

Reasucal

DY 44

OMAR CALABRESE

(22)
COP

CÓMO SE LEE
UNA OBRA DE ARTE

SEGUNDA EDICIÓN

CATEDRA
Signo e imagen

22/4

11
barroco = uso temp. — representada (contenido)
— una ciudad (syntaxis discursiva)

ESTILO = ESTATUTO SEMIÓTICO

Naturaleza muerta

1. ALGUNAS OBSERVACIONES TEÓRICAS

Este trabajo tiene una doble meta. Por un lado, pretendo demostrar que muchas de las figuras de estilo que llamamos «barrocas» están determinadas por un cierto uso de la temporalidad, tanto desde el punto de vista del «tiempo» representado (elemento del contenido) como desde el punto de vista de la enunciación (elemento de la syntaxis discursiva). No obstante, intento también comprometerme en un análisis algo más teórico, que consistiría en realizar una reflexión sobre el posible estatuto semiótico del «estilo» como tal. (Al decir «semiótico» me estoy refiriendo a la semiótica estructural de Hjelmslev y de Greimas.)

Es bien sabido que la noción de «estilo» no pertenece a la tradición semiótica¹. En su sentido moderno se trata de un concepto utilizado por la crítica artística (literaria, musical, pictórica, etc.). Podríamos describir en principio el «estilo» como el conjunto indefinido de las figuras que constituyen la «forma típica en que se expresan» un individuo, un grupo o una época. En otras palabras, el «estilo» es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un «autor») ya sea colectivo (un grupo, una época). Este conjunto ha recibido también el nombre de

¹ L. Hjelmslev, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Greimas, 1982; A. J. Greimas-J. Courtés, *Séminaire. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

² A. J. Greimas-J. Courtés, *op. cit.*, entrada «estilo».

«idiolecto», en el primer caso, y «sociolecto», en el segundo³. Con estos dos términos se llega a explicar cómo un actor, en el plano superficial, puede hacerse cargo de un universo semiótico dado y variar algunos de sus elementos: (plano de la expresión) para obtener ciertas connotaciones sociales (plano del contenido). Por estas razones, resulta muy difícil integrar la noción de «estilo» en una óptica semiótica. Y, en efecto, los escasos intentos de construir una estilística estructural o semiótica (Guiraud, Riffaterre⁴) no han obtenido resultados importantes hasta el presente.

De modo que en el título de este artículo podemos atisbar una tímida hipótesis de trabajo que trata de desarrollar si no una auténtica estilística semiótica, si al menos una semiótica del estilo. En efecto, propongo aquí que el estilo se debe a la producción en el plano superficial de ciertas figuras discursivas (en las dos dimensiones, sintáctica y semiótica), capaces de ser «reconocidas». Por un actor social diferente al actor-productor como una especie de «firma» de este. Venos pues, que existe un texto producido según el estilo de las marcas del actor-productor individual o colectivo. La presencia de estas marcas hace del propio actor el héroe de un relato: de hecho, puede ser reconocido, esto es, sancionado cognitivamente por el destinatario (que corresponde tanto al propio autor como a la sociedad en la que vive). La presencia de estas marcas de reconocimiento⁵ concede a los enunciados «estilísticos» el estatuto de enunciados informativos, tendientes a la sanción cognitiva (tener u obtener «valor estético»). En este sentido, podríamos decir que el estilo es uno de los dos componentes de la estética misma, precisamente el componente cognitivo, siendo el otro componente lo que hoy en día se comienza a llamar «estética»⁶.

Como ya dije, hay en el título del presente artículo una modesta proposición teórica. Señalaré ahora la aparición de otra palabra-clave: «formante». L. Hjelmstedt fue el primero en sugerir la formulación de una «teoría de los formantes» o, lo que es igual, de una teoría independiente de la fonemática y de la morfemática, que, dentro de la lingüística, pudiera dar cuenta del comportamiento de ciertas partes de la cadena del plano de la expresión, correspondientes a unidades

³ Por ejemplo, U. Eco (*La estructura abierta*, Barcelona, Lumen, 1969; *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988) utiliza la palabra «idiolecto» para hablar del conjunto de connotaciones típicas de los textos de un actor individual o colectivo; A. J. Greimas (*op. cit.*, entradas «idiolecto» y «sociolecto») hablan en el primer caso de una «actividad ... productora y/o lectora de las significaciones ... propia de un actor individual», y en el segundo de un «hacer semiótico en sus relaciones con la estratificación social».

⁴ J. Guiraud, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Larousse, 1970; M. Riffaterre.

⁵ Me refiero aquí al «reconocimiento» en el sentido técnico que le da A. J. Greimas. J. Courtes, *op. cit.*, entrada «reconocimiento».

⁶ Cfr. A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Paris, 1987.

en el plano del contenido y que, a su vez, no son unidades del plano de la expresión a considerar en sí mismas⁷. De hecho no se puede hablar con propiedad de «formantes», sino de «formantes de ...», ya que los formantes parten del uso y no de la estructura.

Ahora bien, a mi parecer la noción de formante podría ampliarse para ser utilizada en el análisis semiótico del estilo⁸. En efecto, si resumimos las observaciones precedentes, veremos que: I) lo que llamamos «estilo» está formado por variaciones en el plano de la expresión que se corresponden con efectos de contenido; II) estos efectos son motivos que, siguiendo una antigua tradición, podríamos llamar «estilemas», es decir, configuraciones discursivas, relevantes tanto en la dimensión semántica como en la sintáctica; III) los «estilemas» funcionan como marcas del actor, individual o colectivo, que los ha producido (autor, sociedad), y dan al enunciado que los contiene el estatuto de enunciado informativo tendente a la sanción cognitiva del propio actor como actor «estilizado»; VI) el estilo pertenece, por tanto, a la dimensión cognitiva de la estética. En mi opinión, cada elemento de los anteriores puntos puede ser considerado como un «formante de...». Efectivamente, una determinada variante en el plano de la expresión es el formante de un motivo. A su vez, este motivo es el formante de un estilema. Y un estilema es el formante de un estilo. Por ejemplo, la representación de unas peras, unos pepinos o unas manzanas no es necesariamente un motivo, pero la combinación de estas frutas para decorar una escena religiosa se convierte en un motivo. Finalmente, esta combinación es el formante de un estilema cuando el artista la repite continuamente, como en el caso de Carlo Crivelli. Y este estilema, junto a otros, se transforma en el formante de un estilo, el «estilo-Crivelli» o el «estilo-Escuela Lombarda-del-siglo-xv».

En conclusión, podemos comprender ahora lo que pretendo hacer en este artículo: elegir un rasgo cualquiera, como, por ejemplo, el «tiempo», y ver si un cierto uso de la representación del tiempo es por casualidad parcialmente responsable del reconocimiento de un estilo complejo como lo es el estilo «barroco». Para hacerlo, analizaré la representación del tiempo en algunos temas pictóricos particulares, como las naturalezas muertas, donde aquél, como la crítica sabe bien desde hace mucho, juega un papel fundamental. Pero ¿qué papel? ¿A qué nivel? ¿Cómo?

⁷ Cfr. L. Hjelmstedt, *op. cit.*; A. J. Greimas, J. Courtes, *op. cit.*, entrada «formante».

⁸ En efecto, considéro aquí el estilo ya sea desde el punto de vista puramente formal (a la manera de Wölfflin, por ejemplo: cfr. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Leipzig, 1912), ya sea desde el punto de vista «lexicográfico» (a la manera de Panofsky; cfr. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1989).

2. «VITA FERMATA IN UN ISTANTE IMMOBILE»

Las primeras denominaciones «oficiales» de la naturaleza muerta, es decir, aquellas que en cierto sentido han sancionado su asunción como estereotipo y establecido su constitución en «género», no hablaban en absoluto ni de «naturaleza» ni de «muerta». De hecho, hacia mediados del siglo XVII predominaban los términos como el flamenco «vie coyen», el alemán «stillstehende Sache» o el italiano «oggetti di ferma», sustituidos durante el mismo período y en las mismas lenguas por otros que habrían de ser definitivos, como el holandés «still-leven», el alemán «Still-leben» y el inglés «still-life». Incluso hoy en día las lenguas anglosajonas continúan utilizando estas etiquetas. Sólo en Italia y Francia se dice «nature morte» y «nature morte», respectivamente, pues en ambos países predominó el nombre extraído de una réplica metafórica de André Félibien⁹ al describir el género con un juicio implícitamente negativo a finales del siglo XVII.

Atestiguada por los círculos académicos franceses de la segunda mitad del siglo XVIII, la denominación pasará a Italia más tarde, a principios del XIX. Es interesante que nos detengamos en el nombre original antes de hacerlo en los objetos que designa porque quizá nos permita identificar algunos elementos de análisis de la naturaleza muerta desde el punto de vista de la definición teórica de su funcionamiento significativo. Pues bien, ¿cómo podríamos traducir «still-leben» o «stillstehende Sachen», que es el que lo precede en Joachim von Sandrart?¹⁰ La última denominación está cercana al italiano «oggetti di ferma», utilizado entre otros por Cesare Malvasia¹¹, pero no la traduce plenamente. Efectivamente, no se trata de «objetos inmóviles», sino mejor de «cosas» que se han parado en un instante», /«oggetti fermi» vs. «cose che sono ferme in un instante». Y lo mismo vale para «Still-leben» o «vida parada en un instante», /«vita ferma in un instante». En otras palabras, no estamos ante objetos inmóviles o estáticos si tales cosas pueden sustituirse por el término «vida», que en sí misma es movimiento. *Lo imóvel es más bien el instante* o, lo que es igual, el tiempo de la representación de la pintura. Curiosa paradoja: la pintura es por definición no isomorfa¹² *en las escenas que en*

Respecto de

⁹ A. Félibien, *Entretiens*, París, 1668.

¹⁰ J. von Sandrart, *Academia Teutona*, Nuremberg, 167.

¹¹ C. Malvasia, *Felsina pittura*, Bolonia, 1678.

¹² Isomorfismo: identidad formal de estructuras pertenecientes a planos o niveles distintos, perceptible por una homologación entre las redes de relaciones que los forman (cfr. Greimas-Courtes, cit.). Aquí, el concepto de isomorfismo es más genérico: una sencilla coincidencia entre la linealidad del significado y la linealidad de las estructuras semióticas narrativas.

ella se cuentan, al menos en cuanto que se desarrollan en un tiempo y gracias a un movimiento, y, sin embargo, la pintura no se «desarrolla», por el contrario, está obligada a parar el tiempo y el movimiento después de segmentarlos y hacerlos discontinuos. Esto justifica que, precisamente, en el acto de la segmentación muestre la pintura su movilidad, ya que puede asignar duraciones muy distintas a los «instantes escogidos» como medida del tiempo de la acción. La naturaleza muerta —en el sentido de «Still-leben»— refleja exactamente esta paradoja. Al seleccionar un instante como si fuera un siempre anula la temporalidad, la convierte en ceto. Con esto hemos tocado el punto principal: para producir una idea de *tiempo ceto*, de *instante durativo* es necesaria una operación teórica que consiste en cambiar el llamado *orden de la representación* (su espacio en las distintas acepciones: espacio de profundidad, espacio de superficie, espacio del observador). Ahora bien, una operación teórica de este tipo sirve para representar una significación fundamental, a saber: el inexorable paso del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos, al menos según la observación de Gombrich, para quien cada naturaleza muerta es una *vanitas* en potencia desde el momento en que cada objeto material lleva en sí mismo la imagen de su propia consunción¹³. Esto constituye una nueva paradoja: para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación. Por otro lado, dada la equivalencia de tiempo y movimiento en la pintura, para representar este último (movimiento representado) habrá que bloquear el movimiento de la representación. Bien mirado, se trata de dar la vuelta a un precepto de Alberti a propósito de la especificidad de la pintura por su relación con la idea aristoteliana del movimiento de los cuerpos.

Alberti afirmaba: «Muovonsi i corpi in più modi, crescendo, discredendo, infermandosi, guarendo e mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori, i quali coi movimenti delle membra vogliano mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiano di quel movimento che si fa mutando il luogo»¹⁴. «Los cuerpos se mueven de muchas formas, creciendo y decreciendo, parándose, cambiando de un lugar a otro. Pero nosotros, los pintores, que queremos representar el movimiento del ánimo con el movimiento de los miembros, representamos el movimiento cambiando sólo el lugar». El movimiento de un lugar a otro está bloqueado, y así se llega a representar el movimiento del «crescendo, discredendo, infermandosi, guarendo...». Incluido el fin

¹³ E. Gombrich, *Tradition and Expression in Western Life*, «Burlington Magazine», mayo, 1961.

¹⁴ L. B. Alberti, *De Pictura*, 1436.

absoluto del movimiento, la muerte. Desde el punto de vista de las escenas representadas, esta concepción de pintura nueva tiene algunas implicaciones notables en la elección de los temas. De hecho, la eliminación de los movimientos de lugar produce un desplazamiento del interés: ya no es la acción (y, por tanto, la narración, la «historia») el tema del cuadro, sino la inacción. Y el interés se desplaza de las relaciones derivadas de estructuras semionarrativas a la composición (categorías topológicas puras), al color (categorías cromáticas puras). Cabría decir que casi se ha obviado el aspecto narrativo: el cuadro representa directamente una semántica fundamental. En última instancia, podríamos afirmar que la naturaleza muerta anuncia el arte abstracto.

3. FORMATO Y ESCALA

Podríamos extendernos mucho tiempo en el cambio de argumentos operado por la naturaleza muerta, pero, en realidad, este aspecto ha sido ya explorado por la literatura crítica¹⁵, que ha llevado a cabo clasificaciones detalladas de los subgéneros de la naturaleza muerta basándose, precisamente, en los diferentes argumentos (*vanitas*; ilustración óptica; *coin de bureau*, naturaleza muerta de flores y frutas, naturaleza muerta de libros, bodegón, naturaleza muerta científica, etc.). Por el contrario, se ha explorado mucho menos el cambio de orden de la representación, que aquí nos interesa más porque pertenece a una teoría de la pintura. La primera observación a este respecto concierne a la reformulación del espacio del cuadro. La naturaleza muerta se produce, efectivamente, en un doble cambio de espacio. El formato de la pintura es de dimensiones relativamente pequeñas; la escala de los objetos representados se aproxima a una proporción de 1/1 con los objetos «reales».

En términos sociológicos se ha tratado de explicar este fenómeno afirmando que la naturaleza muerta fue un producto artístico adecuado a una sociedad nueva, la burguesa de la Europa del norte, que desdénaba el gran formato (de difícil ubicación en espacios limitados) tanto como la retórica de las «historias», a las que prefería los objetos de la vida cotidiana¹⁶. La explicación parece convincente, pero no deja de ser superficial.

¹⁵ M. Fauré, *Le grand stille de la nature morte en France*, París, 1974; C. Sterling, *La nature morte*, París, 1952; A. Vica, *Ingenio e realtà*, Bergamo, Lorenzelli, 1980; M. Friedländer, *Landscapes, Portraits, Still-Life*, Londres, 1946.

¹⁶ Cfr. Sterling, cit. y Friedländer, cit.

En efecto, adolece de una aclaración posterior del *porque* esto ha provocado un cambio espacial como el que hemos descrito aquí, y del *cómo* se ha llevado éste al plano de la comunicación. Detengámonos un momento en las implicaciones de esta nueva escala 1:1. Cuando irrumpe en el cuadro no es para hacerlo más parecido a la «realidad» —problema abordado y resuelto a partir de la invención de la perspectiva— sino para hacerlo más parecido al espacio que rodea el cuadro. Si la pintura de historia, especialmente en los casos de formatos no muy grandes, plantea la cuestión de la similitud y la resuelve mediante la coherencia espacial de las figuras representadas (preocupada por establecer una equivalencia entre la geometría del espacio representado y la geometría de la percepción y, sin embargo, indiferente ante la discontinuidad entre espacio representado y espacio de la observación), en el caso de la naturaleza muerta asistimos al hecho contrario. La escena representada prolonga el espacio de su producción o bien el espacio de su recepción (en términos no semióticos: el espacio del pintor y el espacio del cliente). Esto significa que la instancia de la enunciación —es decir, las huellas de la actividad comunicativa expresada en un tema, un espacio y un tiempo concomitantes a la producción— recepción del texto —se introduce en el cuadro gracias a ciertos medios distintos, y disimulados de forma diferente, respecto a la pintura histórica. Esta última, por ejemplo, presenta fenómenos como la «mirada en cámara» de ciertos personajes, o como el gesto indicador de otros (según la formulación de Alberti). Ahora, por el contrario, estos medios han desaparecido: no existe una interpretación explícita por parte de los elementos del cuadro que atraiga la atención de un espectador implícito. El espacio de la enunciación tampoco se manifiesta en la contigüidad entre el interior y el exterior del cuadro, contigüidad que alcanza su forma más extendida en la ilusión óptica, aunque se sostiene también con otros artificios. Entre estos últimos, señalemos que, contrariamente a otros géneros pictóricos en los que la relación de perspectiva entre objetos cercanos y lejanos es siempre fundamental, ahora todo se resuelve en la proximidad del espectador. La naturaleza muerta no suele tener horizontes: el fondo está borrado por una superficie opaca, por una pared, por cualquier elemento material o por una nebulosa. En sintonía con esta eliminación del horizonte y con la representación de una contigüidad con el espacio externo (cerrado) está la iluminación, que de ser natural pasa a ser artificial o, incluso, se introduce en la propia representación (por ejemplo, la vela que se consume). La luz artificial hace poco perceptible el fondo y, por eso mismo, contribuye a eliminar la distancia. Pero también el formato puede ser considerado coherente con este principio. En lugar de ser

una simple «ventana sobre el mundo» albertiano, el cuadro sustituye a un espacio de distribución. De hecho, se ha destacado que, especialmente en el caso de la ilusión óptica, el espacio del cuadro sustituye bidimensionalmente una abertura tridimensional, como un nicho, una jaula o un retrato. Existe una contigüidad espacial entre el interior y el exterior del cuadro, pero, por idénticas razones, existe también una continuidad temporal. La escena es tal en la medida en que se contemple desde el tiempo en el que se contempla y en relación con él.

Aún pueden establecerse nuevas verificaciones de este doble aspecto de contigüidad y continuidad a través de las huellas disimuladas en la enunciación, como son los reflejos en los objetos de vidrio que aparecen en la escena o sobre cualquier otra superficie reflectante (frutas brillantes, plata, madera pulida). Un caso famoso es el que nos ofrece la naturaleza muerta de Philippe de Champaigne, donde el cristal de la clepsidra no sólo refleja la luz sino también la ventana de la habitación que contiene la escena representada, e igualmente ocurre con el cristal de la bandaja. Veamos, finalmente, el sujeto de la enunciación. Como ya se ha dicho, Grcimas considera el sujeto de la enunciación tanto a la primera persona como a la segunda, tanto al «yo» cuanto al «tú» (en el caso de la pintura podríamos decir tanto al artista como al espectador)¹⁷. Pero, en la naturaleza muerta tenemos tanto una clara manifestación del sujeto de la enunciación como una diferencia igualmente clara entre el «yo» y el «tú». El sujeto de la enunciación se manifiesta por el hecho de que la contigüidad y la continuidad pueden darse sólo si se presupone que su espacio exterior sea el espacio de la situación del observador (espectador o artista). Por otra parte, existen al menos dos tipos de contigüidad y continuidad: uno de ellos es el relacionado con el espacio de producción del cuadro y se representa como *coin de bureau* que contiene los instrumentos de trabajo del artista; el otro se refiere a la recepción del cuadro y contiene, en efecto, objetos isotópicos referentes al espacio que se presume propio del cliente (flores, frutas, libros, instrumentos musicales, etc.). El espacio de los objetos se convierte en un *espacio atributivo* y según las especificaciones de los propios objetos ~~se~~ a través de disyunciones exclusivas puede llegar a definir claramente el nombre propio del artista o del destinatario.¹⁸

¹⁷ Entrada «enunciación», en *Sémiotique...*, cit.

¹⁸ Cfr. I. De Logu, *Natura morta*, Bergamo, De Agostini, 1962.

4. NATURALEZA MUERTA Y RETRATO

La naturaleza muerta puede sustituir, pues, a un retrato o a un autorretrato, en ausencia de la persona física representada. Pero, el patetismo entre naturaleza muerta y retrato no es sólo éste. Hay quien afirma que la naturaleza muerta *podría derivar* del retrato porque muchos de sus temas estarían ya en este último y sólo tendrían que hacerse autónomos en la primera (como ocurre en el caso de la *vanitas*). Y hay quien ha sostenido también que desde el punto de vista técnico la naturaleza muerta no es otra cosa que un retrato de objetos. Este punto merece una rápida profundización. La proximidad entre naturaleza muerta y retrato puede ser confirmada desarrollando las observaciones del párrafo anterior. Por ejemplo, también el retrato participa en los problemas de escala y de formato que presenta la naturaleza muerta. Salvo que en el retrato continuidad y contigüidad vienen dadas esencialmente no por la escena sino por la dimensión y la actitud del personaje representado (es decir, por una deixis tradicionalmente vinculada a los gestos y a las miradas). La evolución del género, por otra parte, está ligada a la conquista del movimiento gracias a la conquista del espacio de la acción del personaje representado. De la inmovilidad de la cabeza o del tronco hasta la «instantánea» berniniana o, lo que es igual, hasta el cálculo de una unidad de tiempo cada vez menor. La naturaleza muerta parece recorrer un camino contrario, procediendo hacia la identificación de un instante durativo, de un tiempo cero en relación con el tiempo uno (unidad de medida) del retrato en movimiento. Ahora bien, si ésta es una tendencia reconocible en el retrato, hay que añadir que no es, probablemente, la única.

Al describir los retratos de Holbein, Michel Butor percibe, por ejemplo, que existe un modelo de retrato que tiende a identificar un instante durativo. Se trata de aquellos retratos en los que la figura está, por decirlo así, vuelta de izquierda a derecha con algunas líneas de escritura, que la mayor parte de las veces contienen la fórmula canónica «*aeratis suae...*» con la indicación de edad, día, mes y año del retrato, incluso por parte del pintor. Butor resalta que esta configuración sirve, precisamente, para hacer duradero (bloquear) el momento circunstancial del retrato¹⁹. Louis Marin realiza una observación análoga no ya sobre el retrato sino sobre una representación histórica de Caravaggio. Escribe Marin: «Tomemos la decapitación de Holofernes a manos de una Judith acompañada por su inevitable

¹⁹ M. Butor, *Les mots dans la peinture*, París, Skira, 1976.

sirvienta. Caravaggio muestra al espectador ese instante «central» en que la espada está «en trance» de ser descargada, el filo ha trazado a medias su recorrido en mitad del cuello, la cabeza comienza a separarse del cuerpo impulsada por la cabellera que Judith echa hacia atrás con la mano izquierda, tres brotes de sangre saltan a la almohada y la sábana. Nada hay antes ni después fuera de este momento único, decisivo, mortal, de duración infinitesimal. Ningún cambio (...) el instante de la acción queda inmovilizado por la representación misma de su instantaneidad (...) la narración de su cumplimiento se para ahí, sin pasado, y sin futuro, como si fuera intemporal»²⁰. Existe, por tanto, en la pintura de las figuras humanas en movimiento —en el retrato, pero también en la pintura histórica como hemos visto en Caravaggio— una búsqueda de lo intemporal paralela a la de la naturaleza muerta, que, además, se opone resueltamente a la búsqueda contraria, es decir, a la unidad de tiempo como *matriz de sucesiones*.

Pero esta observación nos conduce a una reflexión nueva sobre la doble posibilidad de expresión del «instante». De hecho, por un lado, es el resultado de un segmentar la acción como tal en unidades sucesivas, de las que cada una conserva la huella de su antecedente y de su consecuente. Por otro, sin embargo, el instante es la representación de una inmovilidad, ya que aquél está estructuralmente bloqueado en una «pose», es decir una estaticidad que es simulacro, ficción de movimiento. Reconocemos, pues, que el retrato presenta un aire de familia con la naturaleza muerta; en ambos casos el elemento representado está *en pose*, es decir, dispuesto en la escena por un autor y no «captado» en su movimiento natural. La persecución del instante como medida de tiempo y de movimiento corresponde a la búsqueda de la *simulación de realidad*. La identificación del instante como intemporalidad de la *pose* corresponde, por el contrario, a una *doble simulación*: primero, la puesta en escena simula la realidad; después, la representación de la puesta en escena simula la simulación. Es probablemente en este juego donde reside lo que Braudillard llama, a propósito de la ilusión óptica, «el vértigo táctil» que provoca lo que es más real que la realidad²¹. Pero existe aún otro aspecto que nos lleva a considerar la metáfora de la pintura como simulación de una simulación válida. A nuestro juicio, sólo Jurgis Baltusaitis ha resaltado la práctica común, al siglo XVII de aprender la pintura y el dibujo a través de las «naturalezas muertas teóricas»²², gracias a un ejercicio consistente en representar los objetos estáticos en un orden

pre-dispuesto (establecido). Según mi parecer, también podríamos considerar esta práctica como uno de los momentos originarios de la naturaleza muerta, junto a otros muchos señalados por la crítica de arte. El ejercicio pictórico mediante modelos en pose (como serían después, con los Carracci, el desnudo y el propio retrato, denominados *accademia*) representa, en efecto, la simulación de una simulación y posee el mismo espíritu que la naturaleza muerta. Por otra parte, ni siquiera la ilusión óptica, el caso más perfecto de simulación, es ya en absoluto un «inganno degli occhi». El hecho de que los ojos resulten engañados es solo un topos de Plinio, la famosa lucha entre Zeus y Parrasio. La decepción es, por tanto, sencillamente la exhibición del virtuosismo, de la capacidad de simulación del artista, es decir, una simulación de la simulación lograda con el perfeccionamiento de las técnicas y el cambio en el orden de la representación. Lo que está en juego no es ni la «verdad» de las cosas ni la «verdad» de su representación, sino, al contrario, la mentira de ambas.

²⁰ L. Marin, *Détruire la peinture*, París, Galilée, 1978.

²¹ J. Braudillard, *La trompe-l'œil*, «Documents de Travail et Pré-publications», 62, 1977.

²² J. Baltusaitis, *Anamorphose*, París, Flammarion, 1977.

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

1. PRELIMINARES

Generalmente está ya aceptado que un texto¹ no consiste simplemente en un efecto de sentido global o en la suma de los efectos de sentido locales que produce, sino que está construido según una máquina que regula en un nivel más profundo la arquitectura interna. En donde por «arquitectura interna» deberemos entender no sólo la organización del texto en sí mismo, sino también la relación entre la modalidad de producción del texto y texto mismo, y la relación entre texto y lector abstracto o empírico por él previsto.² Por tanto, el primer corolario de tales consideraciones es el de que un texto debe contener en su interior las trazas de su máquina comunicativa y, por tanto, contiene de hecho la explicitación de o la referencia a teorías

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

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

abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o sobre su propia interpretación.³

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

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

⁴ Remito sobre este argumento a U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988, por la crítica al iconismo; a O. Calabrese, *Arti figurative e linguaggio*, Garzanti, Florencia, 1977; a A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Madrid, Gredos, 1982, *ad vocem*.

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

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

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

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

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

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

2. LA INTERTEXTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Cfr. I. Perzini, «Premenade à Ermenonville», en *Paseggiare: immagine e realtà*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1981.

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

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

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

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

¹³ Cfr., por ejemplo, J. Bialostocki, «iconologia», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Florencia, Sadea, 1971.

¹⁴ R. W. Lee, *Names on Trees*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

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

renacentista extrae sus motivos de textos literarios, de los que, por tanto, realiza traducciones intersistémicas. El punto más importante, como se ve, es el que la capacidad intertextual evocada por un texto implica necesariamente una *transformation* de los textos aludidos, citados, copiados, plagiados. Precisamente esta transformación, su naturaleza y su funcionalidad en el interior del texto son el objeto que interesa al semiólogo más de cerca. Ante todo, la naturaleza de la transformación puede decirnos mucho sobre aquello que hace tiempo se denominaba, equivocadamente, lo «específico» de un sistema significativo y que hoy, en cambio, podríamos definir como conjunto de categorías de la expresión. En segundo lugar, la función de la transformación puede decirnos algo no secundario sobre la estructuración de coherencias semánticas precisa en el interior de un texto, que no dependen de la pura concatenación de elementos «lexicales» en el texto, por decirlo así, sino de la explicación de verdaderos «potenciales» significativos a partir de configuraciones hechas estables con el uso. Por lo que respecta a la pintura, parece incluso decisiva una reflexión más profunda sobre la intertextualidad. En la pintura, como en otras artes figurativas, el sistema de la expresión y el sistema del contenido no constituyen un sistema simbólico, sino, un sistema *semi-simbólico*¹⁶. Dicho de otra forma: el reconocimiento de las «figuras» no depende de una estructuración arbitraria de la expresión como en el caso del lenguaje verbal, sino de un preciso contrato comunicativo que cada vez implica una relación de verosimilitud entre las representaciones y los objetos de un mundo natural, a su vez semiotizado. Entonces, las representaciones de la pintura son *extremadamente* más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto. En cambio, en un texto verbal el sentido de muchos enunciados puede ser incluso independiente del intertexto y estar fundado simplemente en la propiedad enciclopédica o en la propiedad de *frame*¹⁷.

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

¹⁶ Cfr. J. M. Floch, «Le langage plastique», en J. Coquet (ed.), *L'école de Paris*, Paris, Hatier, 1982.

¹⁷ Tomo la división entre competencia enciclopédica, intertextualidad y competencia de *frame* de U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit.

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

3. LOS «EMBAJADORES» DE HOLBEIN

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

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

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

¹⁸ Cfr. el ya citado Baltrusaitis, *Anamorphoses*; pero también M. Butor, «Un tableau vu en détail», en *Répertoire III*, París, Minuit, 1968; E. R. Samuel, «Death in the Glass. A New View of Holbein's *Ambassadors*», *The Burlington Magazine*, octubre (1963).

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

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

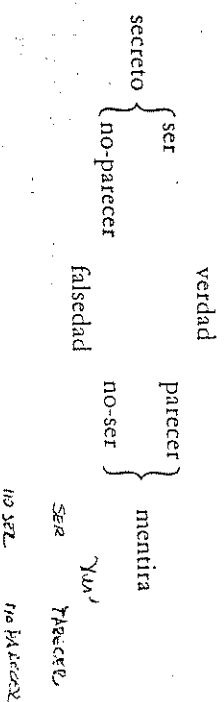
En fin, el cuadro aparece como una obra extraordinariamente realista y minuciosa, como un retrato de corte, con esta misteriosa añadidura, este enigma pictórico. Si intentamos transcribir su descripción «ingenua» en términos más semióticos, en este punto podremos decir que el nivel de base del retrato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

¹⁹ Cfr. la ponencia de P. Fabbri, F. Grand en el congreso *L'oggetto teorico arte*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 5-12 de julio de 1981.

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

eidético *vs* no eidético

donde todo el cuadro acaba situándose en el polo "del eidétismo en contraposición con la figura en primer plano" que es no eidética. Sin embargo, la oposición no puede permanecer estable. Precisamente la fuerza y la globalidad del aspecto eidético de todo el cuadro obliga a buscar la regla de transformación de aquella única figura no eidética en una figura eidética. El choque entre las figuras es un choque entre formas que aparecen y que pueden ser o no ser lo que parecen y una forma que no aparece y que puede ser y no ser: por tanto, entre formas que pueden resultar verdaderas o falaces y una forma que puede resultar falsa o secreta. En términos de modalidades verdíacas, la situación es expresable como un contraste de posiciones en el interior del cuadrado de la veridicción²⁰:



4. PRIMER ESTADIO: EL SECRETO

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

que destacan en el fondo de la escena. Queda asombrado por su actitud hierática, por la suntuosidad del conjunto y por el realismo intenso de la representación. Sólo un punto lo turba: el extraño objeto que ve inmediatamente a los pies de los dos personajes. Avanza para ver las cosas más de cerca: el carácter físico, casi material, de la visión aumenta más aún cuando se acerca, pero aquel objeto especial sigue siendo absolutamente indescifrable. Desconcertado, el visitante sale por la puerta de la derecha, la única abierta y llegamos así al segundo acto. Cuando está a punto de penetrar en la sala contigua, vuelve la cabeza para dar una última mirada al retrato y lo comprende todo: por la improvisada contracción visual la escena desaparece y sobresale la figura escondida. Donde antes todo era esplendor mundano, ahora ve una calavera. Los dos personajes, con su aparato científico, se desvanecen y en su lugar nace de la nada el signo de la Nada. Fin de la representación»²¹.

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

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

²⁰ Cfr. A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique...*, cit., bajo la voz «Veridictoire (modalités)».

²¹ J. Baltrušaitis, *Ammonophores, op. cit.*, págs. 105.

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

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

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

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

mentira *vs* secreto

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

perspectiva lineal *vs* anamorfosis

homóloga a la oposición:

pintura verosímil *vs* pintura con secreto

homólogo asimismo a la oposición:

máscara *vs* «detrás de» la máscara

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

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

5. SEGUNDO ESTADIO: IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

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

dose, como efecto de profundidad, pero también como efecto de superficie.²²

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

Entonces volvamos a ver la situación y sus implicaciones textuales. Por una parte, Holbein cumple una operación de *débrayage* saltando, a través de la manifestación de la mano del artista que dibuja una serie de cifras en la superficie del cuadro, del plano del enunciado al plano de la enunciaci6n: a los personajes y a los objetos que aparentemente se retratan por sí solos, añade algunas figuras pictóricas que tienen sentido sólo en el cuadro como superficie material (el «para-texto» de Genette, implica por tanto la construcción de un desarte enunciativo). Por otro lado, las cifras concernientes a la edad de los dos personajes son, por decirlo así, unos «atributos» que les concierne a ellos, exactamente como son atributos también los objetos-citas dispuestos entre los dos. Más aún, los objetos más cercanos a Jean

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

de Dinteville constituyen un verdadero sistema de atribuci6n que, a través de una serie de disyunciones exclusivas, permite identificar al personaje. Por tanto Jean de Dinteville es un individuo identificable a través de la lista cada vez más individualizadora de propiedades que le pertenecen. La «pertinencia» gramatical es en este caso subrayada por una pertenencia de hecho y por una pertenencia topológica: los veintinueve años escritos en la superficie del cuadro se proyectan sobre el personaje; la medalla de la orden de San Miguel es suya porque se halla en su cuello; los mapamundis y los objetos astronómicos, musicales, matemáticos, literarios son suyos porque están dispuestos cerca de él. Además, estos objetos son objetos a su vez identificables como individuos, y no como géneros o especies: precisamente son objetos «citados», es decir reproducidos por un autor como tomados de una condici6n de existencia *fuera* de la obra. Como se observa, el juego de *débrayage/embrayage* continúa constantemente: se trata y se sale del enunciado a la manera de un funámbulo.

Por ejemplo, considérese el refinadísimo juego que concierne al mapamundi terrestre al lado de Dinteville. El mapamundi está en la escena del cuadro: plano del enunciado. «Pertenece» a Dinteville, porque está a su lado, en un espacio que podríamos definir como «antropológicamente» suyo: plano del enunciado. Sin embargo es el mapamundi de Schöner, perfectamente reproducido también en el achatamiento material además que en el dibujo: plano de la enunciaci6n, ya que presupone un discurso sobre el texto, del tipo: «yo aquí te digo que este objeto está fuera de aquí». Pero, mirando mejor, sobre el mapamundi «de Schöner» está dibujado una especie de segundo mapa superpuesto al original, constituido por el retículo de la geografía privada de Dinteville: se vuelve a entrar en el enunciado. Sin embargo nos quedamos fuera nuevamente, porque por una parte se une nuevamente al personaje con un objeto (mapamundi + mapa) que vuelve a ser suyo en la escena representada, pero la nueva uni6n acontece por medio de una operaci6n metatextual (la indicaci6n de las etapas de la vida del embajador).

Deteniéndonos como siempre en el problema de la identificaci6n de los personajes, hay que observar además, que los elementos intertextuales (al menos desde el punto de vista de la interpretaci6n) funcionan sólo si se leen en un orden jerárquico que antes va de lo general a lo detallado y posteriormente de lo detallado a lo detallado. Efectivamente: la identificaci6n antes se juega toda ella sobre Jean

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

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

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

²³ Sobre la mecánica de la abducción, además de C. S. Pierce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, que ha sido su inventor, cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., y el número monográfico de *Persua. Quaderni di studi semiotici*, 34 (1983) dedicado enteramente al argumento, además de U. Eco, T. Sebeok (eds.), *El signo de las tres*, Barcelona, Lumen, 1989, dedicado al razonamiento abductivo.

6. TERCER ESTADIO: LA CULTURA

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

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

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

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

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

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

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

7. CUARTO ESTADIO: LA AMISTAD

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

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

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

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

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

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

8. QUINTO ESTADIO: LA POLÍTICA

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

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

ni un solo día con buena salud). En la sombra, invertida, la funda del laúd: la música está doblemente reducida al silencio.

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

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

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

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

secreto debe estar marcado como secreto.²⁴ Sin embargo, el aspecto, especialmente refinado, del cuadro de Holbein está en el hecho de que el retrato incluso ha sido provisto, ya desde el inicio, de un delimitador global de secreto (la calavera anamórfica); pero el desenlace de los primeros niveles de secreto es, en realidad, un engaño respecto a los secretos más profundos.

9. SEXTO ESTADIO: LA PINTURA

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

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

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

²⁴ Hago más (pero por esto mismo no profundizo) las conclusiones de un seminario (inédito) desarrollado por P. Falbri en la universidad de Bolonia, enero-abril de 1979.

²⁵ Las observaciones de R. Klein están en *La forma e l'intelligibile*, Turin, Einaudi, 1976. Cfr. también Balthusatis, *Amorphae*, etc.

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

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

²⁶ J. Balrusaitis, *ibidem*, pág. 118.

²⁷ H. C. Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium et artium aliquae excellentiae rerum Dei declaratione*, Amberes, 1530, pág. 86.

²⁸ Sobre este problema ha insistido ampliamente L. Marin en la ponencia del Congreso sobre el tema *Au vers du masque*, Montecatini, mayo de 1981, dedicada a la relación entre la *école de Port Royal* y Philippe de Champaigne.

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

10. SÉPTIMO ESTADIO: EL JUEGO LINGÜÍSTICO

La calavera que hemos visto surgir de una visión lateral de la mancha frontalmente incomprensible no es perceptible sólo desplazándose de lado a lo largo de metro y medio a la derecha, como dice Balrusaitis. Hay también otro modo, descubierto y profundizado por Samuel²⁹. Basta tomar un vidrio cilíndrico casi de la dimensión de una copa de champagne y llevarlo a la altura de los ojos con el borde. A través del vidrio la calavera se detendrá de improviso delante de nosotros. Esta posibilidad ha dado lugar a una ulterior interpretación de la colocación del cuadro en el castillo de Polisy, que me parece igualmente fantástica aunque sea divertida. El cuadro 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 plausibilísimo deseo de recrear la pintura y recrear la visión ciertamente presente en los autores (muy recientes, recordémoslo) de *déception*. Por otra parte, la anamorfosis de la calavera se recrea doblemente en los *Embañadores*. Una vez que se haya revelado la calavera principal de grandes dimen-

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

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

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

11. OCTAVO ESTADIO: LA AUTOBIOGRAFÍA

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

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

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

³⁰ T. More, *De optimo republicae statu deque nova insula Utopia*, Londres, 1516, pág. 194.

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

12. NOVENO ESTADIO: LA FILOSOFÍA

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

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

cidético *vs* no-cidético

homóloga a la oposición:

mentira *vs* secreto

ha llegado a ser un verdadero transporte de toda la representación en el polo del secreto y de lo irreconocible. Si creemos en la representación, estamos fatalmente condenados a la mentira; si no creemos en la representación estamos fatalmente condenados al secreto. La verdad y la falsedad no existen al menos en esta dimensión: está en otro lugar, más allá de la cortina que cubre el horizonte, es decir en nuestra misma posibilidad de ver y saber. Dice Agripa: «la estancia de la verdad está cerrada y cubierta de muchos misterios, y está cerrada también a los santos y a los sabios»³¹.

³¹ H. C. Agripa, *De incertitudine*, cit., pág. 73.