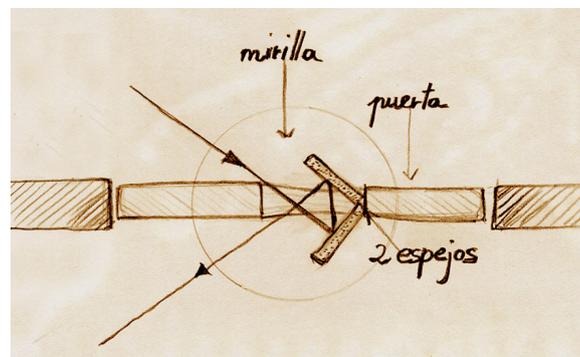


204.-Vista de perfil del posible estudio de Holbein a modo de cámara oscura.

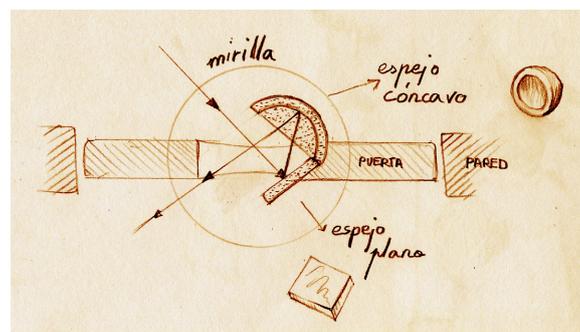


205.-Vista en planta del posible estudio de Holbein a modo de cámara oscura.

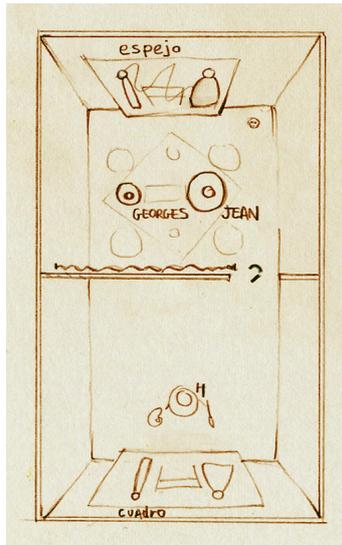
4.-En realidad, si se siguiera estrictamente la dirección de los haces de luz que proyecta la escena reflejada en el espejo a través de la mirilla, el cuarto oscuro de Holbein debería situarse en el piso de arriba y a la derecha del espacio de los embajadores. Esta solución parece arquitectónicamente engorrosa para el genio de Holbein. Existiría una solución mucho más viable, para la que sería suficiente una sencilla adaptación de los espacios convencionales de una casa. Supongamos que mediante algún dispositivo de pequeños espejos añadido a la mirilla (206), los haces se desviaban unos 45 grados –en vertical y en horizontal- para proyectarse directamente sobre la estancia contigua. Tal vez uno de los dos espejos de ese dispositivo corrector sería un espejo cóncavo (que hemos probado y funciona) que serviría para reinvertir la imagen 180° y proyectarla derecha (hasta ese momento estaba invertida bocabajo por el efecto de la mirilla) (207), esencial para que Holbein pudiera trabajar con comodidad. En esa disposición, la imagen se proyectaría en el cuadro de Holbein exactamente como estarían posando los embajadores, Jean a la izquierda y Georges a la derecha (mirándolos de frente) (208). Aun de no haber utilizado el gran espejo para la reflexión de la luz, caso en el que los embajadores se habrían situado mirando a la pared que separa las dos habitaciones, la imagen resultante seguiría estando derecha (los embajadores estando boca arriba), sin embargo la imagen sería la simétrica de la disposición de los embajadores. El uso del gran espejo con el que empezar la proyección de la luz haría esa doble inversión necesaria que devolvería a los embajadores a su posición correcta, y esa es la razón de peso para el uso del gran espejo que estábamos buscando.



206.-Detalle de la mirilla de la puerta. Dos espejos para desviar la luz hacia el plano donde estaría colocado el cuadro.

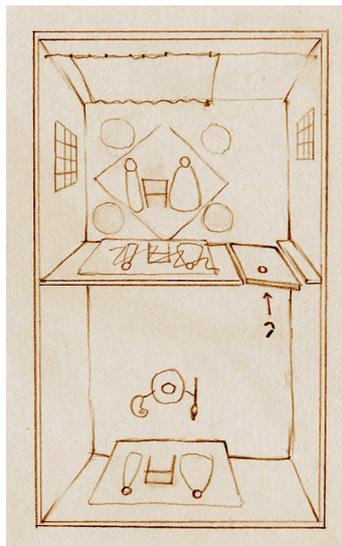


207.-Detalle de la mirilla de la puerta. Dos espejos, uno plano y otro cóncavo para lograr un giro de la imagen de 180°.



208.-Posición de los embajadores en la pose, en el espejo y en el cuadro.

5.-Como consecuencia del razonamiento anterior, una posible solución prescindiendo del gran espejo sería la de colocar a los embajadores de cara a la pared que separan las dos habitaciones, pero intercambiando sus posiciones, Jean a la derecha y Georges a la izquierda (mirados de frente), al igual que en la disposición de nuestra primera teoría de Holbein tras la escena (198-199). En tal disposición, el espejo también podría ser usado, pero únicamente colocado enfrente de los embajadores –colgado en la pared que separa las habitaciones- para que ellos pudieran mirarse y controlar sus posturas y gestos (209).



209.-Otra posible disposición de los embajadores si el usos del gran espejo como medio de proyección de la imagen. Aquí el gran espejo sólo es usado para que los embajadores se observen a sí mismos.

6.- Ahora bien, ¿Por qué motivo sitúa Holbein la mirilla en una posición tan aberrante (arriba y a un lado), creando una proyección en ángulo con los consiguientes problemas de desenfoque, en vez de colocarla en el centro de la cámara (habitación) donde la distorsión sería mucho menor? La respuesta podría ser sencilla: seguramente para buscar un punto de vista desde el que los modelos no taparan su propio reflejo; así la mirilla queda mirando por encima del hombro de Jean.

Estas posibles aberraciones y desenfoques producto de la posición forzada de la mirilla podrían por fin explicar los trompicones e irregularidades de ciertas zonas del cuadro tan atendidas en nuestro análisis: el trazado de los redondeles del suelo y las proporciones tan achatadas de los embajadores. También a este grupo de deformaciones, las cuales hemos considerado previamente como nuevos anamorfismos inadvertidos del cuadro, se uniría la calavera, que se presenta extrañamente demasiado prolongada y en unas dimensiones muy grandes, pero esto todavía no parece estar explicado por la colocación de la mirilla ni por ninguna otra de las teorías anteriores acerca de cómo pudo realizarse el cuadro.

IV.3.5. Si fuera pintor...

Después de plantear todas estas posibilidades, ¿no es todo esto demasiado aparatoso? Comprobando estas teorías, montamos una maqueta encima de la mesa reconstruyendo lo que pudiera ser este intuitivo estudio-taller de Holbein:

-el espejo grande es un espejo plano de pared, 60x30cm.

-las paredes, cartulina blanca.

-los embajadores, tramos de cinta aislante negra pegados en la portada de un libro grueso, Jean (gordo) en forma de Y, y Georges (delgado) una tira I.

-la mirilla, una pequeña lente de aumento de 1.5cm de diámetro.

-el cuadro, una cartulina blanca.

-el espejo cóncavo, una cuchara a estrenar.

Comprobamos que todo esto funciona. Es físicamente posible, pero nos preguntamos si en realidad toda esta parafernalia le sería necesaria a Holbein para pintar el cuadro. ¿Y si sencillamente mirara directamente a los modelos y terminaran aquí nuestras hipótesis?

Pero... ¿por qué no creer en este método?, ¿por qué no entretenernos en las cosas que se nos tornan maravillosas: los espectros de luz como el arco iris, los espejismos en el desierto, las luces y las sombras de los planetas, el sol iluminando la luna proyectando en ella nuestra sombra, las olas del mar a punto de romper haciendo de lupas de aumento del fondo del agua...? Si todas estas experiencias son vividas, por qué no creer en las imágenes lumínicas a través de agujeros.

Un dato importante para creer en los métodos de Holbein, en concreto la construcción de este cuadro en este hipotético estudio, es precisamente la consecuencia directa de las particularidades del estudio en el resultado del cuadro: Aparte de la enigmática calavera, la deformación de los redondeles parece ser consecuencia de la aberración óptica producida por la posición de la mirilla.

En busca de indicios ópticos, podemos argumentar que la palabra “África” bien la pudo pintar Holbein en esa esfericidad directamente sin mucha complicación, sin ayuda de ningún invento más que el de su propio talento.

El misterio de Holbein... ¿Acaso las pinturas no nos estarán remitiendo en realidad a los procedimientos secretos con que fueron hechas?... ¿y si no sólo los señalan..., y si los desvelan?... ¿No puede ser que los redondeles fueran un resquicio accidental premeditado de la técnica usada en ellos para averiguar la de la calavera?

Claro que Holbein era capaz de pintar “África” únicamente de su ojo y mano, pero... ¿y el redondel izquierdo del suelo?, Holbein sabía hacer círculos perfectos y de un sólo trazo; era un pintor “Apeles” de las líneas.

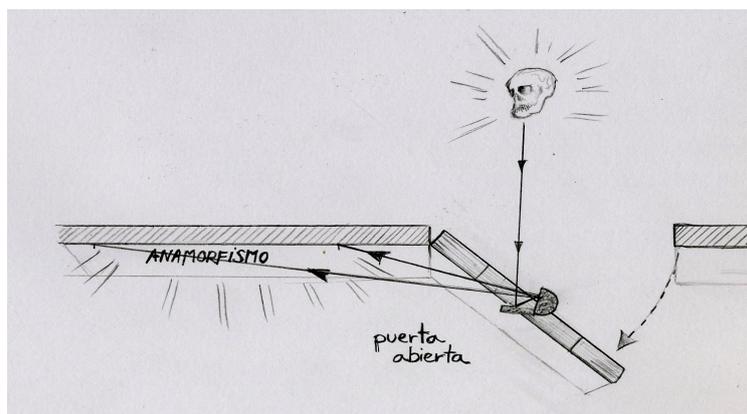
Argumentamos que si fuéramos pintores, pintaríamos sin problema la palabra “África” sobre una esfericidad, y hasta un círculo perfecto, y retrataríamos a los embajadores de frente sin ayudas ante nuestro gran lienzo. Pero si realmente fuéramos pintores, llevaríamos nuestros experimentos, aquellos que se nos tornan maravillosos, hasta las últimas consecuencias. Entonces, de acuerdo que sabemos pintar, pero si pudiéramos elegir, por qué no íbamos a elegir un círculo deformado al límite de la apariencia y desapercibido en la convención. Nos inclinaríamos a estas nuevas aberraciones hasta el punto de copiarlas fielmente.

IV.3.6. Alguien entra

En busca de más teorías acerca del estudio de Holbein, por otra parte intuimos que en ese mismo punto de vista sesgado (mirilla descentrada) podría estar la clave del anamorfismo de la calavera: el anamorfismo pudo surgir durante el proceso de trabajo como consecuencia de un efecto luminoso accidental que debió asombrar y satisfacer al pintor hasta el punto de incorporarlo en el cuadro de modo permanente. Por ejemplo, supongamos que terminada la sesión, Holbein apoya el cuadro en la pared de enfrente para corregir algunas cosas o por cualquier otra razón. La mirilla quedaría ahora a su derecha y arriba. Podría haber ocurrido que un cambio de luz y una variación en el ángulo del dispositivo de espejos de la mirilla –la puerta en ese momento se podría haber entreabierto ya que la cámara oscura para ese entonces ya habría dejado de estar en funcionamiento; alguien entra o una corriente de aire...- diesen como resultado una proyección inesperada sobre la superficie de la pintura. Durante unos instantes el pintor debió quedar confundido y absorto por lo que veía, seguramente tardó un rato en identificar aquella extraña aparición: la calavera que el pintor usaba de vez en cuando como modelo (por ejemplo para sus grabados sobre *La danza de la muerte*), y que se encontraba a un lado del “plató”, debió ser captada por la mirilla fijada sobre la puerta de acceso a la cámara, de tal modo que al alterarse la “angulación” de los espejos se proyectó sobre el cuadro un anamorfismo espontáneo (210-211).



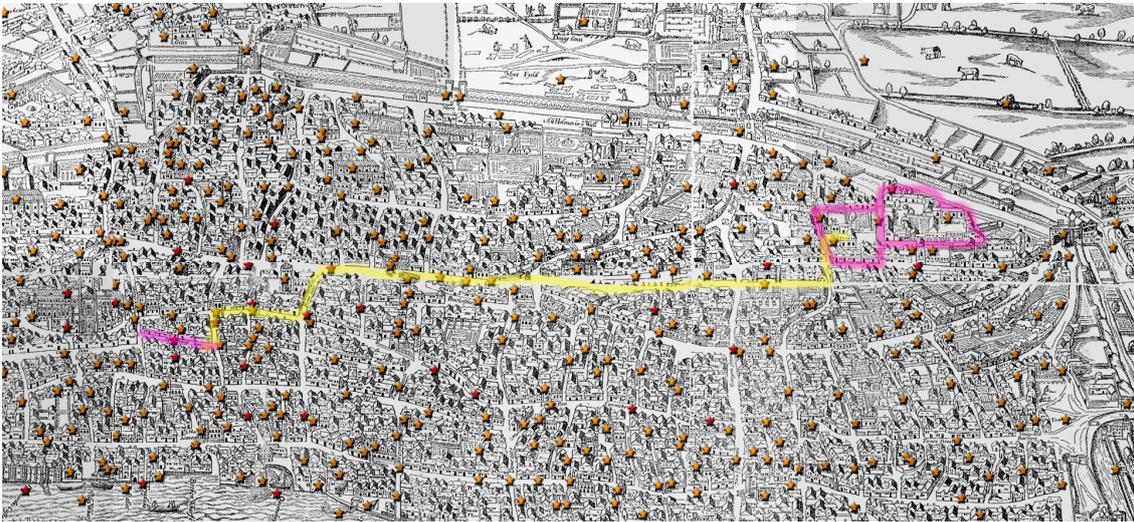
210.-Proyección espontánea en forma anamórfica de la calavera sobre el cuadro de Holbein. Alguien entra.



211.-Esquema en planta de la proyección espontánea en forma anamórfica de la calavera.

IV.3.7. En busca del estudio taller

Conocer algo acerca de cómo era el estudio taller de Holbein o la estructura de alguna casa similar sería un dato esclarecedor para reconstruir la escena de la sesión de *Los Embajadores* con más seguridad. Desafortunadamente, del estudio de Holbein en Londres no ha quedado nada ni apenas ningún dato. Únicamente se conoce que el estudio se situaba en el vecindario de la Catedral de Saint Paul, al norte y a orillas del río Támesis, en concreto en la antigua Calle Maiden Lane ¹⁸⁰. Situándonos en un mapa de Londres de 1550, la calle Maiden Lane se situaría a la derecha de la Catedral. La calle no estaba lejos de donde Holbein fue supuestamente enterrado, en la iglesia Saint Andrew Undershaft en Cornhill Street, o en la cercana iglesia Saint Kattahrine Cree, en Leadenhall Street, como también se piensa (212-214).



212.-Mapa de 1550 de Londres. Recorrido entre la calle Maiden Lane, donde estaba el estudio de Holbein (línea rosa a la izquierda), hasta la zona del cementerio, junto a la Iglesia Saint Andrew (delimitada en rosa a la derecha). Fuente: The Map of Early Modern London.



213.-Calle Maiden Lane (en rosa) donde se ubicaba el estudio de Holbein. Nótese la Catedral de Saint Paul a la izquierda.

180.-Ref: *El atormentado Holbein regresa a Londres*, Gonzalo Ugidos, Diario el Mundo, 22 de octubre 2006.



214.-Zona del cementerio donde presumiblemente estuvo enterrado Holbein. El cementerio estaba posiblemente dividido en dos partes por la calle Bury Street, (calle del sepulcro, o del entierro. Véanse las parcelas de las tumbas en ambos lados). Véase también la Iglesia de Saint Andrew en la zona izquierda -donde acaba la línea amarilla-, y la Iglesia Saint Katherine Cree, bajo la zona derecha.

La mayoría de las personas que Holbein retrató después de 1533 eran gente rica, la mayoría comerciantes alemanes y suizos que residían en la zona donde trabajaba Holbein. De esos retratos no quedan datos ni detalles indicativos de lo que pudo ser su taller, si es que los modelos realmente posaban en su estudio.

En la avenida 55th Street de Nueva York yace un edificio llamado “*Playhouse and Holbein Studio*”, data de 1888 y fue diseñado por un arquitecto emigrante inglés, E. Bassett Jones. Bassett se dedicó en aquella época a crear estudios de alquiler para artistas remodelando antiguos establos y particularizados al estilo de los antiguos maestros pintores. De entre ellos todavía sobrevive éste, en referencia al taller de Holbein, aunque no se sabe si Bassett tenía algún dato concreto de los estudios originales de Holbein, bien por algún escrito o dibujo, o bien porque algún estudio de Holbein hubiera perdurado hasta su época (215).



215.- *Playhouse and Holbein Studio* de New York en Avenida 55th Street.

Ludwig Adam Kelterborn, pintor suizo (Basilea), pintó en 1842 un cuadro llamado *El estudio de Holbein* que muestra el interior de un taller de Holbein, en el que aparece el propio Holbein con su paleta en una sesión de pintura, mirando al frente (216). Le acompañan Erasmo, quien está sentado junto al pintor, su familia –posiblemente siendo retratada a través de un gran espejo al que mira Holbein-, una mujer que entra por la puerta con cara de sorpresa, quien podría ser la amante o una sirvienta, y otro personaje a la derecha, quien bien podría ser el propio Kelterborn o algún ayudante de Holbein. A la izquierda se aprecian también una serie de retratos de Holbein colgados en la pared. No se sabe si el estudio representado es el de Londres o alguno de Basilea, aunque seguramente se trata de la segunda opción, por ser Kelterborn también natal de Basilea.



216.-Ludwig Adam Kelterborn, *El estudio de Holbein*. 1842. Óleo sobre tabla, Colección privada.

Otras referencias de casas londinenses alrededor del 1500 son por ejemplo la casa de Shakespeare y otra de Tomás Moro, esta última en la que Holbein estuvo viviendo como huésped de Moro durante 6 meses. Se trataban de casas normalmente de dos pisos y con amplias ventanas.

También sobrevive la casa de la familia Holbein en Augsburg, convertida en la actualidad en la galería de arte Kunstverein de la ciudad.

IV.3.8. Poses de pintor

Prestando atención a los retratos de Holbein, se observa que en el modelo retratado casi siempre existe cierta pose que se repite. En concreto, el brazo derecho se adelanta hacia el espectador como apoyándose en el plano virtual que separa la realidad del cuadro de la nuestra. La postura es muy similar a la que adoptaría el brazo izquierdo de un pintor zurdo que se está autorretratando frente a un espejo.

¿No sería el propio Holbein el que se tomaba a sí mismo como modelo donando su cuerpo al retratado para ahorrarle las largas sesiones de poses? En ese caso quedaría justificado una vez más el gusto de Holbein por los espejos.

Fijémonos en los retratos de Richard Southwell, Hermann von Weddight, George Gisze, John Godsalue, Derich Born, etc. y sobre todo en el retrato, aun primerizo, de Jacob Meyer, donde el artificio apenas se disimula: el brazo derecho (izquierdo en la realidad y en el espejo) se apoya sobre el izquierdo que parece sujetar un invisible tiento (en su lugar hay una moneda), mientras la mano derecha se mantiene en ademán de pintar, también con un pincel invisible (217-224).



217.-*Hermann Weddigh*, 1532. Óleo sobre roble, 42.2x32.4cm. Metropolitan Museum, New York.

218.-*Retrato de un hombre joven*, 1541. Óleo sobre roble, 46.5x34.8cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

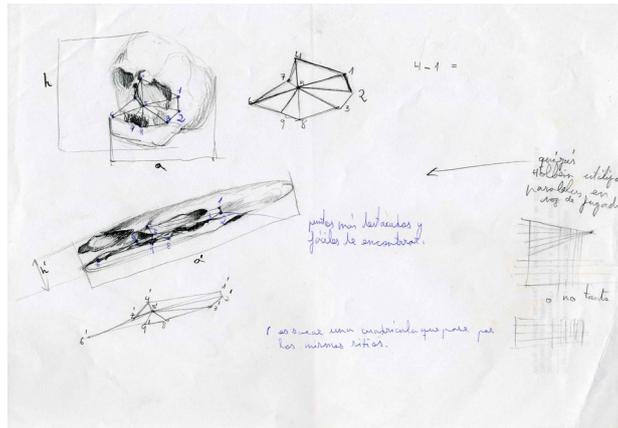
219.-*Richard Southwell*, 1537. Óleo sobre madera, 47.5x38cm. Galleria degli Uffizi, Florence

Indicios ópticos

- 220.-*William Reskimer*, 1533. Óleo sobre roble, 46x33.5cm. The royal Collection, Londres.
- 221.-*John Godsolve*, 1532-4. Tizas, tinta, lápiz, acuarela... sobre papel, 36.2x29.2cm. Adquirido por Carlos II.
- 222.-*Derich Born*, 1533. Óleo sobre madera, 60.3x45.1cm. The Queen Gallery, Londres.
- 223.-*Jacob Meyer*, 1516. Óleo sobre madera 38.5x31cm. Kunstmuseum, Basel.
- 224.-Detalle de las manos de Jacob Meyer.

V. Anamorfismos

V.1. Introducción



El problema al que nos enfrentamos a la hora de corroborar la existencia de indicios ópticos en el cuadro, así como la del uso de la óptica como medio para hacer anamorfismos, es la inexistencia en la actualidad de lentes o artilugios ópticos para esta funcionalidad. Existe un gran conocimiento sobre óptica y aparatos para representar perspectivas y vistas centrales, pero no anamórficas, y no nos referimos aquí a las distorsiones regulares aplicadas en el cinematógrafo, por ejemplo, sino al anamorfismo irregular fugado, como el de la calavera de Holbein. Por contra, el esfuerzo va actualmente dirigido a la corrección por defecto de cualquier distorsión, como la mirada aberrada de los ojos ciegos. Puede deducirse de nuestros esfuerzos por corregir toda clase de anamorfismos o rarezas, un síntoma de los tiempos que corren (un caso claro sería la supuesta bondad de la restauración-corrección: convertir el asesinato en modelo de virtud). Diferente hubiera sido en los comienzos del uso de la óptica aplicada a la invención de los primeros instrumentos con lentes y al arte, cuando se abordarían, sin duda, intentos más experimentales y alejados de lo estándar.

Cuando se trata de emplear una lente y nos vamos al lado más radical, crear anamorfismos, ya no hay nada disponible, y en consecuencia, tampoco es posible averiguar si la calavera de Holbein fue realizada con un método similar, a pesar de contar con indicios ópticos que lo insinúan. La bibliografía explica cómo estudiosos se han ayudado del ordenador para comprimir la calavera y explicar el anamorfismo de Holbein, y lo hacen mediante el concepto de la malla fugada, que aunque como principio geométrico es acertado, en la práctica, ni el ojo funciona así, ni es un método cómodo para pintar, eclipsando cualquier otra posibilidad más experimental pero quizás más acertada, como el uso de lentes.

Un ordenador no tiene por qué ser más exacto en sus mediciones que un buen “a ojo” o un “a mano”; al contrario, su regularidad supone una simplificación de una previsibilidad sistemática, que hace perder el contacto con las situaciones reales, donde los matices no obedecen a categorías sino que afectan a ese todo que van conformando, objeto y sujeto, en un mutuo isomorfismo. Un ejemplo espectacular de esta comunión entre nuestro ver y la imagen de las cosas es precisamente el anamorfismo, pues sólo puede ser percibido a través de una conversión del que mira. Sólo curvándose se ve la curva.

De todas formas, ¿qué demuestra el ordenador? ¿Qué Holbein lo hizo con mallas? ¿Acaso puede una malla ser la única herramienta para crear un anamorfismo tan preciso en su forma y sus sombras como el de la calavera? Está claro que el ordenador puede crear anamorfismos rápidamente, pero ahí no está la clave. La clave es crearlo físicamente, pues Holbein no dispuso de un ordenador, pero quizás sí de lentes.

La búsqueda de descubrir el método que Holbein usó para realizar la calavera nos dirige a una experimentación con cámaras y lentes. Los intentos fallidos y limitaciones de los métodos empleados nos urgen finalmente al encuentro de una lente especial que nos permita conseguir este tipo de anamorfismos de una manera directa y en forma de imagen lumínica. Esta búsqueda se convierte en una obsesión que permitiría abrir las puertas de una nueva aplicación práctica en la creación artística. Desafortunadamente, en la actualidad no es común preocuparse por crear anamorfismos como el de Holbein mediante lentes, es un campo marginado por la actual tendencia tecnológica por lo que la disponibilidad de recursos (económica) para la creación de lentes de este tipo es muy limitada. Sin embargo, la construcción manual es una posibilidad, aunque en este intento damos palos de ciego. La construcción de esta lente queda aquí inconclusa, sin embargo, en el proceso damos con métodos, que aunque diferentes al buscado, ofrecen un resultado satisfactorio.

El anamorfismo es el elemento derivado del análisis del cuadro al que sin duda dedicamos una atención experimental. Tal merecimiento no es meramente debido a su tradicional categorización de elemento misterioso por antonomasia del cuadro, cualquier otro detalle aparentemente obvio, por pequeño que sea, está para nosotros situado a un mismo nivel, sin embargo, el anamorfismo como tema es clave para esta investigación por, por un lado, aportar una didáctica en la comprensión de métodos geométricos de deformación, perspectiva y óptica, por otro, por ser una herramienta que permite comprender las posibles opciones de ver cuando algo es analizado, y por último, por ser una clave que aporta nuevos códigos para la creación. El anamorfismo es la llave a la última puerta de acceso al cuadro, una herramienta idónea para reparar más allá de lo que se da por supuesto y para cuestionarnos los fundamentos de los sistemas de representación. El anamorfismo se nos presenta como espejismo pintado, una ilusión óptica, casi mágica, del cual absorbemos su comportamiento ilusivo.

Después de analizar con detenimiento el cuadro, cuando uno descansa de tanta elucubración y vuelve a mirar, se cobra consciencia de que la calavera sigue imponiéndose obstinadamente como elemento clave que debe ser resuelto.

La calavera sigue siendo gran protagonista, se convierte en la parada para el siguiente lanzamiento a otro mundo de ideas, supuestas composiciones. Es una referencia perpetua que se interpone continua e inevitablemente en el proceso de indagación. Es como el “recuerda” del cuadro. La presencia de la calavera es como un tatuaje en la piel.

Para el propósito de esta investigación, la calavera es el elemento que más nos hace estremecer por todo lo que conlleva, es igualmente el “recuerda” en nuestro proceso de creación, tanto a la hora de expresar con palabras como en formas. Verdaderamente es un anamorfismo de tiempo, un freno a la aceleración.

Anamorfismo como modo de pensar. Es un modo de mirar las cosas, no es más que una mirada oblicua que contempla todos los puntos de vista, que contiene lo marginal, lo más torcido y retorcido, y que deriva a un estirar el tiempo en un agujero en el que te dedicas.

Si Holbein volviera a hacer el cuadro, no dudaríamos en suplicarle el poder estar presentes y contemplar el proceso. Conseguir una lente con la que realizar anamorfismos de forma directa como el de la calavera se ha convertido en un reto, un bonito trabajo dada la numerosidad de posibilidades: materiales, formas, ópticas extrañas, aplicaciones como cines anamórficos, cámaras anamórficas, etc., pero con la frustración de estar ante un trabajo muy caro como encargo, o a su vez técnicamente inaccesible para un artesano en contracorriente a las prioridades de la industria actual. Aun así, nada es imposible, no se puede subestimar la capacidad manual.

Una lente e imágenes distorsionadas, una cámara oscura, extraños artilugios. Reconocer algo en la calavera de Holbein que se convierta en código para usar, y así poder explicar cómo pudo hacer el anamorfismo y crear nuestras propias imágenes lumínicas y estiradas, ese es nuestro propósito.

La búsqueda del origen en una cámara oscura destapa el tema del funcionamiento de nuestros ojos, la forma en la que vemos. La cámara oscura permite entender la imagen lumínica como otra técnica de pintura. Los rasgos de las imágenes obtenidas con una cámara oscura son similares a los de la calavera de Holbein, imágenes construidas en claroscuro captadas en la oscuridad para que ésta elimine lo que no interesa, y la luz alumbre exclusivamente lo que se desea manejar, también a modo de técnica de ocultación. Esto es lo que pretende el uso de lentes en la pintura, captar la realidad en otra forma aunque muy similar a ésta. La cámara oscura permite una última evolución, la del paso de la imagen lumínica frontal a la forma anamórfica. Para ello es necesario el estudio de diferentes disposiciones del agujero y del plano de proyección, cómo funcionan los desplazamientos de éste y sus posibles inclinaciones, o las de una lente y sus posibles formas. El resultado son imágenes anamórficas lumínicas que, trasferidas a papel, pueden verse desde el ras.

En última estancia, estos anamorfismos, por disponer de un punto de vista concreto, se prestan a la creación en su alrededor de arquitecturas que nieguen ese punto de vista, o fuercen otros, como entorpecimientos camuflados. Arquitecturas que surgen exclusivamente de su disposición funcional, es decir, de las formas necesarias para desviar o camuflar los puntos de vista de las imágenes que receptan, y que sin embargo también funcionan como tales. *Conexión con Modos de ver, p.349.*

Buscar una lente que proyecte anamorfismos es desarrollar un modo de atención sostenida, un compromiso, un esfuerzo de renovación estética.

El anamorfismo de la calavera trae consigo una gran realidad contada para un determinado modo de mirar diferente del normal. Su realismo, las sombras que la visten imaginando un volumen, son el punto de arranque para un estudio de la perspectiva, de cómo actúan los rayos visuales y de cómo parten para componer un sistema que funciona mediante planos y líneas rectas.

Es Lacan quien enseña que el singular objeto que flota en primer plano está ahí para ser mirado y hacer caer en la trampa al que mira. El cuadro nos convoca y nos representa atrapados en un punto de vista concreto. Cuando se descubre lo que ese objeto es en realidad, la calavera descubierta actúa como reflejo de nuestra propia nada. La visión geometral empleada al mirar el cuadro, compuesta de rayos visuales, líneas que son hilos imaginarios que van desde nuestro ojo hasta los puntos de la imagen que contemplamos, es lo que cautiva al espectador. Según Lacan, todo cuadro es una trampa-deseo para cazar miradas, relación evidente en el deseo que sin embargo permanece enigmático.¹⁸¹

El cuadro, pese a lanzar esa red de hilos para reconocer la imagen, sigue siendo misterioso aun destapando sus formas ocultas. La reconstrucción de lo que en la mirada directa era una forma extraña para en su mirada desplazada ser una calavera, supone un paso de lo invisible a lo visible. Sin embargo, los hilos imaginarios de nuestra visión geometral permanecen invisibles aun al reconstruir la calavera. El desciframiento de esos rayos nos acercaría a encontrar el mecanismo necesario para volver a hacer este tipo de imágenes.

El anamorfismo constituye una paradoja, ya que por un lado se trata de una técnica de pintura que consigue que una forma no reconocible a simple vista pase a serlo desde un punto de vista concreto, pero por otro lado, aunque la forma es irreconocible, está bien pintada, constituyendo un ejemplo de relatividad en el procedimiento que reconcilia las técnicas de ilusión de la pintura.

La mirada es el anamorfismo del ojo, la erección del ojo de Lacan, el *me veía verme* de la Joven Parca como él nos cuenta. Los hilos de la visión geometral coinciden con los hilos que tejen las tres parcas. Las “Moiras” en la mitología griega, o las equivalentes “Parcas” en la romana, eran cada una de las tres deidades hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, (Nona, Décima y Morta, en la mitología romana). Las Parcas, con figura de viejas de las cuales la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre, representan la personificación del destino. La primera es “la que hila”, la segunda “la que asigna el destino” y la tercera “la inflexible”. Esta mitología se refiere en realidad a la muerte, a la cesación de la vida. Trasladando esta idea al cuadro de Holbein y en concreto a la mirada desde el ras para mirar la calavera, nuestros hilos, aunque aparentemente oblicuos, se ordenan actuando como rayos centrales ante la presencia de la calavera descubierta; actúan de tal forma que parece que tienen todos la misma longitud, pero son en realidad cortados a distintas distancias creando un estiramiento para, paradójicamente, presentar la calavera descubierta a modo de visión central. La calavera se presenta como nuestro reflejo, es el vernos reflejados, nuestro destino está contado, es un *veo verme*.

181.-Ref: Jacques Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1986. P.99-100.

Mirar la calavera “centralmente” mediante hilos que en realidad forman parte de una visión oblicua, un cono, que se prolonga más allá de la propia imagen central de la calavera, pero sin ir más allá de su fondo, que no existe, es un estiramiento de la visión que parte desde mi yo hasta la muerte. Es un vernos con la muerte. En toda esta disposición imaginaria, *veo verme* se convierte en una frase anamórfica.

V.2. Métodos para hacer anamorfismos

A continuación se enumera una relación de posibles modos y herramientas graciosas para crear anamorfismos, no sólo por medio de cámaras sino también mediante otras artimañas, también mentales. Describimos la experiencia de lo que supone conseguir la imagen que buscamos, sus derroteros y lúcidos resultados a través de experimentos. Una experiencia casualmente positivista, una actitud constantemente práctica en esta investigación.

La mano y el ojo se convierten en los instrumentos sensoriales propios más exactos para la creación y la comprobación, respectivamente, a escala de lo humano. Si la mano no puede crear el instrumento que crea el anamorfismo, o el propio anamorfismo, el procedimiento no nos es válido. Si una vez creado el anamorfismo, el ojo no lo puede reconocer, el procedimiento tampoco nos sirve.

V.2.1. A través de la perspectiva

V.2.1.1. Anotaciones sobre ella

Perspectiva es una palabra latina que significa “mirar a través”, una ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio.

La perspectiva es un sistema especial de representación, como un testigo más de la realidad. La perspectiva, basada en la geometría exacta, se ha asumido también exacta como algo incuestionable, sin embargo los modos de visión “a través de” o anamórficos, como tantos otros atravesares, evocan una serie de reflexiones y cuestiones al respecto, especialmente cuando se trata de un sistema que sustituye al de nuestra mirada y sólo basándose en un ojo. La perspectiva en realidad no presenta una verosimilitud con la realidad, sino que se aleja de ella por no ser tridimensional.

A qué logros conduce la perspectiva; signo o ausencia de la energía por un lado por la falta de nuestros órganos sensoriales y mentales, pero por otro, una máquina ingeniosa de memoria y mirada que permite expresar lo perdido en la memoria, capaz de reconstruir. De una planta se puede levantar una construcción para evocar, acercarnos y hacer visible lo que recordamos. Restituciones perspectivas. Con unas mínimas pistas en nuestra memoria podemos crear ficciones, visibles de los invisibles, por otro lado liberándonos del resobado de las emociones tan rondadas en un proceso de narración, sin enfriar ni calentar conceptos. El uso del orden de la perspectiva permite hacer real aquello que es débil en la imaginación, o registrar cosas que de otra forma se olvidarían. La perspectiva es objetiva, registra todo por un igual sin evidenciar ningún trauma ni alegría, otorgando un carácter de perpetuidad a la imagen.

En nuestra búsqueda de creación de anamorfismos usamos la perspectiva como una herramienta que, para nuestro propósito, debe ser como reinventada en lo que supone una alteración de la perspectiva geométrica central, un sometimiento de la visión geométrica a experimentación, pero sin olvidar en ningún momento que seguimos viendo con dos ojos. La cámara de agujero nos apoya en la búsqueda dentro de este sistema.

La imaginación es potente como impulso para hacer, pero a veces vaga e imprecisa. Ahí, la perspectiva es una herramienta útil en el proceso de creación de esculturas. Nos proporciona, mediante su restitución, el valor de las distancias, direcciones y medidas necesarias como puente entre los primeros esbozos dibujados y la construcción de la obra.

El ojo muerto es el *yo* sustituido por un punto focal. Éste es uno de los límites del uso y sentido de la perspectiva. De los dos ojos con los que veo, la perspectiva me narra sólo con uno, quedando así la representación desprovista de realidad. Pável Florensky entiende este punto de vista como un único ojo inmóvil y observante, cautivo y atado, con la voluntad paralizada, imposibilitado para tener un acceso directo con la realidad ¹⁸². Su ensayo, aun inacabado, es por eso mismo un texto lleno de nuevas ideas, capaz de expresar eso que estamos viendo todo el tiempo en las imágenes con la atención concentrada en aquello de lo que nadie habla, la perspectiva invertida, y en lo que los expertos no reparan porque se pierden en el éxito fonético de los puntos de fuga, líneas de horizonte y demás tópicos.

“Me fugo” es perspectiva y huída de ella al mismo tiempo, una nueva actitud hacia la perspectiva.

V.2.1.2. Malla geométrica fugada

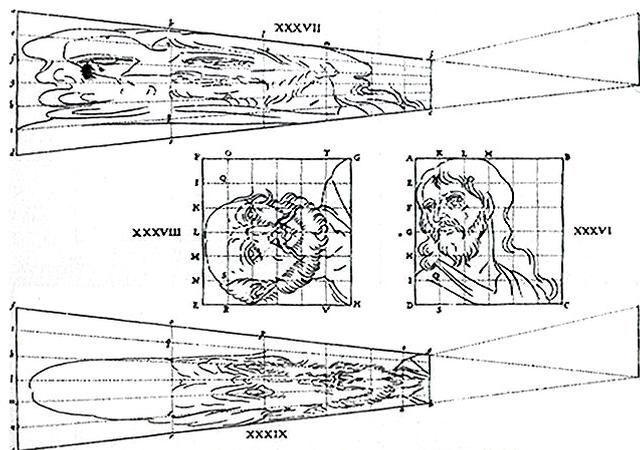
El método clásico de deformación anamórfica es el de la malla geométrica o retícula. Se trata de pasar puntos de una imagen desde una malla regular a otra análoga a la primera, pero estirada y deformada.

A partir del 1516 se hicieron populares las imágenes distorsionadas de príncipes, reconocibles cuando se miraban desde un lateral de las mismas. El bien conocido retrato del Eduardo VI, en la National Portrait Gallery, es un buen ejemplo tardío de esta costumbre. Todas estas imágenes distorsionadas de príncipes utilizaban mallas en las que las líneas horizontales de éstas divergían y el espaciado entre las verticales aumentaba progresivamente conforme se alejaban del punto de vista. Es razonable asumir que Holbein estaba familiarizado con la costumbre de la época de utilizar estas mallas para crear deformaciones, sin embargo estas mallas fugadas o con las líneas horizontales divergiendo para simular la fuga de una vista parecen ser falsas perspectivas.

En su concepto básico, se coloca un marco, cuadrado o rectangular, alrededor de la imagen del sujeto a deformar y se traza una de sus diagonales. A continuación se dibujan líneas horizontales espaciadas entre sí a una misma distancia. Las intersecciones de la diagonal con las líneas horizontales determinan los puntos por los que se trazan líneas verticales. Con esto se completa la malla inicial regular.

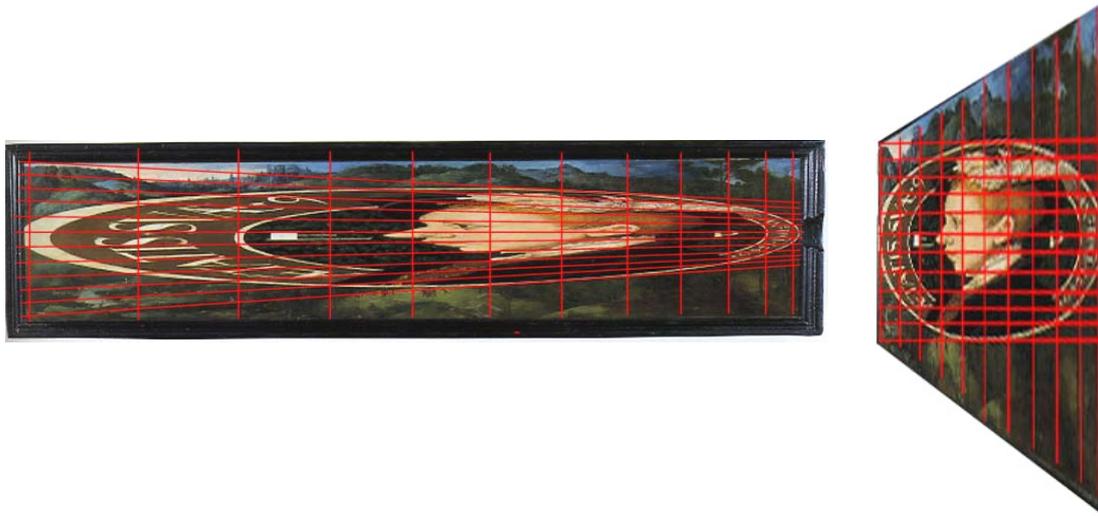
182.-Ref: Pável Florensky. *La perspectiva invertida*. Ed. Siruela. 2005, Madrid.

A continuación se dibuja otro marco de igual altura que el primero, pero fugado. El ángulo de fuga y la longitud del marco se escogen a nuestra elección. Se trazan las líneas horizontales, que ahora no son tales, sino líneas que fugan al punto de fuga. Se dibuja de nuevo la diagonal análoga a la de la primera malla. Los puntos de intersección de esta diagonal con las líneas fugadas determinan los puntos por donde se trazan en última instancia las líneas verticales. Como resultado se obtiene una malla irregular de líneas “horizontales” no paralelas, disposición que compensa la fuga de nuestra visión, y de verticales espaciadas entre sí a diferentes distancias, disposición que compensa las diferentes distancias del punto de vista a las más o menos alejadas zonas del dibujo cuando el anamorfismo es observado desde el ras. A continuación, se transfiere la imagen de una malla a otra, desde un punto de la malla regular a su análogo de la irregular, obteniendo la imagen anamórfica. Cuanto más pequeña sea la subdivisión de las mallas, más preciso será el traspaso de la imagen entre una y otra. Finalmente, si colocamos nuestro ojo al ras del papel en el punto de fuga de la segunda malla y observamos la imagen anamórfica, observaremos que el sujeto cobra de manera aproximada su forma inicial (225).



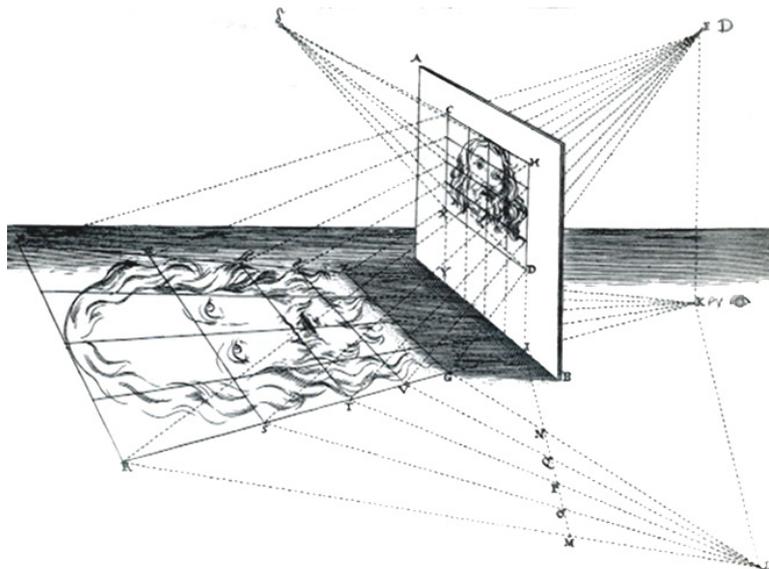
225.-Ejemplo de malla geométrica fugada. *Anamorfosis de cabezas*, François Nicéron, *La perspective curieuse...*, 1638.

Como ejercicio hemos realizado el proceso inverso: Superponiendo una malla fugada sobre el retrato de Eduardo VI de William Scrots anamórfico y comprimiendo la malla hasta convertirla de nuevo en su forma original cuadrada, obtenemos su rostro bien formado, lo que demuestra el uso de la malla fugada en un primer instante para crear la deformación. De todas formas, si nos fijamos en el marco circular con letras alrededor de la cara de Eduardo VI, se puede apreciar que el lado izquierdo es más ancho que el derecho, lo que demuestra que la malla fugada no funciona perfectamente (226).

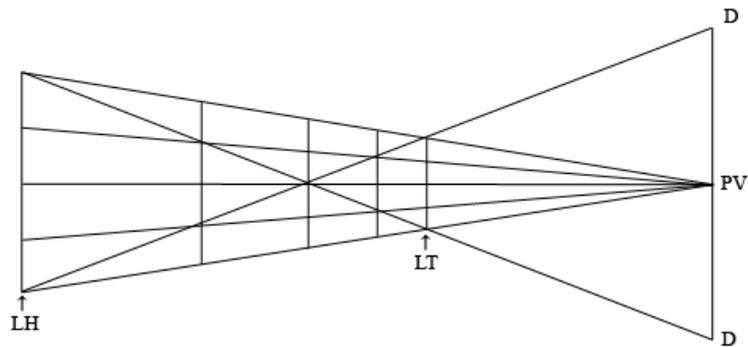


226.-Demostración del uso de malla fugada en el retrato de Eduardo VI de Scots.

Para controlar el punto de vista de una manera más específica en el espacio y poder aplicar este método a situaciones más reales, existe una explicación más completa que se ayuda del uso de la perspectiva, en concreto la cónica central. En realidad se trata de una simple proyección geométrica de una imagen colocada verticalmente AB, sobre el suelo (227-228).

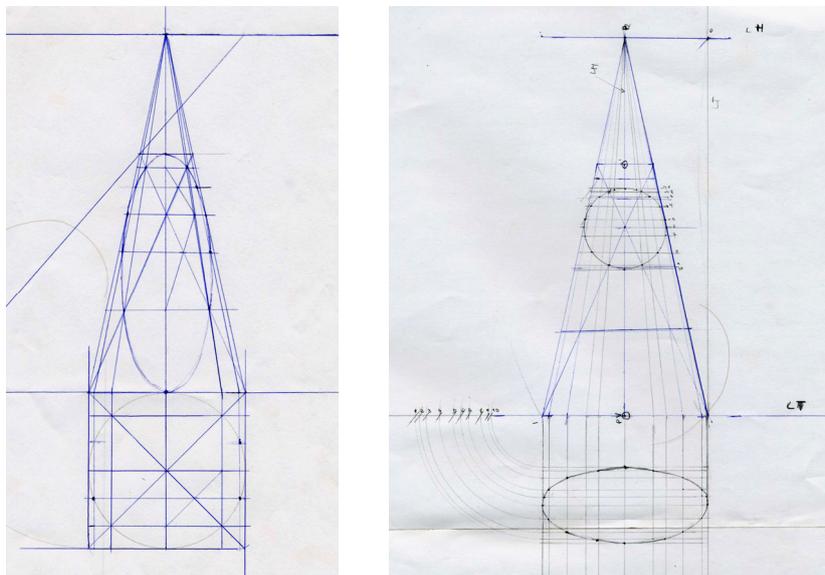


227.-Ejemplo de proyección geométrica. *Anamorfismo de la cabeza de Cristo*, Mario Bettini, *Apiaria universae...*



228.-Malla geométrica: LT, LH, PV, D.

Las siguientes pruebas muestran lo fácil que es perderse en los juegos de colocar una malla regular sobre una imagen anamórfica o viceversa (229-230). La primera imagen muestra el clásico ejercicio de deformación anamórfica por malla de un círculo, obteniendo un óvalo. La segunda deforma un elipse, obteniendo un círculo.



229-230.-Ejemplos de juegos de mallas.

Una vez explicado el método de la malla para obtener anamorfismos, ¿pudo ser éste el método que empleara Holbein para su calavera? Si usó un método geométrico, éste pudo ser la famosa malla fugada, famosa por ser el método clásico mayormente empleado para hacer anamorfismos y el más atribuido al anamorfismo de Holbein. El problema de esta malla es que la deformación que crea resulta ser un tanto exagerada cuando el punto de vista no está suficientemente lejano, algo difícil de conseguir

cuando se trabaja sobre una superficie limitada. Las líneas fugadas se abren y se separan demasiado unas de otras al irse alejando del punto de vista, haciendo que la imagen se deforme exageradamente tal que ya no parece real aun cuando es contemplada desde el ras. En consecuencia, se podría argumentar que, de haber realizado Holbein la calavera con una malla que fuga al punto de vista conocido del cuadro, la imagen, por estar el punto de vista no demasiado lejos del anamorfismo, habría sufrido una deformación excesiva por lo ya explicado, sin embargo, la distancia del punto de vista es suficiente para una imagen, la calavera, cuya altura no es excesiva comparada con la distancia a éste. Este razonamiento queda apoyado por el hecho de que la calavera parece funcionar bien desde el punto de vista conocido.

Así, la posibilidad de que Holbein se ayudara de una malla fugada es real, sin embargo esto no excluye el mérito de conseguir una deformación tan larga, casi multiplicada x10, y a la vez precisa, a partir de una imagen inicial tan pequeña, la calavera real, para lo que una gran subdivisión de la malla inicial sería necesaria. Por otro lado, este alargamiento es suficientemente grande para no poder reconocer la calavera desde el frente, pero a la vez el perfecto para poderla ver desde el ras a una distancia razonable. Este acierto en las proporciones parece ser algo no muy complicado de conseguir, sin embargo no olvidemos que las posibilidades en la creación de las proporciones de la malla fugada son infinitas, pudiendo crear anamorfismos infinitamente largos, por lo que saber cuándo parar no es tarea fácil. Finalmente, el realismo pictórico, el sombreado y los colores intermedios conseguidos no son fáciles de lograr en el caso de haberse tratado del simple uso de una malla de deformación. La calavera presenta un claroscuro muy marcado que no resulta extraño, pero todas las zonas medias están muy bien logradas, algo, por otro lado, al alcance de un pintor de la meticulosidad y metódica de Holbein.

El hecho de que el punto de fuga de la calavera esté fuera del cuadro puede revelar que Holbein realizó la calavera inicialmente en un estudio previo que calcó posteriormente al cuadro, o incluso que la hiciera inicialmente a pequeña escala y luego la aumentara mediante otro aparato. ¿Un aparato que ya usaban los pintores para calcar?

Independientemente de que Holbein usara, o no, la malla fugada, a nuestro modo de ver ésta no es el mejor método para crear anamorfismos, pues hay algo raro en el resultado por mallas que no encaja en nuestro modo de visión, y si el ojo no resuelve el anamorfismo con éxito, éste no nos sirve.

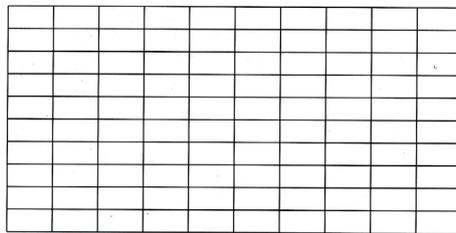
Todas estas dificultades y la sospecha de que existieran otros métodos mejores para realizar anamorfismos como el de la calavera, nos hacen pensar que el método que Holbein usó quizás fue otro diferente al geométrico. Ésta pudo ser no la única vía.

Todos los libros más importantes que tratan el anamorfismo, entre otros *Anamorphoses* de Baltrusaitis e *Imágenes de la perspectiva* de Javier Navarro, describen el mismo tipo de métodos y prácticamente las mismas ilustraciones acerca del anamorfismo por malla fugada. Igualmente, el libro publicado tras la última restauración del cuadro, *Making & Meaning Holbein's Ambassadors*, aborda el tema de la reconstrucción de la calavera en zonas que sufrieron pérdida de pintura mediante el uso del ordenador. En el proceso de deformación por ordenador, los autores dieron con una malla concreta en la que la calavera parecía encajar, que supusieron correcta y de la que se ayudaron en su proceso de restauración. A nuestro parecer, la malla que Holbein usara, si ese fue el caso, es, entre innumerables posibles, imposible de adivinar, y más ahora que la calavera ya ha sido retocada probablemente a partir de una malla equivocada. Esto hace que la restauración probablemente diera un resultado erróneo, pero no

sólo por eso, sino también quizás porque la malla ni siquiera fue el método que usó Holbein. Conexión con Restauración del cuadro, p.334.

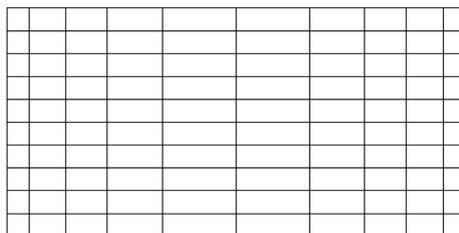
V.2.1.3. Malla geométrica no fugada

En la bibliografía encontramos teorías de que Holbein se ayudó de una malla no fugada para la construcción de su calavera. En la versión más simplista, Hockney sugiere que la calavera únicamente atiende a un estiramiento longitudinal, es decir a una malla rectangular no fugada regular, aumentando equidistantemente respecto de la malla cuadrada el espacio entre cada una de sus líneas verticales (231). Sin duda el ojo no ve de esta manera, ¿Podría haberle resultado eso a Holbein indiferente?

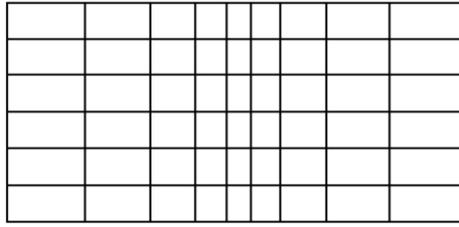


231.-Malla rectangular no fugada regular.

Edgar R. Samuel también trata el tema de cómo Holbein pudo haber dibujado la calavera. Según Edgar, la forma más simple y por tanto la más probable de hacer la calavera y que Holbein pudo haber utilizado, es la de la malla no fugada, aunque no especifica si regular o irregular. Si un anamorfismo simplemente estirado en su eje longitudinal se mira con un tubo de vidrio colocado perpendicularmente al eje de la calavera, según el planteamiento de Edgard, la imagen queda demasiado comprimida en los laterales por la propia curvatura del tubo. Un anamorfismo, por tanto, podría ser diseñado para compensar esta compresión estirando sus dos extremos mediante el uso de una malla no fugada irregular, con las líneas horizontales paralelas y sólo las verticales espaciándose entre sí progresivamente desde el eje central de la malla hacia sus dos lados. Para hacerlo de forma precisa se necesitaría un gran nivel de observación, atributo, por otro lado, que Holbein claramente poseía (232-233).



232.-Efecto del vidrio cilíndrico.



233.-Malla rectangular no fugada e irregular con un espaciamiento entre líneas verticales progresivo desde el centro hacia sus dos laterales para compensar la deformación del vidrio cilíndrico.

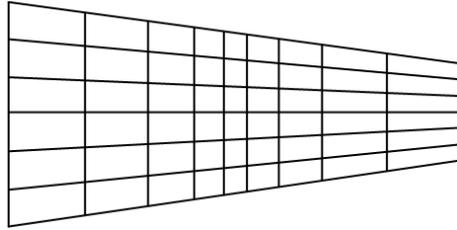
Edgar advierte sin embargo un defecto en la calavera que a nuestro juicio podría indicar que la posible malla de Holbein no sólo no fuera fugada, sino que además tampoco presentara una separación progresiva de sus líneas verticales, siendo por el contrario totalmente regular: Según Edgar, una inspección del anamorfismo utilizando el tubo de vidrio revela una extensión del cráneo habiendo añadido una protuberancia extra que aparece separadamente iluminada y sombreada, a la vez que difuminada con el resto de la calavera, como si dicha extensión hubiera sido añadida a posteriori para compensar la compresión excesiva que esa zona sufriría al ser la calavera observada mediante un tubo de vidrio. Mary Hervey tiene la teoría de que el anamorfismo se observa a través de un espejo curvo, pero de acuerdo a la teoría de Edgar y según él mismo, en tal caso no existiría razón para que Holbein hubiera sacrificado la calidad del cuadro al añadir esa extensión al cráneo.¹⁸³

Sea la extensión del cráneo añadida, o no, a posteriori, sí parece que la parte izquierda de la calavera, en la zona de su ojo izquierdo según miramos, también está estirada. Así ambos extremos de la calavera estarían estirados adecuadamente para compensar la compresión producida por el tubo de vidrio en sus dos laterales. Ciertamente la parte posterior del cráneo presenta una excesiva protuberancia cuando se observa desde el ras derecho, lo que otorga a Edgar el crédito de quizás estar en lo cierto cuando asegura que el anamorfismo se observaría con un tubo de vidrio, y no desde el ras derecho. En tal caso, las teorías del uso de malla fugada también perderían su razón en favor de la malla no fugada, como Edgar defiende.

A nuestro juicio, la idea de que, en el caso de que Holbein usara malla, ésta fue no fugada, no acaba por otro lado de estar en consonancia con la realidad de la imagen. Si nos fijamos atentamente, la línea recta que apoya sobre ambas cavidades oculares no es paralela a la línea que recorre la base de la calavera. Ambas convergen en un punto, que parece coincidir con el punto de fuga desde donde se puede observar la calavera desde el ras derecho.

183.-Ref: Artículo Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), London.

Ante esta dualidad de opciones, ¿podría Holbein haber jugado con sendos posibles modos de mirar el anamorfismo y combinarlos para no descartar ninguno? En tal caso se podría tratar de una malla fugada con un espaciamiento entre líneas verticales progresivo, no desde uno de sus lados, sino desde el medio y hacia ambos extremos, es decir, una solución intermedia entre las dos descritas. Esta novedosa idea de que Holbein pudiera haber usado una combinación de dos mallas descubre la posibilidad de que quizás todavía no se ha descubierto la vía geométrica, si ese fue el caso, empleada por Holbein (234).



234.-Malla fugada con un espaciamiento entre líneas verticales progresivo desde el centro hacia sus extremos.

V.2.2. Máquinas de dibujar

Las máquinas de dibujar, aunque no fueron específicamente diseñadas para crear anamorfismos sino para representaciones frontales, pueden también usarse para la creación de anamorfismos mediante el cambio de la disposición de algunos de sus elementos.

En este capítulo también revisamos otras máquinas para hacer perspectivas y cambios de escala que suponen conceptos con los que Holbein pudo haber realizado parte de su trabajo. Pese a ser la mayoría de las máquinas posteriores a Holbein, éste pudo haber dispuesto de otras de similar modo de funcionamiento, aunque no registradas hasta la actualidad. De igual forma, incluso si no fue tal el caso, el entendimiento de estas máquinas nos ayuda a plantear posibilidades de cómo ciertos elementos del cuadro podrían realizarse.

V.2.2.1. El velo de Alberti

El velo de Leon Battista Alberti (1404-1472) es un invento sencillo. Se dispone de un bastidor con una tela de velo transparente cuadriculada mediante hilos. El velo se coloca vertical y frontalmente entre el dibujante y la escena. Entre el velo y el dibujante hay también un puntero mirador con un agujero a través del cual se mira. En el papel donde se va a dibujar se traza la misma cuadrícula del velo. Finalmente, se trata simplemente de mirar por el puntero y ver dónde se localizan los puntos de la escena con respecto a la cuadrícula del velo. A continuación se trasfiere la imagen al papel de dibujar punto a punto usando su cuadrícula como referencia.¹⁸⁴

Si el bastidor con el velo se girara de tal forma que ya no estuviera frontal a la escena sino oblicuo, casi a 90°, la imagen final obtenida sería un anamorfismo.

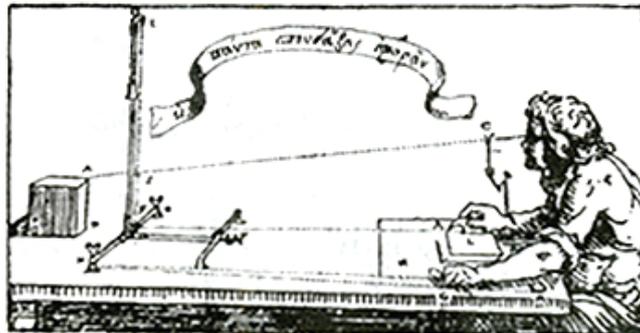
Todas las máquinas que derivan del velo de Alberti, como el porticón de Durero, o el vidrio de Leonardo, pueden ser usadas para realizar anamorfismos mediante el mismo principio, el giro o abatimiento del bastidor que contiene la cuadrícula a través de la que se observa la escena.

184.-Ref: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. P.87-88.

V.2.2.2. La escuadra de Cigoli

La escuadra de Cigoli, pintor y arquitecto italiano (1559-1613), era usada para dibujar plantas en perspectiva (235). Lino Cabezas, en su capítulo del libro *Máquinas de dibujar* la describe de esta manera:

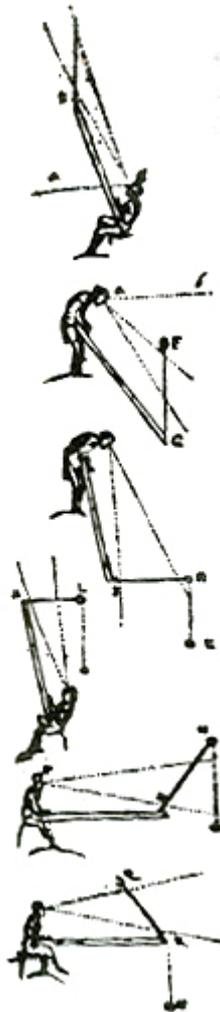
*“El ojo del dibujante se mantiene fijo en un punto gracias a un elemento articulado que permite inmovilizarlo en cualquier posición. Mientras, con la mano izquierda, y gracias a un sistema de poleas, el dibujante puede mover lateralmente la escuadra a derecha o izquierda para alinear la regla vertical con la visual que mira el punto que se pretende dibujar. Simultáneamente, con la mano derecha que traza el dibujo se sujeta el extremo de un hilo tensado gracias a una plomada situada en el otro extremo. Al mover la mano que dibuja sobre el papel, hacia atrás o avanzando hacia delante, el hilo transmite estos mismos movimientos en la escuadra, desplazando una señal del hilo hacia arriba o hacia abajo. Esta señal se mueve siguiendo los puntos que se va a dibujar, controlando sus movimientos con la vista. Además en comparación con otros instrumentos, el de Cigoli permite su utilización por una sola persona.”*¹⁸⁵



235.-Escuadra de Cigoli. Utilización de la escuadra accionando los hilos un solo operador.

Esta escuadra, gracias a la movilidad de sus brazos, tiene otras posibles aplicaciones en diferentes circunstancias. Por ejemplo, si el soporte donde se dibuja se abate formando un ángulo muy cerrado cercano a 0° , o muy abierto cercano a 180° , con el soporte donde se coloca la regla vertical para visualizar, se pueden conseguir imágenes deformadas o anamórficas (236). Este sería otro posible método que Holbein podría haber usado para la construcción de su anamorfismo, teniendo en frente suya una calavera real que pasaría a papel. A continuación Holbein simplemente transferiría el dibujo al cuadro.

185.-Ref: Lino Cabezas. Capítulo II Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación. P.218-219.



236.-Esquema de las posibilidades de aplicación de la escuadra de Cigoli en distintas posiciones.

V.2.2.3. Derivaciones de la escuadra de Cigoli

La escuadra de Cigoli derivó durante los siglos posteriores en numerosas variaciones para otras diferentes aplicaciones de la perspectiva e incluso de la representación anamórfica.

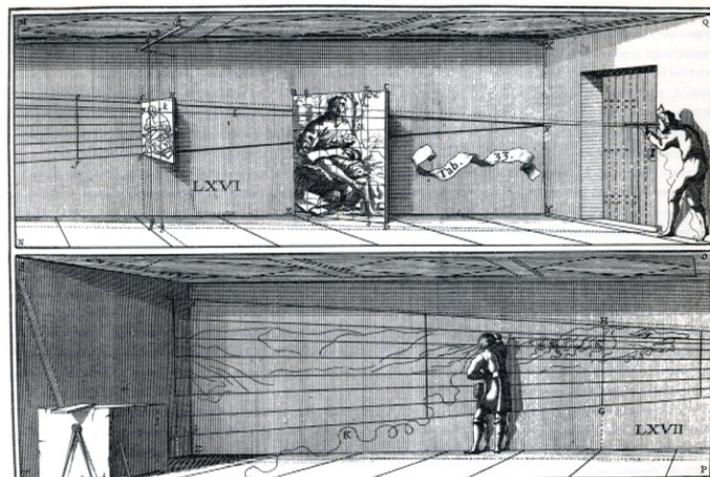
Transferencia a otras superficies: El mismo Cigoli formuló una aplicación de su escuadra para trasladar a una bóveda o superficie curva dibujos ya realizados anteriormente. Se trata en realidad del proceso inverso al de su uso convencional ya descrito. El resultado en realidad no es más que un anamorfismo en la bóveda que visto desde el punto de observación del pintor, queda resuelto (237).¹⁸⁶

186.-Ref: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación.* P.225.

Quizás Holbein pudo usar un aparato similar al perspectógrafo de Lambert para la representación de su suelo en perspectiva. Pese a que Lambert fue muy posterior a Holbein, su invento demuestra la posibilidad de trasladar plantas a perspectiva de forma no muy compleja, y aparatos similares pudieron haberse usado en la época de Holbein, aunque no quedaran registrados. De todas formas, aun cuando no fuera éste el caso, a nosotros nos sirve para conocer que existía esta posibilidad.

Holbein quizás no tomó el modelo del suelo directamente del original de la Abadía u otro palacio. Tratándose de un suelo con una geometría muy definida y regular, habría sido relativamente sencillo de pasar a un papel primero. Así Holbein pudo haberlo empleado como un plano del suelo en planta para posteriormente transferirlo a perspectiva en su cuadro mediante una escuadra similar a la de Lambert. De esta forma, la adición de otros elementos ajenos al suelo real, como la estrella de David, habría sido sencilla por la posibilidad de incluirlos primeramente en planta sobre el dibujo del suelo inicial. Con este tipo de escuadra la imagen sale invertida, lo que quizás explica por qué las direcciones de las bandas del suelo son contrarias a las del pavimento de la Abadía.

Máquina para hacer anamorfismos: En un grabado de Jean-François Nicéron (1613-1646) se puede ver la construcción de anamorfismos mediante un mecanismo de hilos y plomadas (239). Se prepara una malla fugada en la pared donde se va a dibujar el anamorfismo. Un ayudante se coloca en el punto de profundidad desde donde se proyecta la imagen. Éste sujeta fuertemente en un punto fijo un hilo que actúa como rayo visual. El pintor agarra y tensa el hilo desde el otro extremo, que mueve para transferir el contorno de la imagen a de la malla fugada. Este sistema se basa en principios similares a los de Cigoli.¹⁸⁸



239.-Método de proyección anamórfica para un fresco. François Nicéron, *La perspective curieuse...*(1683).

188.-Ref: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. P.403.

V.2.2.4. El pantógrafo de Scheiner

Muchas de las pinturas de Holbein eran precedidas por dibujos preparativos realizados al carbón, pero a diferente escala de la pintura final. Esto apoya la idea de que quizás Holbein usó alguna máquina para calcar y cambiar de escalas (240-241).



240.-*Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534-1535. Óleo sobre roble, 92.5x75.5cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

241.-Dibujo preparatorio de *Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534-1535. Tinta negra, tizas de color y acuarela rosácea sobre papel, 33x24.9cm. Kupferstich-Kabinet, Dresden.

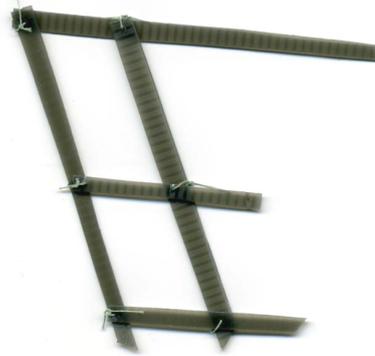
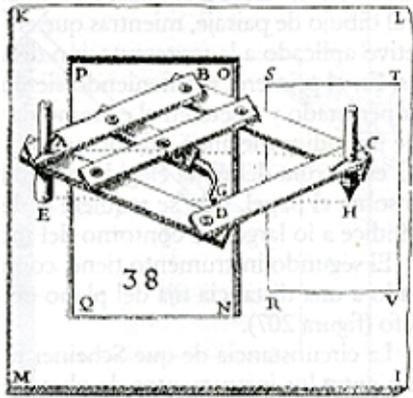
Por otro lado, el estudio de todas las líneas del cuadro de Holbein hace pensar que para cada uno de sus elementos Holbein pudo haber empleado una máquina distinta, preparando muy bien su trabajo, ayudado por máquinas derivadas de la escuadra de Cigoli, como el pantógrafo, instrumento que puede ayudar a calcar y cambiar las proporciones. Como ya explicamos con anterioridad, desafortunadamente ningún preparativo de *Los Embajadores* sobrevive para comprobar esta teoría en el cuadro.

Aunque posterior a Holbein, el astrónomo y matemático alemán Christopher Scheiner (1575-1650) inventó en 1603 un aparato que servía para copiar dibujos, ampliarlos o reducirlos (242).¹⁸⁹

Para entender su funcionamiento para el propósito de esta investigación, nos fabricamos una maqueta en pequeño (243). La componemos de cinco listones, tres horizontales y dos verticales articulados para que los listones se puedan mover. Este conjunto es fijado en el soporte donde se quiere dibujar por un vértice del rectángulo formado por los listones, clavándolo en el papel. En los dos extremos más largos se colocan dos índices, en uno se coloca la punta de una aguja para poder contornear el dibujo que se quiere pasar a otra escala, y en el otro la punta de un lápiz para dibujar. Conforme se va

189.-Ref: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. P.235-236.

contorneando, la punta del lápiz va copiando el dibujo a otra escala. Para aumentar o disminuir la escala del dibujo, basta con intercambiar las posiciones del lápiz y la aguja entre listones. La imagen producida también aparece invertida.



242.-Pantógrafo de Scheiner.

243.-Pantógrafo realizado manualmente con láminas de plástico para comprender su funcionamiento.

Algunos de los dibujos de Holbein que pueden verse en el Kunstmuseum de Basilea presentan líneas muy resueltas sobre un estarcido de puntos, como si hubieran sido calcados inicialmente desde otro preparativo. Pero también hay ejemplos de réplicas a pequeña escala en los que no se ve ningún estarcido de puntos. Parecen transcripciones directas a otra escala, para lo que Holbein quizás se ayudó de algún aparato similar al pantógrafo.

V.2.3. Cámaras de agujero

Las cámaras de agujero u oscuras (del latín *camera obscura*) son fieles a los principios de la perspectiva lineal, pueden explicar los conceptos de la óptica e incluso del mecanismo de nuestra visión, ofrecen aplicaciones para la pintura, y forman la base de las posteriores cámaras fotográficas y otros artilugios ópticos.

La cámara oscura es un instrumento óptico consistente en una caja cerrada con un orificio y una superficie de proyección en su interior. La luz reflejada de un objeto iluminado en el exterior entra por el agujero de la cámara y se proyecta sobre la pantalla interior. La imagen obtenida es la imagen del objeto pero invertida. La pantalla puede ser una simple superficie de proyección traslúcida para poder observar la imagen desde el otro lado, o papel fotosensible. En este último caso, la cámara se denomina estenopeica.

No se conoce exactamente el origen de la cámara oscura ni a qué periodo se remonta. Seguramente su descubrimiento fue casual tras la observación en recintos cerrados y oscuros de la entrada a través de grietas o agujeros de haces de luz que proyectaran alguna imagen proveniente del exterior, dando lugar con el tiempo a la generalización del concepto.

A partir del siglo XV, con Leonardo da Vinci, se empieza a dar a la cámara oscura una aplicación práctica como herramienta de dibujo, aunque más bien la usó para el estudio de la óptica y para comprender el funcionamiento del ojo. En el siglo XVI el agujero de la cámara se empieza a sustituir por una lente consiguiendo así imágenes de mayor calidad, definición y luminosidad. A partir del siglo XVI y XVII fue común el uso de estas cámaras por pintores para la elaboración de sus estudios preliminares y pinturas.

La aplicación de la cámara oscura a la pintura otorga unas calidades específicas: el grano propio de las imágenes lumínicas, el claroscuro, el realismo, etc., características algunas de ellas en consonancia con ciertos indicios ópticos de *Los Embajadores*, lo que abre la puerta a la idea de que Holbein pintara algunos de los elementos del cuadro por medio de esta técnica. ¿Si usó cámaras oscuras para pintar alguno de los objetos de la estantería, en especial los que requerían gran realismo y detalle, podría haberlas utilizado también para la realización del anamorfismo?

En nuestra búsqueda de métodos para obtener anamorfismos, nos construimos toda una variedad de cámaras de agujero, oscuras con pantalla traslúcida y estenopeicas, de rendija, con lentes de todo tipo, con espejos planos y curvos, etc., una gran variedad de cámaras para probar todas las posibilidades de cara a obtener una imagen anamórfica similar a la de la calavera de Holbein y con la suficiente calidad como para poder manejarla. Estas cámaras son fáciles de construir y manejar, lo cual permite realizar prueba tras prueba.

El interés en toda esta variedad de ópticas surge de una primera experiencia durante la niñez, cuando me regalaron un caballo de cristal azul de esos mal soplados. Empecé a mirar todos los objetos a través de este vidrio, en concreto a través de su panza, los cilindros cónicos de las patas, y cualquier zona

que produjera un efecto de lente deformada. Así, mis pruebas caseras surgen del cutrerío del vidrio mal soplado de un caballo de cristal.

Los cacharros diseñados derivan del disfrute de una libertad tecnológica, usando todo tipo de cartones, espejos deformes, pantallas de diferente índole desde plásticos semitransparentes hasta papel cebolla con aceite, etc. Materiales económicos y siempre al alcance de forma rápida, con la misma inmediatez y simplicidad con la que se originan las imágenes a través de un agujero. El uso de estas cámaras otorga una libertad de exploración para formar imágenes imposibles, otro medio más como la pintura para simular realidades, aunque de diferente manera, y permite plantear diseños muy concretos. El trabajo con cámaras oscuras ha sido la principal vía en busca de mis imágenes.

Ya desde las primeras sesiones de análisis del cuadro y coincidiendo con nuestros primeros conocimientos de perspectiva, surge la necesidad de construir cámaras de todo tipo para experimentar. Acompañados de ellas, de una linterna y de una cámara convencional, comenzamos a hacer excursiones nocturnas para tomar fotos de todas las rarezas con que nos íbamos topando. Las imágenes conseguidas parecen las de un sublenguaje que también entrevemos en el cuadro, por compartir códigos pictóricos similares, los claroscuros, el realismo, etc., así como por ser la cámara oscura en sí un propio espacio de trabajo, el taller convertido a cámara oscura, de igual manera que el cuadro es el propio taller de Holbein. El hecho de que nuestro objeto a contemplar sea el único iluminado para conseguir una imagen mágica, nos reducimos al objeto y nosotros, imagen casi onírica, como soñando despiertos. La experiencia nocturna con una cámara oscura es un trabajo de autodesorientación, una óptica para ciegos, mover la cámara al tiento para acertar a encuadrar una imagen que nos aparece invertida, un engaño al cerebro. Este desorientar es tan inevitable como necesario para comprender el cuadro, pues la nebulosa de la desorientación ayuda a acceder a las ideas más abstractas de éste, no todo en él es claridad. *Conexión con En busca de mis imágenes, p.363.*

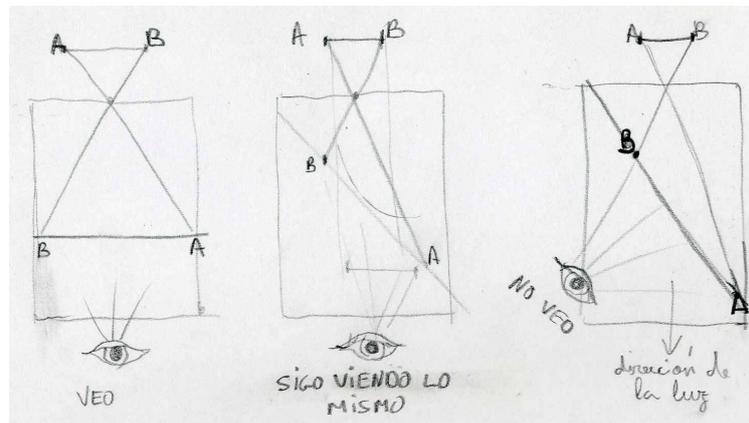
El uso de las cámaras oscuras de pantalla y estenopeicas me permiten una alteración de la perspectiva geométrica central. Se trata de un tipo de experiencia donde la distorsión del realismo y la alteración de la perspectiva central van abriendo paso a una creatividad centrada en la misma cámara como objeto. Así, en la búsqueda de imágenes anamórficas, estas cámaras presentan una ventaja que no ofrece la cámara fotográfica convencional. Las cámaras de agujero permiten un cierto transformismo, como inclinar la pantalla de proyección a nuestra elección. Si se coloca la pantalla a 90°, o cercana a 90°, de la superficie donde se encuentra el orificio, los rayos de luz llegan a la pantalla de forma oblicua formando una proyección anamórfica del sujeto. El problema reside en conseguir que toda la longitud de la imagen esté enfocada, lo cual es más difícil cuando más largo es el anamorfismo. En esto también la cámara oscura de agujero presenta una gran ventaja. La posibilidad de disminuir el tamaño del agujero, o estenopo, permite obtener una imagen de profundidad de campo prácticamente infinita, mayor cuanto más pequeño es éste. Las cámaras construidas manualmente tienen por supuesto mucho margen de mejora. Una de las mejoras que está a nuestro alcance es precisamente esa, la reducción del tamaño del estenopo para aumentar la profundidad de campo de cara a obtener imágenes anamórficas enfocadas en toda su longitud.

De todas formas, en referencia a la calavera del cuadro, si Holbein usó una cámara oscura, ¿cómo se puede obtener una deformación de dimensiones tan grandes y alargadas, y tan correctamente

iluminada? Esto no es más que una problemática de las dificultades encontradas con las cámaras de agujero, que a continuación recogemos.

V.2.3.1. Cámara oscura de imagen lumínica de pantalla

Nuestro objetivo es poder observar una imagen anamórfica directamente formada sobre una pantalla translúcida, sin el uso de un papel de emulsión. La creación de la imagen en la pantalla no es complicada. En teoría bastaría con girar la pantalla hasta situarla a casi 90° de la superficie donde se encuentra el orificio. Así, los rayos de luz incidirán en la pantalla oblicuamente y crearían un anamorfismo. Sin embargo, esto no funciona en la práctica. El gran problema que se encuentra es que una imagen lumínica sólo puede ser observada cuando nuestros ojos se sitúan en la misma dirección de la luz. Eso significa que la observación directa del anamorfismo creado colocándonos de frente a la pantalla de proyección no es posible, pues los rayos de luz no van en tal caso dirigidos a nuestros ojos. Si nos situamos en cambio frente a los rayos de luz, u oblicuos a la pantalla de proyección, sobre la pantalla veremos simplemente sólo una porción de la imagen normal, y no anamórfica, como si la luz ignorara la presencia de la pantalla y llegara a nuestros ojos imperturbada. Ahora probamos a movernos a un lado para ver la pantalla de frente y así la proyección anamórfica, pero ya no vemos nada, nos hemos salido de la dirección de la luz. En definitiva, la imagen anamórfica, aunque en realidad sí existe, no puede verse (244).



244.-Esquemas de una cámara oscura con distintos abatimientos de la pantalla de proyección, donde se demuestra la formación de la imagen lumínica.

Una posible solución es cambiar la pantalla translúcida por una opaca. De esta forma los rayos de luz crean una imagen en ésta visible desde cualquier ángulo. El problema al que nos enfrentamos entonces es la profundidad de campo. El anamorfismo no aparece nítido en toda su longitud. Para intentar solucionar esta baja profundidad de campo, el agujero debe ser muy pequeño. Para ello, preparamos dos

tiras de agujeros de diferentes diámetros mediante la técnica de microfabricación por electrodescarga, o EDM (“Electro Discharge Machine”), el más pequeño de tan solo 0.18mm de diámetro (245). Sin embargo, tras esto surge otro problema, el agujero que permitiría obtener una suficiente profundidad de campo no permite entrar la suficiente luz para formar la imagen. El uso de un espejo dentro de la cámara tampoco permite solucionar estos problemas.

El encuentro con todas estas dificultades nos evoca la idea y necesidad de dar con una lente que dirija la luz y cree un anamorfismo totalmente enfocado en un plano oblicuo a 90°, o lo que es mejor, que proyecte directamente un anamorfismo en proyección frontal.



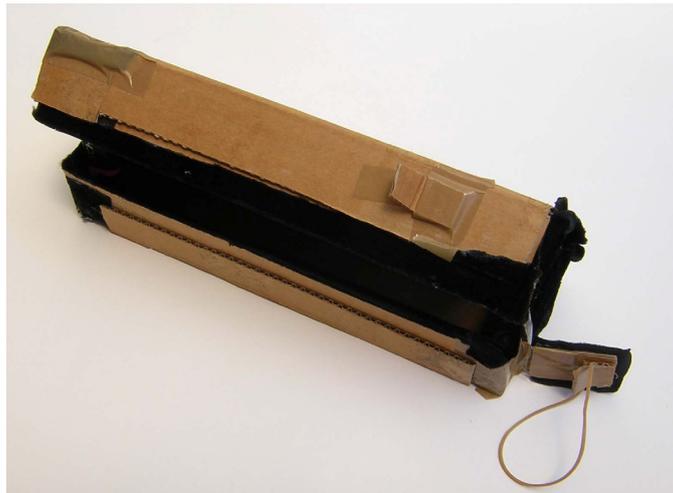
245.-Placa con agujeros de diferentes diámetros para usarlos como estenopos para una cámara de agujero.

V.2.3.2. Cámara estenopecica

El problema de la entrada de poca luz puede ser resuelto mediante el uso de papel fotosensible en la pantalla de proyección. La exposición durante un tiempo prolongado compensa esta falta de luz generando la imagen sobre el papel de forma progresiva. De esta forma, ésta cámara resuelve los problemas de la profundidad de campo mediante el uso de un orificio muy pequeño, y el de la falta de luz mediante el control del tiempo de exposición.

Nos construimos una cámara. Para obtener un anamorfismo de nuevo colocamos el papel en un plano perpendicular al del orificio, a 90°, y lo hacemos casi al ras del agujero para conseguir un mayor alargamiento del anamorfismo (246).

Desafortunadamente, la foto aparece quemada en la zona cercana al orificio por donde entra la luz, y sin embargo al fondo, apenas llega la luz. El motivo, la combinación de la sensibilidad del papel, constante en toda su longitud, con un orificio muy pequeño que exige una larga exposición (247).



246.-Cámara estenopeica de proyección anamórfica.



247.-Intento desestimado de fotos anamórficas con la cámara estenopeica anamórfica, fotos a fachadas arquitectónicas. Véase el contraste tan marcado y descompensado de exposición de luz.

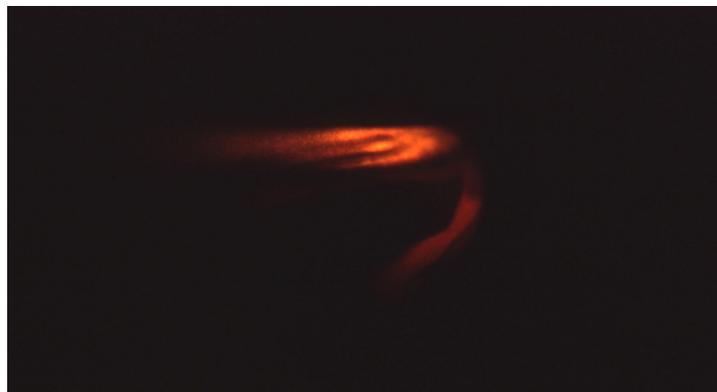
Si la estenopeica genera la situación, también hay que generar el escenario en este caso. Una posible solución sería montar un decorado que fuéramos iluminando zona a zona de forma controlada tanto en tiempo como en intensidad para compensar esas desigualdades en la exposición a que se someten las distintas zonas del papel. Esto, aunque laborioso, es un proceso bonito de realizar, una situación generada, a diferencia de las instantáneas perfectas pero innaturales de la fotografía comercial actual.

Independientemente de que existan soluciones a estas dificultades de realizar anamorfismos con la estenopeica, nuestro principal fin no es el de conseguir una imagen directa sobre papel. La intención es la de obtener una imagen lumínica simultánea sobre una pantalla traslúcida, y así poder jugar con esa luz física, fotografiarla con una cámara convencional en diapositivas, etc. La imagen lumínica nos proporciona una aplicación más directa a la pintura, con calidades pictóricas como el grano o el claroscuro. Para conseguir este objetivo, nos adentramos en la experimentación con las lentes y su aplicación a cámaras oscuras.

V.2.3.3. Cámara con lente

Por cámara con lente entendemos una cámara oscura de imagen lumínica en la que sustituimos el orificio por una lente. La lente permite concentrar la luz y enfocar la imagen. Al contar con una lente que enfoca, nos podemos permitir el disponer de un orificio más grande y conseguir así una mayor cantidad de luz entrante. La lente, al igual que el orificio, invierte la imagen resultante. Según como sea la lente, la imagen puede reducirse o ampliarse. Las lentes sin embargo producen aberraciones, que no están presentes en las cámaras con agujero y estenopeicas. Para que una cámara con lente fuera perfecta, ésta debería dar fotos en perfecta proyección frontal sin aberraciones, como la cámara de orificio, pero éstas no son de uso común por el alto coste de producción de sus lentes.

En nuestro intento de obtener anamorfismos, hemos usado lentes redondas convencionales, de proyector de diapositiva, de prismáticos, lupas, etc. Con ellas hemos conseguido ciertos estiramientos, aunque no enfocados en toda su extensión. Por otro lado, el estiramiento obtenido no es tan largo como el deseado, pues existe la limitación ya explicada de que la imagen lumínica sólo puede ser observada en la misma dirección de los rayos de luz, por lo que la lente no la podemos colocar demasiado oblicua a la pantalla si queremos mirar ésta frontalmente. En consecuencia, la deformación conseguida es limitada (248).



248.-Detalle de una mano. Foto de una imagen lumínica estirada pero que no llega a ser un anamorfismo nítido en toda su prolongación.

Tras otro intento fallido de obtener anamorfismos de imagen lumínica sobre una pantalla oblicua, concluimos que la mejor solución sería la de encontrar una lente con forma especial o sistema de lentes que proyectara los anamorfismos ya de forma directa sobre una superficie frontal, es decir, que la imagen, tras atravesar la lente, ya tuviera la forma del anamorfismo buscado. En este intento concentramos los esfuerzos, sin embargo nos enfrentamos a la gran dificultad del alto coste de la realización de una lente de semejantes características, y a la falta de garantía de que aun encargándola a un centro especializado, funcionara. Quizás incluso una lente con tal funcionalidad sea imposible de producir. *Conexión con Mi lente, p.366*. Con esto, también parece que Holbein habría encontrado muchas dificultades para usar una lente de este tipo para la realización de la calavera, posibilidad que siempre hemos defendido, sin embargo, quizás no sea cuestión de disponer de algo muy complicado, sino de algo tan sencillo como un trozo de vidrio mal soplado.

Aquí protegemos la idea de que Holbein pudo haber usado algún tipo de cámara con lente para la realización de la calavera. Una calavera cuya precisión habría sido difícil de conseguir con técnicas más cercanas al dibujo, como la malla. La calidad de las sombras, su claroscuro y la presencia de numerosos indicios ópticos en el cuadro son razones suficientes como para defender esta posibilidad. *Conexión con Sesiones de pintura, p.324*.

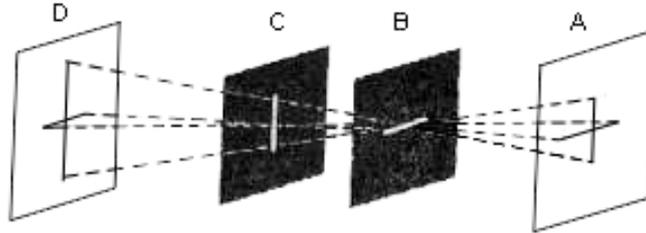
V.2.3.4. Cámara de rendija



249.-Cámara de rendija fabricada con cartón.

La cámara de rendija es una curiosa variedad de las cámaras de agujero que permite obtener directa y frontalmente imágenes deformadas. La cámara, en vez de tener un orificio redondo, dispone de dos rendijas cada una en diferentes planos y perpendiculares entre sí. En el interior de la cámara se encuentran dos paneles. Uno tiene una rendija horizontal, y el otro una vertical. Si ambos paneles se colocan juntos, la intersección entre ambos simplemente deja entrever un agujero, y la cámara no actúa de forma diferente a la de orificio. Pero si los paneles se alejan el uno del otro, distancia que puede hallarse

mediante prueba y error, para lo que los paneles se suelen hacer móviles, la imagen resultante al otro lado de los paneles queda deformada en una dirección (250).

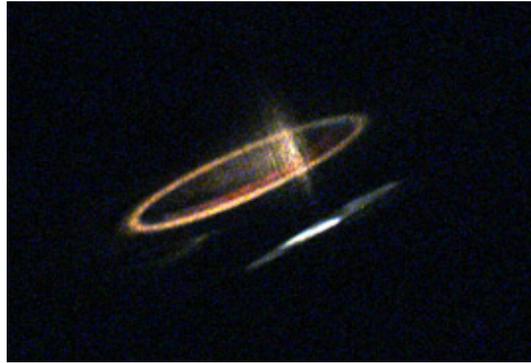


250.-Funcionamiento de la luz en los planos de una cámara de rendija.

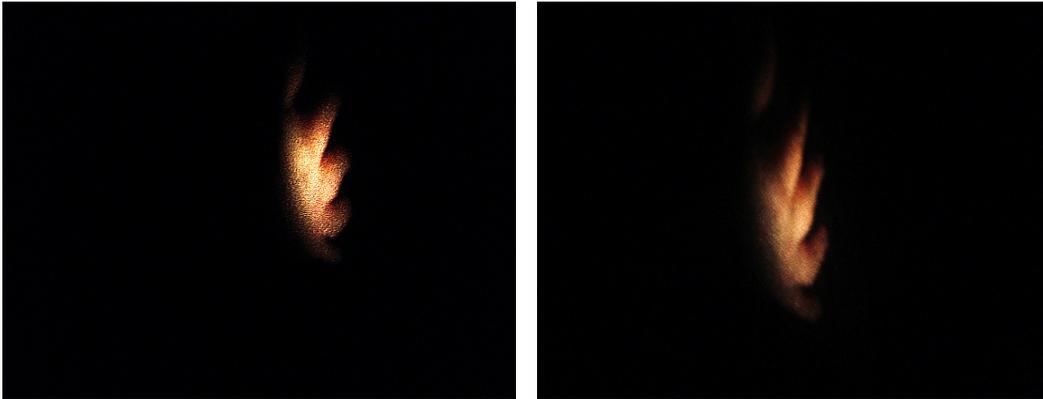
En A se dispone del sujeto que queremos deformar. Para entender el funcionamiento, usamos como ejemplo una cruz. Los rayos procedentes de la línea vertical de la cruz pasan en primer lugar por B simplemente invirtiéndose la imagen, como si pasaran por un orificio. A continuación, si C se coloca a la distancia adecuada de B, los rayos pasarán por C sin ser perturbados. Finalmente llegan a D, donde, si D está a la correcta distancia de C, no sólo la línea vertical aparecerá enfocada, sino además más larga y estirada. A la línea horizontal le sucede lo contrario: inicialmente pasa por B sin ser modificada siempre y cuando B esté suficientemente alejado de A. Al pasar por C, la imagen se invierte como si se tratara de un orificio. Finalmente, al reflejarse en D, la línea horizontal se ha encogido. Así pues, el panel B, por estar más lejos de D que de A, alarga. El panel C, por estar más cerca de D que de A, encoge. Como resultado se obtiene una imagen deformada anamórficamente en dos direcciones. Si las rendijas se colocan inclinadas, se obtienen deformaciones de otro tipo. La dificultad, obviamente, reside en encontrar las distancias adecuadas entre los cuatro paneles.

Esta deformación vendría a ser la misma que aplicar una malla no fugada y regular. Para evaluar si este método funciona, nos construimos una cámara de rejilla casera con dos paneles móviles en su interior y una pantalla traslúcida de proyección, y efectivamente, comprobamos que sí funciona (249). En las imágenes mostradas a continuación se observa la deformación del borde de un rollo de celo redondo, convertido a elipse, y una mano, estirada horizontalmente, y a continuación horizontalmente, esto último conseguido tan sólo girando la cámara 90° para que la ranura vertical se convierta en horizontal, y viceversa (251-253).

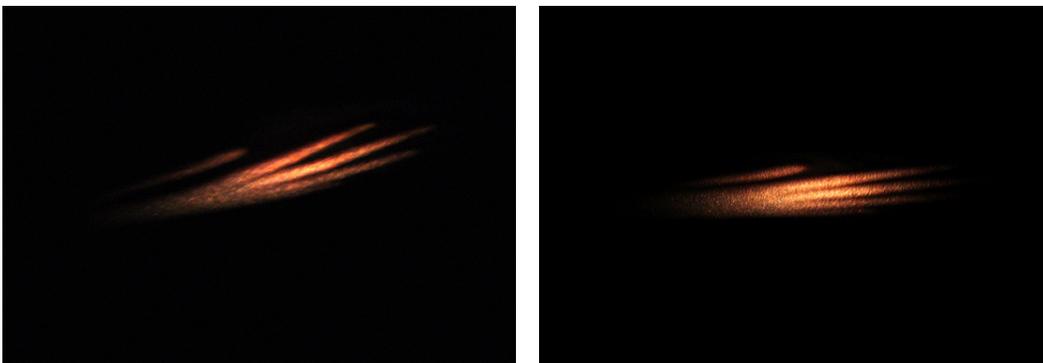
Anamorfismos



251.-Detalle de un círculo deformado horizontalmente. Foto de una imagen lumínica realizada con una cámara de rendija.



252.-Detalle de manos deformadas verticalmente. Foto de una imagen lumínica realizada con una cámara de rendija.



253.-Detalle de manos deformadas horizontalmente. Foto de una imagen lumínica realizada con una cámara de rendija.

Estas imágenes han sido realizadas fotografiando con una cámara convencional la imagen obtenida sobre la pantalla traslúcida. Desafortunadamente, la cámara fotográfica tiene peor ángulo de visión que los ojos. Con nuestros ojos somos capaces de ver el anamorfismo entero sobre la pantalla, sin embargo la cámara sólo capta unos pocos rayos de la imagen lumínica, los que le llegan al objetivo, por lo que el anamorfismo fotografiado no aparece completo.

Pese a que es difícil de fotografiar, esta cámara funciona y puede ser una alternativa para ciertas aplicaciones. Aparentemente resulta algo aparatoso, y la iluminación del objeto debe ser muy alta para que la imagen llegue con fuerza a la pantalla después de haber pasado por dos ranuras muy estrechas, sin embargo el tipo de deformación se acerca al de la calavera de Holbein. No resulta probable que Holbein usara una cámara así pues para dar con un anamorfismo de tal tamaño habría necesitado de una cámara de muy grandes dimensiones, sin embargo no se puede descartar porque el sistema de funcionamiento es muy básico, y atiende a los principios más fundamentales de la propagación y difracción de la luz, lo que sin duda no sería ajeno al conocimiento de la época.

Esta cámara podría permitir otro tipo de ajuste nuevo para asemejarse a un anamorfismo fugado. Si las líneas de la rendija estuvieran ligeramente curvadas, el resultado podría asemejarse a otras distorsiones distintas, tantas como diferentes curvas planteemos.

Este método de cámara con rendijas es sin duda sencillo y simple, y volviendo al tema del hipotético estudio taller de Holbein... ¿No es acaso una cámara de rendija: una persiana entornada, una puerta o una ventana entreabierta, cortinas, postigos, etc.? Aquí se abre una nueva posibilidad de experimentación: provocar posibles anamorfismos espontáneos en una habitación a oscuras a modo de cámara oscura dentro de la que nos situamos. Esto además resolvería la visibilidad del anamorfismo para el ojo:

a) ya no hacen falta pantallas translúcidas para verlo.

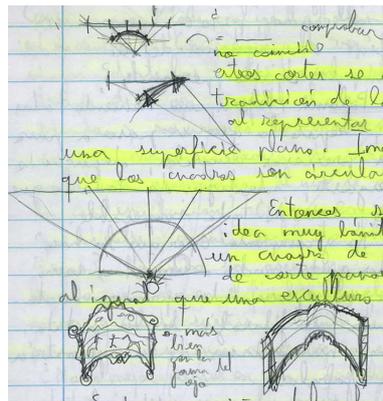
b) al verlo desde dentro la retina, acostumbrada a la oscuridad, se dilata y distingue la proyección como más luminosa de lo que sería para un ojo situado en la luz.

V.2.4. Otros descubrimientos

V.2.4.1. Vista panorámica

Si en una cámara de orificio se coloca como pantalla de proyección una superficie cilíndrica (cóncava en su lado cercano al orificio) y concéntrica al orificio en vez de plana, la distancia recorrida por cada uno de los rayos de luz hasta llegar a los diferentes puntos de la pantalla es constante. Si se observa la imagen por detrás de la pantalla, ésta se observará de manera diferente según sea una imagen lumínica proyectada en pantalla translúcida, o una impresión en papel fotosensible: Si se trata de imagen lumínica, ésta se verá en proporciones reales, es decir, la pantalla da igual que sea cilíndrica o plana, pues la imagen, al ser lumínica traspasa la pantalla, digamos, hasta llegar a nuestros ojos. Si por el contrario, es papel fotosensible, la luz parará ahí y se imprimirá la imagen. Al mirarla de frente o desde atrás, se observará una imagen comprimida en sus extremos, como siguiendo la deformación de una malla no fugada simétrica y siguiendo esa misma compresión. Si el papel ahora lo estiramos haciéndolo plano, se ve la imagen en proporciones reales a modo de vista panorámica muy parecido a nuestro modo de visión, sin deformar, pues en un primer instante los rayos de luz llegaron a la pantalla cilíndrica habiendo recorrido la misma distancia. Una consecuencia natural es que si la superficie se curva con una curvatura más abierta, como ovalada, tal que la superficie ya no es concéntrica al orificio, la imagen conseguida tras desdoblar la superficie está estirada en sus extremos, sin embargo esto en la práctica es problemático pues al no estar todos los puntos de la superficie a la misma distancia del orificio, una zona se quemará antes que otra, una quedará enfocada y otra no si la profundidad de campo no es la suficiente, etc. Lo mismo sucede si a la pantalla se le da una curvatura más cerrada para conseguir imágenes encogidas en sus extremos, unas zonas funcionarán y otras no; o si, en busca de un anamorfismo como el de Holbein, curvamos un extremo de la pantalla, pero el otro no, o incluso si le damos todas las formas necesarias para imitar la malla fugada irregular que simularía la deformación de la calavera. En tales casos, también sería muy difícil controlar la uniformidad de la exposición sobre el papel, profundidad de campo, nivel mínimo de iluminación, etc. por tener puntos a diferentes distancias del orificio.

Volviendo al caso de papel fotosensible sobre una superficie cilíndrica, el hecho de que desdoblado muestra la imagen en perfectas proporciones revela la idea de que la perspectiva no funciona perfectamente como representación de la realidad. La perspectiva vendría a ser como proyectar desde un orificio hasta un plano recto, de tal forma que los rayos recorren menos distancia hasta llegar al centro que hasta llegar a los extremos. De esta forma, la imagen se deforma en sus extremos, más cuanto más nos alejemos del centro de la imagen. De ahí viene el concepto de ángulo de visión de la perspectiva, a partir del cual, si nos salimos, la aberración ya es notable. Por otro lado, no nos podemos olvidar de que el ojo con el que vemos también es curvo (254).



254.-Apuntes sobre una visión panorámica contrastada con una visión perspectiva.

V.2.4.2. Transparencias

Otra forma de obtener un anamorfismo es dibujar sobre un cristal y colocarlo perpendicular, o casi perpendicular, al plano de proyección. Una luz colocada por detrás del cristal proyectará la imagen sobre la superficie de proyección, que, por estar a 90°, creará una anamorfismo de la imagen. El problema es que normalmente el anamorfismo conseguido es de fuga corta y exagerada. Para conseguir un anamorfismo más real habría que disponer de la fuente de luz adecuada y controlar de alguna forma los rayos de luz.

Imaginemos un edificio en el que levantan un gran panel de cristal con una imagen grabada. La luz del atardecer proyectaría la imagen, anamórfica, sobre el suelo.

V.2.4.3. A través de agujeros

En 1559, Daniele Barbaro describe en su *Pratica Della prospettiva* el siguiente proceso para obtener siluetas de imagen anamórficas de una manera sencilla: se dibuja la imagen sobre una superficie no muy gruesa. A continuación se agujerea la silueta a base de puntos, y se coloca oblicua a un plano de proyección. Los rayos del sol o de una linterna atravesarán los agujeros de la imagen hasta llegar a la superficie de proyección oblicua, recreando la silueta de la imagen anamórfica a base de puntos de luz.¹⁹⁰

190.-Ref: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P. 137.

V.2.4.4. Espejos deformados

Un espejo como un metacrilato-espejo, o papel-espejo, se puede curvar casi a la manera que se quiera siempre que la rigidez del material lo permita. Si se dobla para crear una superficie cilíndrica, cóncava o convexa, lo que se refleja en él queda comprimido, se estrecha. Si en un extremo de la superficie cilíndrica la curva es más abierta que en el otro, lo que se consigue es similar a una malla fugada: la imagen se va estrechando progresivamente conforme nos acercamos al extremo más cerrado, imitando la fuga. Esto es equivalente al decrecimiento del espacio entre las líneas horizontales, longitudinales en este caso, de una malla fugada. Sin embargo, para conseguir la situación exacta a la de una malla fugada faltaría poder estirar el material por un extremo, para conseguir también la separación progresiva de las líneas verticales, o transversales, de la malla, pero esto obviamente no es posible. Como posible solución, si el espejo se curva en un extremo en el sentido perpendicular a la superficie cilíndrica, se conseguiría el alargamiento de la imagen en esa área en sentido longitudinal. Así, se habría completado el efecto malla fugada. Desafortunadamente, conseguir todas estas curvaturas a la vez es difícil doblando un material, por lo que para ser más precisos sería necesario reproducir tal superficie por medio de un molde. Otra solución es disponer de dos espejos uno al lado del otro, el primero deformado para conseguir la fuga, y el segundo deformado para conseguir el alargamiento (255-257). El primer espejo refleja la imagen fugada sobre el segundo, el cual la alarga para completar el anamorfismo.



255.-Dos láminas-espejo curvadas en distintas direcciones.

256-257.-Detalle de un dedo estirado en ambas direcciones.

Los espejos cóncavo o convexo esféricos, comúnmente espejos de aumento, actúan como una lente en el sentido de que pueden dirigir la luz, en este caso reflejarla, concentrando la luz y enfocando la imagen en toda su extensión cuando es proyectada sobre una pantalla plana, sin embargo en el caso de los espejos cilíndricos como el descrito arriba, la imagen reflejada no puede aparecer enfocada en todas sus zonas. Esto mismo sucede con el espejo descrito con anterioridad, con ambas distorsiones, la fuga y el alargamiento. La imagen reflejada es imposible de enfocar sobre una superficie plana (258):



258.-Imágenes proyectadas con una lámina-espejo cilíndrica sobre una superficie plana.

Es decir, aun cuando se construyera este espejo de forma precisa, éste no tendría una aplicación de lente sino más bien de superficie sobre la que obtener el anamorfismo.

Si en vez de crear un espejo, creamos una lente con estas formas, el anamorfismo se observaría a través de la lente, es decir, un objeto colocado detrás de la lente y observado desde el otro lado se vería deformado de similar modo que la reflexión del objeto sobre el espejo. *Conexión con Mi lente, p.366.*

V.2.4.5. Cámaras a través de

El ojo está compuesto de agua, una gelatina transparente, mientras que las cámaras son de aire. ¿Qué pasaría con una cámara llena de agua destilada? ¿Cómo serían los rayos? ¿Qué direcciones tomarían?

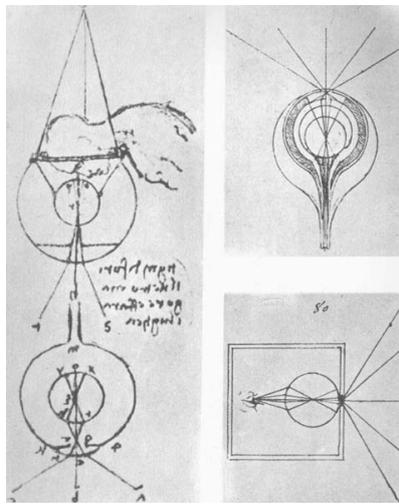
Si el aire o el agua estuvieran teñidos de color, o blanquecinos, como humo, ¿se formaría la imagen a su paso por estos medios? Y si la pantalla de proyección no fuera un plano sino un volumen hueco lleno de agua o humo, incluso puesto a 90° con la intención de obtener un anamorfismo, ¿dónde se formaría exactamente la imagen en esta atmósfera?

Un truco aplicable a las fotografías con cámara estenopeica para conseguir una alta nitidez es llenar el medio de la cámara con agua pulverizada. La luz, tras el paso por las gotas de agua se proyecta en la pantalla con mayor nitidez como si las gotas de agua funcionaran como lentes.¹⁹¹

191.-Conversaciones con Juanma López Mora, entusiasta de la estenopeica.

Leonardo da Vinci se construyó un sorprendente invento para intentar entender la manera en la que funciona el ojo humano (259). Se trataba de una esfera en donde, por un lado se abría un agujero por donde entraba la luz, y por el otro un hueco por donde metía la cara. Cerca del agujero por donde entraba la luz y dentro de la esfera se situaba un plano con otro agujero para dirigir el paso de la luz.

En el centro de la esfera metía otra esfera más pequeña, hueca y de cristal más fino. El espacio entre la esfera exterior y la interior lo llenaba de agua y en ella sumergía la cara. Desde ahí conseguía ver la imagen del exterior, es decir el instrumento estaba enviando las imágenes a su ojo de la misma manera que nuestro ojo las envía a nuestro sentido visual, el experimento fue como meter un ojo dentro de otro ojo, o de una lente.¹⁹²



259.-Experimento de Leonardo para explicar la visión de un ojo y cámara oscura con una bola de vidrio a modo de lente. *Códice Atlántico*.

V.2.4.6. Espejos cóncavos

Los espejos cóncavos tienen las cualidades de una lente y pueden proyectar sobre una superficie plana. Son útiles para invertir la imagen ya invertida proveniente de un orificio o lente, es decir, en combinación con una lente u orificio pueden usarse para conseguir una segunda inversión y así obtener la imagen tal y como el sujeto está dispuesto.

192.-Referencia: Lino Cabezas. Capítulo II, *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. P.271-272.

V.2.4.7. Tubo cilíndrico

El tubo cilíndrico de Edgar Samuel funciona para ver la calavera pero no sirve para proyectar una imagen deformada.

V.2.5. Sesiones de pintura

En referencia al posible método de Holbein para la representación de los instrumentos y de sus detalles, hemos comprobado que el uso de una cámara con lente con proyección frontal funciona perfectamente, lo que, en consonancia con nuestras sospechas de la existencia de otros indicios ópticos, podemos asumir que es probable que Holbein las usara para estas representaciones frontales.

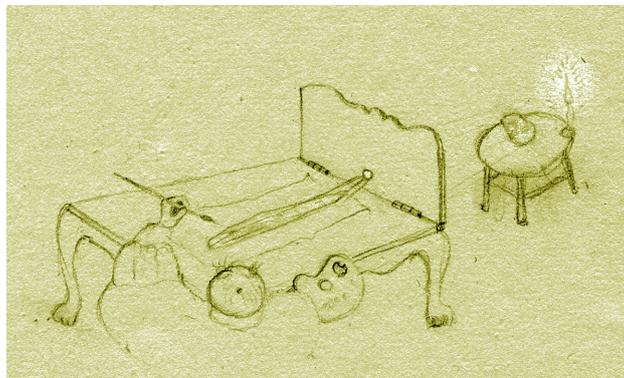
Una vez más tratamos la pintura como una máquina de simular realidades, pero pudiendo incluso construir cosas que no existen y que se pueden colar en la pintura como reales, como la calavera u otros elemento del cuadro. No es lo mismo una fotografía que una pintura, pues en ésta última cada elemento es construido deliberadamente, de tal forma que cualquier dato que se observa en el cuadro no es accidental, sino producto de un propósito y elaborado en sesiones de pintura, por ejemplo la arruga del tapete provocada por el codo de Georges, la deformación de uno de los redondeles del suelo, el medallón de Jean Dinteville, que parece ser real y que sin embargo seguramente fue inventado, etc.

Otra diferencia entre una foto y una pintura es que la pintura se consigue completar a base de sesiones que van dando forma a la imagen que se busca, mientras que la fotografía es creada en una instantánea. Si Holbein pudo utilizar una cámara con lente para la vista frontal de algunos elementos del cuadro, también pudo aplicar esta técnica para la realización del anamorfismo de la calavera. Nuestros intentos de conseguir una imagen anamórfica con cámaras se han basado en métodos que nos dieran la imagen de forma simultánea, pero hemos visto las complicaciones surgidas al intentar enfocar toda la imagen, problemas con los que Holbein también se encontraría. En nuestra búsqueda de la profundidad de campo mínima para poder representar largas formas, damos con un método muy interesante para conseguir anamorfismos de buena calidad, basado en el concepto de sesiones de pintura y no en la instantánea de la fotografía, y sin alterar el equipo básico de trabajo, la cámara, la pantalla a 90°, y la lente. Se trata de ir graduando el enfoque acercando o alejando la lente para obtener la nitidez necesaria en todas sus zonas. En el proceso vamos dibujando la imagen anamórfica conforme la vamos enfocando. Así, sesión tras sesión, Holbein pudo haber ido construyendo toda la longitud de la calavera deformada abarcando toda la profundidad de campo requerida.

Si este método fue usado por Holbein, esto explicaría la convivencia en la calavera de, por un lado, las características propias de la malla fugada, y por otro, los indicios ópticos como la luz intensa, el claroscuro y la precisión de las sombras. Este método, que usa la física como principio básico, se acerca a las sesiones de dibujo perfectas y es una alternativa al uso del ordenador, ésta última una herramienta no válida. Esta forma de trabajar es sin duda una de las maneras más viables para traspasar imágenes a un plano oblicuo sin dejar a un lado la calidad del resultado.

En la posible sesión de pintura con la cámara de lente, Holbein podría haber pintado la calavera primero sobre un papel apoyado en un plano horizontal para luego calcarla al cuadro, o directamente sobre la superficie del cuadro. Esta teoría de trabajar el anamorfismo sobre un plano horizontal como de mesa, o vertical, en caballete, nos da la pista de dónde estaría colocada la lente, y corrobora la zurdera de Holbein y su procedimiento. Una vez ya sorprendido Holbein por un haz de luz oblicuo proveniente del movimiento de alguna mirilla, persiana, puerta, etc., o incluso el de una lente que él mismo estuviera

sosteniendo con la mano, quizás intentaría hacer cómodo el método para la posterior construcción de la calavera: Holbein se colocaría un papel sobre una mesa, y a su derecha el plano vertical con lente formando 90° con la mesa. Todo el conjunto lo acondicionaría para actuar como cámara oscura, como metiendo su taller dentro de ella. A la derecha de la cámara, ya fuera de la mesa, estaría la calavera real, como modelo, iluminada. Holbein se metería dentro de la cámara y sentado comenzaría a trazar las líneas de la calavera proyectadas anamórficamente sobre la superficie horizontal. De esta manera, con la luz entrando por su derecha, Holbein, zurdo, no entorpecería los rayos de luz al dibujar. Debido a que la lente invierte la imagen, para obtener una imagen boca arriba Holbein se habría situado la calavera real boca abajo, pero apoyada en algo para asentar estable (260). Si nos vamos por un momento al cuadro y observamos la calavera desde el ras, se observa como si la calavera no estuviera del todo en contacto con el suelo, es como si apoyara de forma extraña sobre algo que no se ve. ¿Podría tratarse entonces del resultado de haber literalmente apoyado la calavera real sobre un objeto para poderla colocar medio boca abajo, lista para la sesión con cámara? Para finalizar, hay que destacar que la iluminación del anamorfismo es mayor en su parte derecha que en su izquierda. Al ser la imagen inversa, eso significa que la calavera real tendría la iluminación contraria, es decir, mayor iluminación a la izquierda que a la derecha, lo cual tiene sentido pues de tal forma la zona más iluminada sería la que está más cerca de la lente, o lo que es lo mismo, que la calavera habría estado iluminada desde la izquierda, lo cual es lo más lógico para conseguir recoger la máxima luz posible reflejada desde el objeto.



260.-Dibujo de una mesa adaptada a la mano zurda de Holbein para hacer un anamorfismo.

En este caso, el de trabajar un dibujo de las dimensiones de la calavera sobre una mesa y no en vertical y de pie, el plano horizontal se convierte en un plano calmado y el dibujo parece estar sometido a un mayor control del dibujante. En cambio, cuando el dibujo acabado se levanta y se coloca en el plano vertical, todo se te come, asusta, vira hacia lo contrario y cambia nuestra percepción. Esto contribuye al efecto-choque de la calavera en un plano vertical como es el cuadro, todavía más amenazante en un soporte en esa disposición.

El método descrito es muy básico, pero por otro lado requiere de un especial cuidado y exactitud para conseguir buenos resultados. Con esto, si Holbein hubiera usado este método, el gran resultado

convierte a la obra en algo de gran mérito. El pintor habría demostrado un trabajo de artesanía, meticulosidad y método perfectos. La dificultad reside en mantener el espacio totalmente oscuro, lo primero, y que todos los elementos, salvo la lente, estén perfectamente fijos, como trabajar en una mesa de holografía. El objeto debe estar fuertemente iluminado, y el movimiento de acercamiento, alejamiento o rotación de la lente debe ser preciso y suave. Para esto es mejor disponer de una lente roscada, para poder controlar incrementos de movimiento pequeños y precisos.

Una vez que la imagen está reflejada sobre la superficie de dibujo y se procede a dibujar sobre ella, es difícil apreciar hasta dónde exactamente las líneas aparecen nítidas. El peligro aquí está en dibujar sobre algo que no está enfocado, pues en tal caso las formas se deforman y los grosores de las líneas se vuelven más grandes, por lo que el resultado puede ser erróneo. Como truco, conforme vamos enfocando, interponemos un papel blanco frontalmente a la proyección, o lo que es lo mismo, a 90° de la superficie de dibujo, y lo colocamos a la distancia de la lente donde creemos que estamos enfocando. Si entonces la imagen se proyecta nítida sobre ese papel, entonces, eso significa que esa es la distancia a la que la imagen anamórfica está nítida, por lo que podemos proceder a dibujar en esa zona. Como curiosidad, destacar que la imagen proyectada en ese papel colocado transversalmente es la totalidad de la imagen que queda por dibujar a partir de esa distancia, y lógicamente aparece en perfectas proporciones por ser una proyección frontal. El papel también se puede usar para lo contrario, para comprobar que lo ya dibujado es correcto. En tal caso las líneas dibujadas deben estar alineadas con las líneas reflejadas sobre el papel colocado a 90°, deben tener una continuidad perfecta, digamos. Por otro lado, no hay que olvidar que estamos en un espacio oscuro, luego es difícil ver lo que estamos dibujando. Para comprobarlo, nos ayudamos de una linterna iluminando el dibujo. De esta forma se anula la imagen lumínica y sólo se aprecia lo que estamos dibujando, o pintando. Encendiendo y apagando la luz rápidamente de manera sucesiva podemos comparar fácilmente si lo dibujado coincide con la imagen lumínica. Una vez terminada esa zona enfocada, giramos la lente para enfocar la zona que le sucede y comenzar de nuevo. Podemos comprobar si al mover la lente las dos zonas están unidas perfectamente: las líneas, las sombras, los colores, etc. deben tener una continuidad. De esta manera, dibujando, colocando y retirando el papel de inmediato para comprobar lo que estamos dibujando, utilizando una linterna, regulando la lente para avanzar otro poquito, etc., y así cuantas veces sea necesario, es la forma de dibujar el anamorfismo entero con precisión.

Si durante el proceso se mueve la cámara, es fácil cometer trompicones y saltarse o alargar un tramo del dibujo por error. ¿Es por ello quizás por lo que la calavera de Holbein tiene su parte posterior, la parietal y occipital, una forma tan alargada? ¿Podría deberse a un salto de la imagen que Holbein unió? Este tipo de saltos importunos, o incluso simplemente la propia naturaleza de este método, también podrían explicar la discontinuidad en las líneas del suelo del cuadro, o especialmente el perfil del redondel izquierdo, pues no olvidemos que, a nuestros ojos, la calavera no es el único anamorfismo del cuadro, también lo es el suelo y los embajadores. Así, las irregularidades de parietal occipital, como la de la elipse del suelo, pueden indicar dos cosas:

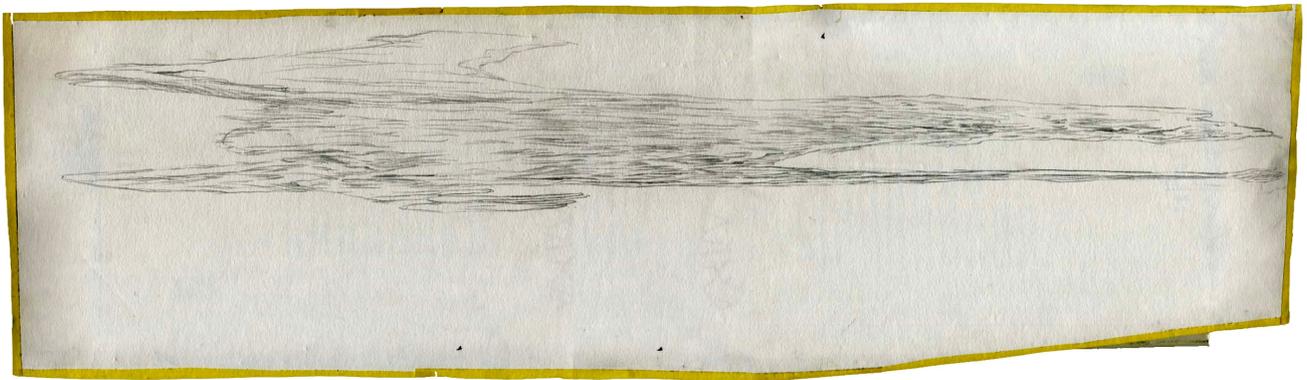
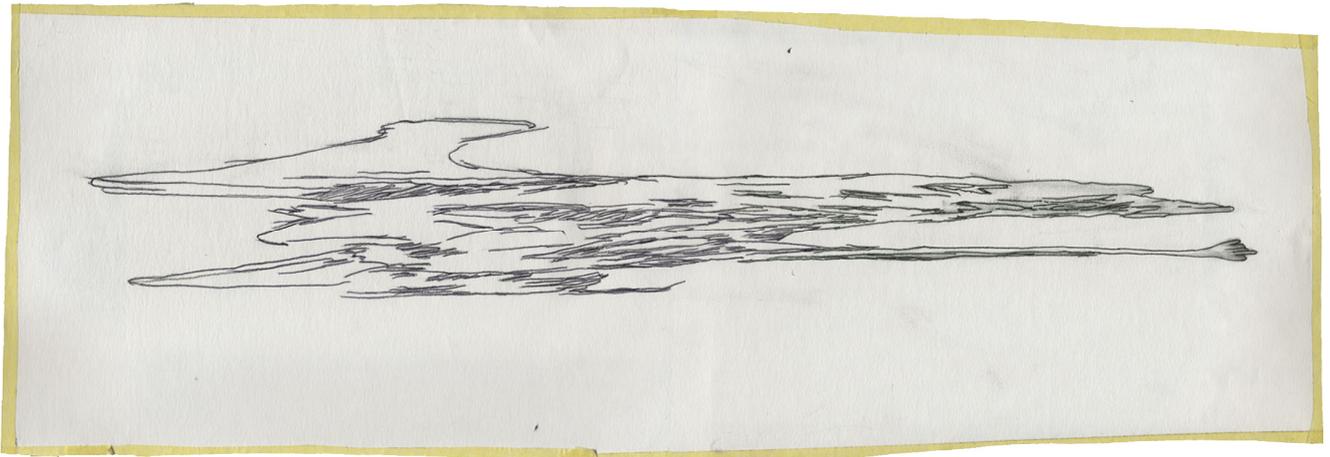
- a) el arte de Holbein también comete errores.
- b) el arte de Holbein es tan perfecto que sigue fielmente a la realidad hasta en sus errores.

Anamorfismos

Sin más luz que la del proyector, en este proceso es fácil perderse. Mientras se dibuja, ver es estar ciego y se debe confiar en ese caos hasta el final. Este proceso es realmente un engaño al cerebro, una desorientación obligada. Cuando se está dibujando el anamorfismo, éste no se reconoce bien, estás metido en esa forma de visión caótica de la que es difícil salir hasta que no se acaba y se mira el punto de vista convencional. Es como un –“resiste, acaba y ya verás después”–. Cuando se tiene la seguridad y confianza de que todo este repertorio funciona, la radicalidad del anamorfismo conseguido es asombrosa. Es magia cómo cada parte se deforma en una distancia tan larga y sus líneas siguen unidas al dibujo (261-264).



261.- Comienzo del proceso de una sesión de pintura para la creación de un anamorfismo.



262-263.-Dos dibujos anamórficos de un murciélago: *Murciélago negro*, *Murciélago blanco*, realizados con el método de sesión descrito. Carboncillo y lápiz sobre papel, 70x20cm.



264.-Detalle ampliado de *Murciélago blanco*. Véase que el anamorfismo visto así, se asemeja a un paisaje.

La calavera como objeto debía ser bien conocida para Holbein, casi de memoria, por su omnipresencia en casi toda la obra del pintor. La calavera parece más que un retrato, más que un intento de, es una imagen grabada en el lado de adentro de Holbein. La clave del anamorfismo es el factor tiempo, construirlo a mano. Con este método de sesión, es posible llegar a la profundidad tan requerida del cuadro *Los Embajadores*, y nos acercamos más a Holbein.

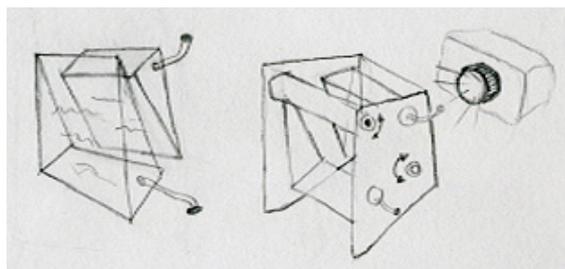
V.2.6. Otras herramientas graciosas

V.2.6.1. Destornillador de metros

Cuando nuestras extremidades no están al alcance de maniobrar algo, por ejemplo destornillar un tornillo a bastante distancia de nosotros, necesitaríamos herramientas de prolongación, anamórficas, una idea con la que crear un mundo de cosas.

V.2.6.2. Prismas, cine

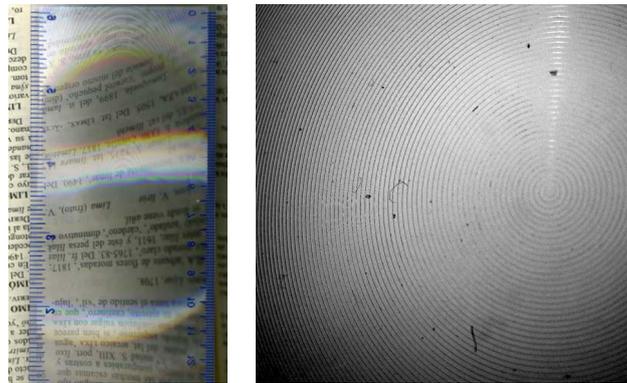
Es posible construirse una lente para deformar y de forma casera mediante dos prismas huecos contruidos con placas de metacrilato sellados (265). En los prismas se deja un agujero por donde a continuación se mete agua ayudados de un tubo, por ejemplo. Una vez llenos de agua, los agujeros se sellan, y los prismas se meten en una carcasa. Se les proporciona un eje de rotación para poderlos mover desde fuera de la carcasa y así poderlos combinar de distintas maneras. Si al conjunto se le proyecta una imagen, por ejemplo mediante un proyector, se obtiene una imagen comprimida o alargada según sea la disposición de los prismas. Si se desmonta una lente de cinemascopio se puede observar que el contenido y principio de funcionamiento es muy similar, aunque con prismas de vidrio macizo.



265.-Conjunto de dos lentes prismáticas llenas de agua, y carcasa donde son acopladas para poder moverlas. Se coloca delante de un proyector de imagen. El resultado es un formato de imagen estirado.

V.2.6.3. Regla-lupa

Otra forma muy curiosa de deformar podría ser mediante una regla de plástico de tipo lupa (266-267). Si nos fijamos en una de ellas atentamente, el efecto se consigue mediante una trama en relieve circular: diminutos círculos con volumen concéntricos muy juntos los unos a los otros creando una rugosidad perceptible al paso de nuestro dedo o uña. Si las tramas fueran ovaladas en vez de circulares, ¿se conseguiría una deformación anamórfica?

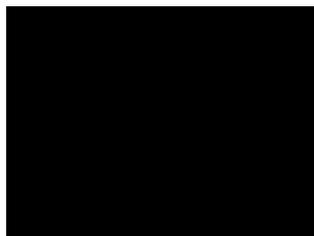


266.-Regla-lupa de plástico transparente.

267.-Detalle de la trama circular de la regla-lupa.

V.2.6.4. Un ruido en la noche

Cuando nos encontramos en un lugar muy oscuro y arrojamos algo, se produce una desorientación e incertidumbre de no saber por dónde marcha el objeto, hasta dónde llega, y cuándo cae. Al final se escucha el ruido antes de lo que esperábamos, o después. Es una sensación extraña, un anamorfismo del tiempo y del espacio, a nuestra percepción (268). “Un ruido en la noche” es no perder de vista las sensaciones más hondas, como una clave con muchos ecos.



268.-Un ruido en la noche.

V.2.6.5. Sobre un cristal plano

Sentémonos y pongamos un cristal plano transparente frente a nosotros de manera oblicua, casi perpendicular a nuestro tronco, formando por ejemplo 10° con la horizontal. A través de él vemos el fondo, el paisaje o el objeto. Tapémonos un ojo, mantengamos el otro fijo y empecemos a dibujar sobre el mismo cristal, por ejemplo con tinta, lo que vemos a través. Es importante también mantener el cristal fijo. El resultado es un anamorfismo perfecto pues obedece al modo de visión real de nuestros ojos. El problema reside en que, si se quiere dibujar un objeto grande, dada la ligera inclinación del cristal necesitaríamos un cristal muy largo para abarcar toda la imagen desde nuestro punto de vista, y en tal caso, nuestro brazo no llegaría a alcanzar las zonas de dibujo más alejadas. ¿Cuánto mide un brazo sin romperse? Ese es el límite, otro eco.

V.2.6.6. Lente astigmática

Proyectando una imagen a través de una lente astigmática, se obtienen diferentes deformaciones a distintas distancias. La forma de la lente astigmática es como un balón de rugby cortado en dos por su eje longitudinal. Si colocamos una pantalla de proyección detrás de la lente y la vamos alejando, llega un momento en que encontramos la imagen nítida y deformada, por ejemplo achatada horizontalmente. Si seguimos alejándola, llega un momento que la imagen pasa a estar achatada verticalmente. Es decir, la lente astigmática, por tener dos radios de curvatura diferentes, produce la deformación en ambas direcciones, horizontal y vertical, pero surgen independientemente a distintas distancias de la lente. Explicado de esta forma, es tentador pensar que con una sola lente astigmática podríamos obtener un anamorfismo de forma directa, pero la deformación únicamente atiende a la de una malla regular no fugada, el achatamiento resultante es algo pequeño, y las zonas alejadas del centro no resultan bien enfocadas.

V.2.6.7. La sombra al atardecer

No existe ejemplo que no lo invente la propia naturaleza, las lentes son los ojos, los anamorfismos nuestras sombras. El sol de atardecer, a punto de esconderse por el horizonte, emite una luz baja, al ras del suelo, que hace que nuestra propia sombra se alargue anamórficamente. Tal sombra, mirada desde el ras, se convierte en nuestra silueta real, como una sombra frontal. Así, el anamorfismo que el sol consigue es perfecto, fugado al sol y alargado progresivamente.

“La sombra al atardecer” es otro eco y ese sí es el momento al que remite Holbein: lo que hace definitivamente inaccesible su anamorfismo es que se está refiriendo a los milagros que están ahí alrededor, y que el pintor sólo se limita a señalar.

V.2.6.8. Otras cámaras

Existen aparatos que registran otro tipo de realidad, como la cámara kirlían ¹⁹³, cámaras subacuáticas, de infrarrojos, estereoscópicas, etc., u otros que se podrían crear, como cámaras con lentes cuya óptica fuera más cercana a la del ojo, incluso que simularan el efecto de las pestañas a medio cerrar el ojo, o que fueran capaces de fotografiar lo que ve un ojo cerrado; crear diafragmas tan pequeños como el espacio a través de dos dedos que casi se tocan, aparentemente pegados uno al otro, mirar entre ellos y ver cómo se distorsiona la imagen de fondo o lo situado justamente a su alrededor cuando los dedos se aproximan entre sí; o cámaras llenas de agua cuyo medio sea éste...

El electricista jubilado Roberto Volterri, en su libro *Psicotrónica*, da instrucciones muy sencillas de cómo construir cámaras kirlían y otras tecnologías de la alucinación, a modo de trabajo de bricolaje ¹⁹⁴. El resultado de estas fotografías es una especie de diagrama alucinante de la estructura de los sujetos fotografiados.

193.-Cámara Kirlían es una cámara capaz de captar el efecto aureola de cualquier objeto u organismo vivo al aplicar un campo eléctrico elevado entre el objeto que se fotografía y el papel fotosensible. El campo eléctrico crea una zona ionizada alrededor del objeto que queda expuesta en el papel fotosensible de forma similar a la luz.

194.-Ref: Roberto Volterri. *Psicotrónica*. Ediciones Martínez Roca; Barcelona, 1981.

V.3. Restauración del cuadro

Lo fantástico de este anamorfismo es sostenido mediante la gran precisión del método usado. La búsqueda que hemos realizado de los posibles métodos ha sido motivada por la necesidad de encontrar aquel que hubiera permitido a Holbein conseguir tal precisión y fantasía. Entre el conocimiento y lo insensato.

Se ha dedicado mucha atención a la esperanza de descubrir, primero, el método para mirar la calavera y segundo, la técnica usada para producirla. Espejos, lentes cilíndricas y programas de ordenador han sido usados para rectificar la imagen, pero realmente sin descubrir el misterio de cómo se hizo la calavera, ni el punto de vista o método exacto para verla. Ante esta incertidumbre, hoy en día se ha asumido como buenas las teorías de que el punto de vista de la calavera se encuentra a la derecha de éste y al ras del cuadro, y que el método que Holbein usó fue la malla fugada clásica. Sin embargo, el análisis de estos posibles métodos destapa que éstos todavía no han sido entendidos a través de claves cercanas a Holbein. Como hemos visto en los capítulos anteriores, respecto a cómo hizo el anamorfismo existen muchas otras posibilidades que a nuestro parecer no deberían descartarse o incluso podrían funcionar mejor, como las cámaras oscuras con lente movable mediante sesiones, por lo que para nosotros estas teorías asumidas no son tan claras ni definitivas. En el caso del punto de vista, debido a las restauraciones que ha sufrido el cuadro y en concreto la calavera, resulta en la actualidad imposible de averiguar el punto exacto ya que la calavera ha sido modificada. De esta forma, el punto de vista queda abierto.

V.3.1. Metodología de la restauración

El artículo *Turning heads: a new angle on 'ruined' Picture*¹⁹⁵ publicado en el diario londinense “The Times” en 1997 critica la última restauración realizada del cuadro ese mismo año por la National Gallery. Tras ser limpiado el cuadro, muchas zonas de la calavera quedaron descorchadas y era necesario pintarlas de nuevo (269). Los restauradores únicamente consideraron un único punto de vista, desde la derecha y al ras del cuadro, y el método de malla fugada clásica, es decir, basaron toda la restauración en las teorías tradicionales asumidas. Respecto al punto de vista, otros estudiosos consideraron sin embargo que ese no fue el punto que Holbein tenía en mente. Entre estos, Michael Daley, ilustrador y director del “ArtWatch UK”, defensor del mantenimiento de las obras de arte, opina que Holbein diseñó el anamorfismo para ser mirado de frente y a través del tubo de vidrio cilíndrico que Edgar Samuel menciona en su artículo *Death in the glass: A New View of Holbein's Ambassadors*.

195.-Ref: *Turning heads: a new angle on 'ruined' Picture*. (Times of London), 1997.



269.-Calavera descorchada tras la limpieza del cuadro. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 106.

La malla de deformación de un anamorfismo viene definida por los parámetros: distancia entre LT y LH, posición del PV (presuntamente central) y profundidad (d). Los restauradores no conocían los parámetros que Holbein pudo haber usado -si es que los usó-, por lo que no les era posible saber cómo era la malla de deformación de la calavera de manera inmediata. Para poder proceder, los restauradores aplicaron diferentes posibles mallas fugadas al anamorfismo, lo único que disponían, y las comprimieron mediante el uso del ordenador hasta dar con una calavera que les parecía a ellos real, o lo más aproximada “posible” a lo que veían al mirar el anamorfismo desde el punto de vista desde la derecha que ellos eligieron. Es decir, aplicaron el proceso inverso al de realización de un anamorfismo por malla geométrica. La malla elegida en cuestión fue la que consideraron como la malla buena que Holbein pudo haber usado. De ella y de la imagen de ordenador resultante de la calavera “real”, se ayudaron para pasar punto a punto de una a otra y así cubrir los trozos de calavera anamórfica perdidos. Finalmente, como apoyo, para la reconstrucción de ciertos rasgos como el hueso de la nariz se asistieron de un cráneo de plástico (270). En definitiva, precipitadamente usaron la deformación de una calavera “real” inventada y los rasgos de un cráneo de plástico cualquiera para cubrir zonas de una calavera deformada cuyo origen es desconocido.



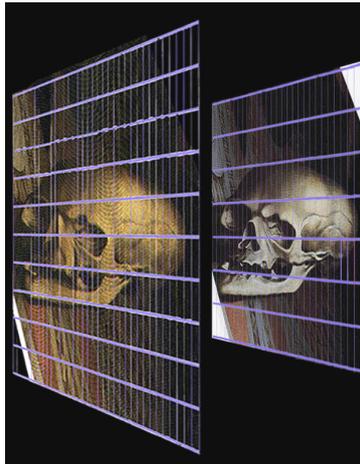
270.-Cráneo de plástico del que se ayudaron los restauradores para la reconstrucción de rasgos como el hueso de la nariz. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen: 109.

Así, el resultado, con casi toda seguridad erróneo, es el producto de asumir como correctos el punto de vista desde la derecha, el uso de una malla en particular, y el hueso de la nariz de un modelo anatómico cualquiera: demasiada suposición para nuestra forma de entender el problema. Lo conseguido, una calavera que ahora sí se ve perfecta desde la derecha, cosa que antes no sucedía, pero que cuyo aspecto difiere gravemente de las imágenes anteriores a la restauración, probablemente más similar a la que Holbein pintó. Fijémonos especialmente en la nariz de la calavera y la boca, antes y después de la restauración (271-272).



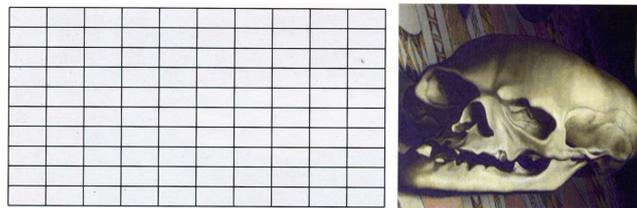
271-272.-Detalle de las dos calaveras, superior: antes de la restauración, inferior: tras la restauración.

Las duras críticas de Michael Daley se basan en la idea de que Holbein quizás no diseñó la calavera para ser mirada desde la derecha. Efectivamente, si seguimos la teoría tradicional y miramos desde la derecha el anamorfismo anterior a la restauración, el de Holbein, podemos ver que la calavera no se ve del todo bien, todavía aparece algo deformada en algunas zonas, circunstancia que siempre hemos advertido y que Holbein seguramente no hubiera pasado por alto. En cambio, si hacemos lo mismo con la calavera tras la restauración, ésta aparece mejorada, diferente a la original, lo que refuerza la idea de que la teoría de que Holbein también usó la malla y lo hizo para ser mirada desde el ras de la derecha pudo ser errónea –paradójicamente para los restauradores-, pues si no, ¿por qué las diferencias? (273). De esta forma, el cuadro queda condenado a un único punto de vista “perfecto”, desapareciendo así la ambigüedad de la manera de mirarlo y que tanto sano debate ha producido durante los últimos años. ¿Por qué no se consideraron otras teorías del punto de vista? Apasionados y estudiosos del cuadro como Edgar Samuel, o Mary Hervey, ya habían plantearon otras posibilidades diferentes de las teorías clásicas.



273.-Calaveras antes de la restauración (izquierda) y después de la restauración (derecha) vistas desde el ras. La calavera después de la restauración se ve “más real” que la de antes de la restauración.

Aun en el caso de que el punto de vista que Holbein consideró fuera efectivamente desde la derecha del cuadro, la malla con la que los restauradores trabajaron no tiene por qué ser la adecuada. En una sección del libro *Making & Meaning, Holbein's Ambassadors*¹⁹⁶ se habla sobre la restauración del cuadro y se muestran las diferentes mallas que los restauradores plantearon, y la que finalmente eligieron. Consideraron la malla rectangular no fugada regular, al igual que Hockney, la malla que simula el funcionamiento del vidrio, y la fugada irregular clásica, ésta última la que consideraron como buena. La mayoría de los planteamientos son erróneos de principio a fin, como a continuación demostraremos. Las ilustraciones que el libro muestra son las siguientes (274-276):

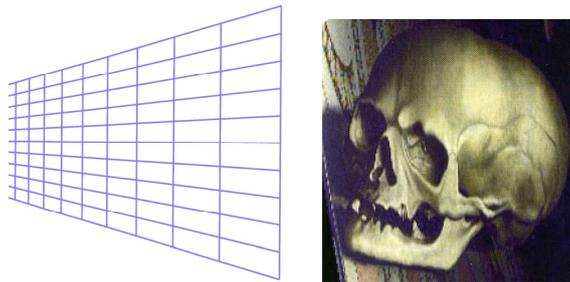


274.-MALLA 1. Calavera manipulada para simular su creación por el uso de malla rectangular no fugada regular.

196.-Ref: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. P.52-53.



275.-MALLA 2. Calavera manipulada para simular su creación por el uso de malla no fugada irregular que simula la compresión del vidrio.



276.-MALLA 3. Calavera manipulada para simular su creación por el uso de malla fugada irregular clásica.

Con esto, los restauradores querían demostrar que únicamente la solución 3 resolvía la imagen correctamente, por lo que consideraron la MALLA 3 como la base para proceder a su restauración. Sin embargo existen en este análisis muchos puntos que rebatir. En primer lugar, las imágenes mostradas son de la calavera ya restaurada, lo cual aunque los razonamientos fueran convincentes, los resultados carecen de la autenticidad necesaria. En segundo lugar, todos y cada uno de los ejercicios realizados están erróneamente planteados:

En la MALLA 1, el achatamiento realizado a la calavera no es completo, por lo que el resultado es engañoso. Si comprimimos la calavera hasta convertir la malla rectangular en una cuadrada (el proceso correcto), el resultado está más cerca de ser el buscado (277):



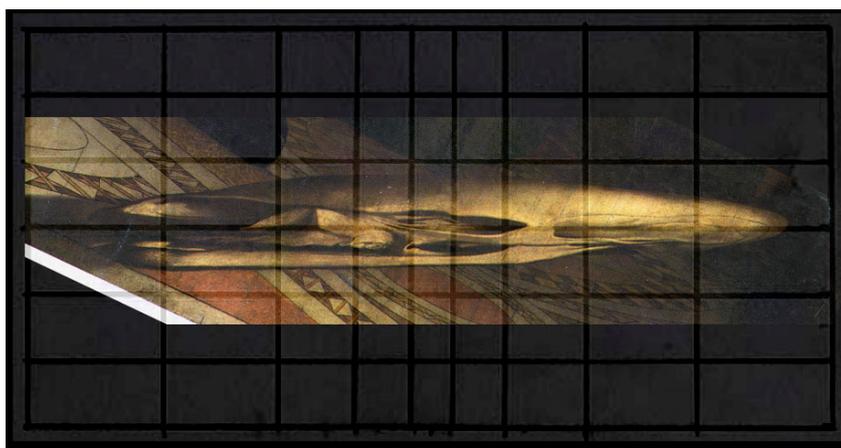
277.-Calavera manipulada correctamente para simular su creación por el uso de malla rectangular no fugada regular.

Hockney, en su libro *El conocimiento secreto*, describe cómo realiza el mismo ejercicio, por medio de “*enconger la forma antes estirada*”¹⁹⁷, pero el resultado que muestra es incluso mejor que el que nosotros obtenemos (278). Esto nos hace dudar de si en realidad no aplicó otro tipo de deformación diferente a la que él describe.



278.-Resultado obtenido por Hockney al comprimir la calavera. Fuente: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P.57.

En la MALLA 2 considerada durante la restauración se quiere demostrar que el vidrio podría haber sido usado para ver el anamorfismo, pero no para crearlo. La conclusión es correcta, pero si lo que se quiere demostrar es cómo fue la malla que Holbein usó, un análisis más acertado hubiera sido el comprobar si Holbein podía haber usado una malla totalmente contraria a la del efecto del vidrio precisamente para compensar la deformación de éste, es decir, incremento progresivo desde el centro de la distancia entre líneas verticales (279):

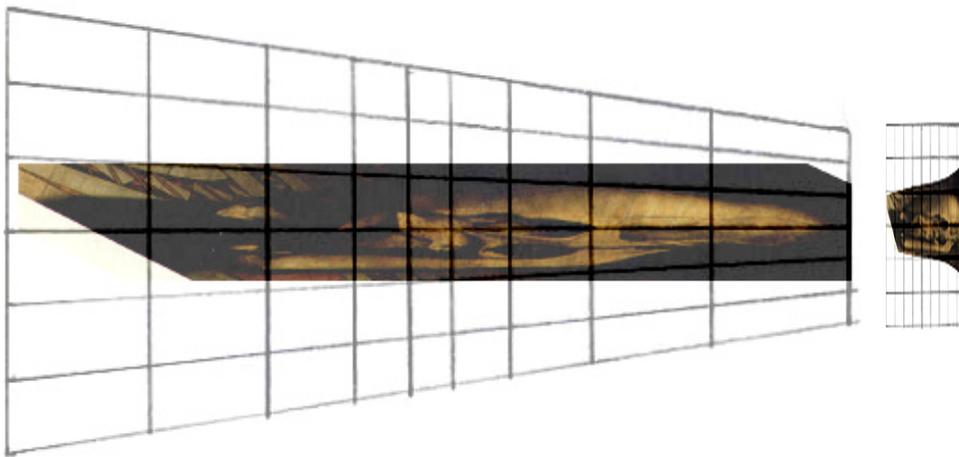


279.-Calavera manipulada para simular su creación por el uso de malla no fugada irregular que compensaría la compresión de un vidrio cilíndrico.

197.-Ref: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P. 57.

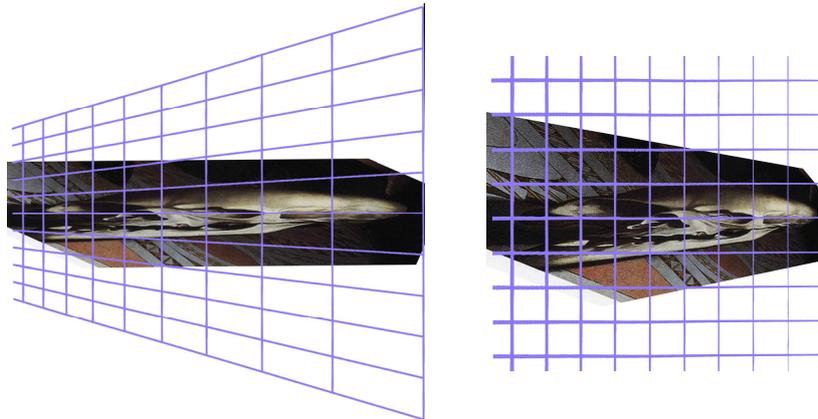
Como se observa, el resultado que obtenemos no es del todo malo, lo que apoya la idea de que Holbein pudo haber usado una malla similar a ésta para que la calavera pudiera verse mediante el uso de un tubo de vidrio, posibilidad ésta dejada de lado en la restauración.

Anteriormente habíamos planteado la posibilidad de que Holbein podría haber usado una malla mixta para que la calaver pudiera ser vista tanto con un vidrio cilíndrico como desde el ras derecho. En este caso la calavera obtenida parece ser ligeramente peor que si sólo se atiende a un punto de vista, aunque el resultado depende de las proporciones exactas de la malla escogida, que son infinitas (280):



280.-Calavera manipulada para simular su creación por el uso de malla irregular que compensaría la compresión de un vidrio cilíndrico, y fugada para atender también a una mirada oblicua desde el ras derecho.

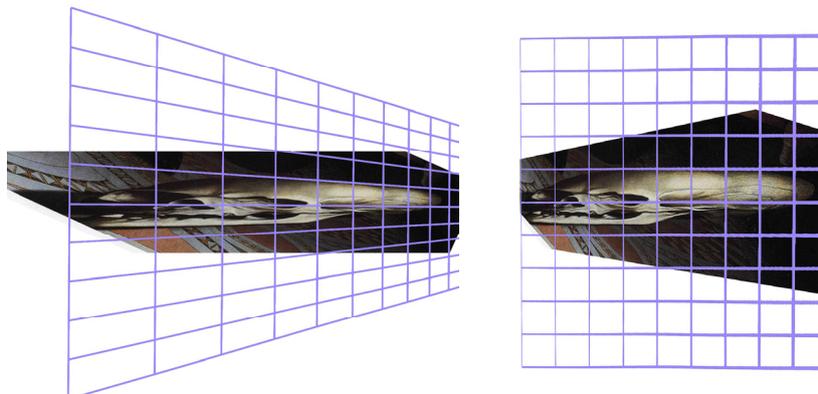
Para finalizar, la MALLA 3, planteada durante la restauración como la malla correcta, también es errónea por muchos motivos. En primer lugar, la malla fuga hacia la izquierda, mientras que si el punto de vista fuera desde el ras derecho, la malla debería fugar hacia la derecha. Al convertir la malla fugada en cuadrada, se demuestra que la MALLA 3 no es correcta (281):



281.-Demostración de que la MALLA 3 no funciona correctamente.

La calavera comprimida que el libro muestra como proveniente de la MALLA 3 es totalmente diferente a la que obtenemos nosotros, lo que pone en duda de si la MALLA 3 es realmente la que usaron para la restauración o de si es una errata en el libro. Por “calavera comprimida” entendemos la que se obtiene al transformar la malla fugada en una cuadrícula cuadrada regular, es decir, simulando el proceso inverso al de creación del anamorfismo.

Realizando el ejercicio de invertir la MALLA 3 para que la malla fugue hacia la derecha, comprobamos que ésta tampoco funciona (282):



282.-Demostración de que la MALLA 3 invertida tampoco funciona correctamente.

Ésta es una demostración evidente de que la fuga de la MALLA 3 que el libro plantea es demasiado exagerada.

¿En qué se basaron para deducir que la MALLA 3 era la malla que Holbein usó? ¿Únicamente en el hecho de que con esa malla la calavera comprimida se ve real, resultado que ni siquiera nosotros hemos podido comprobar? Pero ahora nos preguntamos, ¿cómo es una calavera real? ¿Acaso se sabe cómo era la calavera que Holbein usó de modelo? Desafortunadamente, ni la calavera que Holbein usó ni ningún preparatorio de *Los Embajadores* sobreviven. Las posibilidades son infinitas, y en consecuencia, también las posibles mallas. Fijar una malla en la que apoyarse para realizar la restauración nos parece un planteamiento peligroso.

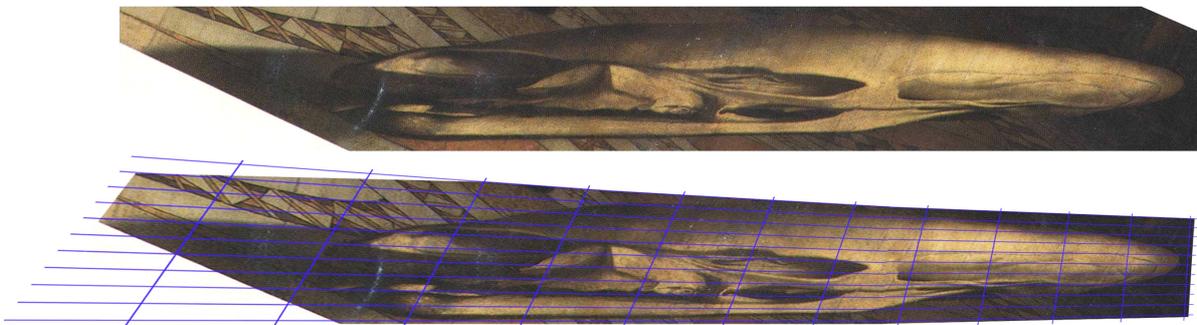
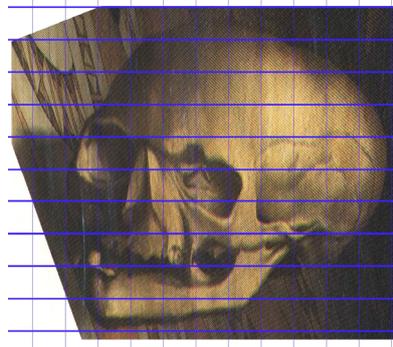
Como consecuencia directa en nuestro trabajo, si ahora volvemos a la National Gallery ya no tiene sentido hacer una foto de la calavera, aun usando cámara de orificio. La calavera está cambiada y forzada para verse perfecta desde la derecha. Un punto de vista absoluto al que se ha condenado al cuadro. Esto ya no nos interesa, pues ¿qué información vamos a extraer de ahí? Por ejemplo, Hockney, en su intento de identificar la malla no parece reparar en el hecho de que la calavera que él maneja es la calavera ya restaurada. Ahí reside el problema, con la calavera ahora transformada mediante una malla seguramente errónea, todavía es más difícil descubrir su verdadero punto de vista, y en consecuencia, el método que Holbein pudo haber usado para su creación. En el intento damos palos de ciego.

Ante todos intentos fallidos, nos planteamos cómo realmente pudo haber sido la malla de Holbein en el caso de que usara malla. Partiendo de la calavera antes de ser restaurada, comprimida tal y como se ve desde el ras de la derecha, y superponiéndole una malla cuadrada, realizamos el proceso de deformación hasta obtener lo más parecido a la calavera estirada (283-285). Para obtener la simulación de la vista desde el ras de la derecha, deformamos todo el cuadro de manera que la perspectiva del marco se asemeje lo máximo posible a lo que nosotros vemos cuando el cuadro es observado desde esa posición (286).



286.-Vista del cuadro antes de la restauración desde el ras derecho.

El resultado es esclarecedor de que Holbein seguramente no usó una malla para realizar su anamorfismo, idea contraria a las teorías clásicas, y si la usó, no fue pensada para que la calavera fuera vista desde el ras. Para construir la malla resultante hemos tenido que aplicar deformaciones diferentes en diferentes zonas de la malla hasta asemejarse lo más posible a la calavera anamórfica. Como resultado, la malla que obtenemos no atiende a ningún patrón geométrico lógico (283-285): las líneas verticales van girando conforme crece la malla –algo realmente atípico–, y las líneas horizontales mantienen dos o tres tendencias de fuga distintas dentro de la misma malla –igualmente atípico y que no atiende a los principios de la creación de un anamorfismo por medio de malla–. Holbein sin duda no se habría planteado una malla de semejantes características para deformar su calavera modelo. Por otro lado, con esto hemos hallado la prueba definitiva de que la malla empleada en la restauración fue totalmente errónea.



283.-Colocación de la malla cuadrada sobre la calavera extraída de la imagen del cuadro deformado tal y como lo veríamos desde el ras derecho.

284.-Calavera anamórfica del cuadro antes de la restauración usada como modelo para la búsqueda de la malla.

285.-Malla resultante.

La malla tan irregular e ilógica encontrada refuerza nuestra teoría de que Holbein se ayudó de la óptica para construir su anamorfismo. Los saltos bruscos entre casillas adyacentes de la malla podrían ser debidos al enfoque y desenfoco de una lente durante el proceso de construcción del anamorfismo por sesión, por ejemplo.

V.3.2. Una restauración más acertada

Hubiera sido más acertado realizar una investigación previa a la restauración que abarcara más posibilidades que únicamente las teorías clásicas. El anamorfismo precisamente es un alejarse del punto que se considera convencional. Un mayor acercamiento a las técnicas de Holbein y de la época hubiera encontrado seguramente otra vía más apropiada, que no el ordenador y una malla inventada, para restaurar un elemento clave del cuadro de Holbein. Otras técnicas como la cámara oscura y el uso de las lentes, ideas apoyadas en indicios ópticos encontrados en el cuadro, se nos manifiestan más acertadas. Con esto no queremos decir que darían la solución de cara a la restauración, pues se seguiría sin disponer de la calavera real que Holbein usó como modelo, pero al menos esta búsqueda abriría las puertas de un entendimiento mayor de la calavera de Holbein y de su pintura. Desafortunadamente, indagar en el tema de las cámaras oscuras y las lentes en este tiempo industrial no parece salir rentable.

Si nos ponemos en el lugar de Holbein, ¿recurriríamos a una malla para realizar un anamorfismo de tan largas dimensiones? La malla debería tener innumerables subdivisiones para conseguir una cierta precisión, y aun así, sería fácil perderse entre las subdivisiones de la malla. Hemos también demostrado que la malla sería rara e irregular, imposible de intuir. El ojo es la principal herramienta para comprobar un anamorfismo. La calavera nunca se ha visto perfecta del todo desde el ras derecho del cuadro, aunque sí suficientemente precisa como para causar el asombro del espectador. Pero, si Holbein usó malla para la calavera y tan exacto fue el resultado, ¿por qué no lo es el suelo? ¿Puede ser esto, junto con todos los indicios ópticos, clave para justificar el uso de lentes?

El no ver más allá de lo que parece y hacerlo de manera sólo aproximada y con el uso del ordenador, seguramente considerada por los restauradores paradójicamente como la herramienta más exacta que podían usar, no hace más que eclipsar, un eclipse de conciencia apartándose de las técnicas de Holbein. Los artesanos trabajaban bien el cristal, las lentes existían, lupas de diferentes formas irregulares, las cámaras oscuras también. ¿Por qué la investigación detrás de la restauración no se arriesgó a plantear la posibilidad del uso de lentes y cámaras por parte de Holbein? Y si lo hicieron pero se consideró que no les ayudaba para el objetivo final, al fin y al cabo restaurar el cuadro, ¿por qué no se le ha dedicado una parte en la bibliografía al menos? Entendemos que el problema al que se encontraban los restauradores era muy complicado, pero una investigación más profunda y certera nos hubiera acercado a la verdad del anamorfismo. Quizás un equipo de investigación más interdisciplinar hubiera ayudado en un intento de, primero entender cómo Holbein lo hizo, y sólo así, restaurarlo a continuación.

Desaprender lo aprendido. Dudar sistemáticamente de lo que se da por supuesto.

El propio Hockney, quien como ya hemos visto había simplificado el funcionamiento de la calavera a una malla rectangular no fugada regular, también encuentra en la calavera un indicio de que Holbein pudo usar herramientas ópticas. Mostramos de nuevo su cita:

“La extraña forma en primer plano es un cráneo distorsionado, que Holbein ha estirado. Tal distorsión puede lograrse estirando la superficie sobre la que se proyecta una imagen. Realicé el detalle

*del cráneo de abajo por medio de encoger la forma antes estirada en un ordenador. Se ve muy real. ¿No es esto un indicio de que Holbein usó herramientas ópticas?”*¹⁹⁸.

Hockney en su elucubración, se refiere a la imagen de la calavera restaurada, la que él parece manejar continuamente, por lo que basar un indicio en ésta, una versión de la de Holbein, no soluciona ninguna de sus vías ópticas. Sin embargo, si miramos la calavera previa a la restauración, ciertamente las sombras son muy reales para un anamorfismo tan largo, algo muy difícil de conseguir para haber sido realizado con malla. Sin duda se trata de un indicio óptico en el cual nosotros ya reparamos con anterioridad.

Otros ejemplos en la pintura de uso de malla muestran resultados minuciosos, virtuosistas y anecdóticos, pero es algo que no se ve en la calavera de Holbein. El anamorfismo de Holbein es diferente, no es escaparate de la técnica del pintor ni de sus límites, no atiende a esa forma de trabajar.

198.-Cita: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P.57.

V.3.3. Conclusiones

Realizado un exhaustivo análisis de las mallas y de sus diferentes posibilidades para haber creado la calavera, concluimos con casi toda seguridad que Holbein no se ayudó del uso de una malla geométrica. La irregularidad de la malla que Holbein hubiera necesitado y la presencia de otros indicios ópticos hacen pensar que Holbein se ayudó de la óptica para la creación de la calavera. Analizados todos los métodos que Holbein pudo haber usado, concluimos que el método más viable, práctico y que daría unos resultados similares al de la calavera es el método de sesión con cámara oscura y lente giratoria.

Todo hace pensar que Holbein utilizó máquinas ópticas para resolver sus obras, ¿por qué iba a valerse de la geometría para un anamorfismo que puede obtenerse directamente mediante algún tipo de artificio óptico? Es más, ¿no podría ser que fuera precisamente este descarado anamorfismo (“como un tatuaje”) la prueba evidente que Holbein nos deja para testimoniar la importancia clave que daba al uso de este tipo de instrumentos en la realización de sus obras? Y sobre todo: en ninguno de los dibujos o bocetos que hemos visto de Holbein se detectan trazas de un ejercicio previo de geometría perspectiva como ocurre en los dibujos basados en prácticas geométricas de Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Paolo Uccello y tantos otros, a pesar de la dificultad de muchos de sus escorzos o lo mucho que se prestan a perspectivizar los objetos cúbicos, tipo libros, mesas o sillas, tan frecuentes en las imágenes de Holbein. Si Holbein hubiera usado la geometría en sus bocetos o calcos no tendría razón para ocultarla al no tratarse más que de estudios. Incluso al dejarla visible serían más sencillos los ajustes o correcciones posteriores. Al contrario, todos estos dibujos presentan una limpieza y una determinación en la línea que parecen más el resultado de un calco que de un engorroso proceso de cálculo lineal.

Insistimos en que la malla fugada como explicación final de cómo se hizo la calavera no es suficiente, si acaso sirve en tanto que remite a un proceso físico al que simplifica, idealiza o geometriza, volviéndolo más comprensible. Pero su mayor defecto, lo que la aleja definitivamente de lo que realmente debió suceder en la calavera, es justamente su precisión: la malla perfecta es tan solo una aproximación de la calavera, digamos didáctica (ya que nos enseña y dirige nuestras pesquisas hacia un espejo convexo o una lente “x”), pero en ningún caso una solución. El uso de mallas irregulares no geoméricamente perfectas aplicadas a la calavera es, en este sentido, su mejor virtud: algo que embrolla excesivamente un esquema geométrico es sin embargo en lo físico una señal de identidad: por ejemplo, un vidrio soplado tiene naturalmente sutiles aberraciones que garantizan su autenticidad, reproducirlas en una malla perfecta es difícil y le quita su halo de santidad, por eso no se puede sostener la teoría de las mallas perfectas chanflonas para justificar una calavera que no lo es.

Tampoco parece propio del uso de mallas el hecho de inclinar el eje de la calavera rompiendo completamente la octogonalidad del cuadro, sin responder tampoco a ningún esquema geométrico subyacente en la composición. Su modo de aparecer, un tanto intempestivo y aleatorio, no es el propio de la tribu de las mallas, que siempre tratan de apoyarse en alguna sólida razón geométrica.

Acerca de la desatinada restauración, para hallar el procedimiento anamórfico es imprescindible obrar con más posibilidades, aquellas que se nos tornan maravillosas, porque de otra forma se está

resolviendo un anamorfismo básicamente distinto. No olvidemos que una de las definiciones de anamorfismo es que la propia deformación es reversible y está señalando el modo en que fue construida. En este sentido la malla es eficaz porque permite entrever causas físicas, pero a la vez peligrosa cuando la malla usada no es la correcta, o cuando simplemente se recurre a ella de manera automática.

Las mallas más irregulares que no atienden a un patrón geométrico lógico, por ejemplo las referentes al funcionamiento del vidrio, o en el caso más extremo, la hallada en nuestro último ejercicio y más próxima a la calavera de Holbein, implican el efecto de un cristal curvo más que una geometría, demasiado excéntricas para ser tenidas en cuenta.

La teoría de que el cuadro estuviera en un salón de festejos, donde algún borrachín ocasional al levantar su copa para brindar con los retratados se topara con la calavera sumergida en su bebida, cobra más sentido que nunca. La idea de Edgar R. Samuel de prestar especial atención a los defectos de la calavera respecto de una malla ortodoxa, no hace más que apoyar la posibilidad real de que la calavera se hiciera mediante lente o algún vidrio. Esta idea es la única que puede conducir a esa “panza de caballo de cristal mal soplado” que resuena como la explicación más verídica del enigma... Por suerte adversa hoy resulta inviable seguir levantando copas o panzas frente a un calavera “operada”.

Una vez experimentado un modo de visión a través de la “panza de caballo de cristal mal soplado”, es difícil negar las claves con las que nos familiarizamos y que reconocemos en la calavera de Holbein, una experiencia que nos recuerda esta visión y nos anima a buscar soluciones de la calavera en la óptica. Es fácil arrugar un papel pero llevaría una vida volver a arrugarlo de nuevo exactamente de la misma forma: Es decir, todo parece indicar que la peculiaridad de esa lente, o lo que fuera, se produjo de un modo azaroso, como un diamante en bruto único. Pudo ser que la calavera fuera consecuencia de una aparición espontánea, no premeditada (como un haz de luz oblicuo entrando casualmente en su taller, o los de los arco iris que proyectan los cristales de las lámparas de araña al entrar el sol rasante), que Holbein decide incorporar al cuadro en un gesto de porque sí. Su oblicuidad, la posición descentrada que ocupa, la escala, etc. parecen dar la espalda al resto de la composición. En ese caso, las elucubraciones que se fundamentan en la plena conciencia del pintor están partiendo de una base errónea. Lo más oportuno sería en todo caso esforzarse en reconstruir la escena original, lo que estaba pasando en el taller: ¿qué elementos de entre los habituales: frascos, lentes, espejos, rendijas, etc., pudieron llegar a provocar este curioso efecto de un modo fortuito? Y ¿cómo debía ser la disposición del espacio y la luz?, así como ¿en qué lugar y condiciones debía estar la calavera original para reflejarse de ese modo?

Es un freno que la calavera original de Holbein no haya llegado entera hasta nuestros días para ir con nuestras cámaras de orificio a tomar fotografías no dañinas como también seguir investigando más acerca del método de su construcción y de sus posibles puntos de vista. Nuestras comprobaciones al día de hoy ya no son tan apetecibles, tal vez porque pesa demasiado la impresión de partida que provoca saber que la calavera original fue modificada.

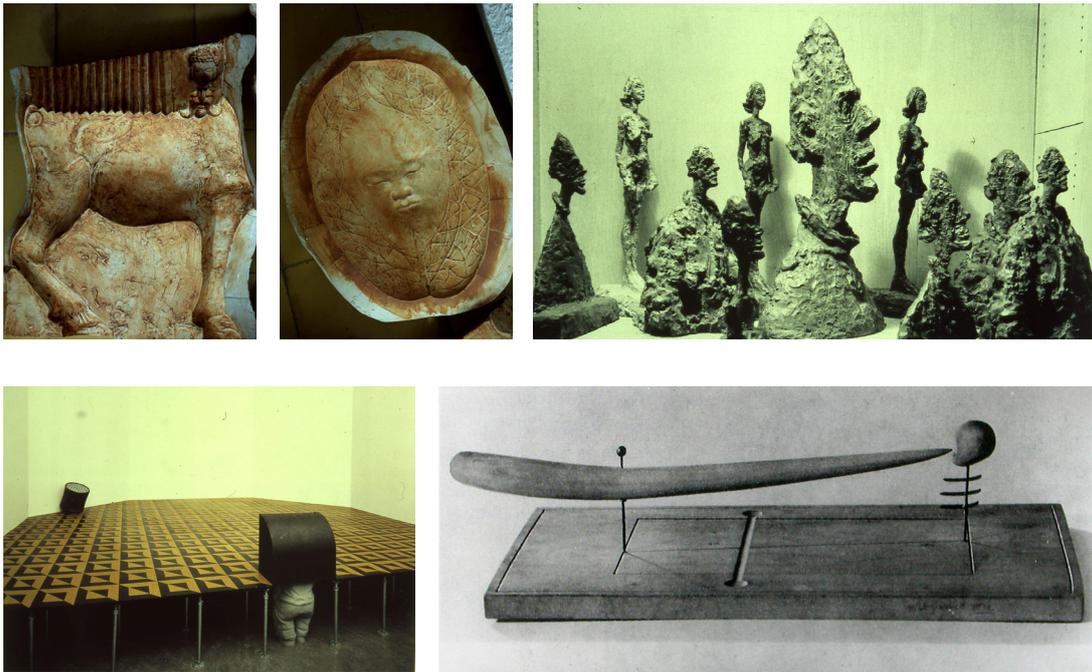
Independientemente del método de Holbein, nuestro objetivo sigue siendo el de conseguir una lente o sistema que cree directamente una imagen lumínica anamórfica como la de la calavera, y frontal. *Conexión con Mi lente*, p.366. Si esta lente se consiguiera, este método de lente directo pasaría a ser otro posible método que Holbein pudo usar, como una alternativa al de sesión.

Si uno es fiel a un análisis verdadero porque realmente éste es necesario, encontramos que las cosas no son tan obvias como pueden parecer. Las soluciones no deben basarse únicamente en precedentes históricos o en conceptos preconcebidos, sino que además éstas deben albergarse en un sentido y espíritu. Se trata de tocar lo vivo. De otra forma puede que las teorías caigan hacia los ojos de una mirada perezosa y errónea.

Quizás no es rellenar los vacíos (descorches de pintura), sino caer por los huecos y encontrar un particular y nuevo modo de ver.

Parece que la tecnología se ha comido las manos.

¿Es que ya no existen curvas bonitas? Se han tragado las manos y los ojos se han quedado clavados a un punto inmóvil. Qué tipo de ahorro es este, qué es lo que debe ocurrir para recuperar el trabajo con las manos y dar en las claves.



287-288.-Dos piezas de un molde a piezas de escayola del cuerpo de un burro y del retrato en una hoja. Véase que el vaciado parece un volumen que sale hacia fuera. Elena Vicente.

289.-Esculturas de Alberto Giacometti. Fuente: *Alberto Giacometti: a biography of his work*. Ed. Flammarion, 1991, Paris.

290.-Juan Muñoz. *The prompter*, (*El apuntador*), 1988. Galería Marian Goodman, New York. Fuente: Catálogo de exposición: Juan Muñoz, IVAM Centre del Carme. IVAM, Valencia, 1992.

291.-*Púa en el ojo*. Alberto Giacometti.

Estos modos de visión condicionados, accidentes, ilusiones, son claves y códigos escultóricos. Operar de esta manera compleja garantiza la sencillez en la mirada del espectador, sólo has de mirar. Los planos se mueven, se escuchan, las líneas adquieren un volumen para despegarse del papel. Por otro lado, el espacio creado puede introducirte o expulsarte, por ejemplo: las cortinas de *Los Embajadores*, avisan de que lo que vamos a ver es una representación.

No existen puntos de vista absolutos. Lo que ofrece cada punto de vista es un valor de nuestro particular y único modo de ver el mundo, lo que no excluye, sino confirma, otros aspectos, nuestra forma de interpretar. Sin embargo, nuestro modo de ver está condicionado por nuestra experiencia e historia. A los ojos y a las técnicas se les escapa esa parte del subconsciente.

Disponer de dos ojos y por tanto dos puntos de vista simultáneos nos salva del engaño fracasado de la perspectiva geométrica. La casi insignificante diferencia entre las imágenes que ofrecen un ojo y el otro es suficiente para permitir el sentido de profundidad, estamos en posesión de un verificador.

El anamorfismo de la calavera de *Los Embajadores*, por cómo se ve, es un guiño si para verlo es necesario cerrar un ojo. De ahí “El ojo muerto de Holbein”. Y cerrando un ojo, se ponen en abierto los modos de ver y de hacer. El tic del ojo, aunque torpe, es un guiño de precisión.

Escultores como Medardo Rosso, Adolf von Hildebrand, Juan Muñoz y Alberto Giacometti, entre otros, han tratado de hacer y también de decir cómo ven y cómo ese modo de ver condiciona su concepción de lo escultórico. Preocupados por aclarar sus propósitos ante la sospecha de poder ser malinterpretados, se adelantaron a decirnos: “estas obras deben ser miradas así”.

V.4.1. Puntos de vista

V.4.1.1. Negados

Imaginemos situaciones con el punto de vista negado, ir a ver el cuadro *Los Embajadores* a la National Gallery y descubrir que han colocado un puñal afilado como el puñal enfundado de Jean de Dinteville, fuego, o algún otro peligro, a la altura del ojo en el punto desde el que se mira la calavera.

No es raro asociar el punto de vista de la calavera con una amenaza peligrosa, pues es desde ese punto desde donde se descubre el truco y el secreto, la calavera o la muerte; una especie de interruptor cuyo resultado de su activación no se sabe si es bueno o malo, pues al fin y al cabo lo que se descubre es un *momento mori*. El anamorfismo es el emblema del cuadro, y quién puede ver desde ese refilón. El peligro de muerte es saber el secreto, o que la máquina no funcione en el momento que debe de funcionar porque este momento es único. Representa la muerte en presente.

V.4.1.2. Obligados

Tras la última restauración del cuadro, la calavera quedó condenada a la perpetuidad de un único punto de vista fijo. Esto es lo que denominamos punto de vista obligado. En estos casos, parece que al espectador le anulan un ojo y le limitan cualquier movimiento. Entonces, para qué necesitamos ya dos ojos si transgredirían el punto de vista único.

Otro ejemplo es el anamorfismo del retrato de Eduardo VI de William Scrots, colocado dentro de una urna de la National Portrait de Londres. En un lateral de la urna se ha colocado un visor desde donde observar el anamorfismo. De todas formas, sabemos que en este cuadro fue el pintor quien lo diseñó para ser visto desde este punto de vista, pues ya lo dejó claro con la hendidura en su marco original.

V.4.1.3. Condicionados y acondicionados

Sabiendo lo que conlleva un anamorfismo, es decir, la existencia de un punto o puntos de vista a los que ya de primeras convoca al espectador al que atrapa, podemos pasar a imaginar arquitecturas artificiales o naturales como autómatas a su alrededor albergando miles de agentes externos y camuflados que entorpecen puntos de vista, sugieren otros, hacen moverse al espectador, etc.

Así, los planos de una arquitectura pasan a estar al servicio de estas deformaciones. El tema de la arquitectura queda abierto a modificaciones como arquitectura recipiente que alberga un contenido creado

en base a la deformación. Es decir, no una pintura que se adapta a la forma de la cúpula, sino una cúpula que se adapta a la pintura.

Podemos llegar incluso a estar ante un pequeño anamorfismo rodeado de todo un templo de arquitecturas envolventes creadas en base a él hasta el punto de que el propio anamorfismo pasa a estar en el último plano de importancia convirtiéndose en un mero adorno, o el extremo más radical, hasta que el resultado sugiere la eliminación del motivo inicial para descubrir lo que se ha creado en torno a él. Lo primero nos recuerda a muchos templos religiosos levantados a partir y en torno un elemento diminuto aparentemente insignificante comparado con la construcción final, por ejemplo un matorral, una piedra, un paño mortuorio, etc.

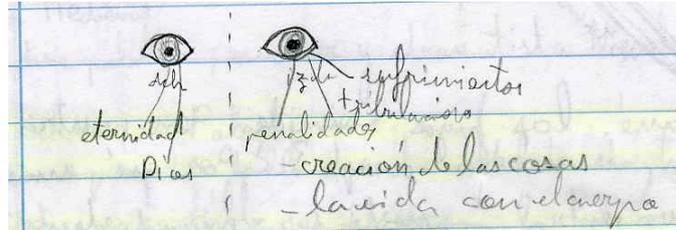
Si a la arquitectura se le insertan otros agentes camuflados, la mirada del espectador queda condicionada. Imaginemos que del techo de la arquitectura penden lámparas o estalactitas, imitaciones de unas ramas que entorpecen la visión desde el punto de vista, o un suelo mal empedrado al que hay que poner una atención casi mayor que al propio anamorfismo para el que estás ahí; o un balcón muy alto al que hay que subir sin barandillas y desde donde, además, tienes que cerrar un ojo para ver el anamorfismo, que está al otro lado. *Conexión con A propósito...de los embajadores, p.381.*

Estos puntos de vista condicionados nos recuerdan a las navajas que Juan Muñoz ocultaba en pasamanos y escaleras..., en cierto modo Holbein también puso un incendio en el punto de mira al volver impracticable precisamente cualquier punto de vista, al comerse la llave pero mantener las cerraduras.

En una época de facilitadores y acomodadores cuesta entender propuestas que exigen escaladas, obras que para poder ser vistas requieren que el espectador cambie (esa es la clave del mito de Acteón y de casi todos los mitos de búsqueda de algo: Acteón ve a la diosa desnuda pero en ese mismo instante se vuelve una bestia vulnerable y sus propios perros le devoran).

V.4.2. Ojos

V.4.2.1. Dos ojos: divino y terreno



En referencia a la línea de los ojos, la que forma 27° con la horizontal y que parte desde un ojo del Cristo en el crucifijo y llega hasta el punto del ojo del espectador, es necesario mencionar la otra línea con la que se cruza en el punto de vista de la calavera. Nos referimos a la línea que pasa por el eje longitudinal de ésta y que también forma 27° con la horizontal. Esta línea pasa también por el ojo izquierdo de la calavera.

Estas alusiones a los ojos, el ojo izquierdo de Cristo, el izquierdo de Jean, el ojo derecho del espectador, y el izquierdo de la calavera, parecen reverberar en una tentación: la de imaginar nuestra propia teología.

Si el sol es interpretado como símbolo de Cristo en la iglesia cristiana, en el cuadro el Cristo representado en el crucifijo actúa como un sol desde el otro mundo, sol temporalmente eclipsado en el cuadro por la representación del eclipse en el globo celeste recordando el Viernes Santo, fecha también recordada por la línea de los ojos atravesando todos los instrumentos que informan acerca de la fecha y hora de la muerte de Cristo.

Las líneas parecen ser una nemotecnia que nos hacen recordar cómo reconstituir la imagen de la muerte.

En vista de los prejuicios de un mundo construido en torno a la derecha, se podría esperar encontrar una distinción metafórica entre los ojos izquierdo y derecho que fuera tan común en el pasado como la distinción entre las manos derecha e izquierda, diestro y siniestro.

Las dos líneas del cuadro, la de los ojos, y la de la calavera, parecen dividir por un lado lo superior, Cristo y lo divino, y por otro lo inferior, la calavera y la muerte:

OBSERVADOR - OJO

CRISTO	CALAVERA
Superior	Inferior
Globo celeste	Globo terrestre
Divino	Terreno
Techo	Suelo
Vivo	Muerto

Cristo, a la hora de su muerte, contemplaría con un ojo lo que acontecía a su alrededor, y con el otro lo divino. A su muerte cerraría un ojo antes que otro y es el observador quien tiene la decisión final de si Cristo acabó ahí, al cerrar el segundo ojo, o de si había más vida a partir de la muerte, ahí reside la fe. Parece que el cuadro reconstruye la mirada justo en el momento de la muerte.

De este supuesto modo de Cristo de cerrar los ojos, parten diferentes textos que profundizan en la dualidad de la misión de nuestros dos ojos. Tomás de Kempis, monje católico de principios del siglo XV, fue autor de *La imitación de Cristo*, uno de los más conocidos libros de devoción cristiana redactado en beneficio de la formación de los monjes, pero también valorado por otros seguidores cristianos. En él describe que con el ojo derecho nos elevamos por encima del presente y miramos sobre las cosas eternas y celestiales, mientras que con el ojo izquierdo contemplamos las cosas transitorias y terrenales.¹⁹⁹

La reconstrucción de la mirada antes de la muerte viene del arquetipo humano del cristo crucificado. Los evangelios dan detalles sobre el momento de la muerte.

- El evangelio según San Mateo (27.45-53):

[45] *Desde la hora sexta hubo oscuridad sobre la tierra hasta la hora nona.*
(Aproximadamente desde las 12 hasta las 3 de la tarde)

[46] *Y alrededor de la hora nona, Jesús grita con fuerte voz: “Eli, Eli ¿lemá sabactani?”.*
(Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?)

[51] *En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron.*

199.-Ref: Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo*. 1418. Capítulo XXXVIII, *Del buen régimen en las cosas exteriores y del recurso a Dios en los peligros*. Fuente: www.corazones.org

[52] *Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron.*

[53] *Y, saliendo de los sepulcros después de la resurrección de él, entraron en la Ciudad Santa y se aparecieron a muchos.*

(Velos que se rasgan, apariciones de fantasmas a los justos...y todo ocurre exactamente en el momento de la muerte, a las tres de la tarde.)

- En el Evangelio según San Juan (19.37):

[37] *Y también otra Escritura dice: “Mirarán al que traspasaron”*

Muchos de los elementos del cuadro hacen referencia a este tránsito: el crucifijo medio oculto-visible tras la cortina, la oscuridad del eclipse que el globo celeste señala entre las posiciones del sol y la luna, el resto de instrumentos de tiempo indicando un Viernes Santo, el 11 de abril, y un tránsito entre horas, los guantes de luto negro siendo agarrados por Georges, y la calavera a los pies de los embajadores como si estuviera colocada en el monte del calvario a los pies de la cruz, y entre dos puntos de vista muy diferentes.

Los dos ojos y los dos mundos (vivo, muerto) coinciden con la bipolaridad más elemental del cuadro: la doble naturaleza de Cristo, humano y divino, simbolizada en el crucificado por los brazos horizontal y vertical de la cruz, también la mundanidad del cortesano Jean y la espiritualidad clerical de Georges, ambos vistos como los dos ojos del cuadro. Conexión con *Los embajadores como testigos*, p.357.

Otro texto del siglo XV, *Teología Germánica*, libro anónimo descubierto y publicado por Lutero en 1516, describe que el alma de Cristo tenía dos ojos: el derecho perteneciente a su hombre interior y fijo sobre la eternidad y la divinidad, y el izquierdo perteneciente al hombre exterior, permaneciendo junto a él para el sufrimiento, tormento, aflicción y penalidad. Las almas de los hombres ordinarios también tienen dos ojos, el derecho, con el poder de mirar a la eternidad, y el izquierdo, para ver en el tiempo y en las cosas creadas, así como las relacionadas a la vida del cuerpo. El escritor apunta:

*“Estos dos ojos del alma de un hombre no pueden funcionar a la vez, pero si el alma mira a la eternidad con el ojo derecho, entonces el izquierdo debe cerrarse a sí mismo y abstenerse de trabajar, como si estuviera muerto.”*²⁰⁰.

Es un “no puedes usar ambos ojos a la vez”, justo la forma en la que funcionamos cuando miramos las dos líneas del cuadro, la de los ojos y la de la calavera, desde el punto de vista del anamorfismo al ras del cuadro. Así pues, esto requiere de dos actos separados en los que el observador mira a Cristo y a la calavera con ojos distintos, y siempre con uno cerrado.

200.-Cita: *Teología Germánica*, S VX. Fuente: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.136.

En el caso de *Los Embajadores*, la asociación de “derecho” con celestial e “izquierdo” con terrenal parece no encajar: La línea de los ojos, supuestamente la celestial, parte del ojo izquierdo de Cristo y atraviesa también el izquierdo de Jean de Dinteville, mientras que la línea de la calavera, la terrenal, llega hasta el ojo derecho del observador, quien observa el cuadro desde el ras derecho con el ojo izquierdo cerrado. Sin embargo, ya vimos que cuando la imagen del cuadro es invertida, el planteamiento clásico sí parece funcionar. *Conexión con Cuadro invertido*, p.269.

El ojo del mundo terreno y el ojo del mundo celeste en realidad encuentran en la visión simultánea del cielo y la tierra físicos una coexistencia pacífica, sin el cielo caerse a la tierra ni la tierra elevarse al cielo, aunque se insiste en separar ambos mundos e incluso enfrentar sus significados.

La división entre lo divino y terrenal en el cuadro de *Los Embajadores* no sólo aparece en la diferencia de los estantes o las líneas de los ojos y de la calavera, también se articula en los cuerpos de los embajadores. Según un esquema medieval que perduraba en Europa del Norte en el siglo XVI, la parte superior del cuerpo era percibida como el asiento del alma o el espíritu, y la más inferior el dominio de instinto carnal ²⁰¹. Al mismo tiempo, *Los Embajadores* también articula una dimensión más profunda de la relación entre la amistad y la inmortalidad: la salvación oculta de nuestros ojos.

V.4.2.2. Los embajadores como testigos

La línea de los ojos atravesando el ojo izquierdo de Jean, el hueco ocular izquierdo de la calavera, el nuestro propio, la muerte como emblema, etc. rodean a los dos embajadores quienes, con su mirada, parecen reconocer y aceptar lo que acontece en su entorno. En este sentido, pueden ser reconocidos como los únicos testigos ante los enigmas del contenido del cuadro.

El médico, escritor, y psicoanalista alemán George Groddeck (1866-1934), en su libro *La vista, el mundo del ojo y ver sin ojos* refiere a los ojos como “testigos” de algo, una idea-cascada que puede ser transferida a *Los Embajadores*. Groddeck busca en la semántica de la palabra “ophthalamo”. La palabra está compuesta de “oph” y “thalamos”. “Op” es la raíz de palabras relacionadas con la vista, y “thalamos” es la cámara nupcial o dormitorio. Así, Groddeck define “ophthalamos” como la cámara nupcial de la vista donde lo masculino y lo femenino se juntan para reproducirse (292-295). En consecuencia, Groddeck relaciona ver con engendrar y parir. También habla de la palabra “testigo”. “Testigo” proviene del latín “testis”, palabra que a su vez está relacionada con la raíz “trei” (tres), que forma el “ter” + “stare” = “stehen”, en alemán “estar de pie”, de ahí también la palabra “estatua”. Groddeck relaciona el testigo con el tercero que da una versión sobre una disputa, en este caso estando de pie. Por otro lado, Groddeck recuerda que “testis” también significa testículo. Así, combinando los tres significados, obtendríamos que testigo equivale a generar tres en uno o uno en tres, y ahí la acción ver también puede estar presente en su cámara nupcial. De esto se extraen equivalencias analogías interpretativas como la

201.-Ref: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. University of Chicago Press. Chicago, 1997. P.176.

masculinidad (los dos testículos y el pene). Si se acepta esta interpretación –añade Groddeck– entonces, “de repente se nos abre el amplio abanico de la vida” Groddeck prosigue con otras derivaciones de esta semántica, por ejemplo la costumbre de tocarse los genitales al prestar juramento no proviene más que de la relación entre testificar y testículos, al igual que levantar tres dedos al prestar juramento o al bendecir.

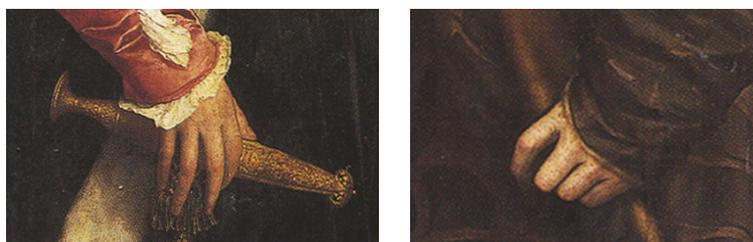
202

Groddeck concluye esta proliferación verbal afirmando que la vista no es sólo una función del ojo, sino que está asociada a todas las funciones del ser humano.

Buscando un reflejo de las teorías de Groddeck en el cuadro de Holbein, el doble retrato podría ser visto como un gran rostro frontal donde el pequeño rostro de cada uno de los embajadores sería cada uno de los ojos del gran rostro. Los embajadores serían los ojos testigo de lo que sucede en el espacio donde ahora está intentando entrar el espectador. Por otro lado y en consonancia con las afirmaciones de Groddeck, el cuadro podría interpretarse como la cámara nupcial de los embajadores, testigos “testiculares” que ven y engendran; véase también la explicitud en las posturas de sus manos (294-295), lo cual está en consonancia con teorías que hablan acerca de la connotación sexual existente en este cuadro. *Conexión Más que amistad*, p.188.

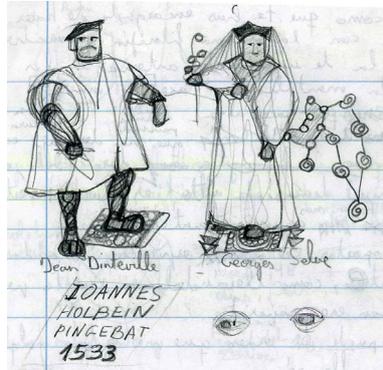


292-293.-Ojos de los embajadores, derecho de Jean e izquierdo de Georges.



294-295.-Posturas de manos de los embajadores, mano derecha de Jean de Dinteville y mano izquierda de Georges de Selve.

V.4.2.3. Ojos de embajador

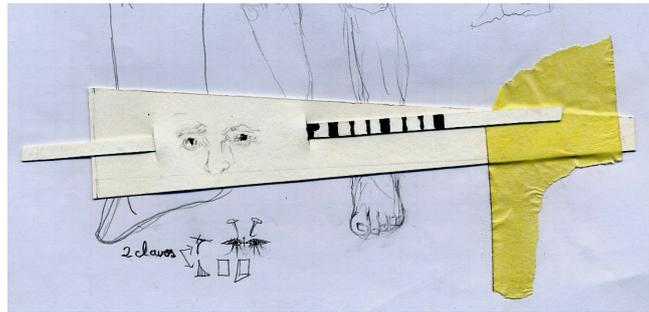


Otra forma de entender los embajadores como dos ojos puede partir de su particular condición de seres unidos: ambos mediadores entre dos reinos, una relación más que amistad, indicios de signos matrimoniales, reverberaciones como la de Jano, teléfonos rotos, los embajadores como testigos, el pliegue que si aumenta los une, el anamorfismo que si se mira los une, su mirada melancólica mental... La misión entre los dos reinos puede ser su propia misión entre ambos. Qué informan la posición de sus piernas y manos, los pies de Jean pareciendo señalar algo, las manos de ambos también... Toda la composición de sus cuerpos parece informar acerca de su misión, sus rostros y sus ojos, su postura, etc. Parece que existe un eje simétrico entre ambos. De esta manera, no sólo los embajadores tendrían en común posturas o lazos de unión como los mencionados, sino que también compartirían sus ojos, el derecho de Jean con el izquierdo de Georges, los extremos de esa simetría, un espejo que los separa. Verlos como dos ojos es como ver un nuevo rostro testigo, la tercera persona que continuamente es aludida, Cristo, la muerte, Holbein, la mirilla desde el otro lado de la cortina, el espectador, el adivino, la escena tras el espejo, el retrato de amistades invisibles y presentes, la firma personal del pintor, Jano, etc. Podríamos incluso unir ambos personajes en uno para hallar esa tercera persona.

Entonces aquí, compartiendo sus ojos extremos encontramos una especie de intercambio entre sus mitades, y para que esto conviva en un mismo rostro, de nuevo un ojo de cada personaje debe de ser anulado, sólo sirve uno de cada modelo, abierto. Si imaginamos que su función es ahora la de una nueva visión conformada a partir de sus mitades, el resultado es como un mayor ver, pero, ¿qué pasa con los otros ojos? El ojo anulado es como el giro hacia atrás del cuadro, el cambio de algo en su origen propiciado por lo que ese ojo, ahora cerrado, ha visto. La anulación de esa mitad es como intuir que alguien desaparece sin avisar, cerrar el párpado.

Tras ese cambio ya nada es lo mismo. Ese cierre de párpado no se puede contar, es el mayor de los secretos. Los embajadores hechos uno, se encuentran una mitad presentes y la otra en otro espacio fuera del marco de representación.

Los párpados que rodean los ojos son como el marco de un cuadro: los párpados serían el marco, el ojo sería el cuadro, y lo que se refleja en ellos por su efecto espejo, la representación de lo que ese ojo ve. Los párpados también pueden entenderse como la mirilla de una puerta en la que cualquier persona puede colocar su ojo, como una máscara de cuerpo entero con los orificios oculares recortados. Esa persona podría incluso llegar a sustituirse por un mecanismo o autómatas consistente en una ruleta o molinillo de aire con diferentes ojos que gira para mostrar en cada una de sus posiciones un ojo diferente a través del marco de los párpados o marcos estáticos.



296.-Bocetos *El embajador XXL*, 2007.

V.4.2.4. Ojos para ver un anamorfismo: guiño

El tic involuntario del ojo es como un guiño al anamorfismo, sólo con un ojo cerrado se podrá ver el anamorfismo. El guiño es el truco revelado en la visión, la perspectiva a través de un ojo sustituido. El guiño es explícito.

La autonomía en la forma de actuar que tiene nuestro rabillo del ojo es otra forma de guiño involuntario. Apariciones fantásticas surgidas en nuestro rabillo del ojo, incluso casi detrás nuestra, son descubrimientos inesperados como el espectador ebrio que levanta una copa, o el tenaz observador del cuadro, que hartado de no conseguir descifrar esa extraña mancha sale de la habitación y de repente le parece ver por el rabillo del ojo izquierdo una calavera.

V.4.2.5. Ojo sustituido

Cuando se mira un anamorfismo y tapamos un ojo, éste pasa a estar muerto y el otro mira lo que antes veían dos, en definitiva supone la anulación de un ojo para dar paso a una nueva visión que ya no podrá diferenciar la realidad como antes.

El ojo que mira también puede ser un ojo sustituido: puede ser un clavo, como en la máquina de Durero, una lente, un punto geométrico u ojo geométrico, un punto de vista para la perspectiva, etc., en definitiva un modo de visión monocular y estático que crea aberraciones marginales, otro ojo muerto.

El “ojo muerto de Holbein” es la idea del ojo que da paso a las diferentes posibilidades del modo de ver anamórfico y matemático que dejarían de existir sin este ojo cerrado.

El ojo matemático del porticón de Durero también es capaz de sostener escorzos, desarrollar un modo de atención sostenida. Estas máquinas así pueden sostener y construir el mundo de las ideas, ideas mantenidas por máquinas con ojos ejercitados que miran sin voluntad de decidir.

Estas máquinas, en su afán de conseguir dibujar la realidad, se convierten en aparatosos e incómodos aparatos, tanto que nuestro ojo real queda tapado, ya no tiene cabida.

V.4.2.6. El ojo de Holbein

El único dato anatómico de Holbein en el cuadro, aparte de su firma, es la franja añadida a la izquierda y que hace que el cuadro no sea cuadrado, la que en anchura mide lo mismo que un ojo desnudo, $209.5 - 207 = 2.5\text{cm.}$, la necesaria para espiar con fría curiosidad como a través de una ranura, la franja que sostiene el Cristo testigo que todo lo ve.

V.4.2.7. Borroso, desenfocado, aberraciones

La realidad presenta invisibles, como los sueños, la percepción de las formas en las que reconocemos lo sensible. Los invisibles se producen por una vía mental (sueños, imaginaciones, realidades virtuales, etc.). En estos sensibles buscamos mitos, añadir fantasías a la realidad surgidas de lo real y parecidas a las imágenes oníricas.

La vista concuerda más con el espíritu fantástico, el cual se revela particularmente en los sueños.

Estas realidades virtuales son como viajes emprendidos, deformaciones de la realidad pero tan reales como lo real. Son una fórmula imagen, un tipo de comunicación desatendida subterránea pero igualmente comunicante como una información revelada y oculta en nuestros órganos, expresión sin ser expresada, hablando por medio del dedo meñique.

Por otro lado, ver borroso, desenfocado, ralentizado como un anamorfismo, ver en la noche, ver con el párpado cerrado, miedo a la muerte, ver a través de vidrios mal soplados, etc., nos permite ver más. Ver sin ojos significa que es la vista la que configura al ojo y no al contrario, es decir, que es nuestra concepción del ver lo que nos hace desarrollar órganos para ver así, ya sean de carne y hueso o de cartón y cinta de carrocero. Primero se ve y luego se construye el ojo. Los problemas técnicos como buscar una lente o sufrir/disfrutar de miopía vienen a dar visibilidad y cuerpo a cuestiones existenciales, nos ponen en la labor.

V.4.2.8. Ojo estereoscópico

Cuando miramos un objeto que está ininterrumpidamente agitándose de un lado a otro, o tambalea en nuestro lado de “adentro”, vemos una imagen prolongada en toda su trayectoria. El objeto ha cambiado de forma a modo de anamorfismo creado en un espacio-tiempo en el que, a nuestros ojos, el tiempo parece ir más rápido que la imagen. Estos trémulos, tembleques de la imagen, como la llama de una vela, el aire cuando vibra, dos notas musicales simultáneas y muy próximas entre sí, dan paso a un estereoscopismo.

La imagen estereoscópica son dos imágenes de un objeto que al fundirse en una producen una sensación de relieve por estar tomadas con un ángulo diferente para cada ojo. Para ver su profundidad y realismo, ver en la bidimensión lo tridimensional, es necesario forzar nuestros ojos o disponer de unas gafas especiales de dos lentes que hacen torcer nuestra mirada. (El estereoscopismo necesita dos ojos).

Imaginemos conseguir una imagen todavía más volumétrica, que el volumen salga del volumen: en vez de una doble imagen plana, se necesitaría de un doble e idéntico volumen uno junto al otro

O buscando otro extremo radical, imaginemos un anamorfismo estereoscópico: dos cuadros iguales uno junto al otro y en planos paralelos a una misma distancia de nuestros ojos. Mirando al ras de ellos y torciendo nuestra mirada para mezclarlos, veríamos la calavera en volumen.

V.5. En busca de mis imágenes

De un análisis que no persigue otra cosa que hacer, y motivados por esa belleza de las obras antiguas, surge la búsqueda natural de las imágenes lumínicas, que se nos muestran invertidas como un desorientar obligado ante la oscuridad que pesa a su alrededor.

*“No obstante, no te desanimes: trabaja hasta experimentar esa atracción. La primera vez que te aboques a esta obra, sólo hallarás allí oscuridad: será como una nube de no saber; algo que no podrás saber qué es...”*²⁰³.

*“Cuando hablo de oscuridad me refiero a una falta de conocimiento...”*²⁰⁴.

*“Por esto se manifiesta cómo las negaciones son verdaderas y las afirmaciones insuficientes (...) que la exactitud de la verdad luce incomprensiblemente en las tinieblas de nuestra ignorancia. Y ésta es la docta ignorancia que investigamos...”*²⁰⁵.

Buscar en las técnicas de Holbein y analizar la imagen nos descubre métodos para volver a hacer a modo de códigos que sirven para fabricar nuestras propias imágenes. La cámara oscura, lentes, métodos de sesión..., nos ayudan a dar salida a lo que vemos, una experimentación personal, una huida para abrir otras nuevas imágenes.

Si a este proceso de cámaras oscuras se le pudiera añadir una lente que deformara como el anamorfismo de la calavera y de manera frontal, supondría una especie de revolución en torno a nuestra búsqueda de imágenes. La búsqueda de este cambio de distorsión tan radical de manera lumínica y directa es una necesidad surgida del estudio de *Los Embajadores*, algo que el cuadro está pidiendo. La verdadera comprensión del anamorfismo significa deformarse con él. Ésta es una actitud a la que nos enfrentamos con nuestras cámaras en busca de esa deformación, actuar según Holbein lo salvaguarda en su cuadro. Ver un anamorfismo simultáneo en una imagen lumínica en toda su prolongación sería un salto repentino a otra dimensión, un descubrimiento inaudito, abrir un claro en lo oscuro del cuadro de Holbein.

En nuestro intento por expresar lo que el lenguaje no abarca, inventamos nuestra propia tecnología y aparatos. Buscar propias imágenes y captarlas por medio de la cámara oscura necesita de una huida del medio, una nocturnidad, salir al exterior y a lo salvaje de la naturaleza para intentar hilar imágenes a punta de linterna. En torno a ese pequeño punto lumínico en la oscuridad nos convertimos en una máquina que sabe lo que busca pero sin saber. En estos viajes inciertos se reconocen códigos similares, recuerdos de, separando cada detalle del exterior captados en una sola imagen, imágenes que necesitan ser vistas. Los instrumentos de medición usados son los sensoriales, ojo y mano, como los más exactos.

203-204.-Cita: *La nube del no saber*, texto anónimo inglés del siglo XIV, capítulos III y IV.

205.-Nicolas Cusa, *De la docta ignorancia*. 1440. Capítulo XXVI, *Sobre la teología negativa*.

Nos enfrentamos de manera artesanal a lo que no podemos enfrentarnos: los mecanismos de la industria moderna y sus prioridades, la atención a la producción en masa en detrimento de lo diferente. Negado el acceso a raros experimentos con materiales y métodos industriales por su alto coste, volvemos al trabajo manual inventándonos las herramientas para conseguir una forma caprichosa sobre un material tan artificial como el metacrilato. Movidos por esta atracción por la artesanía, incorporamos las imágenes lumínicas como una artesanía y a la lista de trabajos manuales.

V.5.1. Imágenes lumínicas

El análisis de este cuadro nos introdujo en temas como la perspectiva, y este interés derivó finalmente en el uso de cámaras, aparatosas combinaciones de cámara oscura con cámara convencional. Cuando por primera vez vimos una imagen lumínica e invertida sobre una pantalla de una cámara oscura, fue como un pequeño milagro e inmediatamente surgieron ideas de los posibles usos que se les podía dar. En un principio nos centramos en el uso de cámaras de visión central y en esa experimentación sentimos alcanzar un acercamiento al cuadro, pero a medida que nuestra obra se sinceraba con el análisis de éste, pronto fue de convencimiento propio que quizás lo realizado hasta entonces no era suficiente. El acercamiento a la obra de Holbein y a nuestro propio lenguaje quedaba cojo, era momento de torcer nuestra mirada, nuestro modo de ver, dar otro paso más, un giro, incluso desequilibrante, como entrar en un juego de balanceos por los que se podían colar cosas radicales; entre ellas cosas tan salvajes como minuciosas y laboriosas. Finalmente alcanzamos nuestra propia visión oblicua.

En la búsqueda de una imagen definida y eficaz, el paso del día a la noche se antoja una transición obligada. La noche, convertida en taller al exterior, sin límites, permite aislar mediante el uso de una linterna lo que queremos ver de entre todo lo demás. Así el objeto o escena elegidos es lo único iluminado y lo demás queda oculto tras la oscuridad. Sus sombras fugan a un escondite. El motivo buscado se focaliza en el centro de la pantalla, que es donde la imagen aparece enfocada e iluminada, sin embargo en los extremos más borrosos aparecen elementos aleatorios, ensombrecidos, puntos tan fugados que se convierten en líneas en las zonas más lejanas.

La intención es ver en la noche, y ver en la noche es estirar el tiempo.

Este traslado del taller a la noche es una necesidad de salir, huir con la cámara y atreverse a la hermosa oscuridad, una oscuridad que despierta la agudeza desplazándonos de vuelta a un estado salvaje. En ese sentido, la nocturnidad encaja con el pensamiento nocturno presente tras las dos fuentes de investigación, el cuadro y el pavimento de Westminster, al igual que sucede en las temáticas y secretismo del pensamiento de la época.

La noche la entendemos como una funda, una técnica viva del claroscuro no como estilo sino como consecuencia. La oscuridad puede usarse para crear vacíos, atraer miradas, sombras que refuerzan el realismo de la imagen. La noche puede tener un impacto psicológico. La penumbra de su cielo arrasa con la naturaleza visible, y entre su inmensidad, el foco de nuestra linterna selecciona un mínimo detalle que veneramos. En el colmo de este aislamiento, la propia noche deforma la acción hasta el punto de que sin nadie alrededor y con esa aparatosa cámara en nuestras manos, la hace parecer un inocente acto vandálico.

El hacedor se manifiesta también en la noche. Hacer fotos en estas condiciones se convierte en una especie de rito donde la aventura toma acto y cuyo proceso se aleja de la lógica y del conocimiento ordinario, un surgimiento de la *nictosofía*, o sabiduría de la noche.

V.5.2. Mi lente

Numerosos ópticos de la actualidad están convencidos de que en la época de Holbein artesanos expertos del vidrio ya eran capaces de construir lentes de calidad. La gran pregunta es si existió algún tipo de lente que produjera anamorfismos como el de la calavera de Holbein de forma directa. Aun cuando la respuesta sea negativa, no queremos cerrar la posibilidad de que algún trozo de vidrio deforme o mal soplado, productos de alguna torpeza óptica, pudiera crear deformaciones caprichosas.

Ahora bien, aunque la búsqueda de un entendimiento de cómo Holbein podía haber hecho el anamorfismo enfatiza la idea del uso de lentes para tal propósito, el objetivo ahora no es el de descubrir su método exacto, sino el de conseguir imágenes lumínicas propias. La realización de nuestras propias imágenes mediante el uso de cámaras de agujero y con lente ha derivado en la necesidad de conseguir anamorfismos como el de Holbein de manera lumínica y directa.

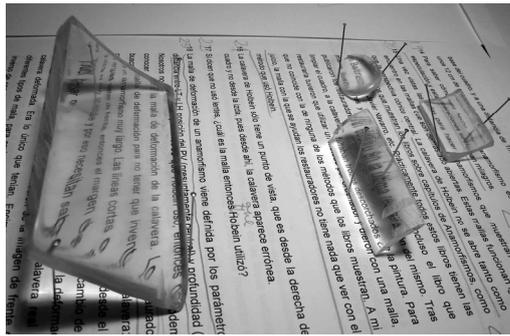
Aun suponiendo el uso de lentes por Holbein, él y nosotros nos hallamos en distintos problemas. Holbein dispone del factor tiempo para poder fabricar la imagen a mano, es decir, la pintura, mientras que nuestra tarea es la de conseguir ver directamente toda la deformación en un mismo tiempo, de manera inmediata.

Nuestro objetivo es el de una lente que directamente deforme preferiblemente sobre una pantalla traslúcida de manera central, y/o una lente que consiga un anamorfismo enfocado en una pantalla opaca colocada a 90° de la superficie de la lente. Ambas imágenes han de ser instantáneas.

Imaginemos un agujero en el techo de nuestra habitación y con acceso al cielo. En el agujero, una lente que proyecta anamorfismos, y en la habitación a un lateral de nuestra cama, una mesa de alabastro sobre la que se proyecta el anamorfismo. Así, la habitación actuaría de cámara oscura, la mesa de pantalla, y nosotros de observadores dentro de la propia cámara. Nuestra mirada, oblicua mientras yacemos en la cama, destaparía el mapa celestial anamórfico para ver la geometría real de los cielos sobre el alabastro.

La existencia de innumerables tipos de plástico y materiales ópticos con los que poder trabajar nos abre la posibilidad de construir manualmente nuestra propia lente. En un intento de conseguir la lente descrita, realizamos numerosas pruebas sobre metacrilato, esculpidas y pulidas a mano. Lentes de diversas formas, combinaciones de forma tórica y esférica descentradas (297).

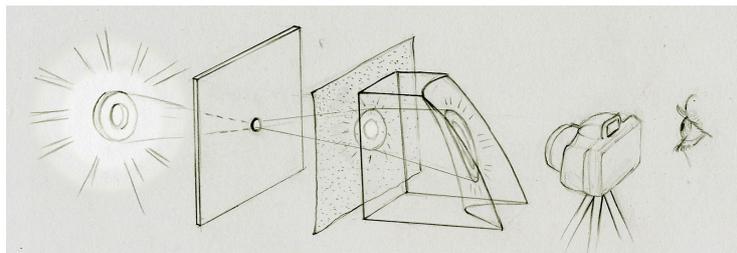
Pese a las grandes posibilidades, nos enfrentamos a la gran dificultad de conseguir una lente no sólo que produzca el efecto buscado, lo cual no es tarea nada fácil, quizás incluso no posible, sino también de obtener el acabado superficial óptimo, el pulido adecuado que permita utilizar la lente de manera eficaz. Estos materiales plásticos ofrecen sin embargo otras posibilidades fuera de la óptica para las cuales el acabado superficial no tiene por qué ser crucial; materiales para la escultura, plásticos opacos de colores neutros, marrones grisáceos, blancos semitransparentes, ligeros y durísimos, materiales irrompibles e impersonales que pueden actuar como el barro en modelado o la piedra en talla.



297.-Intentos de lentes para conseguir un anamorfismo directo.

Conseguir la lente que concentre la luz en un área grande y la enfoque pese a la irregular forma de la propia lente no ha sido posible. Lo máximo conseguido son pequeñas áreas distorsionadas. Tal lente puede incluso ser imposible de realizar, o si existe una forma, quizás se trate de un sistema de varias lentes diferentes. Ante la imposibilidad de cumplir el objetivo por nosotros mismos, se puede probar a encargar la lente a empresas ópticas profesionales (Zeiss, Edmund Optics, Panamorph, etc.), pero ya únicamente el coste de desarrollo es altísimo, y el resultado, pronunciado esto por los mismos expertos, no está garantizado.

Pese a que algunas de nuestras lentes construidas no llegan a funcionar como tales, sí lo hacen como filtros que distorsionan la imagen de lo que se sitúa detrás. Así nos planteamos la reducción de la búsqueda de la lente a la de una lente-filtro a través de la cual poder tomar una fotografía. Esta lente-filtro sigue entrando en acción dentro de la cámara oscura, en la que el anamorfismo es únicamente captado por nuestros ojos o por la cámara fotográfica convencional: en primer lugar la cámara oscura, con una lente convencional de aumento, recoge sobre una pantalla translúcida la proyección lumínica frontal del objeto que queremos distorsionar. A continuación pasamos la imagen lumínica a través de la lente-filtro, que distorsiona la imagen lumínica y la convierte en anamorfismo. Finalmente, nuestros ojos, o nuestra cámara de fotos convencional, pueden observar mirando a través del filtro la imagen lumínica y anamórfica del objeto (298).

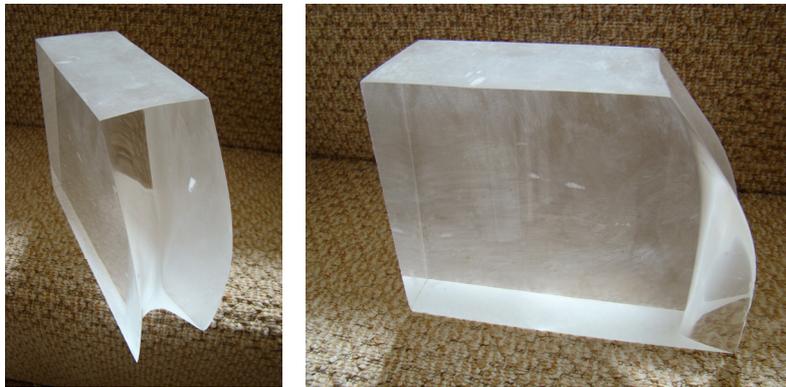


298.-Sistema de cámara oscura con lente de aumento combinada con lente-filtro para la obtención de imágenes lumínicas anamórficas.

Para este propósito tallamos y pulimos una lente-filtro en un bloque de metacrilato y le damos las curvas necesarias para conseguir la deformación propia del anamorfismo que atiende a una visión oblicua desde el ras, es decir, deformación fugada y progresivamente espaciada conforme se aleja del punto de vista. Realizamos dos lentes diferentes, una de formas suaves y abiertas, y otra con curvaturas más radicales. La primera funciona para deformar objetos lejanos, y la segunda para objetos de cerca o más pequeños (299 y 300).



299.-Lente-filtro anamórfica para objetos lejanos.

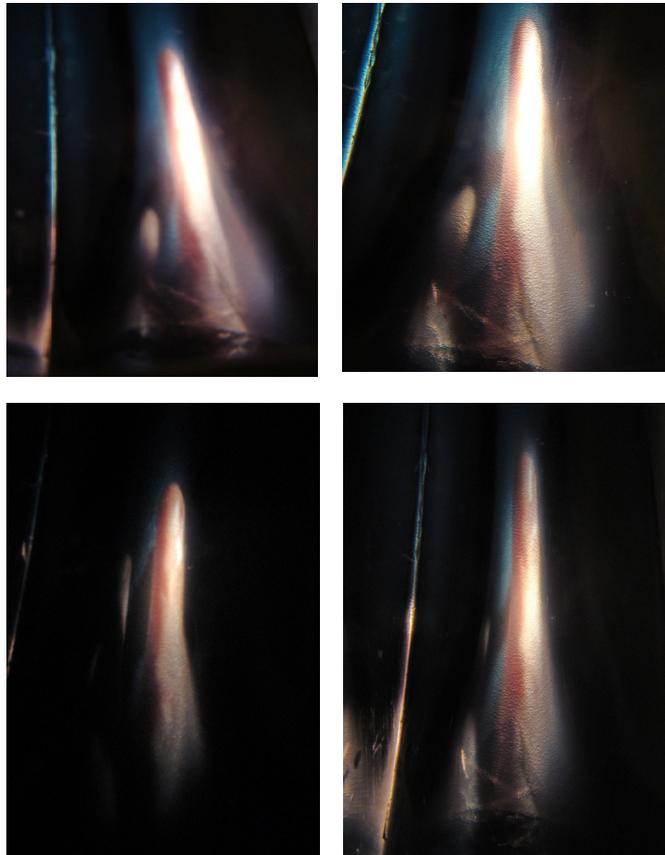
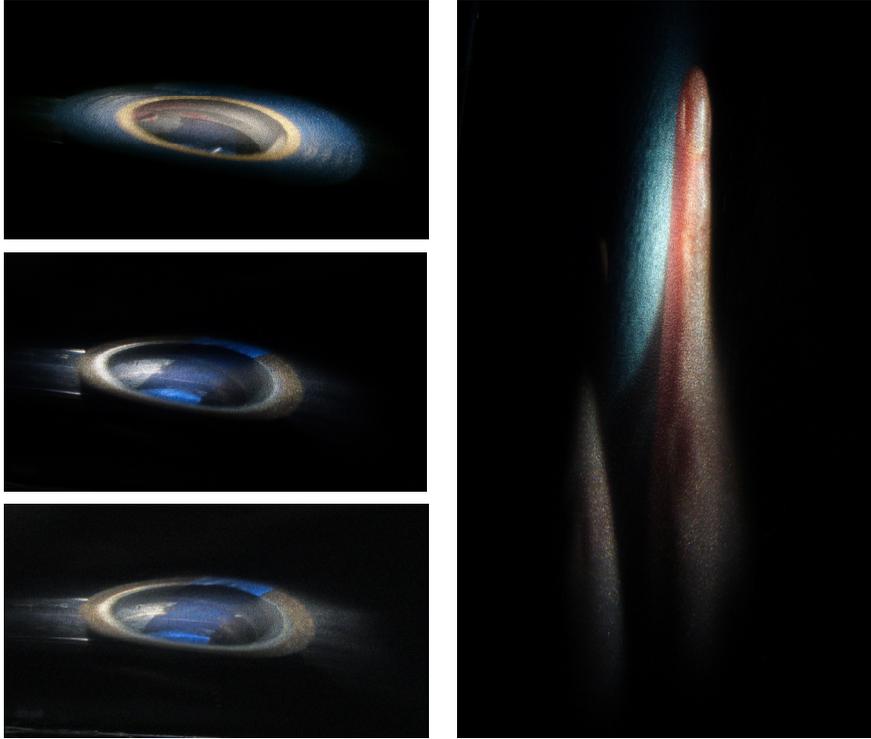


300.-Lente-filtro anamórfica para objetos cercanos.

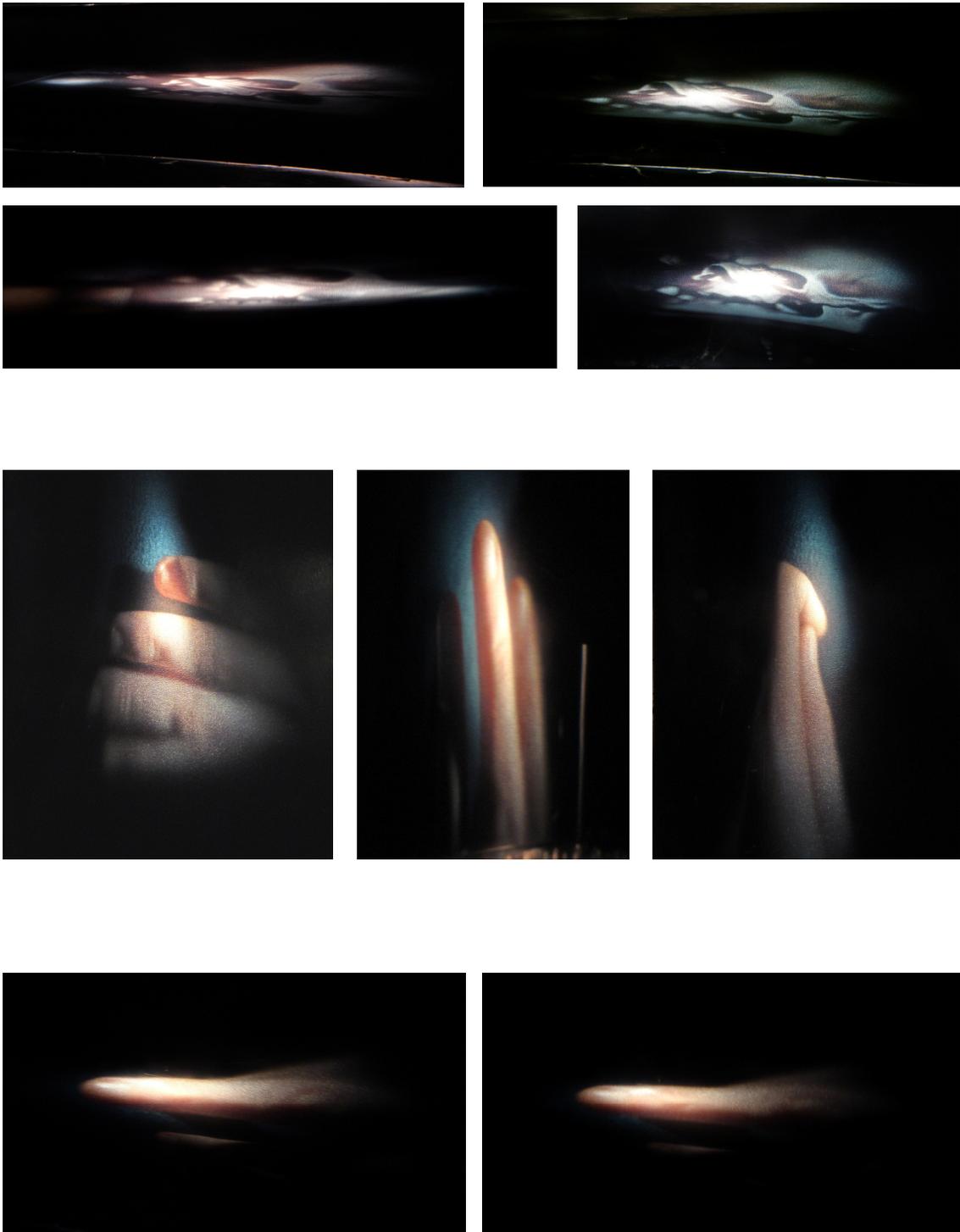
En ambos casos, las formas han sido realizadas a ojo mediante prueba y error. En el caso de la segunda lente-filtro, la radicalidad de sus curvas cerradas es necesaria para crear anamorfismos de proporciones semejantes al de la calavera de Holbein.

Anamorfismos

Tras colocar estas lentes en una cámara oscura, obtenemos los siguientes resultados:



Anamorfismos



301-317.-Fotografías tomadas mediante cámara oscura en combinación con lente-filtro.

La experimentación con estas lentes-filtro nos destapa matices acerca del uso de la óptica para crear anamorfismos:

- Es posible emular el funcionamiento de una malla fugada por medio de una lente-filtro tallada con las formas adecuadas, sin embargo, es necesario realizar ciertos ajustes en su extremo más alejado de la fuga para controlar la imagen y que no se estire de manera incontrolada en esa área.

- La lente realmente es un diamante único en bruto. Por ser realizadas a mano, cada lente-filtro deforma de una manera diferente y caprichosa, atendiendo a sus peculiaridades de su relieve. El filtro-lente es muy sensible a las pequeñas imperfecciones de su superficie, que es precisamente lo que la caracteriza.

- El resultado también depende de cómo se dispone y se mueve la lente. Véanse las diferentes calaveras anamórficas obtenidas simplemente variando la orientación de la lente-filtro (301-304).

- Una vez más estamos ante otra sospecha de que la particular calavera de Holbein, que no atiende a una deformación de malla lógica, pudo realizarse por medio de un vidrio -que en tal caso sí sería una lente y no un filtro-. La forma y disposición de este vidrio, aunque intuitivas, son imposibles de adivinar con exactitud por esa particularidad única e irrepetible de las lentes hechas a mano o sopladas; quizás sean éstas aleatorias, o incluso guiadas únicamente por el ojo de Holbein.

- Estas lentes-filtro podrían llegar a funcionar como lentes, aunque la deformación resultante parece ser la contraria a la que nos da la lente-filtro, es decir, donde la lente-filtro encoge, ésta usada como lente parece alargar, y viceversa. Eso significaría que para usarla como lente habría que tallar su negativo: lo cóncavo hacerlo convexo y viceversa. Pero esto es sólo un principio: adicionalmente habría que comenzar un proceso de prueba y error dando a la lente asimetrías en su forma para ir acercándonos al resultado deseado.

- Estas pruebas nos aproximan a la forma de la lente que Holbein pudo haber usado en el caso de usar lente directa y no método por sesión. Parece que con estas pruebas destapamos de nuevo la posibilidad de que conseguir tal lente podría ser físicamente posible. De todas formas, aun en el caso de conseguir una lente que enfocara (no una lente-filtro), conseguir un anamorfismo como el de Holbein a través de la lente no sería tampoco tarea sencilla por las infinitas posibles variaciones en los resultados dependiendo de la forma exacta y colocación de la lente.

- Ya vimos que el método por sesión funciona. Por tanto, también es posible que Holbein utilizara una combinación de lente junto al método de sesión: ir moviendo la lente a pequeños intervalos para conseguir enfocar la totalidad de la calavera y completar así el anamorfismo nítidamente. Este método de sesión se pudo originar en Holbein de manera fortuita, bien moviendo él la lente con sus manos de manera involuntaria, o producto de la oscilación de la mirilla de alguna puerta de su cámara o estudio, como ya vimos. Ante la sorpresa, Holbein procedería a estudiar el porqué del efecto moviendo la lente a intervalos, comprobando que las regiones de enfoque efectivamente coinciden. Finalmente concentraría su esfuerzo en hacer práctico el método.

- También puede que el anamorfismo se produjera sin la necesidad de una lente, sino a través de ranuras o alguna especie de celosía, descubiertas por sorpresa, que funcionarían como las dos rendijas de

la cámara oscura de rendija. Este dispositivo podría haber sido cualquier objeto que pudiera contener esa misma combinación de aperturas, como las ranuras entre tabla y tabla de los cuadros que Holbein estaba acostumbrado a ensamblar para construir su base sobre la que pintar. Efectivamente todos los soportes de los cuadros de gran tamaño que el pintor se construyó se componían de tablas de madera ensambladas, como el de *Los Embajadores*. Estos cuadros almacenados y superpuestos en su taller en sendas orientaciones tumbados y de pie y apoyados en alguna puerta o ventana abierta hubieran podido producir este fenómeno; o combinados con las mismas ranuras de luz de alguna ventana o puerta cerrada a la oscuridad. ¿Puede ser que la propia estructura física del cuadro *Los Embajadores* (compuesto de 10 tablas verticales de roble) nos esté dando otra pista más acerca de cómo se originó el anamorfismo?

- Es improbable que Holbein usara una lente-filtro para una aplicación práctica de proyectar y transferir un anamorfismo, en cambio, independientemente del método que usó Holbein, la conclusión de nuestra búsqueda del método en el desarrollo de dos lentes-filtro acompañada por una gran curiosidad en las aplicaciones de esta técnica todavía sin desvelar, nos es útil por encaminarnos a pistas reveladoras que Holbein señala en su cuadro, y finalmente por aportar esas imágenes lumínicas anamórficas a través de cámara oscura que estábamos persiguiendo.

- Si hay cosas en común en este proceso de búsqueda de dispositivos ópticos entre los empleados por Holbein y los nuestros, estos son:

- * Trompicones causados por las imperfecciones de la lente –única- o método de sesión, identificables por ejemplo en los círculos del suelo que Holbein representa en perspectiva.
- * Cada lente, cada espectro fortuito, es un diamante en bruto e irreplicable, y en consecuencia lo derivado de él.
- * El ojo como herramienta básica para trazar un plan. El metacrilato es tallado a ojo, dando curvas aproximadas intuyendo casi de memoria el grado de encogimiento y estiramiento del anamorfismo de Holbein, del mismo modo que Holbein plantea su calavera.

- Concluimos que los métodos de rendija, lente-filtro, y de sesión, funcionan, son aplicables, y están al alcance de nuestros medios.

V.5.3. Linterna mágica. Mejoría del método de sesión

De entre todos los métodos estudiados para la creación de un anamorfismo, el de sesión es el que ha dado los resultados más parecidos a la calavera de Holbein, y lo hemos defendido como el más eficaz, sin embargo este método está abierto a una última mejoría que permite enfocar toda la imagen de una sola vez sin la necesidad de girar la lente a intervalos. Se trata simplemente de aumentar la profundidad de campo mediante la colocación sobre el foco de luz del proyector, en este caso de diapositivas, de una pletina redonda, que puede ser incluso de cartón, con un pequeño orificio en su centro de aproximadamente 2,5mm de diámetro. De esta forma este estenopo superpuesto supone un ahorro de la sesión a sesión, es decir, el anamorfismo aparece enfocado en todo el plano de proyección de forma instantánea. La colocación y orientación del papel sobre el que dibujar no cambia respecto del método de sesión explicado, es decir, se sitúa a 90° del plano de la lente del proyector. El resultado es un anamorfismo perfecto. Con este método se pueden conseguir anamorfismos más prolongados que incluso la calavera de Holbein, hasta unos 2m de longitud aproximadamente, listos para calcar o copiar por la gran definición de las líneas de la imagen proyectada (318-319).



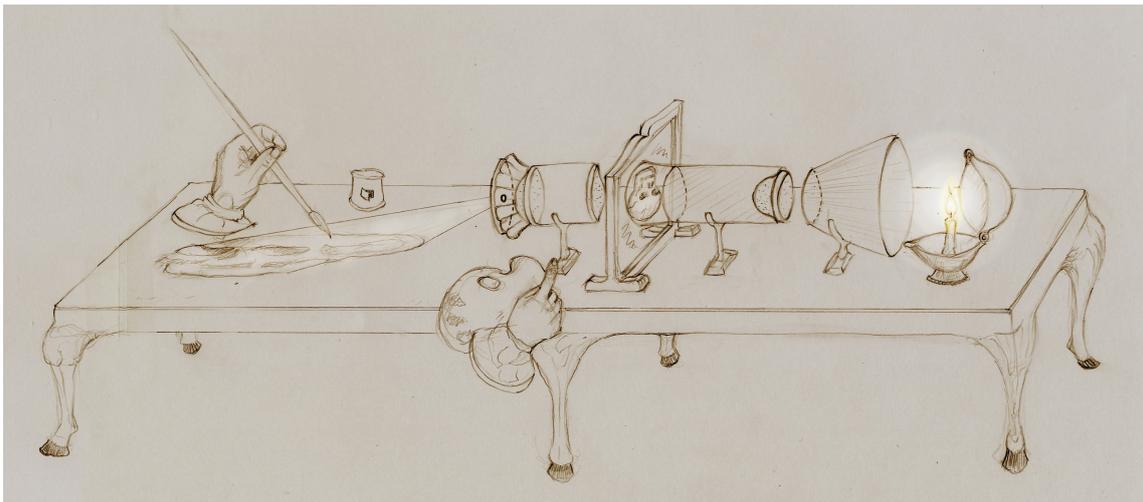
318-319.-Adaptación del método de sesión al uso de un estenopo para la obtención de anamorfismos lumínicos directos enfocados en toda su extensión. Véase el estenopo en la fotografía superior.

Este método es también válido para la consecución de anamorfismos lumínicos que poder fotografiar. Basta con insertar el dispositivo en una cámara oscura en la que el plano de proyección sea una pantalla translúcida. La imagen, por estar enfocada en toda su extensión, es más fácil de ser captada por la cámara fotográfica convencional. Este método es por tanto una solución alternativa al uso de lente-filtro para la consecución de anamorfismos lumínicos, en este caso más cómoda.

¿Podría haber sido esto la solución final también para Holbein? Acaso no le hubiera bastado:

- un candil con velas,
- un espejo cóncavo para proyectar la luz de la llama como lo hacen los faros (faro de Alejandría) que bien podría ser la propia tapa del candil de plata,
- un sistema de lentes similar al de los proyectores de hoy en día (3 lentes esféricas concéntricas), nada improbable en aquel tiempo,
- un vidrio en el que Holbein pintaría la calavera –invertida- a modo de diapositiva, algo a lo que Holbein estaba acostumbrado a hacer en sus vidrieras,
- y finalmente un simple estenopo que reinvertiría y enfocaría la imagen sobre el plano de proyección colocado a 90°?

Este dispositivo, a modo de linterna mágica de Athanasius Kircher, conseguiría un anamorfismo perfecto y sólo mediante el uso de elementos con los que Holbein, sin duda, estaría familiarizado (320).



320.-Dispositivo que Holbein pudo haber creado para la realización de la calavera anamórfica.

VI. El Manual

El presente capítulo muestra una parte de la obra práctica realizada a partir de ideas extraídas del análisis del cuadro *Los Embajadores* y el pavimento de la Abadía de Westminster. Este hacer supone una transmisión desde el interior de su propósito hacia fuera, traducciones de lo que vemos, una propuesta de sacar claves de la imagen para traspasarlas a otra forma en escultura, camuflajes, prolongaciones de nuestro lenguaje.

Por otro lado, el anamorfismo ha sido un pensamiento continuo que, por un lado, ha abierto un abanico de diferentes puntos de vista y así posibilidades prácticas, y por otro lado, ha significado el “recuerda”, el “todavía no es suficiente”, el grado de deformación, una continua referencia.

En estos códigos que reconocemos, lenguajes escultóricos usados, nos identificamos con el otro.

Lo que vemos en estas obras actúa como reverberaciones en nuestro interior, adquiriendo un conocimiento directo basado en nuestra propia experiencia. Sólo se conoce lo que se construye. Es por ello que lo que nos mueve es “hacer” y en consecuencia “conocer”, sin avisar, con una firma ilegible, como el hueso hueco de Holbein, o una firma lapidaria desaparecida, como la inscripción del pavimento.

Sobre todo, la clave de este trabajo se basa en la curiosidad hacia todo lo que nos empuja hacia una apasionada aplicación práctica.

VI.1. Propósito

Las representaciones de la pintura son más inestables que los elementos de otros tipos de lenguaje. Es decir, el significado o interpretación en una pintura es más abierto que buscar el significado de una palabra en un diccionario. Sin embargo, el cuadro puede plantearse como un diccionario si de él se decide extraer códigos artísticos, se puede tomar como una guía para quien usa la imagen como su alfabeto.

El lenguaje extraído del análisis del cuadro y del pavimento es el apropiado para construir el propio personal escultórico, a modo de palabras clave, como el de una literatura de estudiante. Ante los enigmas visuales de nuestras fuentes proponemos una fecunda analogía que traducimos en esculturas, consecuencias que apoyan nuestras teorías. Tal y como entendemos la escultura, ésta nos supone un momento de asomo, como la panza de un animal, sospechas, síntomas de lo que vemos, como esculturas autómatas, que hablen o hagan callar al que las vea.

Como un soplo fuerte de desmemoria antigua a memoria, de cabeza de león a cabeza de matorral, heredamos un poder fáctico que repercute involuntariamente en nuestro interior. Según Elena Díaz Frutos: “necesitamos cuatro brazos, dos para tirarnos de los pelos y los otros para hacer”.

Nuestro propósito sobre todo es hacer sin encogimiento.

Orientamos el trabajo hacia un gusto por lo extraño e inesperado, el blanco de pared que no se encuentra caminando, presencias directas de lo que es frente a lo que parece..., es entonces cuando surge nuestro propio “horror vacui” y volvemos a nuestras propias profecías que nos dirigen a nuevos lugares para realizar aislamientos absolutos. Nuevos lugares en los que de inicio todo esto no está. Nuevos peregrinajes como los de este mirador.



321-322.-Fragmento de la dama del armiño de Leonardo da Vinci y fotografía tomada de uno de los bronce de la barandilla del mirador de Melegís, Valle de Lecrín, Granada.



323.-Detalles del mirador de Melegis, Valle de Lecrín, Granada. Fotografías tomadas por Elena Díaz Frutos.



324.-Detalles de dos de los bancos del mirador de Melegis, Valle de Lecrín, Granada. Fotografías tomadas por Elena Díaz Frutos.

Las palabras tal y como vienen son mezcladas o variadas en su significado para construir ideas. El razonamiento no es la vía, no nos es útil, pero sí hablar con el meñique, o entre dientes, o el idioma de animal, que sí nos están diciendo algo.

Las imágenes nos proponen múltiples viajes, como agencias de viaje, a través de los cuales nuestros escritos se convierten en textos anamórficos: anotamos y notamos cuando es ida y cuando es vuelta.

El propósito de este manual es mostrar una parte de nuestros códigos asimilados a través de las dos imágenes del cuadro y del suelo, todavía abiertos a un futuro trabajo; algunos realizados, otros a medio hacer, y otros como previos de habitación. Esculturas a modo de conclusiones abiertas, que aunque sintiendo una y otra vez que la escultura no es concluyente, contamos con el alivio de saber que la fantasía existe.

[Buscar la verdad es buscar lo invariable]

[Las raíces se encuentran en la realidad]

[No te reprimas porque el ascensor que montas ya tiene freno]

VI.2. A propósito...

VI.2.1...de los pies de los embajadores

Los pies de los embajadores nos sitúan en un suelo concreto, pero a la vez múltiple, un suelo que se revela como una geografía.

La acción del cuadro, como si la pintura se revelara en acciones, acontece en el suelo por medio de la calavera deformada, los pies de un embajador pisando el centro de un círculo y el otro no, y el suelo que desaparece tras la cortina ocultando un horizonte o lo que pueda haber detrás. Son como elementos de un mecanismo que puede estar accionado.

La geometría es nuestra tecnología para enfrentarnos al misterio que percibimos. Traducimos este mecanismo en plantas de dibujo técnico usando la geometría del suelo como modelo, y con las que probamos a hacer relieves, mosaicos, escaleras, marcas en la tierra, tableros, moldes, etc., creaciones todas ellas en las que acometemos una símil acción a la del mecanismo. Y en ellas damos una inclinación al plano, como si la muerte estuviera detrás y se llevara lo vivo, tanto que un cuadrado se convierte en un rombo alzado visto desde perfil, pero sin cambiar su planta, un anamorfismo. Nuestro lenguaje nace del rebuscamiento, de las superficies planas y de las inclinaciones, que dan como resultado un sentido del espacio.

Algunos de estos suelos derivados son también llevados a la comunicación subterránea, una escalera hacia la tierra, donde esas arquitecturas asientan mejor. Otros los colocamos sobre ruedas (325).



325.-Superficies

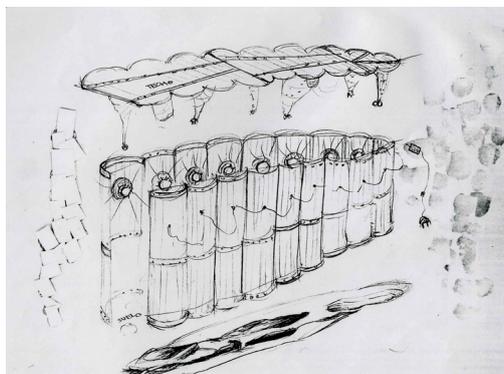
VI.2.2....del bodegón

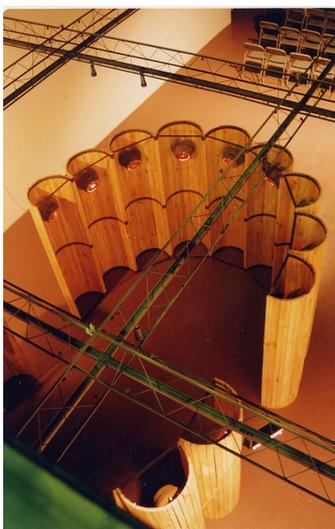
El cuadro recuerda a un bodegón de las primeras clases de pintura: los objetos de la estantería dispuestos sobre un mantel y la cortina tapando la línea de horizonte para evitar tener que pintar un fondo infinito; ayudas para reemplazar la realidad por la apariencia donde el decorado es una tapadera. En esta disposición el cuadro se convierte como en un “rincón de estudio”, que nosotros sustituimos por la cámara oscura.

VI.2.3....de los embajadores

La siguiente instalación es producto de una combinación de elementos encubiertos en este trabajo, como el uso de la cámara oscura, el anamorfismo, el punto de vista negado o condicionado, y la creación de una arquitectura en torno al anamorfismo.

Esta instalación gira en torno a imágenes lumínicas anamórficas creadas mediante cámara oscura con una lente inclinada. Estas imágenes son colocadas en cajas redondas de madera cubiertas de barro, y en su interior una bombilla que las ilumina a modo de pulsaciones y que se enciende y apaga gradualmente creando efectos de amanecer, atardecer y anochecer. Alrededor de éstas creamos una arquitectura de madera a modo de hornacinas donde colgamos las fotografías a la altura de nuestros ojos y cuya curvatura arquitectónica impide meter la cabeza y mirar el anamorfismo oblicuamente. Así, el punto de vista queda negado al observador para no descubrir la imagen oculta, que permanece escondida. La arquitectura construida alrededor de los anamorfismos se completa colocando tanto en el suelo como el techo estalactitas y estalagmitas de barro, que entorpecen el camino y desvían la atención. El conjunto de la instalación lo disponemos en planta curva y ovalada en forma de anamorfismo. A punto para encender un automatismo de luz (326).





326.- Instalación: "Los embajadores".

VI.2.4...del claroscuro

En nuestro hacer seguimos métodos parecidos a los que sentimos que se usaron en el cuadro y en el suelo. Por ejemplo, imágenes de cámara oscura que nos proporcionan un claroscuro similar a ciertas zonas del cuadro, como la propia calavera. Para ello, experimentamos con nuestras cámaras en excursiones nocturnas.

Un material que ofrece un efecto de “contrarios” (inversiones) es el alabastro, una piedra semi-transparente, a veces opaca según cómo se proyecte la luz, cuya transparencia depende del acabado de la superficie y de las formas talladas que se le den. Por otro lado, el alabastro es una piedra de interior que necesita de una arquitectura que la albergue. Las propiedades de esta piedra se asimilan a las de ver “a través de” un anamorfismo, que sólo después de ver borroso y ralentizado empezamos a ver.

Tallamos una placa de alabastro e imitamos sobre ella la geometría del suelo por medio de un relieve. Encerramos el relieve en un cajón a oscuras y por debajo de la placa colocamos una bombilla. El conjunto se introduce en una cámara oscura. Situamos una pantalla a 90° de la placa de alabastro y abrimos un agujero en la cámara. Sobre la pantalla obtenemos una imagen lumínica en perspectiva del suelo. En realidad es una cámara oscura que no permite ver ni acceder directamente a la planta del suelo, que es la placa. La carcasa puede ser un carro con ruedas que transporta una especie de suelo lumínico para ser visto a través de una cámara oscura, un mueble. La pantalla hace levitar el suelo, como una imagen onírica. En definitiva, cacharro translúcido.

Podemos recrearnos y utilizar estas imágenes lumínicas deformadas como mensaje que atraviesa un volumen: imaginemos el contorno de un anamorfismo que proyectamos verticalmente hacia arriba y hacia abajo para crear un volumen, un volumen de forma libre, pero que mantenga el perímetro del anamorfismo como la forma resultante de realizarle un corte transversal. El resultado, un mensaje anamórfico que ha afectado a toda la superficie de la escultura.

Esta piedra salva. En ella lo brusco no es tan brusco. Debido a que la piedra deja pasar la luz, cuando la piedra se horada el agujero creado no es tan evidente. Son formas lavadas en las que las aristas son cortantes en forma, pero vistas parecen suaves. Lo opaco, lo que se aleja de la luz, se mezcla con pequeñas mal formaciones cristalinas entre el yeso para crear una pasta venosa, un claroscuro entre lo opaco y lo transparente (327).

La talla de alabastro propone una huida de la imagen de *Los Embajadores*, aunque en realidad también es fuente de otros anamorfismos involuntarios surgidos de la nada, de la indefinición del material.



327.-Piezas de alabastro.

VI.2.5...de la daga

La incorporación de la portada de esta investigación dice cosas de lo que este trabajo representa, como el tercer personaje, el ausente aludido repetidamente en el cuadro; los 29 años puestos ahí –los míos– (antes con los 24,) buscando un intermedio entre el libro secreto de Georges y la daga hiperdecorada de Jean.

Parece que el cuadro recomendara un plan de fechas a través de las edades de los embajadores.



VI.2.6...del anamorfismo

Retrato y muerte es una mirada acostumbrada de Holbein que nos hace reparar en la brevedad del tiempo, el *veo verme*, miedo que permite ver.

El anamorfismo con el que se expresa Holbein, la muerte como registro, es nuestro referente. Un mensaje que interiorizamos y que se nos instala a modo de impulsos involuntarios. No es sólo un modo geométrico de representación, es también un modo de vida. Un tira y saca continuo que se oculta en nuestro hecho escultórico y del que imaginamos posibilidades como la de una decoración, una superficie ordenada y de repente una zona que se encoge producida por un accidente.

El anamorfismo es un estiramiento, una prolongación en el tiempo, un enigma que resolvemos sesión a sesión construyendo la imagen a través de la proyección de una lente, giro a giro, cada tropicón en el dibujo siendo producto de un pulso de tiempo.

El anamorfismo produce dos imágenes simultáneas, desde dónde y cómo se mire, presenciamos lo que es, frente a lo que parece.

Una ornamentación en torno a la muerte, decoraciones ocultas en salientes del plano, arquitecturas en torno a lo que hacemos desaparecer. El pensamiento cada vez se hace más salvaje.



328.-*El embajador XXL*, 2007. 200x80x25 cm. Carboncillo sobre papel en soporte de panel curvado.

VI.2.7...del pliegue que provoca el codo de Georges de Selve

El ligero movimiento del tapete producido por el codo de Georges de Selve nos llama hasta tal punto la atención que dedicamos parte de nuestro hecho escultórico a este detalle subliminal en una progresiva tensión hacia una complejidad infinita de formas.

El pliegue es causado de similar forma al de un dedo índice que mueve una tela para ver algo que está oculto.

La cenefa del tapete, por otro lado, presenta un juego de *mete-saca* tal que su patrón geométrico es igual tanto si es visto desde arriba como si es visto desde abajo, es decir, el positivo y el negativo son el mismo (329). Si este perfil actuara de techo, andar sobre él sería pisar un negativo; esto nos recuerda al “algo que pisas es techo para otros”.

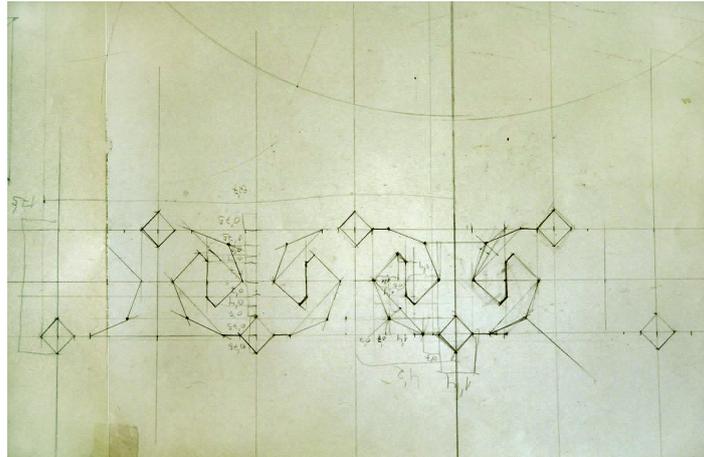


329.-Cenefa del tapete

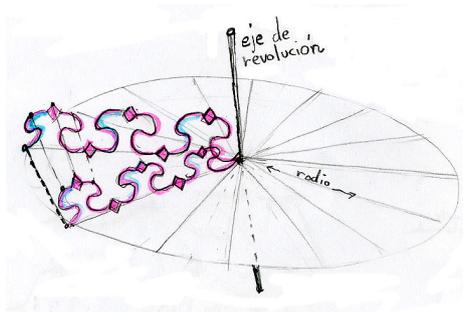
De esta cenefa, junto con la deformación del tapete, parte el diseño de una serie de tres esculturas, obra que supone el estudio de esta advertencia de engaño de volumen para avanzar desde la bidimensión a la tridimensión. Este paso hace visible lo que en pintura es únicamente una apariencia de lo real, o lo que entendemos por invisible.

Esta obra supone el experimento de trasladar un dibujo a la escultura, proyectando no sólo sus formas, sino también el misterio que el dibujo esconde, como el levantar de un plano con el dedo, o proyectado a las esculturas, el misterio de ver una simetría desencajada al dirigirse hacia un punto alzado en alto.

Damos forma a ese perfil. Revolucionamos el dibujo de la cenefa en torno a un eje y comenzamos a estudiar cómo poder imitar la forma de un pliegue, cómo poder deformarlo. Subdividimos el círculo originado en secciones separadas por radios los cuales elevamos a nuestra conveniencia en la zona a deformar (330-331). Comenzamos a estudiar ese dedo que puede levantar la esquina de un mantel de mesa. Este análisis da como resultado las tres esculturas, cada una de ellas realizada en distintos materiales y con una deformación diferente, aunque manteniendo el mismo mensaje escondido: el perfil de la cenefa.

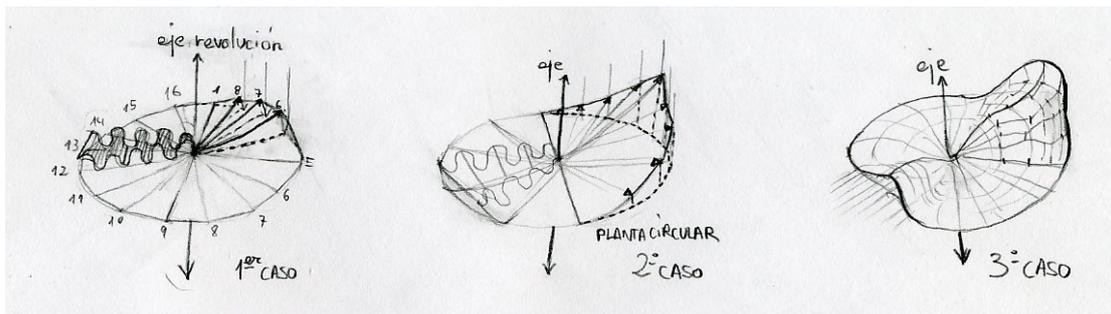


330.-Perfil de la cenefa del tapete de *Los Embajadores* de Holbein pasado a líneas rectas.

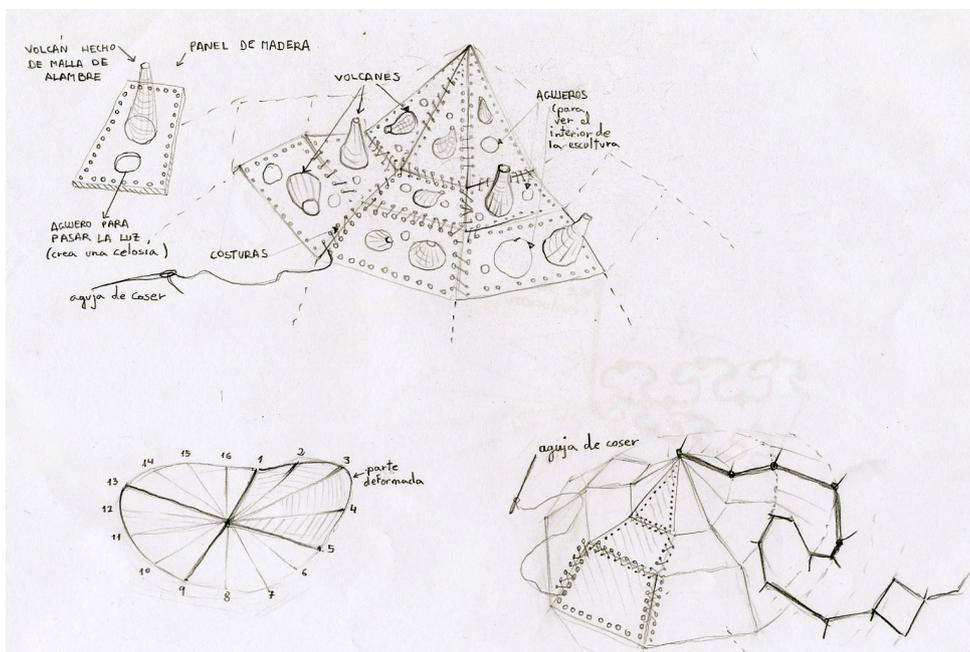


331.-El perfil de la cenefa del tapete colocado en cada uno de los radios que parte en torno a un eje de revolución.

Posibilidades de deformación hay tantas como infinitos son los juegos con el dibujo técnico, por ello trazamos una deformación diferente en cada una de las esculturas. Por ejemplo un anamorfismo, tal que aunque el perfil de la escultura esté totalmente deformado, vista en planta se sigue viendo circular. O en último extremo, que los radios no sean rectos, sino que estén torcidos tramo a tramo para imitar arrugas de pliegue y así conseguir un mayor realismo, esto ayudados también de una mayor subdivisión en el número de radios para la reproducción de un pliegue más complejo. Véase un esbozo de las tres esculturas, cada una de ellas con diferente deformación (332-333).



332.-Las tres diferentes deformaciones.

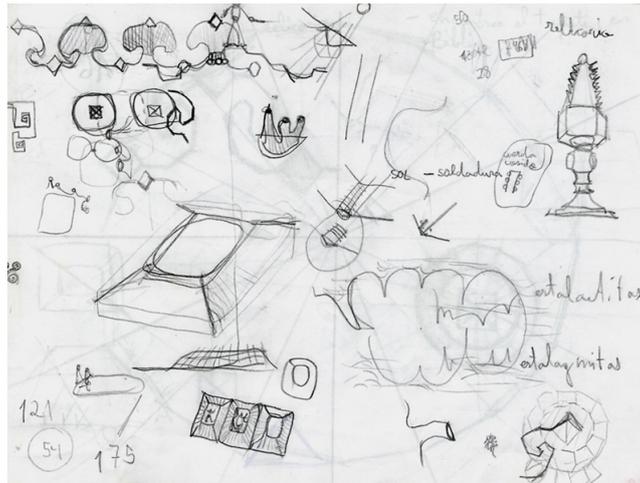


333.-De radio a radio, el resultado son planos de polígonos irregulares que se ensamblan unos entre sí.

Un plano que revoluciona en torno a sí mismo es una verdadera revolución, son erosiones de la creencia conservando en todo momento las apariencias. El ensamblaje de una deformación se consigue única e inevitablemente mediante la rotura y el pliegue. Unir cada radio por medio de planos es un intento de solapar. Lo rudimentario de curvar materiales tan rígidos y planos por intentar imitar una superficie vital es costoso y laborioso, un primitivismo salvaje.

La apariencia de estas esculturas es como la de una naturaleza recargada, como la decoración del tapete. El proceso de plantear el aspecto de la superficie de cada pieza se basa en un lenguaje personal, en la soldadura a modo de ensamblajes rudimentarios y el relicario como caja (334). Éstas son dos palabras claves en el sistema escultórico de esta obra, tal y como se nos presentan en el cuadro las fundas del laúd,

la funda de la daga, las fundas de las flautas, y los zapatos de Jean de Dinteville. Las protuberancias a modo de volcanes provienen de lenguajes acumulados basados en una especie de sublenguaje soterrado, superficies que comunican, del mismo modo que proviene el proceso de modelar gota a gota, plano a plano formando un volumen. El tiempo empleado en la laboriosidad de esta obra parece estar en consonancia con la meticulosidad que se entrevé en el pavimento de Westminster y en el cuadro de Holbein, que nos avisan de la necesidad de dedicar a cada obra el tiempo que verdaderamente reclama.



334.-Apuntes de cuaderno.

Para describir el proceso de construcción de esta serie de esculturas, usamos la primera de ellas como ejemplo, la más primitiva:

A grandes rasgos, la escultura se basa en el resultado de girar el patrón de la cenefa del tapete de *Los Embajadores* en torno a un eje de revolución, creando así un “volumen” circular, y de aplicarle posteriormente una deformación que simula la de un levantamiento de un plano. El resultado es una forma circular de diámetro 262cm y altura 45cm.

Uno de los principales problemas es dar con un material el cual poder curvar libremente. Ante tal dificultad, subdividimos la revolución en 16 partes iguales mediante la ayuda de 16 radios. Sobre cada uno de estos radios apoyamos el patrón de la cenefa. Proyectamos líneas desde cada uno de los puntos-vértices de una cenefa hasta sus homólogos de la cenefa contigua, así repetidamente hasta completar el círculo entero. Dichas uniones crean planos que, unidos todos entre sí, construyen el “volumen” de la cenefa revolucionada. Los planos están contruidos de panel de madera y cosidos entre sí mediante cuerda (335-336).



336.-Fase inicial de la primera escultura (1^{er} caso de deformación).

Ya que se trata de la revolución de líneas, en realidad el resultado no es un volumen macizo, sino una superficie construida a partir de todos esos planos de madera. Al igual que la cenefa, la superficie creada tras la revolución también presenta ese *mete-saca* o juego de positivo y negativo, pero en este caso en tres dimensiones. El patrón de la cenefa va apareciendo y desapareciendo de tal manera que, según desde el lado que se mire la escultura, ésta esconde formas que desde el otro lado sí son visibles.

La experimentación sin embargo no acaba ahí. Aplicamos una deformación en un cuadrante del círculo simulando el pliegue del tapete deformado. Inclina los cuatro radios pertenecientes a dicho cuadrante de la manera apropiada para reproducir tal deformación. Se podría contemplar la posibilidad de utilizar un mayor número de radios en tal cuadrante para una reproducción más fiel del tapete (mediante más subdivisiones), sin embargo el hecho de no poder hacer superficies curvas con el material invita a una búsqueda más primitiva de la curva, haciendo de los cuatro radios la simplificación ideal.

Los planos de madera están recubiertos de tierra encolada. Realizamos agujeros alrededor de su perímetro por donde pasar hilo para coser los planos entre sí y así unir pieza con pieza. Todas las piezas están a su vez agujereadas en su interior con la intención de abrir nuevos puntos de vista que permiten ver las partes interiores de la escultura que de otra forma quedarían ocultas. Estos agujeros crean un efecto de luz o celosía. Algunos de los agujeros son protuberancias en forma de volcán que según desde dónde se miran, fugan hacia la oscuridad o hacia la luz. Los volcanes son construidos mediante malla de alambre cosida al plano y cubierta de tierra encolada. El resultado es el siguiente (337):



337.-1ª escultura.

Para el 2º caso de deformación empleamos el aluminio como material base, y fichas redondas de alabastro de 2mm de grosor que permiten pasar la luz, en este caso tamizada, como sustitución de la celosía de volcanes de la 1ª escultura (338).



338.-Fase inicial de la 2ª escultura en aluminio y alabastro.

Los estudios previos se basan en bocetos realizados mediante pastas y barro para calcular la inclinación de los radios que nos permite reproducir la deformación de los pliegues (339).



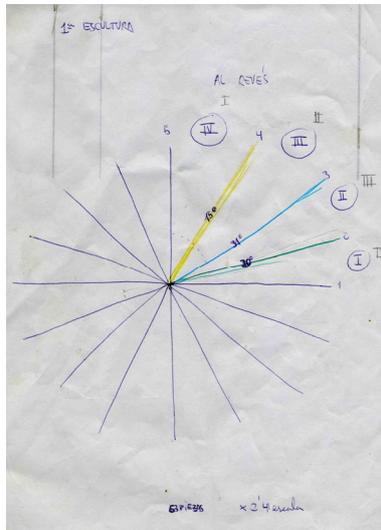
339.-Pruebas de la forma del pliegue de la 3ª escultura en barro y pasta blanca.

La siguiente maqueta es un estudio previo en cartulina de las formas básicas de la serie, aunque con dimensiones diferentes a las reales y sin ninguna deformación o inclinación en sus radios (340).

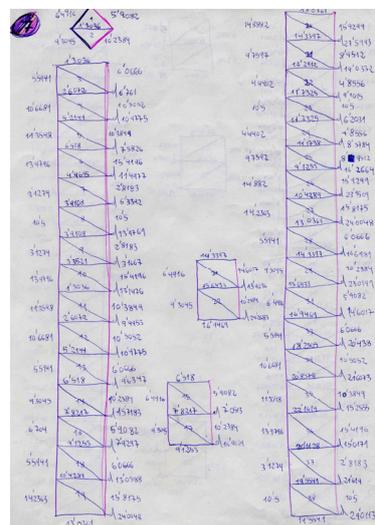
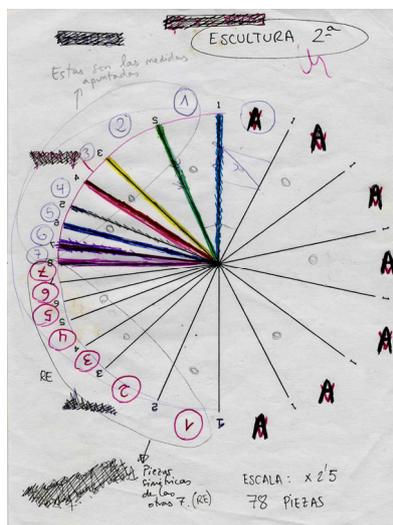


340.-Maqueta realizada en cartulina de las formas básicas de la serie.

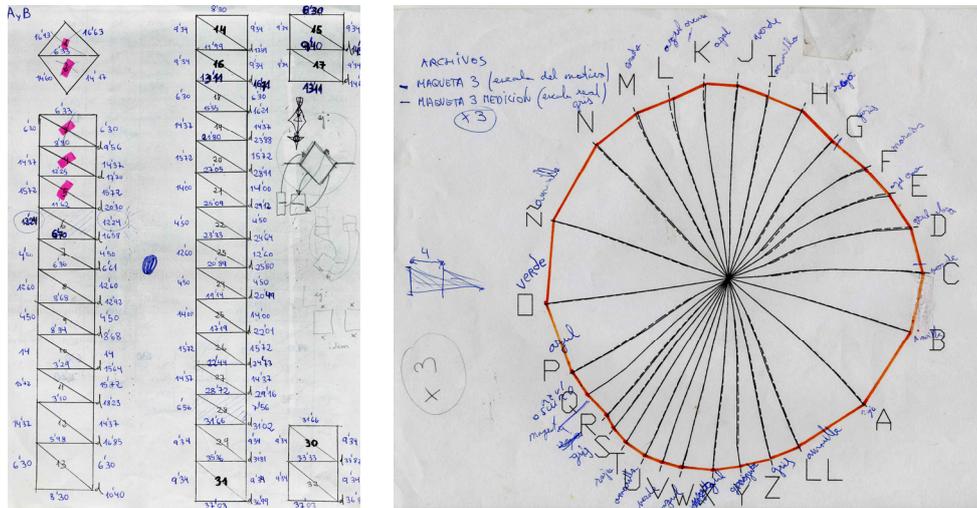
Para calcular cada una de las piezas de las tres esculturas nos ayudamos del dibujo técnico por abatimientos. El número de piezas resultante oscila entre las 1000 y las 1700 aproximadamente dependiendo del tipo de deformación. Las piezas son de dimensiones muy específicas para asegurar su ensamblaje perfecto. Un pequeño desvío en las dimensiones de alguna de las piezas supondría un error acumulado intolerable a lo largo de la malla (341-343).



341.-1ª escultura. Esquema de los radios de subdivisión del 1º caso de deformación (en color los 3 radios elevados pertenecientes al área a deformar), y medidas ordenadas de uno de los 16 tránsitos de radio a radio. La escultura se compone de un total de 1008 piezas.

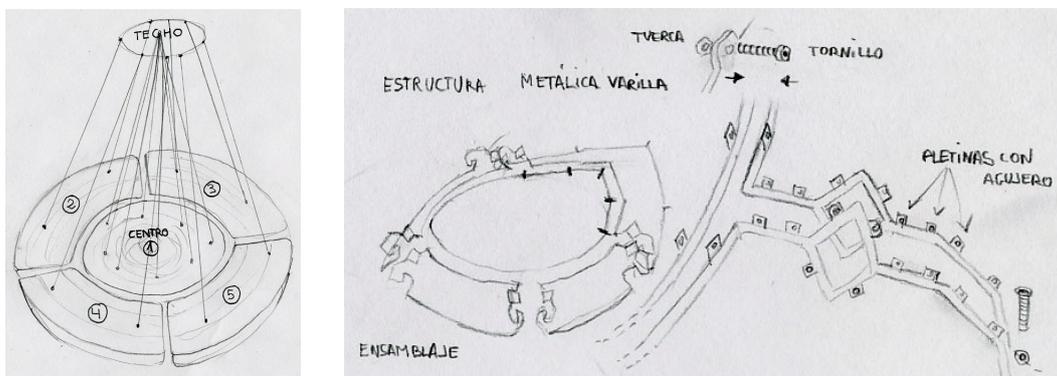


342.-2ª escultura. Esquema de los radios de subdivisión del 2º caso de deformación (los 13 radios de la mitad izquierda son los radios elevados pertenecientes al área a deformar), y medidas ordenadas de uno de los 21 tránsitos de radio a radio. La escultura se compone de un total de 1638 piezas.



343.-3ª escultura. Esquema de los radios de subdivisión del 3 er caso de deformación (los 28 radios están deformados tanto en perfil como en planta), y medidas ordenadas de uno de los 28 tránsitos de radio a radio. La escultura se compone de un total de 1764 piezas.

Debido a la gran dimensión y peso de la escultura, es necesario dividir la escultura en 5 partes y construir una estructura que las sostenga. Ésta está pensada para poder estar suspendida de un techo. La estructura recorre el perímetro de cada una de las 5 partes y está hecha de varilla de hierro con pletinas soldadas para poder atornillar las partes entre sí (344-346).



344.-División de la escultura en cinco partes.

345.-Estructura de varilla que recorre el perímetro las 5 partes. Se ensambla mediante pletinas agujereadas y soldadas en cada tramo de la estructura de varilla para pasar los tornillos y unir las 5 partes.



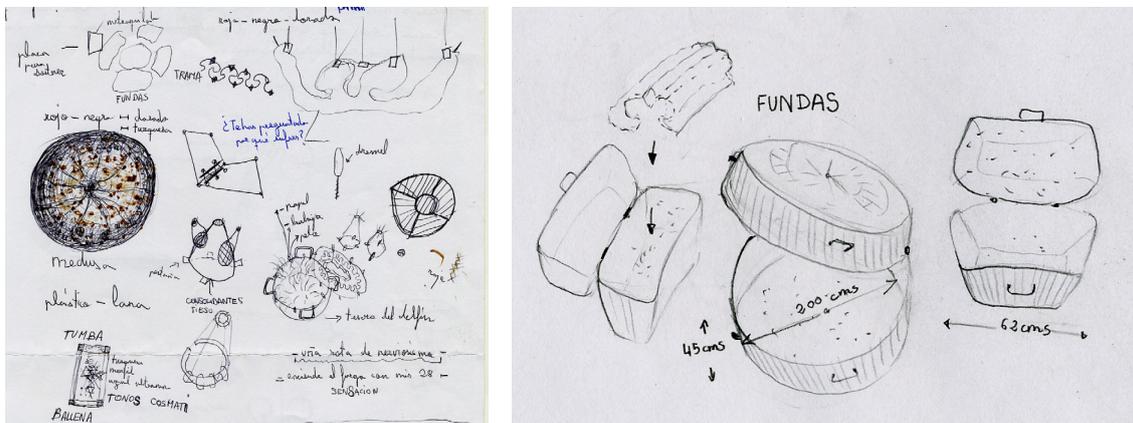
346.-Uillaje para soldar cada uno de los tramos del perfil de la estructura de varilla de hierro (6mm grosor) y evitar ángulos erróneos producidos por el calor de la soldadura.

VI.2.8...de la funda del laúd

Las fundas que aparecen en el cuadro, como la daga hiperdecorada, el estuche de las flautas, y en especial la funda invertida del laúd debajo de la estantería -que nos recuerda a un ataúd (su forma también se parece a la del zapato de Jean de Dinteville)-, las asociamos con un relicario: éstos también consisten en una caja o funda normalmente decoradas de una forma preciosa para custodiar reliquias.

De ahí parte la idea del uso de fundas para la serie de esculturas a propósito del pliegue, fundas que no sólo protegen la escultura, sino que son piezas en sí y fuera de sí; fundas construidas de resina al agua y fibra de vidrio, imitando el estuche de cuero de una copa de cristal antigua, no sólo en su textura, sino también en su función de embalaje; fundas que son como rompecabezas, casi como los moldes de escayola, cuyas piezas se deben abrir por orden.

En este proceso de imitación planteamos un policromado en las fundas haciendo hincapié en una artesanía antigua, procesos como dorar santos, policromar madera, crear los volúmenes de los marcos antiguos, etc., con alguna intervención a falta de saber la técnica precisa, que inventamos y fabricamos: por ejemplo, láminas de cartón superpuestas para crear el volumen, y revestimientos de barnices y cera para crear el efecto de cuero.



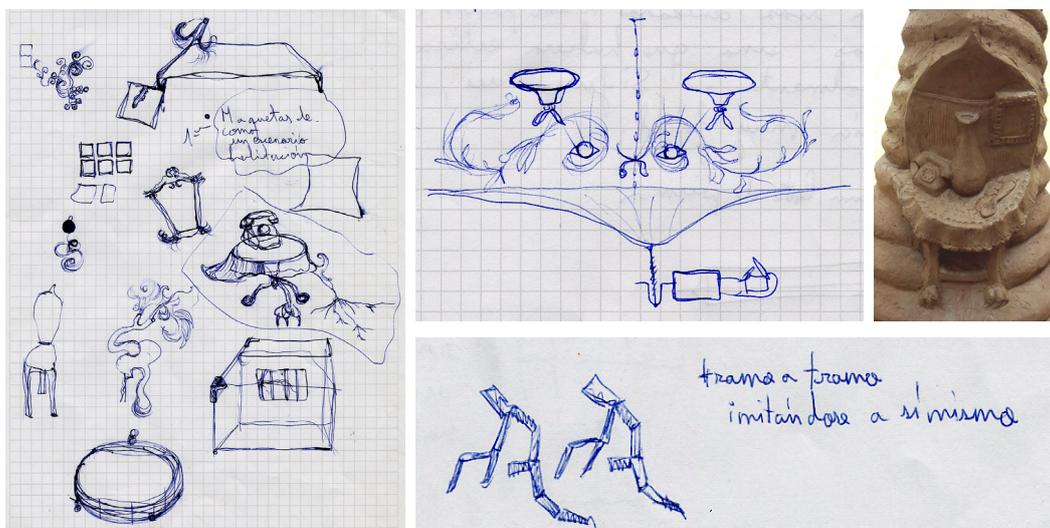
347.-Apuntes de cuaderno. Bocetos para fundas

VI.2.9...de la reverberación, el ojo muerto de Holbein

La reverberación que nos produce el cuadro *Los Embajadores* y que pronunciamos como “el ojo muerto de Holbein” (el guiño para ver un anamorfismo, el tic torpe, la lectura al final de la obra), la traducimos en realidad a un movimiento corto y agitante, como el “agítese antes de usar”. Esa agitación provoca un trémulo en nuestra mirada que produce el cruce de nuestros dos ojos para juntar la imagen en una, como un estereoscopismo. No hay un modelo de representación geoméricamente adecuado que transmita este trémulo, así que nos vemos obligados a forzar los ojos, es decir, intentar ver con un solo ojo cuando los dos están abiertos. La dimensión añadida que aporta el estereoscopismo es como una visión, apariciones milagrosas.

Si el miedo a la muerte es tal que nos entretenemos, componemos una serie escultórica de miedo estereoscópico. Imaginemos a pequeña escala:

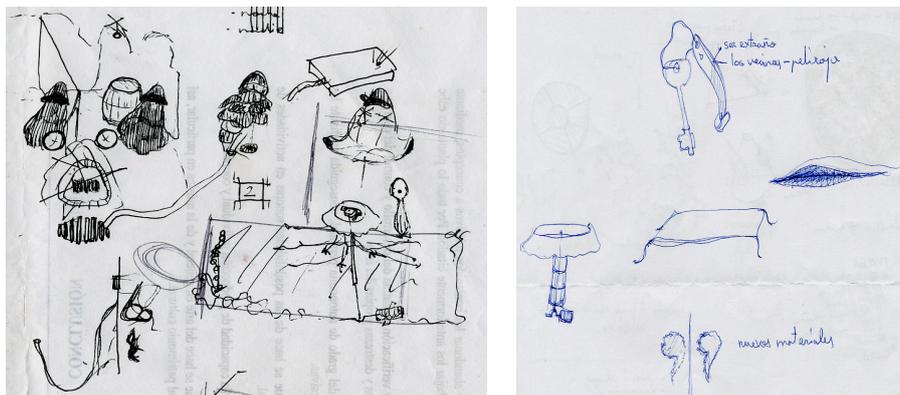
A- Dos mesas idénticas con mantel de látex flexible y sosteniendo un teléfono roto, una cuchara agujereada y un jarrón vacío. A una de ellas le colocamos un motor que, pellizcando el centro del mantel, mueve agitadamente los objetos que hay sobre ella. Si juntamos ambas mesas lado con lado y miramos con los dos ojos cruzados, lo que conseguimos es un estereoscopismo construido a partir de tres dimensiones, a diferencia del estereoscopismo más conocido de imagen plana. Al estereoscopismo de tres dimensiones además le estamos añadiendo un trémulo en una de las mesas, un escapismo, lo que otorga un nivel más en la ilusión, como una cuarta dimensión. Para construir dos mesas exactamente iguales, la técnica es ir imitando tramo a tramo y en intervalos pequeños. El resultado es un autómatata, una maqueta de la realidad, una explicación virtual, un hecho fantástico posible. El miedo estereoscópico son divisiones casi idénticas para cada ojo.



348.-Apuntes de cuaderno y detalle de bodegón sobre el lomo de un dragón de barro. Serie miedo estereoscópico.

B-Dos capas de tejido con la forma como si estuvieran arropando a dos figuras humanas respectivamente, de pelo tan ligero como una pluma, ambas acurrucadas y apoyadas sobre una pipa de vino de madera cada una, y un suspiro. Ambos escenarios idénticos se meten en cajas o habitáculos independientes y se desplazan levemente una respecto de la otra en sus posiciones relativas a nuestros ojos, como la preparación de dos fotografías para ver un estereoscopismo. El observador sólo puede presenciar las escenas a través de dos agujeros, uno para el ojo izquierdo, con el que ve el habitáculo de la izquierda, y otro para el ojo derecho, con el que ve el de la derecha. El observador, al acercarse a mirar por los agujeros, debe inevitablemente meter la nariz y la boca por una máscara a través de la cual respira normalmente. El aire que expulsa por la boca y nariz es transmitido directamente al interior de sólo uno de los dos habitáculos, moviendo el pelo de la capa de tejido.

De nuevo conseguimos un estereoscopismo de volumen con movimiento. En este caso, es el observador el que activa el efecto con su propia respiración.



349.- Apuntes de cuaderno. Serie miedo estereoscópico.

C-La imagen de una calle llamada “Estrómboli” y una casa que hace chaflán. Creamos de esta escena dos bajorrelieves idénticos, muy leves, de bajo espesor. En uno pintamos algunos detalles de azul, y en el otro, otros detalles distintos en rojo. De nuevo ambos se meten en cajas o habitáculos independientes y se desplazan levemente uno respecto del otro en sus posiciones relativas a nuestros ojos. Y otra vez, el observador sólo puede presenciar la escena a través de dos agujeros, uno para el ojo izquierdo, con el que ve el bajo relieve de la izquierda, y otro para el ojo derecho, para el de la derecha. En los agujeros colocamos unas gafas anaglifo, es decir, con una lente roja y otra azul, usadas para ver imágenes tridimensionales. La lente roja estaría situada en el lado donde está el bajorrelieve en rojo, y la lente azul en el lado donde está el bajorrelieve en azul. De esta manera, los detalles en rojo desaparecen al ser mirados por la lente roja, y lo mismo con los detalles azules al ser mirados con la lente azul. Con esta disposición conseguimos por un lado un estereoscopismo de volumen, y por el otro la ocultación de detalles de los bajorrelieves.

Índice de imágenes

- 2.- Diagrama esquemático de la construcción del panel del cuadro. Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. Imagen 113.
- 4.- Artista desconocido, *Moisés y Aarón ante el faraón: una alegoría de la familia Dinteville*, 1537. Témpera y óleo sobre madera, 176,5x 192,7 cm. Metropolitan Museum de Arte, New York. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. Imagen 15.
- 5.- Hans Holbein, *Hombre desconocido con laúd*, 1534. Témpera sobre madera, 43.5× 43.5 cm. Berlin, Gemäldegalerie. Fuente Internet: www.vanedwards.co.uk/month/oct03/monthpics/1.jpg
- 6.- Francesco Primaticcio, *Jean Dinteville como san Jorge*, 1544/5. Óleo sobre lienzo, 163.8 x 119,4 cm. The Barbara Piasecka Jonson Collection Foundation. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. Imagen 13.
- 7.- Jean Clouet, *Jean Dinteville*, 1532. Tizas roja y negra sobre papel, 25,1 x 19 cm. Chantilly, Musée Condé. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery. Publications Limited. Londres, 1997. Imagen 14.
- 9.- Artista francés anónimo. *Amiticia aequalitas; amicus alter apse* 1512-15, manuscrito compilado por Francois Demoulins (?). Washington D.C. Matinal Gallery of Art, Colección de Dian y Andrea Woodner. Fuente: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Estudios Vol. 18, No 4. P.557.
- 10.- Artista francés anónimo. *Amiticia* 1512-15, manuscrito compilado por Francois Demoulins (?). Washington D.C. Matinal Gallery of Art, Colección de Dian y Andrea Woodner. Fuente: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Renaissance Estudios Vol. 18, No 4. P.566.
- 11.- Anónimo, *Amicitia etiam post mortem durans*. Grabado, 6.6x6cm. De Andrea Alciato *Emblemata*. British Library, Londres. Fuente: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Imagen 8. Renaissance Estudios Vol. 18, No 4.
- 12.- Globo celeste de Johannes Schöner sobre un soporte de hierro forjado, 28 cm. de diámetro, 1533. Royal Astronomical Society Science Museum de Londres. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 29.
- 18.- Retrato de Nicolas Kratzer realizado por Hans Holbein, 1528. Óleo sobre roble, 83x67 cm. Museo de Louvre, París. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 31.
- 19.- Mapa de constelaciones de los cielos del hemisferio Norte. Grabado de 43x43cm producido en Nuremberg, 1515, por Albrecht Dürer. Fuente: <http://www.geocities.com/findeciclo/images/s15mapa1.jpg>
- 20.- Imagen de las posiciones del Sol y la Luna dentro del globo celeste. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 37.
- 21.- Parte visible del dial cilíndrico o de pastor. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 9.
- 22.- Albrecht Dürer, *Melancolía I*, 1514, grabado en cobre, 23.9x16.8cm. Museo de Unterlinden, Francia. Fuente: Javier Navarro Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*. Editorial Siruela. Madrid, 1996. P.10.
- 23.- Grabado del torquetum de Petrus Apianus, *Introductio geographica* (Ingolstadt, 1533). Fuente Wikipedia.
- 24.- Manuscrito de Kratzer, dibujo de un rudimentario torquetum copiado de un tratado de Franco de Polonia. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 16.
- 26.- Hans Holbein, *Georg. Gisze*, 1532. Óleo sobre roble, 96.3x85.7cm. Gemaldegalerie, Berlín. Fuente: www.reproarte.com

- 27.- Hans Holbein, *Meyer madona*, 1526-29. Óleo sobre madera, 144 x 101cm. Museo Städel, Alemania. Fuente Wikipedia.
- 28.- Hans Holbein, *William Warham*, 1527. Óleo sobre madera, 82x67cm. Museo del Louvre, París. Fuente: www.reproarte.com
- 30.- Hoja del libro de aritmética de Petrus Apianus *Eyn unnd wohlgegründte underweysung aller Kauffmanss Rechnung*, Leipzig, 1543. 16x9.5cm. Cambridge University Library. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 35.
- 31.- Diseño para un medallón con un par de compases, serpientes, delfines y cornucopias de Hans Holbein, 1533. Tinta negra y aguada sobre papel, 4.9x5.1cm. British Museum, Londres. Fuente: *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 34.
- 32.- Retrato de Newton realizado por William Blake, 1795. 40x60cm. Fuente: www.reproarte.com
- 33.- *Partition*, de la exposición de *Cremaster Cycle* de Matthew Barney en el Museo de Arte Moderno de París. Pertenece a al trabajo *Cremaster 3*, 2002. Fuente: Catálogo de la exposición, RCS Paris B 404 332 942/ISSN: 0757-2271.
- 34.- *Hombre dibujando un laúd*, de Albrecht Dürer. Xilografía de Durero del método del “porticón” inventado por él mismo y publicado en su tratado de geometría *Elementorum geometricorum* de 1525. Fuente: Javier Navarro Zuvillaga, *Imágenes de la Perspectiva*. Editorial Siruela. Madrid, 1996. P.86.
- 36.- Andrea Alciato, *Emblemata*, Augsburg, 1531. 14.4x8.7cm. Cambridge University Library. Fuente: *Alciato at Glasgow*. Glasgow University Emblem Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>
- 37.- Partitura de Johannes Walter, *Geistlich Gesangbuchli*, Wittenberg, 1525. 13x16cm. Biblioteca Nacional Österreichische, Viena. Fuente: Susan Foister. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 38.
- 40.- Hans Holbein, *Danza de la muerte: los brazos de la muerte*, 1525, grabado 7.4x5.1cm. Museo británico, Londres. Fuente: Kate Bomford, *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited*. Imagen 5. Renaissance Studies Vol. 18, No 4.
- 45.- Dibujos-perspectivas. Elena Vicente.
- 47.- Sello de Salomón, piedra, siglo III-IV. Sinagoga de Jirbet Shura, Galilea. Fuente: www.quelcom.net
- 48.- Trono de Vasseleto (uno de los miembros de la familia Cosmati) de la catedral de Santa María, Anagni. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. Editorial Thames and Hudson. London, 2002. Imagen 4-69.
- 49.- Detalle de la estrella e inscripción del trono. Fuente: Richard Mortimer y Lindy Grant. *Westminster Abbey. The Cosmati Pavements*. Courtauld Research Papers No 3. Ashgate. London, 2002. Imagen 37.
- 51.- Astrolabio realizado por el alemán Johannes Wagner en 1538. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.258.
- 52.- Volvelle de una de las páginas del libro de Petrus Apianus *Astronomicum Caesareum*, 1540. Fuente: Biblioteca Nacional del Congreso, Washington: <http://www.loc.gov/exhibits/world/world-object.html>
- 53.- Volvelle de una de las páginas del libro de Apianus *Cosmographicus liber*, Landshut, 1524. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen: 58.
- 57.- Emblema CLXIII de Alciato *Gratiae*, de su *Emblematum liber*, de 1546. Fuente: Emblemas de Andrea Alciato: *Emblemata. Alciato at Glasgow*. Glasgow University Emblem Website.
- 60.- Esquema de los cuatro elementos de Oronce Finé. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 41.
- 61.- Horóscopo cuadrado de Cornelio Agrippa. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.213.
- 62.- Horóscopo cuadrado reformulado por el astrólogo Jerome Cardan para Lutero, publicado en Nuremberg en 1543. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. P.169.
- 63-64.-Maqueta de San Marco y vista aérea de Venecia sobre San Marco. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. Imágenes: 5-26 y 5-38.

- 65.- Miniatura de una copia de finales del siglo XIII de la enciclopedia de Thomas Cantimpratensis. Bayerische Staatsbibliothek, Munich. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. Imagen 5-53.
- 66-67.- Pintura en una de las bóvedas de la cripta de la catedral de Santa María, Anagni, y vista de la nave y suelo de la cripta. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. Imágenes 5-51, 5-52.
- 68.- Rosetón cosmológico de una de las vidrieras de la catedral de Lausana, Suiza, de 1230. Fuente: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Imagen 112.
- 69.- Manuscrito de los cuatro elementos, colección del St John's College. Fuente: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Imagen 108.
- 70.- Manuscrito esquema francés de 1240, con la representación del Año en el centro. Fuente: Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Imagen 114.
- 71.- Acuarela de un libro de Tycho Brahe de 1598 *Astronomiae instauratae mecánica*, mostrando el observatorio Uraniborg. Fuente: Wikipedia.
- 72.- Observatorio Stjerneborg de Tycho Brahe Atlas Mayor de Johan Blaeu, Amsterdam 1662, vol. 1. Pertenece a la biblioteca Det Kongelige Bibliotek. Fuente Wikipedia.
- 74.- Giotto, *Crucifixión*, 1300. Fresco de la Capilla de Scrovegni, Padua. Fuente: Wikimedia.
- 75.- William Scrots, *Eduardo VI*, 1546. Óleo sobre madera, 42.5x160cm. National Portrait Gallery, Londres. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 51.
- 76.- Erhard Schön, *Vexierbild*, 1525. Composición anamórfica de Carlos V, Fernando I, Pablo III y Francisco I. Fuente: Jurgis Baltrusaitis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives depraves- II*. Editorial Flammarion. Paris, 1996. Imagen 7.
- 77.- Erhard Schön, *Anamorphosis of Emperor Ferdinand*, 1531-1534, Grabado, 17.3x76.7cm. British Museum, Londres. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 50.
- 78.- Las escalas en las que se pesan los pecados, en un manuscrito del *Ars Moriendi*. Fuente: Wellcome Historical Medieval Museum and Library, MS 49, fol. 62v, Londres.
- 91.- Dos bocetos de San Miguel, de Hans Holbein, posiblemente preparatorios para el medallón de Jean de Dinteville. 1532-1536. Carboncillo, tinta negra y aguada sobre papel. 6.3x9.2cm. Kupferstichkabinett, Basilea. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*, Imagen 82.
- 92.- Moneda inglesa "el ángel". Imagen de 1480, aunque el mismo diseño era todavía utilizado durante el reinado de Enrique VIII. Fuente: John North. *The Ambassadors's secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 50.
- 95.- El castillo de Polisy en el siglo XVII. Dibujado por Mary Hervey, para su libro *Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*, 1900, Londres. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 16.
- 96.- El castillo de Polisy hoy. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 17.
- 97.- Salón de Honor, Castillo de Ecouen. Musée de la Renaissance, 1540. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 18.
- 98.- Vista de *Los Embajadores* con un tubo de cristal superpuesto sobre la calavera del cuadro. Fuente: Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's' Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), Londres. Imagen: 15.
- 99-100.- Fotografías Elena Vicente.
- 101.- Retrato de Eduardo VI de William Scrots, visto desde el lateral donde se ve el anamorfismo corregido. Fuente: espermatozarte.wordpress.com.
- 102.- Retrato catóptrico. Anónimo. S.XVII. Madera, 37.5x49cm. Fuente: Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.
- 103.- Retrato catóptrico de Ludovico Buti. 1593. Madera y espejo. 81.5x50x112cm. Fuente: Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.

- 104.- Retrato dióptrico de Jean François Nicéron. 1642, Madera. 70x43x53cm. Fuente: Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.
- 105.- Cuadro semiótico. A.J. Greimas y J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, 1982. P.98.
- 106.- Diseño de Hans Holbein de un grabado para la edición de Valentinus Curio del manual *Enchiridion* de Erasmo de Rotterdam (Basel, 1521). Fuente: John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 32.
- 108.- Andrea Alciato, emblema 191, *IN FIDEM VXORIAM*. De *Emblemata*, Augsburgo 1531. Fuente: Glasgow University Emblem Website.
- 109.- Andrea Alciato, emblema de la prudencia de *Emblematum liber*, de 1546. Fuente: Glasgow University Emblem Website.
- 111.- Joris Höfnagel, Horóscopo preparado por Johannes Kepler para Rodolfo II. Acuarela sobre papel. Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Fuente: Alfredo Aracil. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998. Imagen 51.
- 114.- Estimación de las zonas inalteradas que todavía sobreviven del pavimento original. Fuente: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey* (1991). Imagen 70.
- 115-117.- Pavimentos de la Iglesia de San Crisogono, Roma. Ornamentación Cosmatesque. Fuente: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.161.
- 118.- Pavimento de la Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Roma. Ornamentación Cosmatesque. Fuente: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.83.
- 119.- Pavimento Cosmatesque de la Iglesia del Monasterio de Iviron en el Monte de Athos, Macedonia, Grecia. Fuente: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.208.
- 120.- Pavimento de uno de los brazos del transepto de la Iglesia de Katholikon. Ornamentación Cosmatesque, modelo de cruce griego octagonal. Monasterio de Hosios Lukas, ciudad de Phocis, Grecia. Fuente: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.208.
- 121.- Pavimento de la Basílica de San Marco, Venecia. Realizado por maestros Comacini. Fuente: Paloma Pajares-Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.27.
- 122.- Ilustración de una Bible moralisée, 1250. (Paris, BNF Latin 11560 / London, BL Harley MS 1527 / Oxford, Bodleian Library MS 270b). *Dios mide el mundo con un compás*. Fuente: www.catedu.es
- 123.- William Blake, *The Ancient of Days*, ilustración anterior a la portada de su libro iluminado: *Europe: A Prophecy*, (Lambeth, 1794). Fuente: www.nypl.org
- 124.- Disposición original de las tres inscripciones dentro de las tres distintas áreas del diseño del pavimento. Fuente: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Imagen 182.
- 125-126.- Fotografías tomadas en la Abadía de Westminster, Londres. Con el permiso especial de Vanesa Simeoni y Ned Scharer, responsables y cuidadores de los monumentos de la Abadía de Westminster. Elena Vicente.
- 129.- Carta a Fernando. Elena Vicente.
- 130-135.- Fotografías tomadas a través de una cámara oscura de detalles del pavimento de la Abadía. Elena Vicente.
- 136.- Detalle de la estrella de seis puntas, en el pavimento cosmati de la Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. Fuente: www.joma.org
- 137.- Detalle de las columnas del claustro de la Archibasílica de San Giovanni in Laterano, Roma. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.119.

- 138.- Detalle de las columnas del púlpito de la Catedral de Ravello, Campania, Italia. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.172.
- 139-142.-Fotografías del trono y suelo de la Capilla de Eduardo el Confesor en la Abadía de Westminster. Elena Vicente.
- 143.- Acuarela de Paloma Pajares del suelo del coro de la Iglesia de San Clemente, Roma. 178x110cm. 1993. Fuente: Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture*. P.249.
- 144.- Repujado sobre metal. Elena Vicente.
- 145.- Esquema simbólico del quincunce central del pavimento. Fuente: Richard Foster, *Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. P.155.
- 146.- Mándala del Buda Sakyamuni, pintura tibetana, mándala. Fuente: Wikipedia.
- 147.- Mándala tibetano. Fuente Giuseppe Tucci, *Teoría y práctica del Mándala*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1978.
- 148-154.-Retratos de los miembros de la familia Holbein. Fuente: www.nationalgallery.org.uk
- 155.- Hans Holbein, *Erasmus*, 1523. Óleo sobre madera, 73.6x51.4cm. Colección privada prestada a la National Gallery. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 78.
- 156.- Hans Holbein, *Sir Thomas More*, 1527. Óleo sobre roble, 74.2x59cm. Frick Collection, New York. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 90.
- 157.- Hans Holbein, *El Cristo muerto en la Tumba*, 1521-1522. Óleo sobre madera de lima, 30.5x200cm. Basilea, Kunstmuseum. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 83.
- 158.- Hans Holbein, retrato de su esposa Elsbeth con sus dos hijos Philip y Catherine. Óleo sobre lienzo, 77x64cm. Basilea, 1528. Kunstmuseum, Basilea. Fuente: www.topofart.com
- 159.- Hans Holbein, *Hermann Wedigh*, 1532. Óleo sobre roble, 42.2x32.4cm. Metropolitan Museum, New York. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 96.
- 160.- Hans Holbein, *Retrato de un hombre joven*, 1541. Óleo sobre roble, 46.5x34.8cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 97.
- 163.- Dibujo de un murciélago por Hans Holbein, 1523. Kunstmuseum Basilea. Fuente: Guía y entrada ticket al museo Kunstmuseum de Basilea, *Museum für Gegenwart kunst Basel*, 2003.
- 164.- Hans Holbein, *Cristina de Dinamarca, Duquesa de Milán*, 1538. Óleo sobre roble, 179.1x82.6cm. National Gallery, Londres. Fuente: Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen 64.
- 165.- Hans Holbein. *Alegoría del Viejo y Nuevo Testamento*. 1535. Óleo sobre madera, 50x60cm., Edimburgo, National Gallery of Scotland. Susan Foister, *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imágenes 95.
- 166.- Hans Holbein, *Dos calaveras en una ventana nicho*, 1520. Témpera sobre panel. Öffentliche Kunstsammlung Basilea. Fuente: Mark Roskill y John Oliver Hand. *Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art*. No 60. National Gallery of Art, Washington and Yale. New Haven and London, 2001. Imagen 8.
- 167-181.- *Danza de la muerte*. Fuente: <http://holbein.boj.org/>
- 182.- Hans Holbein. Versión modificada de un grabado retrato de Erasmo de Rotterdam, *Erasmus in Enframent*, dibujado originalmente por Hans Holbein, alrededor de 1538. Fuente: Mark Roskill y John Oliver Hand. *Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art*. P.170.
- 183.- Una de las 82 ilustraciones de Hans Holbein para el libro *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, 1515, Basilea. Fuente: <http://www.dim.uchile.cl/~lsaavedr/ElogioHTML.html>
- 184.- Otra de las ilustraciones del *Elogio de la locura*, con Erasmo caracterizado como una mujer. Fuente: *Elogio de la locura*. Erasmo de Rotterdam. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Capítulo I. P.36.

- 185.- Dibujo sobre la placa-memoria de Holbein. Elena Vicente.
- 188.- Apuntes sobre el retrato redondo de Erasmo de Rotterdam en miniatura, en el museo de Basilea. Elena Vicente.
- 189-190.-Miniatura retrato de Hans Holbein, probablemente pintado por Lucas Horenbout en el año de la muerte de Hans Holbein, 1543, copia de un autorretrato de Holbein. Miniatura, óleo sobre cuero, 4.2cm. diámetro. Wallace Collection, Londres. Fuente: John North. *The Ambassadors'secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Imagen 2.
- 194.- Cámara oscura en forma de vaso inventada en 1642 por el matemático Pierre Herigone. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 267.
- 195.- Cámara oscura en forma de copa basada en la idea de Herigone. Grabado de la obra de Zhan, *Oculus artificiales*, 1685-1686. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 268.
- 196.- Apuntes de Newton sobre el telescopio. Fuente: platea.pntic.mec.es/.../html/newton/newton2.html
- 197-199.-Dibujos Elena Vicente.
- 201.- Dibujos Elena Vicente.
- 202.- Dany Leriche, *Isabelle et Dominique*, 1995. Fotografía en color. 186x186cm. Fuente: http://www.danyleriche.org/index_alternate.html.
- 204-211.-Dibujos Elena Vicente.
- 212-214.-Mapa de 1550 de Londres alrededor de la calle Maiden Lane. Fuente: The Map of Early Modern London. <http://mapoflondon.uvic.ca/>
- 215.- Fotografía *Playhouse and Holbein Studio* de New York en Avenida 55th Street de New York.
- 216.- Ludwig Adam Kelterborn, 1842. Óleo sobre tabla, Colección privada. Fuente: Mark Roskill y John Oliver Hand. *Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art*. No 60. National Gallery of Art, Washington and Yale. New Haven and London, 2001. P.216.
- 217-224.-Retratos de pintados por Hans Holbein. Fuente: Mark Roskill y John Oliver Hand. *Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception. Studies in the History of Art*. No 60. National Gallery of Art, Washington and Yale. New Haven and London, 2001.
- 225.- *Anamorfosis de cabezas*, François Niceron, *La perspective curieuse...*, 1638. Fuente: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. Editorial Siruela. Madrid, 1996. P.401.
- 226.- Mallas Elena Vicente.
- 226.- *Anamorfismo de la cabeza de Cristo*, Mario Bettini, *Apiaria universae...* Fuente: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. Editorial Siruela. Madrid, 1996. P. 406.
- 228-234.-Mallas Elena Vicente.
- 235.-*Escuadra de Cigoli*. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 174.
- 236.- Esquema de las posibilidades de aplicación de la escuadra de Cigoli en distintas posiciones. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 175.
- 237.- Proyección sobre una bóveda. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 187.
- 238.- Perspectógrafo de Johann-Heinrich Lambert. Fuente: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. P.108.
- 239.- Método de proyección anamórfica para un fresco. François Niceron, *La perspective curieuse...* (1683). Fuente: Javier Navarro, *Imágenes de la Perspectiva*. P.403.
- 240.- *Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534-1535. Óleo sobre roble, 92.5x75.5cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen: 98.

- 241.- Dibujo preparatorio de *Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534-1535. Tinta negra, tizas de color y acuarela rosácea sobre papel, 33x24.9cm. Kupferstich-Kabinet, Dresden. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen: 99.
- 242.- Pantógrafo de Scheiner. Fuente: Lino Cabezas. Capítulo II *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. Imagen 204.
- 243.- Pantógrafo de plástico. Elena Vicente.
- 244.- Dibujos de cartas para ópticos. Elena Vicente.
- 245.- Placa con agujeros de diferentes diámetros mediante la técnica de microfabricación por electrodescarga. Facultad de Ingeniería Cardiff, Gales. Elena Vicente.
- 246-247.-Cámara estenopeica de proyección anamórfica y fotografías con esta cámara. Elena Vicente.
- 248.- Imagen lumínica mediante cámara oscura. Elena Vicente.
- 249.- Cámara de rendija fabricada con cartón. Elena Vicente.
- 250.- Dibujo Elena Vicente.
- 251-253.-Fotografías con cámara de rendija. Elena Vicente.
- 254.- Apuntes de cuaderno. Elena Vicente.
- 255-257.-Espejos cóncavo y convexo. Elena Vicente.
- 258.- Fotografías de proyecciones mediante espejos curvo. Elena Vicente.
- 259.- Experimento de Leonardo para explicar la visión de un ojo y cámara oscura con una bola de vidrio a modo de lente. *Códice Atlántico*. Fuente: fisicarecreativa.net
- 260.- Dibujo de la mesa de Holbein. Elena Vicente.
- 261-264.-Método sesión de pintura. Elena Vicente.
- 265-268.-Imágenes Elena Vicente.
- 270.- Cráneo de plástico del que se ayudaron los restauradores para la reconstrucción de rasgos como el hueso de la nariz. Fuente: Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Imagen: 109.
- 273-277.-Mallas. Elena Vicente.
- 278.- Resultado obtenido por Hockney al comprimir la calavera. Fuente: David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. P.57.
- 279-285.-Mallas. Elena Vicente.
- 287-288.-Moldes de escayola. Pertenecen al conjunto de esculturas en bronce del Paseo-mirador de Melegís, Valle de Lecrín, Granada. 2006. Elena Vicente.
- 289 y 291.-Esculturas de Alberto Giacometti. Fuente: *Alberto Giacometti: a biography of his work*. Ed. Flammarion, 1991, Paris.
- 290.- Juan Muñoz. *The prompter, (El apuntador)*, 1988. Galería Marian Goodman, New York. Fuente: Catálogo de exposición: Juan Muñoz, IVAM Centre del Carme. IVAM, Valencia, 1992.
- 296.- Bocetos *El embajador XXL*, 2007. Elena Vicente.
- 297.- Lentes de metacrilato talladas manualmente. Elena Vicente.
- 298.- Dibujo. Elena Vicente.
- 299-300.-Lentes-filtro de metacrilato talladas manualmente. Elena Vicente.
- 301-317.-Fotografías tomadas con una cámara oscura a través de lentes filtro anamórficas. Elena Vicente.
- 318-319.-Método de sesión sin girar la lente. Fotografías anamórficas con este método. Elena Vicente.
- 320.- Dibujo de los posibles dispositivos ópticos de Holbein.
- 321-324.-Paseo-mirador de Melegís, Valle de Lecrín, Granada, 2006. Elena Vicente.
- 325.- Superficies. Elena Vicente.

- 326.- Instalación: “Los embajadores”. Elena Vicente.
- 327.- Piezas de alabastro. Elena Vicente.
- 328.- El embajador XXL, 2007. 200x80x25 cm. Carboncillo sobre papel en soporte de panel curvado. Elena Vicente.
- 330-334.-Dibujos explicativos sobre el proceso y desarrollo de las esculturas-ovni a partir del pliegue del tapete que provoca Georges de Selve con su codo. Elena Vicente.
- 335.- Comienzos del primer ovni. Elena Vicente.
- 336.- Mi abuelo León y yo. Elena Vicente.
- 337.- Resultados del primer ovni. Elena Vicente.
- 338.- Fase inicial del 2º escultura-ovni en aluminio y alabastro. Elena Vicente
- 339-340.-Maquetas de barro y cartulina. Elena Vicente.
- 341-343.-Planos de los tres ovnis. Elena Vicente.
- 344.- Dibujos de la división de un ovni en cinco partes. Elena Vicente.
- 345.- Estructura de varilla que recorre el perímetro las 5 partes que componen un ovni. Elena Vicente
- 346.- Utillaje para soldar cada uno de los tramos del perfil de la estructura de varilla de hierro (6mm grosor) y evitar ángulos erróneos producidos por el calor de la soldadura. Elena Vicente.
- 347.- Apuntes de cuaderno. Bocetos para fundas. Elena Vicente.
- 348.- Apuntes de cuaderno y detalle de bodegón sobre el lomo de un dragón de barro. Serie miedo estereoscópico.
- 349-350.-Apuntes de cuaderno. Serie miedo estereoscópico. Elena Vicente.

Bibliografía

- A.J. Greimas y J. Courtés. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, 1982. P.98.
- Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*. Ed. Visor, Madrid, 1989.
Alba de Hermes. Astrología espiritualidad Tarot Mitología Historia Cultura Religión.
<http://www.albadehermes.com>
- Alfonso X, Rey de Castilla. *Lapidario*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Alfredo Aracil. *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Editorial Cátedra. Madrid, 1998.
- Alison Cole. *Perspectiva*. Editorial Blume. Colección Testimonio visual del Arte. Barcelona, 1993.
- Andrea Alciato. *Emblemas: Emblemata. Alciato at Glasgow*. Glasgow University Emblem Website:
<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>
- Anónimo inglés S. XIV, *La nube del no saber*. Editorial Hastinapura, Buenos Aires 1986. Versión castellana por Mirtha Rosenberg. Fuente: Atrium, hacia la esencia del cristianismo:
http://es.geocities.com/atrivm2001/2edadmedia/nube_del_no_saber.html
- Ars moriendi* en castellano, Universidad de Georgetown.
<http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/ib/texts/ars/intro.html>
- Athanasius Kircher. *Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta*. Roma, 1646. Fuente digital del Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.
- Biblioteca digital humanista, Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH): <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=225>
- Biblioteca Nacional del Congreso de Washington: <http://www.loc.gov/exhibits/world/world-object.html>
- Bruno Latour. Artículo: *Why angels do not make good scientific instruments*. <http://www.ensmp.fr/-latour/articles/article/043-en.html>
- Cornelio Agrippa. *Filosofía Oculta. Tratado de magia y ocultismo*. Editorial Kier. Argentina, 1994.
- D.A. Spencer. *The Focal Dictionary of Photographic Technologies*. Editorial Englewood Cliffs. N. J. Prentice Hall. Focal Press. London, 1973.
- David Hockney y Charles M. Falco. *Quantitative Analysis of Qualitative Images*. Optical Sciences Center, University of Arizona. Proceedings of SPIE, 2005.
- David Hockney. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Editorial Destino. Barcelona, 2001.
- David Halperin. *How to Do the History of Male Homosexuality*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2000, Vol.6, 87-123.
- Edgar Samuel. Artículo: *Death in the Glass. A New View of Holbein's 'Ambassadors'*. The Burlington Magazine, Vol. 105, No. 727. (Oct., 1963), London. Páginas 436-441.
- Edición modernizada del *Lapidario*, manuscrito h.I.15 de la Biblioteca del Escorial, basado en la edición de Sagrario Rodríguez M. Montalvo («*Lapidario*» (según el manuscrito escurialense H.I.15), Madrid, Gredos, 1981).
- Edwin Abbot. *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*. Editorial Olañeta. Barcelona, 1999.
- Elena Vicente. Investigación tutelada: *El ojo muerto de Holbein*, Granada, 2005. Tutor Víctor Borrego Nadal.

Elena Vicente. Proyecto fin de carrera: *Con el permiso de mi madre*, Granada, 2002. Tutor Víctor Borrego Nadal.

Enciclopedia católica. <http://www.encyclopediacatolica.com/l/liturhoras.htm>

Enrique López Hernández. *Estudio teórico de aberraciones primarias en superficies ópticas: comparación entre los métodos de los coeficientes de aberración y de la integral*. T. M. / 108 López

Hernández, Enrique. 84-7191-658-4. 1989.

Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Editorial Alianza Forma, 1995, Madrid.

Erwin Panofsky. *La Perspectiva como "Forma Simbólica"*. Editorial Tusquets Editores. 7ª Edición. Barcelona, 1995.

Eugene Hecht. *Optics*. Editorial Hardcover. 7ª Edición. 2001.

Fernando Rodríguez de la Flor. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1997.

Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Traducción de Ignacio Gómez de Liaño, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

George Groddeck. *La Vista, El mundo del Ojo y ver sin Ojos*. Colección del sillón de orejas. Ediciones del Lunar, Jaén, 1999. <http://www.indepsi.cl/ferenczi/vinculaciones/groddeck/libros/vista-mundo.htm>

Giuseppe Tucci. *Teoría y práctica del mándala. Con especial referencia a la moderna psicología profunda*. Editorial Dédalo. Buenos Aires, 1978.

Glosario del Instituto y Museo de Historia y Ciencia de Florencia.
<http://brunelleschi.imss.fi.it/museum/esim.asp?c=100314>

Gonzalo Ugidos. Artículo: *El atormentado Holbein regresa a Londres*. Diario el Mundo, 22 de octubre 2006. <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/369/1161187971.html>

Hans Ernst Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación pictórica*. Editorial Debate. Madrid, 1998.

Hopkins Hiscox G.D. *El Recetario Industrial*. Editorial G. Gili. 16ª. Edición. España, 1992.

Ignacio Gómez de Liaño. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Editorial Siruela. Madrid, 2001.

J. Bourgoïn. *Arabic geometrical pattern and design*. Dover Publications, New York, 1973.

Jacques Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Seminario XI*. Editorial Barral. España, 1974.

Jardine. *Worldly Goods, A New History of the Renaissance*. W.W. Norton & Company, 1998, Londres. P.420.

Javier Navarro Zuvillaga. *Imágenes de la Perspectiva*. Editorial Siruela. Madrid, 1996.

Javier Navarro Zuvillaga. *Mirando a través: la Perspectiva en las Artes*. Editorial Serbal. Barcelona, 2000.

Jean François Nicéron. *La perspective curieuse, ou, Magie artificiele des effets merueilleux, de l'optique par la vision directe, la catoptrique par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la*

dioptrique par la réfraction des cristaux...euvre très utile aux Peintres, Architectes, Graveurs, Sculpteurs et à tous autres qui se servent du dessein en leurs ouvrages. Pierre Billaine. Paris, 1638.

Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Editorial Gredos, Madrid 2006.

Johannes Kepler. *El secreto del universo.* Editorial Alianza Universidad. Madrid, 1992.

John Ilwain. *Westminster Abbey. The Pitkin guide.* London, 2000.

John North. *The Ambassadors' secret. Holbein and the World of the Renaissance.* Editorial Hambledon and London. London y New York, 2002.

Joseph Leo Koerner. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* University of Chicago Press. Chicago, 1997.

Juan Antonio Ramírez. *Duchamp, el amor y la muerte incluso.* Editorial Siruela. Madrid, 1993.

Juan Cordero Ruíz y Rosa Garcerán Piqueras. *Espacio representado: curso experimental en las asignaturas de dibujo geométrico, proyecciones y perspectiva.* Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1988.

Juan José Gómez Molina (Coord.). *Máquinas y herramientas de Dibujo.* Editorial Cátedra. Madrid, 2002. Capítulo II: Lino Cabezas. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación.*

Jurgis Baltrusaitis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives depraves- II.* Editorial Flammarion. Paris, 1996. Capítulo: *Les Ambassadeurs de Holbein.* Páginas 125-161.

Jurgis Baltrusaitis. *El espejo. Ensayo sobre una Leyenda Científica.* Editorial Miraguano. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias. Madrid, 1988.

Jurgis Baltrusaitis. *En busca de Isis. Introducción a la egiptomanía.* Editorial Siruela. Madrid, 1996.

Kate Bomford. *Friendship and immortality: Holbein's Ambassador revisited.* Artículo de Renaissance Studies, Vol. 18, No 4. <http://www.blackwell-synergy.com/doi/pdf/10.1111/j.1477-4658.2004.00077.x>

Lindy Grant y Richard Mortimer. *Westminster Abbey. The Cosmati Pavements.* Courtauld Research Papers No 3. Ashgate. London, 2002. Capítulo 5: David Howlett. *The inscriptions in the Sanctuary pavement at Westminster.*

Louise Bourgeois. *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997.* Editorial Síntesis. Madrid, 2002.

Luciente Peiry, *Art Brut, The origins of Outsider Art,* Editorial Flammarion, París, 2001.

Manuel Serra de Rivera. *La estenopeica: Simplicidad, Conocimiento y Belleza.* Páginas 6-16.

Mark Caldewood. *The Holbein Codes, An Anlalysis of Hans Holbein's The Ambassadors.* Artículo de la Universidad de Newcastle, Australia.

Mark Roskill y John Hand Oliver. *Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception.* Studies in the History of Art. No 60. National Gallery of Art, Washington and Yale. New Haven y London, 2001.

Mary Hervey. *Holbein's Ambassadors': The Picture and the Men.* Ed.George Bell and Sons, Londres, 1900.

Matrice Pirenne Henri. *Óptica, Perspectiva y Visión en la Pintura, Arquitectura y Fotografía.* Editorial Víctor Leru. Argentina, 1974.

Matthew Barney. *The Cremaster Cylce.* Arc/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Meaux Arts Magazine, Turín, 2002.

- Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta. Barcelona 1985.
- Michael Kubovy. *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Editorial Trotta. Madrid, 1996.
- Michael Levey. *National Gallery Catalogue: The German School*. Publications Dept. National Gallery, 1959. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=4754815>
- Michael Levey. *The Soul of the Eye: Anthology of Painters and Painting*. Editorial Harper Collins (Londres, 1990).
- Michel Fehe, Ramona Naddaff, y Nadia Tazi. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Editorial Taurus. Madrid, 1990. Capítulo: Julia Kristeva. *El Cristo muerto de Holbein*. Páginas 246-277.
- Ministerio de asuntos exteriores de Israel. Artículo: *King Solomon's Seal*, revista de Artes y Letras de Israel - 1998/106. http://www.mfa.gov.il/MFA/MFAArchive/1990_1999/1999/2/King%20Solomon-s%20Seal
- Nicolas Cusa, *De la docta ignorancia*. Ediciones Orbis, S.A. Distribución Hyspamérica Ediciones Argentina S.A., Buenos Aires 1984. Traducción del latín, prólogo y notas: Manuel Fuentes Benot. Fuente: Atrium, hacia la esencia del cristianismo. <http://es.geocities.com/atrivm2001/3renacimiento/cusadoctaign1.html>
- Novalis. *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*. Editorial Espiral, Madrid, 1996.
- Omar Calabrese. *La Intertextualidad en Pintura. Una lectura de los "Embajadores" de Holbein*. Documentos de Trabajo Serie G, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Publicado por la Fundación Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia y el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Minnesota. No 4. Valencia, 1988.
- Otto Letze y Thomas Bunchsteiner. *Leonardo da Vinci. Scientist Inventor Artist*. Editorial Verlag Gerd Hatje, Tübingen, 1997.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Biblioteca austral, Espasa, Barcelona, 2002.
- Paloma Pajares Ayuela. *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*. Editorial Thames and Hudson. London, 2002.
- Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005.
- Pável Florenski. *La perspectiva invertida*. Editorial. Siruela, Madrid, 2005.
- René Taylor. *Arquitectura y magia*. Editorial Siruela, Madrid, 2006.
- Richard Foster. *Patterns of Thought. The Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*. Editorial Jonathan Cape. London, 1991.
- Richard Mortimer. *A Hidden Treasure Revealed an Introduction to the Cosmati Pavement*. Westminster Abbey Occasional Papers. Second series no.1. London, 1991.
- Robert Lawlor. *Geometría Sagrada. Filosofía y Práctica*. Editorial Debate. Madrid, 1993.
- Robert.J.Kalas. *The Selve Family of Limousin: Members of a New Elite in Early Modern France*, Sixteenth-Century Journal, Vol.18, No.2, 1987.
- Roberto Volterri. *Psicotrónica*. Ediciones Martínez Roca; Barcelona, 1981.
- Salvador Dalí. *50 secretos mágicos para pintar*. Noguer y Caralt Editores, tercera edición, Barcelona, 2004.
- Sigmund Freud. *El Moisés de Miguel Ángel*, 1914. Fuente: MorfologíaWainhouse / Lecturas / Freud. <http://www.morfologiawainhaus.com.ar/Freud.pdf>, de Obras Completas, Sigmund Freud, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1981.

Susan Foister, Ashok Roy, y Martin Wyld. *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*. Editorial National Gallery Publications Limited. London, 1997.

Times of London, 23 octubre 1997. Artículo: "Turning heads: a new angle on 'ruined' Picture". <http://www.museum-security.org/97/october231997.html>

Tomás de Kempis. *La imitación de Cristo*. 1905, Londres. www.corazones.org, libro digital: <http://www.xs4all.nl/~trinidad/imitacion/fimitacion.html>

Tomás Moro, *Utopía*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.

Valerie Traub. *Friendship's Loss: Alan Bray's Making of History*, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2004, 10, 339-365. <http://glq.dukejournals.org/cgi/reprint/10/3/319>

Lugares y archivos

Westminster Abbey. The Muniment Room and Library
London SW1P 3PA
Tel: 020 76544830
e-mail: library@westminster-abbey.org

The Curatorial Department
The National Gallery
Tel: 020 77472481
Trafalgar Square
London WC2N 5DN

National Portrait Gallery,
St Martin's Place,
London WC2H 0HE.
Tel: 020 7306 0055

National Art Library
Word & Image department
Victoria and Albert Museum
Cromwell Road
London SW7 2RL
+44 (0)20 7942 2000

National Maritime Museum
Royal Observatory
Queen's House
Greenwich
London SE10 9NF

Öffentliche Kunstsammlung Basel Kunstmuseum
Reproduktionsbewilligung
Dr. Cristian Müller y Franziska Heuss
St. Alban- Graben 16, CH- 4010 Basel
Tel 41 612066272
e-mail: franzisca.heuss@bs.ch

Drawings Room, Windsor Castle
80 dibujos de Hans Holbein
Berkshire SL4 1NJ

Queen's Gallery. London
Buckingham Palace
Dibujos y joyas de Hans Holbein
Buckingham Palace Road SW1



