

LAS PRIMERAS ANAMORFOSIS Y CARLOS V

Manuel Pino León*

manuel.dibuix@gmail.com

Universitat de Barcelona

RESUMEN

Uno de los aspectos menos conocidos de la iconografía que se creó en torno a la figura de Carlos V son los retratos anamórficos, juegos de perspectiva de los cuales se conservan al menos cinco en la Península Ibérica. Estas imágenes ejemplifican claramente el ideal de monarca renacentista, mezcla de guerrero y erudito, y anticipan la crisis de confianza en la realidad que se iba introduciendo en los ambientes manieristas.

PALABRAS CLAVE: perspectiva, manierismo, anamorfosis.

ABSTRACT

«Initial anamorphosis and Carlos V». One of the lesser known aspects of iconography, which was created around the figure of Carlos V, are anamorphic portraits, which use distorted perspectives, five of which still remain on the Iberian Peninsula. These images clearly illustrate the ideal of a Renaissance monarch, a mixture of a warrior and a scholar and they anticipated the crisis of confidence in the reality that was beginning to introduce itself into mannerist environments.

KEY WORDS: perspective, Mannerism, Anamorphosis.

Fernando Checa (1), en su magnífico estudio *Carlos V, la imagen del poder en el Renacimiento*, describe la importancia que el emperador dio a la creación de una imagen pública y la tipología y evolución que tal imagen institucional experimenta a lo largo de su reinado. Lejos de ser un tema cerrado, algunos apartados merece la pena que sean desarrollados. Uno de estos flecos sueltos se refiere a un extraño tipo de retrato que el autor sólo menciona de pasada. Se trata de un grabado de Erhard Schön que contiene una imagen de Carlos entre otros tres personajes, realizado aplicando un procedimiento perspectivo conocido como anamorfosis. Hay anamorfosis de muchos tipos, pero el que en este artículo interesa es aquel en el que la imagen se ha deformado para que sólo sea comprensible desde un punto de vista concreto, fuera del cual es ininteligible o cambia de significado.

Aunque la palabra 'anamorfosis' aparece en el siglo XVII, la técnica ya era bien conocida y utilizada por los artistas del norte de Italia desde finales del siglo XV y por



lo del norte de Europa desde el primer tercio del xvi. Se conservan varios ejemplos de esta época y procedencia, algunos de los cuales llegaron a la Península Ibérica de manos del entorno del nuevo gobernante, Carlos v, monarca de origen alemán.

LAS PRIMERAS ANAMORFOSIS

Se suele considerar que la primera anamorfosis conservada es el dibujo muy deformado de una cara y un ojo que aparecen en el recto del folio 35 del *Códice Atlántico*, de Leonardo, si bien su autoría no es indiscutible. Asimismo, existen referencias a otras que no han llegado hasta nosotros. Lomazzo (2), en su tratado, nos ofrece varios ejemplos. Según él, Melzi (1493-1572), discípulo de Leonardo, hablaba de un dibujo de este tipo hecho por su maestro que representaba a un león y un dragón luchando (alegoría del enfrentamiento entre Milán y Venecia) y a unos caballos que dibujó para el rey francés Francisco I. Según Lomazzo (2), también Girolamo Ficino (miniaturista discípulo de Melzi) dibujó unos caballos anamórficos, y Gaudenzio Ferrari (1471/80-1546) hizo una cabeza de Cristo de perfil de manera que, al mirarla desde un lado, aparecía una segunda cabeza entre las ondas de su cabello¹. Martin Kemp (4) sostiene que fueron estos dibujos los que, al salir de las fronteras italianas, acabaron llegando al norte europeo, donde se afianzaron con gran rapidez².

En Alemania a este género artístico se lo conocerá como *Vexierbild*, cuya traducción sería algo así como «acertijo gráfico», «cuadro con secreto» o «dibujo rompecabezas». Además de algún dibujo anónimo como uno que representa a un ciervo o un san Antonio de Padua, las primeras anamorfosis germanas de autor conocido son tres grabados en madera hechos por el grabador de Nuremberg Erhard Schön (1491-1592), discípulo de Durero.

El primero, que es al que se refiere Checa³, es una imagen de 44 × 75 cm que se estructura en cuatro franjas trapezoidales aparentemente formadas por líneas sinuosas y casi abstractas, que recuerdan vagamente a un paisaje, sobre las que se disponen algunos pequeños elementos que sí son reconocibles. En la primera franja aparecen unos soldados en marcha. En la segunda se ve Viena sitiada por los turcos en 1529. La tercera franja muestra a Dios expulsando a los otomanos y un barco. En la última podemos ver a unos personajes vestidos al modo europeo pactando con los musulmanes y siendo reprendidos a causa de ello por un ángel. Al mirar el grabado de manera escorzada, las líneas abstractas se transforman respectivamente en los retratos del emperador Carlos v (que envió tropas en ayuda de su hermano Fernando), a Fernando I de Austria (soberano de Viena), al papa Clemente VII (o Pablo III en otra versión) y finalmente al rey de Francia Francisco I (que pactó con el

* Doctorando Dpto. de Dibuix, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

¹ Notas al pie Ver (3) pp. 11 y 12.

² Ver (4), p. 223 y (1), p. 171.

³ Ver (1), p. 171.



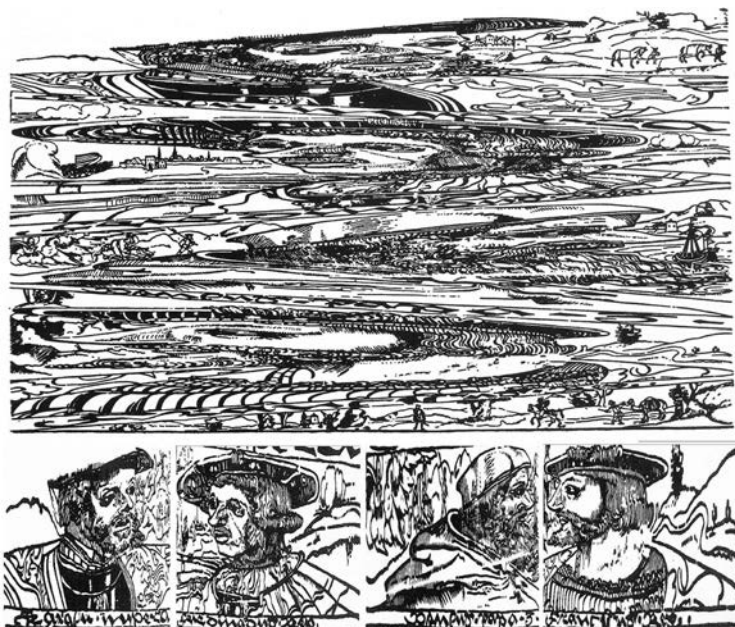


Figura 1.

sultán para oponerse al emperador). Cada uno de esos retratos secretos corresponde a personas que tuvieron que ver con los hechos que se describen de manera explícita. Por las fechas en las que gobernaron, podemos suponer que el grabado se realizó entre 1631 y 1634⁴. Se trata de un juego con claras implicaciones simbólicas y políticas, pues los monarcas se extienden e integran sobre el paisaje y los hechos históricos, aunque sólo los vemos al situarnos de cierta manera con respecto al cuadro.

El segundo grabado de Schön muestra una escena bíblica, en una larga franja horizontal. Se titula *Was siehst du?* (*¿Qué ves?*) y está fechado en 1538 y firmado por Stefan Hamer, aunque Baltrusaitis (5) lo relaciona con Schön⁵. Visto de frente, presenta a un monstruo marino que expulsa de su boca a una persona que reza (con toda probabilidad la historia bíblica de Jonás y la ballena), y al lado a unos tiradores sobre una barca, disparando contra la bestia. También apreciamos una cabra en el margen izquierdo del grabado. Pero al ser observado colocando el ojo cerca de dicha cabra lo que vemos es a un personaje defecando, cuyo sombrero es lo que desde el frente se percibía como la barca de los tiradores. Esta obra es una broma escatológica y blasfema

⁴ Ver (5), p. 16.

⁵ Ver (5), p. 16.



que compara las deposiciones con el profeta regurgitado por el cetáceo, además de hacer un juego de palabras entre *sichst* (ves), *schieisst* (disparas) y *scheisst* (cagas).

Por último, la tercera xilografía, de hacia 1535, se titula *Aus, du alter tor!* (*¡Sal por la puerta, viejo estúpido!*) y muestra en su cuarto izquierdo una escena moralizante muy habitual en la época: una joven se deja acariciar por un viejo mientras le roba el dinero de la bolsa y se lo pasa al joven que los observa, que seguramente es su novio o proxeneta. Un bufón observa la acción dándole un toque cómico. En las tres cuartas partes restantes sólo se distinguen escenas de caza rodeando a una zona de líneas sinuosas abstractas. Al mirar la imagen desde la izquierda, con el ojo casi pegado al papel, esas líneas incomprensibles se convierten en una estampa pornográfica en la que la pareja de jóvenes desnudos se acarician mientras expulsan al anciano. La doble lectura del grabado permite a Schön completar la historia con un segundo acto chistoso y que, por su temática sexual, no podría mostrarse de manera explícita.

Fecha hacia 1535 se conserva en la colección Lipchitz de Nueva York un dibujo que, visto de frente, muestra unas mesas, un par de mariposas y, al fondo, algo que parece una construcción similar a un acueducto bajo un cielo con nubes. Al mirarlo desde la izquierda las nubes se transforman en san Antonio de Padua con el Niño Jesús, las mesas en una cruz y un libro, y el acueducto en una mesa. Dicha imagen supone un adelanto más en el ingenio, ya que consigue que los elementos deformados tengan sentido también al ser vistos frontalmente, aunque completamente distinto del que tendrán al contemplarlos en escorzo, de la misma manera que la barca de los tiradores se transforma en el sombrero del excretor en el grabado de Schön *¿Qué ves?*

De 1533 es una de las anamorfosis más conocidas y de mayor calidad artística, hecha también por un pintor alemán, aunque no en Alemania: *Los embajadores*, de Hans Holbein. Se trata del retrato de los dos embajadores franceses en Inglaterra. Mediante los objetos que rodean a los retratados y su indumentaria, el cuadro está plagado de referencias simbólicas: a lo terrenal y lo espiritual, a hechos políticos del momento, a las artes y la cultura..., pero lo que más llama la atención y más interesa para este estudio es una extraña forma alargada que se extiende en el suelo, ante los pies de los personajes. Al observar el cuadro desde cerca de una de sus esquinas esa forma se achata convirtiéndose en una calavera, con lo que la obra cambia su significado para convertirse en una *vanitas*, en una referencia a la fugacidad de la vida. También es posible una tercera lectura, pues *hohle bein* en alemán quiere decir 'pierna hueca', en posible referencia a la forma de hueso estirado que ha adquirido la calavera deformada, con lo que se trataría de un jeroglífico firma del pintor⁶.

De la misma época son una serie de óleos con retratos anamórficos de monarcas, los primeros y más abundantes de Carlos V. Baltrusaitis se centra en el conservado en la colección del escultor cubista Lipchitz, que está fechado en 1533. De 1546 es un retrato del mismo estilo del rey inglés Eduardo VI, firmado «Gui-

⁶ Ver (3), p. 14.



lhermus pinxit», sin saberse con certeza la identidad del tal Guillermo pero que, en todo caso, fue un autor del norte del continente (Baltrusaitis habla de Marco Willems, Guillim Stretes o Cornelis Anthonisz). Quizá este cuadro u otro similar es al que se refiere Shakespeare hacia 1595 en los siguientes versos de *Ricardo II*, citados por Baltrusaitis⁷.

BUSHY:

La substancia de toda pena tiene veinte sombras
que aparentan ser la misma pena, pero que no lo son.
Los ojos apesadumbrados, vidriosos por las cegadoras lágrimas,
dividen una cosa única en muchos fragmentos,
igual que esas perspectivas que, miradas de frente,
no muestran más que confusión, pero vistas desde un lado,
permiten distinguir la forma. Así, Vuestra dulce Majestad,
contemplando equivocadamente la partida de vuestro señor,
ven en ella otros motivos de pesar que llorar por la partida en sí;
pero, vistos correctamente, no son más que sombras
de lo que no existe. De manera que, tres veces graciosa Reina,
no lloréis más que por la partida de vuestro señor, porque otro motivo no se ve,
o si se ve, es con el ojo lagrimoso de una pena engañosa,
que llora por cosas imaginarias como lo haría por cosas reales.

Sin embargo, al hablar de la descomposición que los prismas-lágrimas producen en lo visto, tal vez Shakespeare se refiriera a la *tabula scalata* o a un tipo de anamorfosis que requiere el uso de espejos o primas para ser descifrada, y que no se popularizará hasta el siglo XVII. Gilman mantiene que esta clase de imágenes estuvieron muy extendidas en la Inglaterra renacentista, aunque la mayoría fueron destruidas durante la época de Cromwell⁸.

LA LLEGADA A LA PENÍNSULA IBÉRICA

Se conservan al menos cinco ejemplos en España pertenecientes a esta primera tanda de anamorfosis: Un retrato anamórfico de Carlos V y otro de Isabel de Portugal en Valladolid, y uno más del mismo rey en Palencia. Las dos restantes se conservan en Toledo y son réplicas de las de Valladolid.

⁷ Ver (5), p. 22.

⁸ Ver (6), p. 55.





Figura 2.

LA ANAMORFOSIS DE PALENCIA

Se trata de un óleo sobre madera de aproximadamente 86×10 cm⁹, con un marco de 2,5 cm de anchura. Dicho marco forma parte indisoluble de la obra, puesto que la mirilla que permite desvelar el misterio está taladrada en su listón izquierdo. No podemos saber con certeza su autor ni fecha aunque, por el estilo y comparándolo con el retrato de la colección Lipchitz, se ha situado en la década de los treinta del siglo XVI y atribuido con poco fundamento a Lucas Cranach, uno de los pocos pintores que despertaban el interés del emperador, a juzgar por sus colecciones de pintura. Actualmente está colgado en la sala capitular de la catedral de Palencia.

Por lo que hace a su contenido, visto de frente, como corresponde a este tipo de imágenes, no se distinguen más que unas formas estiradas sobre fondo negro. Lo único reconocible es una tarjeta en trampantojo de unos $9 \times 1,5$ cm, que aparenta estar fijada al cuadro mediante unos clavos o alfileres de cabeza gruesa, en la que

⁹ Estas medidas, como las demás citadas, están tomadas a partir de fotografías de una manera aproximada. José M.^a Azcárate Ristori (7) (<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1134.htm>) [última consulta 18-8-2012] habla de 99×10 cm, más el marco de 3 cm de anchura. La diferencia se puede deber a considerar la parte de imagen tapada por el marco o no.

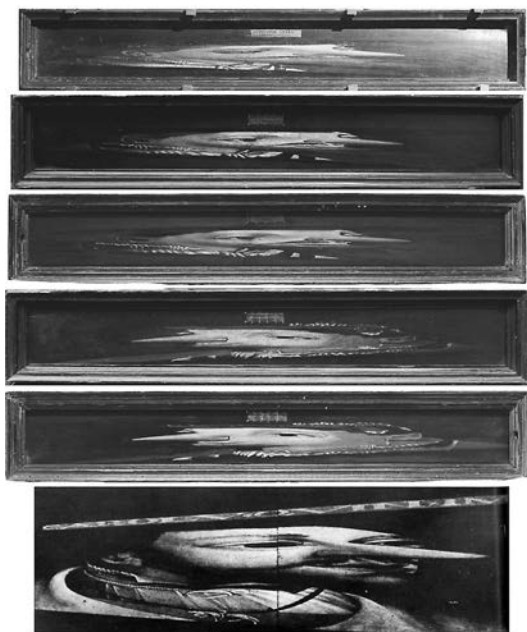


Figura 3.

es posible leer «IMPERATOR CÆSAR CAROLUS. Q.». En la parte superior del cuadro hay una cartela de madera de unos $11 \times 4,5$ cm en la que se lee «MIRUM NATURE, ET ARTIS» (Maravilla de la naturaleza y el arte). El listón izquierdo del marco está atravesado por un agujero más estrecho en la parte exterior que en la interior, que hace de mirilla. Al poner el ojo en dicho agujero las formas estiradas se convierten en el retrato del personaje citado en la tarjeta. El rey está representado de tres cuartos, mirando hacia la derecha, sólo la cabeza hasta los hombros, aparenta tener alrededor de 30 años, con bigote fino y retorcido en los extremos, barbita puntiaguda que deja ver buena parte de las mejillas, sombrero, camisa blanca y alguna prenda con elementos de piel sobre ella. Lleva un colgante en el cuello que no se ve entero. Según Baltrusaitis, en la anamorfosis Lipchitz se trata de la insignia de la Orden del Toisón de Oro¹⁰, orden de caballería vinculada a la defensa del catolicismo y a la dinastía de los Austrias.

¹⁰ Ver (5), p. 22.

La sacristía de la actual Real Iglesia Parroquial de San Miguel y San Julián, en Valladolid, es un amplio espacio que ya se creó en el siglo XVII para poder oficiar misas en él. A ambos lados de su magnífico retablo en trampantojo están colgadas sendas anamorfosis muy similares a la de Palencia. La de la izquierda es un retrato también de Carlos V, y la de la derecha otro de su esposa Isabel de Portugal. Ambos retratos tienen el mismo tamaño (102 × 12 cm, más un marco de 3 cm de anchura) y una orientación opuesta, incluyendo la mirilla perforada en su marco, lo que hace pensar que se hicieron para estar colgados uno frente al otro, como lo están ahora, o uno al lado de otro, mirándose. Dichas imágenes son conocidas popularmente como *Los pescados*, por la apariencia que presentan al ser vistos de frente.

El retrato de Carlos V es realmente parecido al de Palencia. El rey se muestra de hombros para arriba, visto de tres cuartos, sobre fondo casi negro, con la misma camisa blanca, gorra, cuello de piel, barba rala y puntiaguda y bigote fino y retorcido en los extremos. La tarjeta en trampantojo también está, aunque la inscripción varía un poco: «IMPERATOR CÆSAR CAROL. V.». La cartela ha desaparecido, aunque se aprecian los agujeros en los que debía estar anclada al marco. Lo que sí sigue en su sitio son dos argollas de latón que permitían colgar el cuadro.

En la parte posterior de la tabla hay un escrito a tinta que actualmente es prácticamente ilegible, pero que según Azcárate (7) dice «El emperador Carlos quinto de la Comp.^a de Jesús»¹¹. La iglesia y colegio de San Miguel fue fundado en 1543 por dos jesuitas portugueses bajo la advocación de san Antonio de Padua, dedicándose después a san Francisco de Borja (pariente de la patrocinadora de la iglesia) y san Ignacio de Loyola, y perteneció a dicha orden hasta su expulsión de España por el rey Carlos III en 1767. Esto explica la inscripción del reverso, si bien no aclara del todo su significado, pues tanto podría haberse añadido muchos años después de ser pintado para indicar que el retrato era propiedad de la compañía, como podría haberse hecho en el momento de entregar la obra a modo de dedicatoria, pues parece ser que este tipo de retrato tenía una función institucional, quizá parecida a la que hoy en día vemos en los retratos oficiales que se exhiben en las dependencias públicas. De ser así, esta imagen quizá fuera regalo del rey a los jesuitas, o un trabajo hecho por éstos en homenaje al monarca. La idea no es descabellada, pues la coincidencia de intereses entre el nuevo gobernante y la orden es muy clara ya que, aunque hubo momentos de enfrentamiento entre el papa y el emperador, ambos se erigían en defensores del catolicismo, e incluso la hija de Carlos, Juana, fue admitida en esta compañía que pretendía ser vanguardia de la Contrarreforma. Eso sí, bajo un nombre masculino, ya que en ella no se admitían mujeres.

El retrato de Isabel de Portugal se hizo para hacer pareja con el de Carlos V, por lo que su tamaño, técnica, fecha, marco y argollas, son idénticos.

¹¹ Ver (7).



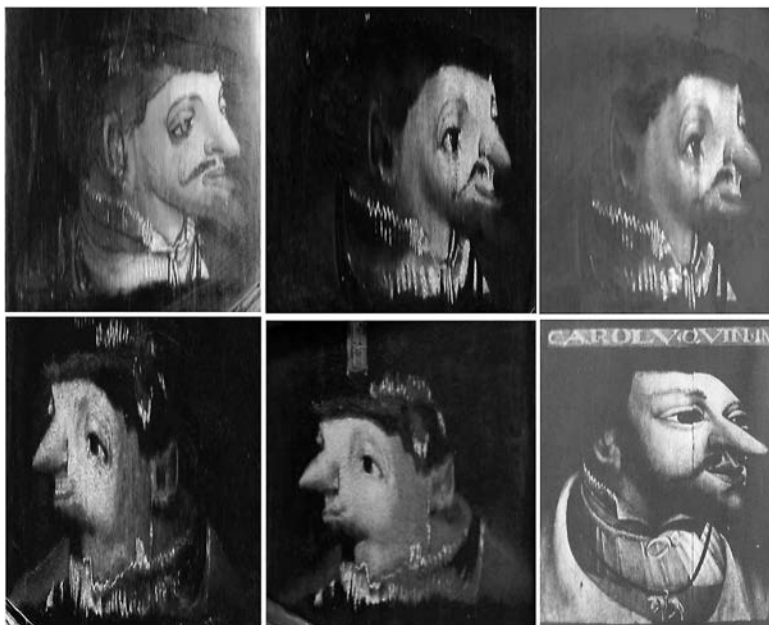


Figura 4.

El tema también se plantea de manera similar. En este caso la tarjeta en trampantojo, único elemento reconocible desde el frente, contiene la inscripción «Elisabeth Caroli v, Imperatoris Uxor» (Isabel, esposa del Emperador Carlos v). El resto es otro conjunto de formas estiradas sobre un fondo oscuro, que la gente asocia con un pescado. Al observarlas desde la mirilla, que en este caso está situada en el listón derecho del marco y no en el izquierdo, aparece un retrato, hay que decir que poco afortunado, de la consorte. Se la ve igualmente de hombros para arriba y de tres cuartos, aunque mirando hacia la izquierda, en contra de su marido, vestida con blusa blanca y una prenda rojiza sobre ella, con el pelo recogido y un tocado bermejo que no se distingue bien. Tampoco contiene firma ni ninguna inscripción que permita concretar la autoría ni fecha de ejecución. La boda real tuvo lugar en 1526, cuando Isabel tenía 23 años, dato que, junto a la edad que aparenta en el retrato, fija también su posible realización en la década de 1530.

LAS ANAMORFOSIS DE TOLEDO

En el Museo de Santa Cruz, de Toledo, se guardan dos cuadros que son copia de las comentadas anamorfosis de Valladolid. Las adquirió el Estado al restaurador Manuel Pérez Tormo en 1959, y desde entonces pertenecen a los fondos





del museo¹². Se desconoce la fecha de realización de dichas copias, y su grado de parecido con los originales y el hecho de que, como ya hemos comentado, se trate de imágenes estandarizadas en la época, hechas prácticamente en serie, posibilita que sean versiones casi de la misma época que los originales. Sin embargo, parece más probable que se trate de copias realizadas varios siglos después, ya que su factura demuestra una clara voluntad de hacerlas pasar por antiguas. El marco contiene agujeros aparentemente de carcoma, semejantes a los de las obras en las que se basan, pero, según la conservadora del museo, Estrella Ocaña, estas piezas no manifiestan rastros de xilófagos, por lo que se trataría de perforaciones hechas deliberadamente para conseguir un mayor parecido con los modelos. Además, en lugar de las argollas de latón para colgarlos aparecen unos cáncamos de acero en la parte posterior del marco. Se trata por tanto de reproducciones. Muy bien hechas, eso sí.

En el dorso de estas dos pinturas hay una serie de etiquetas adheridas, algunas de cuando se hizo la compra en 1959, pero otras anteriores que, por desgracia, se ven de manera muy fragmentada, a lo que hay que añadir la dificultad de lo enrevesado de la caligrafía y el uso de abreviaturas. Cabe la posibilidad de que estas notas no tuvieran nada que ver con los cuadros, ya que a veces se reutilizan papeles para proteger el reverso, pero no parece el caso, dado que se trata de pequeñas notas que no cubren zonas especialmente delicadas. En la de Carlos V vemos un fragmento en el que parece poner «Calle Da as [...] / 2 dem co de 1541», y otra en la que se intuye «nº8 Isidro Mellado / 1541 / 15 R L dos Gallina[...] / Lina Solar de[...]dec[...] / L de Ho garci[...]». Tras el cuadro de Isabel hay pegadas dos notas, un fragmento en el que se distingue «Censo Per[...] de / [...] L Vemtena y 15 Rs / [...] de Venta que otorgo [...] delantera / [...]» y otro trozo en el que se lee «[...]acion de / Licencia tant / Ysidro Mella[...] / Por [...] suelo [...] / 136 d[...]». Parecen anotaciones de compraventa de los cuadros en la que participó un tal Isidro Mellado¹³, tal vez por 15 reales. Se intuye también una posible fecha: 2 de marzo de 1541, y lo que quizá fuera el título, *Dos gallinas*, ya que las alargadas narices podrían pasar por picos y los deformados pliegues de la ropa por crestas. Tal vez estos fueron los datos con los que se vendieron, aunque se tratara de imitaciones. Tenemos por tanto aquí una posible datación de las anamorfosis auténticas, aunque de procedencia incierta, 1541, que cuadraría bastante con las fechas que se proponen.

¹² Datos aportados por Estrella Ocaña, conservadora del museo. También fija las medidas de las obras en 12,5 × 99,5 cm.

¹³ Se tienen noticias de un Isidro Mellado y Núñez de Arenas, nieto del editor Francisco de Paula Mellado (muerto en 1876), pero no hay garantías de que pudiera ser éste al que se refieren las notas de las anamorfosis.

Al superponer los óleos anamórficos españoles de Carlos v, lo primero que destaca es su indudable parecido, que llega al punto de que parezcan calcos, a pesar de que el de Palencia es ligeramente más estrecho y alargado en el formato, que no en la figura pintada. Sorprende que no sólo encaje la idea y composición, sino que incluso los mínimos detalles de las imágenes, el grado de deformación, la posición exacta de los contornos, la forma de las narices, ojos, bigotes, incluso casi todos los pliegues de la ropa, coincidan al milímetro. Las únicas diferencias evidentes están en la posición del lado derecho de la camisa, que es algo más estirado en la de Palencia, y en que los ojos de ésta están un poco más cerrados. Por lo demás, las imágenes parecen calcadas más que copiadas. Esto hace pensar que, o bien una de ellas fue el modelo y las otras copias, contemporáneas o no, o bien todas partieron de otro modelo, posiblemente un dibujo o grabado, que se empleó como plantilla para realizarlas.

Vistas de cerca, se notan algunas diferencias en el acabado de las figuras. Mientras que la palentina presenta una textura mucho más lisa, con pocos empastes, poco modelado de claroscuro, tendencia a los contornos limpios y casi delineados y a un detalle mucho más esmerado, la vallisoletana tiene claras marcas de pincel y un acabado más impreciso. No ocurre lo mismo con la tarjeta en trampantojo, que es más real en la de Valladolid, apreciándose los brillos de los clavos y las arrugas del papel, cosas no perceptibles en la de Palencia. Al ser vistas de manera escorzada, la imagen catedralicia funciona mucho mejor que la parroquial, aunque en ambas el resultado parece más una caricatura que un retrato, con ojos y narices demasiado grandes, y orejas amorfas y enormes. A pesar de estar creadas con un patrón idéntico, el acabado de ambos retratos evidencia que no fueron hechos por la misma mano. El de Palencia es más nórdico, y de ahí que estilísticamente se haya relacionado con Lucas Cranach, mientras que el de Valladolid pudiera ser una copia local, completada con el cuadro de la reina consorte.

Por lo que respecta a este retrato anamórfico de Isabel de Portugal, no se conserva ningún otro conocido, por lo que presenta un gran interés. Por sus características técnicas y estilísticas, concuerda plenamente con su par, si bien el resultado es muy poco convincente, tal vez porque el artista no tenía ningún referente ni para copiar ni para saber cómo era la retratada.

Finalmente, debemos hacer referencia al cuadro que se conserva en la colección Lipchitz, en Nueva York. Aunque se trata igualmente de un retrato anamórfico de Carlos v cuando tenía alrededor de 30 años, y se le ve con un encuadre y vestuario similar al de las anamorfosis hispanas, sin embargo también se aprecian algunas diferencias significativas. La deformación es menor, el parecido del personaje también, pues se le ve mofletudo, el detalle es mucho más estricto (pliegues de la camisa, colgante del Toisón de Oro), no hay tarjeta en trampantojo, sino que el texto aparece también de manera anamórfica. Se trata sin duda de otro ejemplo de un tipo de imagen que, como hemos repetido varias veces en este escrito, debía formar parte de la imagen corporativa del



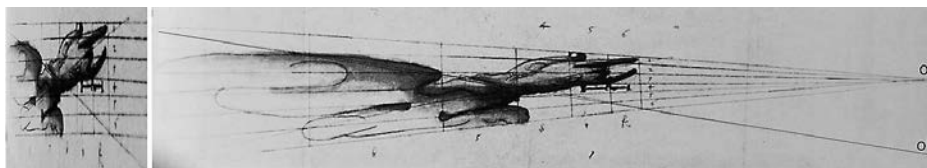


Figura 5.

emperador, y que seguía unos patrones, aunque con variaciones dependiendo del autor que la realizase.

LA GEOMETRÍA EN LOS RETRATOS ANAMÓRFICOS

Comentamos al principio del artículo que a finales del siglo xv ya se conocía perfectamente el método para realizar este tipo de juego perspectivo, como lo demuestra la perfección de los ejemplos que nos han llegado. Sin embargo, al intentar reconstruir dicho método surgen las dificultades, ya que los trabajos teóricos en los que se expone de manera detallada corresponden a momentos posteriores.

El mencionado dibujo atribuido a Leonardo que muestra la anamorfosis de un ojo y de una cara tiene unas líneas verticales que suponen un cierto control métrico, pero no se explica cómo se situaron, pudiendo ser perfectamente de manera intuitiva. Hay otros dibujos de este artista que demuestran que la base teórica existía, pero que no la aplican directamente al tipo de perspectivas del que hablamos aquí.

Tampoco aporta nada el método geométrico propuesto por Lomazzo en su *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Si bien dicho libro no fue publicado hasta 1584, su redacción es muy anterior, y el método que propone bien podría no ser invención del autor, sino la redacción de un sistema que se venía empleando de manera práctica. De todas maneras, el método de Lomazzo no es aplicable a estas imágenes que estamos comentando, ya que se propone para pinturas de grandes dimensiones (de unos $7 \times 0,5$ metros)¹⁴, sobre muro, siendo muy similar a los que propondrán Nicéron (8) y Maignan (9) en el siguiente siglo.

Igualmente no nos aportan gran cosa los métodos a los que se referirá Barbaro (10) en *La pratica della prospettiva* (publicado en 1568). En este libro el autor habla de dos maneras, una práctica y otra geométrica, pero se olvida de detallar la segunda. La primera consiste básicamente en perforar los contornos del boceto y proyectar las perforaciones sobre la superficie oblicua en la que se quiere representar. Al observar el dibujo proyectado desde el mismo lugar en el que estaba la luz, la forma se restituye. Se trata de un método que ya había propuesto Leonardo bastante antes.

¹⁴ Ver (5), 35

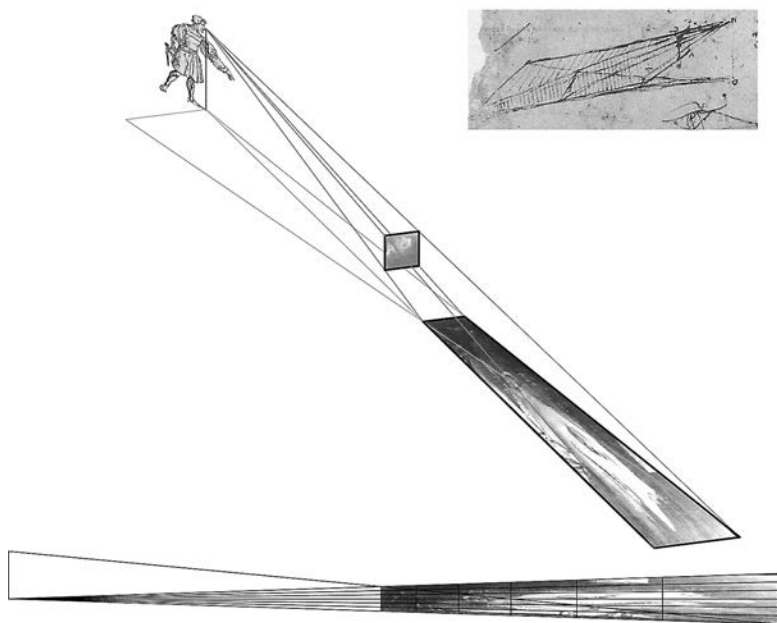


Figura 6.

Vignola también describe un sistema en su tratado *Le due regole della prospettiva pratica*, que redactó entre 1530 y 1540 (aunque no sería publicado hasta 1583). Sin embargo, dicho método, que dice haber tomado del pintor siciliano Tommaso Laureti, se limita a aumentar de manera homogénea una de las dimensiones de la imagen, sin tener en cuenta el punto de vista concreto ni las disminuciones de las medidas al alejarse de él¹⁵.

La única fuente contemporánea a los retratos anamórficos de Carlos V que nos puede aportar datos concretos sobre cómo fueron hechos es un dibujo del maestro N. R., de Nuremberg, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Erlangen y que es datado sobre 1540. Sus dimensiones son similares a las de los grabados y óleos que venimos comentando (36 × 75 cm). Muestra una mano que sale de una nube. Pero lo que realmente interesa es el esquema geométrico trazado sobre ella, que explica claramente cómo se realizó la deformación¹⁶. Las filas 1, 2, 3, 4, 5 y 6

¹⁵ Este fallo no será raro en otros tratados, incluso bastante posteriores, y quizá se pueda apreciar en *Los embajadores*, de Holbein, en el que la anamorfosis del cráneo no acaba de restituirse con suficiente corrección. El mismo Caramuel, en su *Arquitectura civil recta y oblicua*, propondrá más de un siglo después un método que es un simple estiramiento del dibujo.

¹⁶ Ver (5), p. 36.





Figura 7.

del trapecio van a converger al punto O , y las anchuras de las columnas a, b, c, d, e y f se determinan utilizando la diagonal que va de la esquina superior izquierda hasta el punto O' . Colocando el ojo sobre el punto O y alejado del papel una distancia $O-O'$ la cuadrícula trapezoidal se percibe como cuadrada. Por tanto, partiendo de un dibujo sin deformar con una cuadrícula superpuesta de 6×6 cuadrados, es suficiente con pasar el dibujo casilla por casilla a la cuadrícula trapezoidal. Queda así claro que el procedimiento se conocía ya en la primera mitad del siglo XVI, aunque se mantuviera secreto y se propusieran métodos erróneos en tratados posteriores. Leonardo ya realizó algunos dibujos para estudiar la disminución de la percepción de un segmento según el ángulo de visión, dibujos en los que se aprecia cómo un trapecio puede ser percibido como cuadrado, tema conceptualmente relacionado con estas anamorfosis.

En el caso de los retratos anamórficos que se conservan en la Península Ibérica, el esquema usado es éste mismo del dibujo del maestro N. R., si bien con algunos problemas en el punto de vista.

No es posible trazar con precisión la cuadrícula que circunscribiría a los retratos reales, porque no contienen apenas elementos que puedan ser considerados horizontales o de la misma medida. Los ojos no pueden considerarse simétricos, ya que la cabeza se muestra de tres cuartos. El sombrero, como podemos ver en otros retratos no anamórficos contemporáneos del mismo personaje, se colocaba de manera ladeada, y no horizontal. El único elemento claramente horizontal es



el margen inferior del retrato, que cae a la altura del pecho. Sin embargo, dicho margen aparece difuminado, con lo que tampoco es posible una gran precisión. Usando como referencia ese límite difuso y una horizontal que pase por el centro de la mirilla, podemos comprobar que el punto de vista correcto del cuadro no se sitúa en la misma mirilla, sino a bastantes centímetros de ella y más alejado de la superficie de la pintura.

A causa de esto, colocando el ojo en la mirilla, la imagen que contemplamos no está plenamente corregida, sino que la oreja y especialmente los hombros se ven de un tamaño desmesurado, mientras que la nariz se reduce en demasía.

Posiblemente la corrección geométrica se ha sacrificado en parte por motivos prácticos, ya que situar una mirilla en la posición correcta hubiera supuesto añadir una superficie lisa y sin información de extensión considerable entre ella y la figura, y colocar el cuadro dentro de una caja, o bien añadir un visor independiente alejado de la pintura.

CLASIFICACIÓN Y POSIBLES MOTIVOS DE LAS IMÁGENES ANAMÓRFICAS DE ESTE PERÍODO

Por lo expuesto, podemos ver que durante este primer período las anamorfosis son encasillables en cuatro tipos temáticos diferentes:

1. Anamorfosis experimentales o didácticas. Suelen ser dibujos más o menos esbozados y tienen una voluntad teórica, como las anotaciones en los cuadernos de Leonardo.
2. Anamorfosis satíricas o cómicas. Suelen ser grabados como los mencionados de Schön. Permiten divulgar de manera más o menos amplia imágenes pícaras o escatológicas sin problemas de censura.
3. Anamorfosis de tema religioso. Permiten varias lecturas de un mismo asunto, dándole una vertiente casi mística, reflexiva, meditativa, a las escenas, como el sann Antonio de Padua de la colección Lipchitz.
4. Anamorfosis de propaganda política. Pueden dar un mensaje sobre hechos concretos, como la anamorfosis de Schön sobre el sitio de Viena, o bien pueden ser retratos institucionales a los que añaden algún componente simbólico. Así, el cráneo de *Los Embajadores* de Holbein convierte el retrato en una reflexión sobre la fugacidad de los bienes terrenales, y las anamorfosis de estadistas, como las de Carlos V, le dan un toque misterioso, sobrehumano, a la persona que aparece en la imagen, además de ser divertimentos eruditos que identifican al retratado como una persona interesada en los adelantos científicos del momento, tal y como indica la cartela de la anamorfosis palentina: «Maravilla de la naturaleza y el arte». En este sentido, esa cierta divinización del monarca a través del misterio perspectivo es equiparable a la que Alfredo Aracil (11) señala en *Juego y artificio* en referencia a la música:



Una perspectiva múltiple similar encontramos en los ejemplos examinados por Pepe Rey en la música religiosa española durante el reinado de los Austria. En muchos motetes, misas, invocaciones, expresiones como «Dominus noster» o «Regina», desempeñan un papel deliberadamente ambiguo entre Dios y el Rey —«Señor ambos»— o entre la Virgen y la Reina, respectivamente [...]¹⁷.

Checa, al referirse a este primer período del reinado del emperador Carlos, remarca que sus modelos en esos momentos eran los ambientes erasmistas y, en especial, *El cortesano*, de Castiglione (12). Estas dos fuentes conciben al príncipe renacentista no sólo como un guerrero, sino como alguien que debe buscar el equilibrio entre las armas y las letras, aficionado a las artes y siempre sensato y equilibrado. Salomón será uno de los personajes con los que se comparará al emperador, aunque poco a poco esta visión utópica irá siendo modificada por contraste con la realidad. Las anamorfosis serán una evolución de la perspectiva italiana muy del gusto nórdico, de la misma manera que el emperador no podía evitar esa inclinación por la sensibilidad del norte a pesar de su defensa de la reintroducción del clasicismo. Por ello parece obligado que algunas de estas imágenes formen parte de su iconografía.

Para entender el papel de las anamorfosis en los ambientes cortesanos manieristas es muy ilustrativo el citado libro de Aracil, en el que se relaciona este tipo de curiosidad perspectiva con otros como los autómatas y rarezas científicas varias que se atesoraban en las *Wunderkammer* o gabinetes de curiosidades, que empiezan a proliferar en esta época y se extienden hasta el siglo XVIII. Para Aracil son otra muestra de la relación con la realidad que se empieza a establecer en las cortes, donde el artificio consciente, el juego ingenioso y refinado, el laberinto, la exageración deliberada, las realidades alternativas, la mezcla de ciencia y arte («Maravilla de la naturaleza y el arte» se lee en la anamorfosis de Palencia) se desarrollan como elección consciente del arte ante la constatación de la incongruencia entre éste y la realidad.

Recibido: 04/09/2013

Aceptado: 19/01/2014

¹⁷ Ver (11), p. 225, nota 75.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) CHECA, Fernando: *Carlos v, la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999.
- (2) LOMAZZO, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- (3) LEEMAN, Fred: *Hidden Images*. Nueva York: H.N. Abrams, 1976.
- (4) KEMP, Martin: *La ciencia del arte*. San Sebastián de los Reyes: Akal, 2000.
- (5) BALTRUSAITIS, Jurgis: *Anamorphoses ou la magie artificielle des effets merveilleux*. París: Oliver Perrin, 1969.
- (6) GILMAN, Ernest B.: *The curious perspective: Literary and pictorial wit in the seventeenth century*. London: Yale University Press, 1978
- (7) AZCÁRATE RISTORI, José M.ª: «Retratos anamórficos de Carlos v y la Emperatriz Isabel», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV-11, 1993.
- (8) NICERON, Jean François: *La perspective curieuse*. París: 1638.
- (9) MAIGNAN, Emmanuel: *Perspectiva horaria sive de horographia gnomonica tum theoretica tum practica*. Roma: Philippi Rubei, 1648.
- (10) BARBARO, Daniele: *La practica della perspettiva*. Venecia: C y R Borgominieri fratelli, 1568.
- (11) ARACIL, Alfredo: *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.
- (12) CASTIGLIONE, Baldasare: *El cortesano*. 1528.



