

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

230 C Arte, Paisaje y Cultura Visual



LA ANAMORFOSIS COMO ACONTECIMIENTO VISUAL

Tesis doctoral

Autor

José Luis Hernández Machancoses

Directora

Dra. Dña. María Gómez Rodrigo

Valencia, 2015

PRESENTACIÓN

Nos interesamos en esta cuestión por sugerencia de la profesora María Gómez Rodrigo, que lleva tiempo investigando el método y realizando con éxito pinturas anamórficas. En un primer momento, orientamos nuestra atención hacia la presencia de la anamorfosis en la cultura española, con especial atención a la pintura de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, ya durante ese primer trabajo, realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, pudimos apreciar la facilidad con la que la anamorfosis tiende a confundirse con otros tipos de imagen. Por un lado, con ciertas formas de imagen perspectiva y, por otro, con el conjunto de imágenes que se podrían llamar, genéricamente, sorprendentes. Pudimos comprobar, además, que la mejor prueba de esta situación no se hallaba en las definiciones -muy similares, al menos a primera lectura-, sino en la variedad de imágenes que, en museos y colecciones de todo tipo, reciben la calificación de anamorfosis: una observación atenta nos hacía dudar de que todas ellas lo fueran realmente. Por eso, a la hora de abordar el presente trabajo, sentimos que no podíamos continuar investigando sin antes establecer una definición de anamorfosis lo más precisa posible. Y no nos empujó a ello ningún espíritu normativo que quisiese fijar una única definición, sino la necesidad de entender qué hay en la imagen anamórfica que, a pesar del acuerdo teórico general, da lugar a tantos equívocos y vacilaciones a la hora de reconocerla.

Este trabajo ha requerido trabajar con tres tipos de fuentes. Por un lado, los textos: qué se ha dicho de la anamorfosis. Hemos buscado las definiciones desde la aparición del término para descubrir los elementos que las componen y discernir entre esenciales y accesorios. A continuación, analizar qué aporta cada uno de esos elementos esenciales y cómo ha ido evolucionando. Por otro, las imágenes: si es cierto que no tiene sentido estudiarlas sin exponerse a ellas, más aún lo es en el caso de la anamorfosis, imagen que establece con el observador una relación tan especial que, en el fondo, solamente se deja reconocer en la experiencia del encuentro. Lo cual, por cierto, ha sido una dificultad en este trabajo: de un cierto número de imágenes supuestamente anamórficas no nos atrevemos a decir nada porque solamente hemos podido ver una reproducción fotográfica. La imagen de una anamorfosis es radicalmente diferente de una

anamorfosis porque impide por completo la experiencia. Finalmente, un tipo de fuente en el que convergen la imagen y el texto: los esquemas geométricos publicados en los tratados de dibujo y perspectiva en los que se explica cómo elaborar anamorfosis. No solamente porque seguir esas instrucciones es la mejor manera de entender la técnica anamórfica, sino porque la conjunción del procedimiento con el texto que lo complementa aporta información sobre qué es aquello que se está entendiendo por anamorfosis.

Un primer análisis, centrado en las características de la imagen y en la técnica de elaboración, aporta una conclusión de partida: que sí es posible señalar un criterio técnico preciso para la definición de anamorfosis. Según el sistema perspectivo geométrico renacentista, el plano pictórico puede ser entendido como una ventana: a través de él, el observador accede a una experiencia visual similar a la que tuvo el autor de la imagen. Se desprende de esta metáfora que el plano pictórico puede ser entendido como frontera entre dos espacios diferentes. Uno es el espacio real, físico, que ocupa el observador y se extiende entre él y la imagen. El otro espacio es virtual e infinito y se abre detrás de la imagen. Sin embargo, el efecto que produce la anamorfosis es el contrario: la imagen surge del plano pictórico y a partir de ahí parece invadir el espacio físico real del observador. Este efecto "invasivo" es el que proponemos como criterio *sine qua non* para delimitar el concepto de anamorfosis. El hecho es relevante, pues, aun siendo producto del sistema perspectivo –nace de la exploración de sus límites–, viene a poner sus bases en entredicho y a anular la metáfora esencial de la ventana. Añadamos que existen otros métodos no geométricos que también producen verdaderas anamorfosis. Gracias a esta primera conclusión podemos negar la condición de anamorfosis a otras imágenes que, aún presentando algunas de las características más llamativas de la anamorfosis (transformación, deformación, engaño), carecen de ese poder "aniquilador" del sistema perspectivo. De hecho, no nos encontramos en condiciones de asegurar que las anamorfosis catóptricas y dióptricas lo sean realmente.

Pero la consideración de este elemento formal no parece ser capaz de evitar las confusiones ni de explicar la evolución de los usos de la anamorfosis. Los frescos de Pozzo en las *camerette* de san Ignacio supusieron para este trabajo un punto de inflexión determinante. Indagar el por qué de esa dificultad nos llevó a un segundo análisis

centrado en la relación que la anamorfosis establece con el observador, y para el cual tomamos como modelo el concepto de acontecimiento visual. Un primer resultado fue el poder establecer claramente la diferencia entre anamorfosis y algunos de los tipos de imagen que se confunden normalmente con ella, especialmente con el trampantojo. Así, establecemos que la transformación anamórfica está pensada para ser observada, para producirse a los ojos del observador –nunca para ser ocultada. Asimismo, todo elemento gráfico es significativo e imprescindible para el funcionamiento de la imagen.

En segundo lugar, nos permitió entender por qué la anamorfosis tiende a confundirse –a pesar de la definición técnica– con otros tipos de imagen. Pudimos observar que se repiten en todas ellas algunas de las circunstancias que modelan las relaciones entre imagen y observador, a saber: (1) algunas notas de la definición: se trata de imágenes en movimiento, confusas o deformadas, (2) la misma exclusión del canon del arte, y por las mismas razones: valoradas porque divierten, sorprenden, entretienen; circulan por vías no especializadas en arte; abundan las piezas no firmadas; no interesan al mercado del arte, y (3) formas de relación entre imagen y observador: requieren un observador activo, que se implique en la relación con ellas; se produce necesariamente en el tiempo, pues no puede aprehenderse de manera inmediata.

Y nos permitió entender, finalmente, que la evolución del concepto mismo ha sido condicionada por esas formas de relación: con el tiempo, la idea de anamorfosis como técnica perspectiva ha ido cediendo ante la idea de anamorfosis como una cierta manera de relación entre imagen y observador. En ella, la imagen contiene en sí misma –es decir, sin necesidad de elementos terceros que la activen– los principios de un proceso que se desarrolla a lo largo de una serie de fases precisas, en las cuales el observador –guiado por las condiciones que ella impone– se enfrenta a una imagen que aparece y desaparece y provoca una relación emocional específica que es más de confusión que de sorpresa. Y es a partir de este hecho que terminamos el trabajo sugiriendo que la anamorfosis es exactamente eso que la actual teoría de la imagen llama metaimagen.

Añadimos como anexo un listado de anamorfosis, cuya confección nos obligó a considerar de un modo práctico, teniendo en cuenta la citada evolución, cuáles eran los límites del concepto. Una vez más se hizo patente la dificultad de establecerlo. En los

casos de duda, decidimos aplicar aquella condición técnica citada arriba: el efecto de invasión del espacio físico del observador.

ÍNDICE

1. QUÉ SE HA DICHO: LAS DEFINICIONES DE ANAMORFOSIS.(pág. 11)

a. Lo que aporta la Etimología

b. Nacimiento y expansión del término

- i. Gaspar Schott y otros científicos alemanes.
- ii. Otras lenguas y países: la lenta incorporación al vocabulario científico occidental.
- iii. El papel de *L'Encyclopédie*.
- iv. Después de la *Encyclopédie*.
- v. De lo científico a lo lúdico.
- vi. De lo científico a la metáfora: la primera gran ampliación de significado.
- vii. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: ciencia popular.
- viii. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: entretenimiento en el hogar.
- ix. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: coleccionismo.
- x. La incorporación al vocabulario del Arte.
- xi. La incorporación a los diccionarios generales.

c. A partir del libro de Baltrušaitis

- i. Las referencias se multiplican.
- ii. Literatura. Psicoanálisis. Filosofía.

d. La aportación de otros ámbitos científicos.

e. Final.

- i. Cuatro notas esenciales.
- ii. Otras notas posibles.

2. CASOS DE CONFUSIÓN CON OTRAS IMÁGENES....(pág. 61)

a. Relacionados con las ideas de deformación y transformación.

- i. Imágenes que se transforman
- ii. Imágenes deformadas
- iii. Imágenes deformadas que se transforman.

b. Relacionados con la técnica perspectiva.

- i. “Anamorfosis” no proyectivas.
- ii. Anamorfosis y técnica geométrica correcta..

c. Relacionados con las ilusiones ópticas.

d. Imágenes “de anamorfosis”.

3. CARACTERES ESENCIALES DE LA IMAGEN ANAMÓRFICA....(p. 81)

a. Anamorfosis y deformación.

- i. Perspectivas aceleradas y ralentizadas.
- ii. Perspectiva de techos.
- iii. Aberraciones marginales.
 1. Leon Battista Alberti.

- 2. Piero della Francesca.
 - 3. Leonardo da Vinci.
 - b. Anamorfosis y método perspectivo.**
 - i. El método: cómo elaborar una anamorfosis..
 - ii. Métodos alternativos.
 - c. Anamorfosis y transformación.**
 - i. Transformación y transmutación.
 - ii. Técnicas de transformación no perspectivas.
 - 1. Pinturas sobre varillas.
 - 2. Fisiología de la visión y efectos ópticos.
 - d. Anamorfosis y engaño.**
 - i. La Pintura “engaña”.
 - ii. Alusión e ilusión.
 - iii. Trampantojo y anamorfosis.
- 4. EL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO....(pág. 141)**
- a. El objeto y el sujeto.**
 - b. La recepción de la obra de arte.**
 - i. La aportación del estructuralismo y de la fenomenología a la Estética de la Recepción
 - ii. La aportación de la hermenéutica a la Estética de la Recepción
 - c. *Visual Turn.***
 - d. Cultura Visual.**
- 5. EL ACONTECIMIENTO VISUAL....(pág. 163)**
- a. El objeto.**
 - i. El “debilitamiento” de objeto.
 - ii. Eliminación de la diferencia entre elementos significativos y no significativos.
 - b. El observador.**
 - i. ¿Quién es el observador?
 - ii. El observador como sujeto histórico.
 - iii. La participación en el acontecimiento visual.
 - 1. Cuerpo y tiempo.
 - 2. Emoción
 - iv. La lucha por el significado.
- 6. EJEMPLOS DE APLICACIÓN....(pág. 195)**
- a. Los retratos cortesanos.**
 - b. La puerta de Pacheco.**
 - c. *3D Street Art.***
- 7. UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN. ...(pág. 247)**
- a. Anamorfosis sobre conos y pirámides.**
 - b. Anamorfosis catóptricas y dióptricas.**
 - c. Anamorfosis tridimensionales.**

- d. Anamorfosis murales sobre superficies truncadas.**
- e. Anamorfosis con intervención de video.**
- f. Una propuesta de clasificación.**

8. CONCLUSIONES...(pág. 259)

- a. Un análisis centrado en las características del objeto.**
- b. Un análisis relacional.**
 - i. Sobre el objeto.
 - ii. Sobre el observador.
- c. La anamorfosis como metaimagen.**

9. ANEXO. Listado de imágenes anamórficas...(pág. 279).

10. BIBLIOGRAFÍA...(pág. 459)

1. QUÉ SE HA DICHO: LAS DEFINICIONES DE ANAMORFOSIS.

Parece inútil molestarse en definir lo que ya está definido. Y, sin embargo, el punto de partida de este trabajo es un intento por aclarar lo que, de atender al diccionario, está aclarado desde hace mucho tiempo. Pero -como señalaremos en el segundo capítulo- a pesar de la nitidez de las definiciones habituales de anamorfosis, no es raro encontrar ejemplos de usos contradictorios del concepto. Quizá sea porque las definiciones aceptadas no aciertan a precisar sus contornos. Y esto podría estar pasando porque olvidamos que los conceptos se pueden cartografiar. Proponemos que un concepto no es una idea -una entidad no extensa-, sino que puede compararse con un territorio. Y que a lo largo y ancho de ese territorio no se muestra invariable, porque no es una extensión geométrica, sino geográfica y por lo tanto diversa. En el centro del territorio se muestra con toda su excepcionalidad, con sus características propias. En ese lugar del mapa, el concepto es inconfundible. Este punto, casi ideal, es el que recoge el diccionario. Pero en sus extremos tiende a perder la nitidez de los caracteres propios del centro y a asemejarse, en la medida en que se aleja, a sus territorios vecinos. En sus fronteras, los límites se difuminan y a veces es difícil encontrar la línea divisoria. Los conflictos se localizan en las áreas fronterizas. Por eso quizá valga la pena explorar lo que parece ya explorado. Y -quién sabe- quizá la actitud más sensata no sea cerrar fronteras, sino hacerlas permeables. Los territorios fronterizos pueden ser fuente de conflicto, pero también, gestionados de otro modo, lugares de contacto y creación de riqueza.

Por eso empezamos este trabajo poniendo nuestra atención en las palabras. Cuando se hace el esfuerzo por delimitar el concepto, ¿qué definiciones se hacen? Y, ¿cómo son? ¿Se puede definir anamorfosis con una sola frase, simple, o es necesaria la suma de diversas notas, cuyo resultado final nos aproximará al concepto preciso? Si las hay, ¿cuáles son esas notas esenciales? ¿Son siempre las mismas, o se observan diferencias a lo largo del tiempo? ¿Son algunas de ellas condiciones *sine qua non* y otras solamente ideas auxiliares? ¿Algunas son necesarias, pero no suficientes? ¿Se aprecian diferencias en la definición -global, o en sus componentes- a lo largo del tiempo o en diferentes contextos de uso, donde lo que antes era necesario ahora ya no lo es? Y, ¿cuáles son sus “territorios vecinos”? ¿Qué comparte con ellos y qué los diferencia? ¿En qué medida se

hallan difuminadas las fronteras?

A esto vamos a dedicar la primera parte de este trabajo. Vamos a repasar las definiciones que se han dado en la búsqueda de esas notas que componen el concepto. No pretendemos dar un recuento exhaustivo, sino que comenzaremos con la acuñación de la palabra en su sentido moderno y observaremos las grandes líneas de su difusión y consolidación durante las edades Moderna y Contemporánea.

a . Lo que aporta la Etimología.

Tres son los ejemplos que en la Antigüedad se pueden encontrar del uso de la palabra anamorfosis. Ésta es la referencia que da el *Greek - English Lexicon*, de Liddell y Scott, de 1843: “*Ἀνάμορφ - ὄω, transform, εἰς τι, Philostr. Jun. Im. 4 / -ωσις, εως, ἡ, forming anew, Suid., s.v., κáινουργισμός / -ωτής, ού, ὁ, Hsch. s.v. εἰδοποιός*”. (LIDDELL & SCOTT:1843,113). Hay, por tanto, tres apariciones registradas de la palabra anamorfosis en los mundos greco-romano y bizantino: la primera, en la obra de Filóstrato el Joven (III d.C.); la segunda, en el *Lexicou* o *Glosas* [*Γλώσσα*], de Hesychius, lexicógrafo alejandrino del siglo V d.C., en la que anamorfosis aparece como *sub voce* de la entrada *eidopoiós* [*εἰδοποιός*]; y, la tercera, en la *Suda*, léxico bizantino del siglo X, en la que aparece como *sub voce* de la entrada *kainourguismós* [*κáινουργισμός*]. Veámoslas con un poco más de detalle.

El primer uso registrado de la palabra anamorfosis se encuentra, pues, en las *Imágenes* [*Εικονές*], de Filostrato el joven, documentado en el siglo III d.C. y fallecido hacia 264 d. C. Encuadrado en lo que se ha llamado Segunda Sofística, vivió la mayor parte de su vida en Atenas, donde cultivó, igual que lo había hecho su abuelo, Filostrato de Lemnos, un género narrativo consistente en la descripción de pinturas e imágenes. Se le ha considerado un epígono, continuador menor de la obra del primer Filóstrato¹. En la

¹ “*Philostrātus the younger, grandson of the preceding, of Lemnos. He lived chiefly at Athens, and died at Lemnos, A.D. 264. Following his grandfather's lead, he devoted himself to the rhetorical description of paintings; but fell considerably behind his model both in invention and descriptive power, as is proved by the sixteen extant Imagines, the first book of a larger collection*” (SEYFFERT,1904:485).

imagen número 4, de título “Heracles o el Aqueloo”, encontramos el siguiente texto: ...“τό δ αὖ τέλος δ μὲν ἐς Βούχερων ἀναμορφώσας εαυτὸν δ ποταμὸς ἐπὶ τὸν Ἡραχλῆα ὠρμηχεν”..., cuya traducción al latín, que tomamos de la misma edición, es: ...“*sub finem vero in cornigenum sese transformans fluuius in Herculem facit impetum*”... (FILOSTRATO EL JOVEN,1849:401). En castellano existen dos ediciones del texto, que ofrecen las siguientes versiones: ...“*el río, adoptando la forma de toro astado, se lanzó contra Hércules*”... (FILOSTRATO EL JOVEN,1996:341), y : ...“*el río, adoptando la forma de un toro, embiste a Heracles*”... (FILOSTRATO EL JOVEN,1993:165).

El segundo uso registrado se halla en las Glosas, de Hesychius, lexicógrafo activo en Alejandría en el siglo V d.C., autor de éste diccionario de griego, considerado muy útil porque incluye palabras poco usuales o difíciles sin las cuales sería muy difícil entender pasajes oscuros y términos técnicos. Sirve también para el estudio de algunos dialectos griegos. Se conserva solamente un manuscrito del siglo XV, en la biblioteca de San Marcos, de Venecia. Ha sido editado en muy pocas ocasiones. La primera, en 1514, en edición a cargo de Marcus Musurus, e impresa por Aldo Manucio. En 1520 y 1521 fue publicada de nuevo por otros editores, pero incluyendo pocos cambios sobre la de 1514. Para una nueva edición completa hay que esperar al siglo XIX, cuando se publica la de Moriz W. Constantin Schmidt entre 1858 y 1868². La Universitat de València cuenta en su biblioteca histórica con un ejemplar de la edición de 1520, titulado ἩΣΥΧΙΟΥ ΛΕΞΙΚΟΝ / Hesychii dictionarium, con prólogo de Antonio Francini, impresa en Florencia en 1520 por la imprenta de los herederos de Filippo Giunta. En el folio 58r de esta edición se halla la siguiente entrada: “Εἶδοποιός – ἀναμορφωτής”, en la que anamorfosis es sub voce de eidopoiós [εἶδοποιός] (HESYCHIUS, 1520, 58r).

La tercera aparición corresponde ya al mundo bizantino, y se encuentra en el *Suidas* o *Sudas*. Se trata de un léxico griego (o enciclopedia, según se refiere a ella Carlos Solís

² Actualmente está en marcha una nueva edición, comenzada por Kurt Latte y continuada por Peter Allan Hansen, a cargo de la Academia Danesa para su *Corpus Lexicographorum Graecorum*, de la cual han salido los tomos I (1953) y II (1966).

Santos³) compilado en el siglo X. No se sabe nada sobre su autor o autores. De hecho, durante mucho tiempo se pensó que *Suda* o *Suidas* era el nombre del autor, y por eso se hablaba de *Suidas lexicographus*. Tampoco hay acuerdo sobre el nombre correcto del libro⁴ (cfr. RUIZ,1978). Dice Antonio Ruiz Elvira (1978:9) que es “utilísimo Lexico bizantino, el más indispensable que existe en griego para la literatura griega y poco menos que para otras campos de la cultura y lengua griegas”. Consultamos la obra en el facsímil de la edición bilingüe griego - latín preparada por Gottfried Bernhardt⁵. En ella, el término "Anamorfosis" no tiene entrada propia, sino que es *sub voce* de *kainourgismós* [κάνουρησιμός] (SUIDAS, 1986:vol III, columna 185), que en la versión latina del texto es definida como “*Restauratio et renovatio, qua rebus pristina pulcritudo restituitur*” El término *kainourgismós* [κάνουρησιμός] forma parte, en efecto, del conjunto de *sub voce* de *κάνισμα*, -ατός, sustantivo, que significa “novedad, innovación”.

En cualquier caso, parece claro que el uso que se da a la palabra en estas primeras apariciones no guarda relación con ninguna técnica de representación gráfica ni con ningún tipo de imagen. Aquí, la anamorfosis es una acción: la acción de cambiar de forma o transformarse. Estas pocas apariciones del término tienen relación siempre con las ideas de transformación, recomposición y renovación. De hecho, ése es el significado ya consolidado que proponen los diccionarios griego-castellano habituales, en los que se entiende que el prefijo *ana-*, añadido a la palabra "forma", da al concepto el sentido de "contra la forma". Se trata, por lo tanto, de un concepto que insiste en la inestabilidad de la forma. Recomposición, renovación, construcción y reconstrucción: éstas son las notas que la Antigüedad concede al término.

³ SOLÍS SANTOS, Carlos, “Cortesanosy pedantes”, en *Revista de Libros*, 149, mayo de 2009.

⁴ Para la discusión sobre si el nombre "Suidas" (o "Suda") es el del autor o el de la obra, *vid.* RUIZ,1978.

⁵ Dicha obra, titulada *Suidae lexicon graece et latine. Ad fidem optimorum librorum exactum post Thomas Gaisfordum recensuit et annotatione critica instruxit Godofredus Bernhardt*, apareció en cinco volúmenes entre 1834 - 1853. La edición facsímil que trabajamos fue editada en Osnabrück por Biblio Verlag en 1986.

b. Nacimiento y expansión del término.

i. Gaspar Schott y otros científicos alemanes.

Después de estas tres referencias, no hay registrados nuevos usos del término hasta la Edad Moderna, cuando lo vemos aparecer en relación con trabajos de Óptica.

Informa Baltrušaitis (1984:84) de que la primera vez que el término aparece empleado en ese contexto científico es en el libro titulado *Magia Universalis Naturae et Artis* (1ª edición, Wurzburg, Henricus Pigrin, 1657-59), del científico jesuita alemán Gaspar Schott (1608-66), discípulo del muy influyente Athanasius Kircher (1601-80).

Baltrušaitis interpreta la invención del neologismo como un elemento destinado a elaborar un lenguaje para iniciados: "*C'est l'a que l'on voit paraître soudainement les mots 'anamorphose', 'anamorphon' que l'on ne trouve pas encore chez Athanase Kircher qui excellait pourtant dans un vocabulaire technologique à outrance: en multipliant les termes savants peu accessibles au commun, il cotoyait la poésie d'une langue hermétique. Il semblerait ainsi que le néologisme grec soit introduit par son disciple*" (BALTRUŠAITIS,1984:84). Se trata de un término que nace, pues, con una cierta intención de esoterismo.

Vale la pena tener en cuenta la definición completa, aunque larga, en tanto que es la primera definición conocida de anamorfosis, en su sentido actual. Se halla en el Libro I, dedicado a la Óptica:

"Incipimus autem à Magia Anamorphotica, hoc est, ab arcanis imaginum deformationibus ac reformationibus in planis quibuscunque, seu de modo quodam arcano imagines quascunque in quibuscunque planis, rectis, curvis, mixtis, regularibus, irregularibus, fixis, mobilibus, convexis, cavis, horizontalibus, verticalibus, inclinatis et si quas habent alias conditiones, ita delineandi ac depingendi, ut non nisi è certo puncto inspectae, formosae appareant et prototypo similes, ex aliis verò locis repraesententur omnino deformes ac monstrosae" (SCHOTT,1657:100-101)

Observemos cómo en esta primera definición, en la que el autor pretende dar cabida a todas las posibilidades formales y técnicas de la anamorfosis, las notas esenciales de la anamorfosis son la deformación y la transformación. Junto a ellas, juegan un papel secundario las de “secreto” y “monstruosidad”, así como la referencia técnica a “un único punto de vista válido”.

El neologismo, aparecido en el terreno de la Óptica, va a ser exportado, con el tiempo, a otros campos de la ciencia. Desde ahí ingresará en diversos ámbitos especializados para, finalmente, ser incorporado al vocabulario general de las lenguas occidentales. Pero durante su primer siglo de existencia, el término parece despertar más resistencia que entusiasmo, y queda relegado al ámbito científico alemán, su lugar de origen.

No ha de resultar extraño, entonces, que sea en el terreno de las matemáticas donde encontremos el primer ejemplo, tras Schott, de uso continuado y firme del término. Este uso se halla en la obra del científico alemán Johann Christoph Sturm (1635 – 1703), astrónomo y matemático, en cuya obra *Matheseos juvenilis* se encuentra un capítulo titulado "*Articulis II, de Anamorphosi Optica imaginum artificiosè deformandarum*" (STURM,1704:78). Hemos de suponer que Sturm conoce la obra de Schott, a quien cita, al menos una vez, y de quien menciona su *Horographia*. Ha pasado casi medio siglo desde la invención del término, y parece que su uso sigue ceñido al ámbito científico alemán.

Sturm insiste, en su definición, en las notas de deformación y transformación: "*Obliquius ante oculos positorum Optica decurtatio, (...) duplex peperit artificium ita deformandi studiò rerum imagines; vel supra planam aliquam superficiem vel super conorum aut pyramidum convexitates et concavitates, it illae ex certo quodam loco spectatae formam decentem et proportionatam exhibeant*" (STURM,1704:78-79).

El mismo autor recoge de nuevo el término, tres años más tarde, en su *Mathesis Compendiaria*, ofreciendo los mismos esquemas básicos conocidos ya desde Nicéron, y mencionando las variantes conocidas de anamorfosis. Tras hacer un breve resumen de las relaciones de cantidad que intervienen en el hecho geométrico de la visión, insiste en que sobre esa cuestión de las cantidades se basa el arte de la perspectiva, así como se

explica la anamorfosis: "*Anamorphosis optica imaginum artificiosè deformandarum, vel in plano, vel super conorum aut pyramidum superficiem externam aut internam*" (STURM,1707:28). En términos similares se discute la anamorfosis catóptrica (STURM,1707:30).

El segundo caso de uso establecido del término responde a parecidas circunstancias: es empleado por Jacob Leupolds (1674-1727), matemático y constructor de instrumentos científicos alemán, que en 1713 publica un opúsculo titulado *Anamorphosis mechanica nova, oder Beschreibung dreyer neuen Maschinen*, en el cual presenta sus diseños de máquinas para la elaboración de anamorfosis planas, catóptricas cilíndricas y catóptricas cónicas. No hay más contenido que la descripción de los instrumentos. La bibliografía incluida demuestra que conoce la obra de Schott (LEUPOLDS,1713:8).

De nuevo es empleado por Christian Wolff (1679-1754), científico y filósofo alemán, en su *Elementa Matheseos Universae*⁶, vol III, donde identifica la anamorfosis con la deformación al definirla como "*Anamorphosis seu Projectio Monstrosa est deformatio Imaginis in Plano aut Superficie alicujus Corporis, quae ex certo intervallo visa formosa apparet*" (WOLFF, 1715:113; WOLFF, 1735:99)⁷.

La relación esencial de la anamorfosis con la deformación se mantiene cuando Wolff habla de Catóptrica y de Dióptrica. Aunque la primera vez que menciona estas posibilidades de deformar imágenes lo hace sin emplear el término, queda claro por la descripción del fenómeno que nos hallamos también ante anamorfosis:

"*Quemadmodum vero Specula Cylindrica Imagines formosas deformant; ita è contrario deformatas reformant. Ut autem intelligatur, quomodo Imagines deformari possint, ut in Speculo Cylindrico formosae appareant*" (WOLFF, 1715:178; WOLFF,1735:155). Si la descripción no fuera suficientemente clara, la alusión a la máquina de Jacob Leupold vendría a confirmar la relación de las imágenes conseguidas mediante la reflexión y la refracción: "*Supra laudatus LEUPOLDUS Machinam quoque*

⁶ Señalemos que Baltrušaitis insiste en la importancia de este texto, al que identifica como fuente primaria del artículo al respecto en *L'Encyclopédie* (BALTRUŠAITIS,1984:116).

⁷ Indicamos también, para cada cita, la página en que se encuentra el mismo texto en la edición de 1735.

invenit Anamorphicam, in Actis Eruditorum descriptam, per quam Imagines deformes delineari possunt, à Speculo Conico ita reformandas, ut satis formosae in eo appareant" (WOLFF, 1715:184; WOLFF, 1735:160). Las mismas alusiones se repiten al tratar, en capítulos posteriores, de las deformaciones catóptricas piramidales.

Las notas que Wolff incluye en el concepto son las ya esenciales de transformación y deformación, aunque vale la pena señalar cómo, junto a estas características que detalla el autor respecto al objeto y a la técnica, no olvida hacer referencia a otros elementos relacionados con la anamorfosis, particularmente a los efectos que la imagen causa en el espectador y a las posibilidades de este tipo de imagen para la diversión. Así lo plantea al hablar de las anamorfosis ópticas planas: "*Quia Oculus magis hallucinatur, si ex objectis contiguis de distantia partum in Imaginis deformata iudicare nesciverit, Imagines istiusmodi deformatae per exiguum foramen adspici debent, [ut solae in intuentis Oculum incurrant-* añadido de la edición de 1735]" (WOLFF,1715:115; WOLFF,1735:101). Unas páginas antes se había detenido en la diversión que causan: "*Iucundius accidit spectaculum, si Imago deformata non merum chaos, sed aliam Imaginem ab ea diversam, quae hoc artificio deformata fuit, exhibeat"* (WOLFF,1735:100).

De modo que, junto a las notas esenciales, Wolff entiende -e incorpora a la definición desde el ámbito científico- que es importante tener en cuenta las de “monstruoso”, “diversión” y “sorpresa”, así como la indicación –con esa mención a “*per exiguum foramen adspici debent*”- de la participación necesaria del observador.

ii. Otras lenguas y países: la lenta incorporación al vocabulario científico occidental.

La expansión, como decimos, es lenta: no parece haber sido un término rápidamente aceptado. Aún en su ámbito original científico parece detectarse cierta reticencia a emplearlo. No faltan los casos de autores que, pese a incluir el proceso de la anamorfosis en sus textos, se resisten a llamarla así. En estos casos, la alternativa es referirse a la anamorfosis mediante una descripción de la imagen.

Es el caso del francés Jacques Ozanam (1640-1718), matemático, que en sus

Récréations Mathématiques et Physiques (1694), pese a citar en el Prefacio del primer volumen, expresamente, la obra de Schott, se abstiene de dar un nombre a lo que es, inequívocamente, anamorfosis.

Así, llegado el momento, la anamorfosis se adivina en la descripción de un ejercicio: "*Décrire sur un plan une figure difforme qui paroisse au naturel, étant regardée d'un point déterminé*" (OZANAM,1694:238). No deja de ser, por otra parte, fuente interesantísima de información sobre el concepto, al que Ozanam atribuye las notas ya vistas de transformación, deformación y punto de vista único.

Pero es muy interesante observar cómo, junto a estas características, digamos técnicas, Ozanam aprecia en el procedimiento una dimensión que no nace en el objeto mismo, sino en sus posibilidades respecto al observador. El mismo título del libro *-Récréations-*, el hecho de haber excluido la anamorfosis de sus tratados de matemáticas, son ya de por sí señales inequívocas. Además, con sus propias palabras en el prefacio del libro da muestras de ello: si la repercusión de autores como Kircher y Schott ha sido tan grande, eso se debe tanto a sus "*serious observations*" como a los "*problemes divertissans qu'ils ont mis dans leurs Ouvrages*" (OZANAM,1694:prefacio). Así que en Ozanam encontramos algunas notas que nos van a resultar de sumo interés: las de entretenimiento y diversión.

Otro ejemplo relevante, en este sentido, y también en Francia, en fecha no muy posterior al anterior, se halla en el *Traité de Perspective*, de Bernard Lamy (1701), que recoge el esquema publicado por Jean-François Niceron -a quien nos referiremos más adelante- y explica el procedimiento, sin hacer uso de la palabra anamorfosis. Si no había duda de que Ozanam estaba al corriente de los trabajos de Kircher y Schott, no podemos asegurar lo mismo sobre Lamy. Éste, sin embargo, demuestra a lo largo del libro, estar al tanto de lo que los autores franceses del XVII han escrito sobre perspectiva. He aquí una sospecha sobre la suerte de la palabra anamorfosis en estos primeros tiempos: que parece mantenerse dentro del campo de las ciencias físicas, no habiendo pasado aún al ámbito de los arquitectos, pintores ni, en general, de todos aquellos implicados en la técnica del dibujo.

La tendencia se repite ya entrado el siglo XVIII. Así, en 1713, Tomás Vicente Tosca, en su *Compendio Matemático*, hace referencia a lo que inequívocamente es una anamorfosis, pero presentada como ejercicio, sin nombre propio: “*Del modo de delinear en las superficies planas, ò piramidales, concavas, ò convexas, las imágenes de cualesquiera objetos, con tal artificio, que estando en sí desfiguradas, miradas de un cierto punto, parezcan hermosas*” (TOSCA,1713:247). Y, sin embargo, tuvo acceso a la obra de Schott: dice Tosca que ha consultado a “*Escoto en la Magia Universal*” (TOSCA,1713:307), que no es otro que Schott y su *Magia Universalis*. Para el científico valenciano, las notas esenciales son las que vemos aparecer una y otra vez: deformación, transformación, punto de vista único.

Igual que en castellano, la palabra tarda en ser aceptada en lengua inglesa. No aparece en ninguna de las obras sobre Óptica y Perspectiva publicadas en las primeras décadas del XVIII, incluso aunque, como declara Brook Taylor en el prefacio a la edición ampliada de su *Linear Perspective*, la cuestión del vocabulario resulte esencial para los propósitos de su libro:

“*And I was forced to invent new Terms of Art, those already in use being so peculiarly adapted to the imperfect Notions that have hitherto been had of this Art, that I could make no use of them in explaining those general Principles I intended to stablish*” (TAYLOR,1719:v).

Ni, en otros casos, aunque la anamorfosis, como tal, sí forme parte del contenido. Es el del breve *The Young Gentleman's Opticks*, de Edward Wells, que presenta explicación detallada de la anamorfosis catóptrica cilíndrica (WELLS,1713:120-121). Lo mismo pasa con el tratado titulado *A Compleat System of Opticks*, de Robert Smith (1689-1768), matemático, publicado en 1738, el cual incluye los métodos para elaborar anamorfosis ópticas y catóptricas, sin emplear el término. La figura 522 recoge el método clásico de Nicéron, que es presentado como “*the method of drawing a copy of a picture, which shall appear deformed when viewed directly, and yet shall appear in just proportion when viewed from a certain point*” (SMITH,1738:249). Aproximadamente la misma descripción sirve para presentar la anamorfosis catóptrica cilíndrica, cuyo método es recogido en la figura 526.

Pero –llamamos la atención sobre este punto- cómo Smith recoge, junto a las ya necesarias notas de deformación y transformación, la idea de que la anamorfosis es “la copia de una pintura”. Esta idea de que la anamorfosis no es una imagen -digámoslo así- original, tendrá consecuencias importantes sobre las que volveremos más adelante.

Siendo el XVIII una época de compilación de diccionarios y enciclopedias, resulta interesante seguir. El término está ausente del *Dictionnaire Universel* (1690), de Furetière, que compilaba términos técnicos de ciencias y artes. Tampoco aparece en el diccionario de la Academia Francesa (1ª ed., 1694), que no incluirá el término hasta 1762, año de la cuarta edición del mismo, donde ofrecerá esta definición: “ANAMORPHOSE. s.f. On appelle ainsi un tableau, qui vu d'une certaine distance, représente certains objets, & représente toute autre chose, vu d'une autre distance” (ACADÉMIE,1762:70). En 1732, el término sigue ausente de uno de los diccionarios clave para el vocabulario científico francés, el llamado "*dictionnaire de Trevoux*".

También resulta tardía su incorporación a los vocabularios italianos, estando ausente del *Vocabolario della Crusca*⁸ y del *Vocabolario* de Annibale Antonini⁹, dos piezas clave de la lexicografía italiana de la Ilustración.

iii. El papel de *L'Encyclopédie*.

Se va confirmando –aunque nuestra búsqueda no haya sido exhaustiva- la lentitud de la incorporación del término anamorfosis a las lenguas cultas occidentales. Baltrušaitis sugiere que el neologismo no saldrá del círculo académico alemán ni se impondrá fuera de sus fronteras hasta que sea incluido en la *Encyclopédie* (BALTRUŠAITIS,1984:116). Siendo esta una tesis, en nuestra opinión, correcta en sus líneas generales, creemos que pueden hacerse dos matizaciones.

Que su definitiva incorporación al léxico culto se produzca a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII debe ser relacionado con la dinámica propia del léxico de la

⁸ Hemos comprobado hasta la edición de 1863.

⁹ Hemos comprobado hasta la edición de 1770.

Ilustración, época en la que, según recuerda Álvarez de Miranda, se asiste a la "intensa renovación" del léxico intelectual. Un léxico, por otra parte, que se caracteriza por ser intensamente neológico (ÁLVAREZ DE MIRANDA, 1992:45) y respecto al cual - añade el mismo autor- conviene ponerse en guardia frente a la tendencia tradicional a considerar galicismo la mayoría de las voces incorporadas en esta época al castellano. Antes bien, recuerda que el vocabulario de la Ilustración es sustancialmente homogéneo a todas las lenguas cultas de Europa y surge, en muchas ocasiones, de lo que él llama "cadenas cultistas paneuropeas" (ÁLVAREZ DE MIRANDA, 1992, 56). La primera de las matizaciones incide precisamente en esta cuestión de la difusión: se ha señalado la tendencia a infravalorar el papel de la comunicación epistolar. Así, se ha dicho:

“Deseo destacar un punto: se ha insistido mucho en el papel de la imprenta. Si bien es cierto el mismo, no puede infravalorarse, en ese periodo, el de la correspondencia no impresa. El libro es, en el fondo, lo de menos. Y si una obra no se imprime no por ello su contenido es desconocido porque las cartas se encargan de divulgarlo (...) Y gracias a éstas los distintos únicos [científicos e investigadores] enlazan entre sí mediante la comunicación con algún personaje que se encarga de difundir lo que le llega de uno a los demás” (LORENZO,1985:46-47).

Este canal de difusión -esas “cadenas” de las que habla Álvarez de Miranda, construidas a base de relaciones personales- podría explicar la primera aparición conocida del término anamorfosis en lengua italiana. Se trata de la traducción al italiano del tratado de perspectiva de Brook Taylor, citado arriba, publicada en Roma por François Jacquier, en 1755: solamente cuatro años después de la aparición del tomo I de *L'Encyclopédie*. Nos induce a pensar en ello el hecho de que Jacquier trabaje en Roma como profesor de la universidad y pertenezca a la orden de los Mínimos. Recordemos que fueron estos monjes los que lideraban, a mediados del siglo XVII, la investigación sobre la anamorfosis, y que en su casa romana -el convento de la *Trinità del Monte*- se conservaban las pinturas de Nicéron y de Maignan.

La obra publicada por Jacquier es más que una traducción. Se ocupa él mismo de añadir algunos apéndices y, dado que no hay referencia alguna a la anamorfosis en el tratado inglés original, se puede deducir que el apéndice IV, que la contiene, es obra del

francés. Él mismo reconoce haber añadido apéndices: ...*“ho creduto fare una cosa utilissima col publicare questi elementi, mostrandone l'utilità in una copiosa Appendice, (...) L'Appendice, che potrebbe chiamarsi seconda parte, contiene cose più difficili, e trattate con somma brevità, essendomi proposto solamente di far vedere con poche parole l'applicazione della Prospettiva ad altre materie più sublimi”* (JACQUIER,1755:iii). Este apéndice IV se titula *“Delle proiezioni deformi, chiamate Anamorfosi”*. La definición no es más que la que proporciona el título, si bien más adelante se añade una descripción: ...*“il metodo delle Anamorfosi (...) consiste nel disegnare una pittura, la quale comparisce difforme veduta direttamente, ma acquista una giusta proporzione, quando è riguardata da un certo punto”* (JACQUIER,1755:92).

Definición centrada en la nota de la deformación. Así, no parecería interesante esta obra, más allá de su relación con la expansión del término, de no ser por una observación sobre la especial relación de la imagen anamórfica con el sistema perspectivo geométrico:

“Nella prospettiva volgare il piano di proiezione si suppone tra l'occhio e l'oggetto; ma nel genere di proiezione che ora mi propongo di considerare, l'oggetto è supposto tra l'occhio ed il piano di proiezione” (JACQUIER,1755:90).

Adelantemos alguna consideración sobre la anamorfosis: se ha dicho que es un tipo de imagen aespacial (MASSEY,2007:56). Con esta afirmación, que no volveremos a encontrar hasta las más recientes publicaciones, Jacquier demuestra un conocimiento profundo del sistema de proyección geométrica. Quizá por su vinculación con la orden de los Mínimos.

El papel jugado por la obra impresa no deja de ser, por supuesto, de primer orden. El caso francés es especialmente significativo, debido a la importancia de la actividad editorial enciclopedista de ese país (ÁLVAREZ DE MIRANDA,1992:685). Y así llegamos al año 1751, el de la aparición del primer tomo de *L'Encyclopédie*. Y aunque coincidimos con la opinión de Baltrušaitis al respecto del impacto de esta publicación, vale la pena tener en cuenta que la obra que es unánimemente considerada como precursora de *L'Encyclopédie*, la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, aparecida en

Londres en 1728, ya incluía el término entre sus entradas:

"ANAMORPHOSIS, in Perspective and Painting, a monstrous Projection; or a Representation of some Image, either on a plane or curved Surface, deformed; which at a certain distance shall appear regular, and in proportion" (CHAMBERS,1728:84).

Chambers incorpora también la explicación del método para elaborar una anamorfosis óptica plana y una óptica cónica, sin olvidar el aspecto divertido de la técnica: para incrementarlo, incluso, recomienda que la imagen no se esconda en otra sin sentido, sino que alterne su presencia con una segunda imagen alternativa: *"It will be diverting to manage it so, that the deformed Image do not represent a mere Chaos; but some other Image"* (CHAMBERS,1728:84). Texto, por cierto, extremadamente parecido a la observación, citada arriba, que incluye Wolf en su obra (WOLFF,1735:100).

En la misma idea de asegurar o enfatizar el efecto, Chambers recomienda el control absoluto, por parte del autor de la imagen, de la posición del observador: esta es la idea que subyace a la presentación de la imagen en una caja: *"Because the Eye will be more deceived, if from contiguous Objects it cannot judge of the Distance of the parts of the deformed Image; therefore, these kinds of deformed Images are to be view'd thro' a small Hole"* (CHAMBERS, 1728:84). Texto que, de nuevo, puede localizarse en Wolf (WOLFF, 1715:115).

¿Cuáles son las notas del concepto anamorfosis, en la obra de Chambers? Por supuesto, y de nuevo, la deformación y la transformación de la imagen son los elementos esenciales, pero la idea debe ser completada con la atención al efecto –la diversión y la sorpresa- que causa en el observador. No se olvida de señalar la necesidad de control absoluto del proceso por parte del productor de la imagen.

Y es quizá sensato atribuir a Chambers la decisión de incluir el término en la corriente del vocabulario técnico inglés, máxime si tenemos en cuenta que no aparece en el *Lexicon Technicum*, de John Harris, vocabulario técnico de las artes y las ciencias, antecedente directo -aunque parcial- de la *Cyclopaedia* y publicado en Londres en 1704. Hemos podido consultar la 4ª edición (1725) donde tampoco aparece.

Llegamos ya al volumen primero de *L'Encyclopédie*. En el artículo correspondiente, anamorfosis es vinculada con el aspecto extremadamente deformado -monstruoso-, así como con la transformación: "*En peinture, anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à un certain point de vue, paroît régulière et faite avec des justes proportions*" (ENCYCLOPÉDIE,1751:404).

El texto de la enciclopedia francesa es, en su primera mitad, copia casi literal de la de Chambers. Compárese el siguiente fragmento con el ya citado: "*Le spectacle sera beaucoup plus agréable, si l'image défigurée ne représente pas un pur cahos, mais quelqu'autre apparence: ainsi l'on a vû une riviere avec des soldats, des chariots, &c. marchans sur l'une de ses rives, représentée avec un tel artifice, que quand elle étoit regardée au point S, il sembloit que ce fût le visage d'un satyre*" (ENCYCLOPÉDIE,1751:404).

Las novedades que incluye el redactor francés –el propio D'Alembert- son las referencias a los frescos de Nicéron en París y las anamorfosis catóptricas y dióptricas. Esta sería nuestra segunda matización: que, en realidad, si bien no se puede dudar del impacto de *L'Encyclopédie*, parece que la afirmación de Baltrušaitis -que el término habría saltado al francés a partir del texto latino de Wolf, y de ahí al resto de lenguas modernas- debe ser modificada para intercalar en el proceso el texto de Chambers¹⁰, y proponer que fue a través del inglés, antes que del francés, como se produjo esa primera expansión.

¿Cuál es el alcance de este primer movimiento de expansión? Se diría que el impacto de *L'Encyclopédie* ha puesto el término en circulación en círculos especializados más allá de la Óptica y las Matemáticas, pero que esa expansión dista aún de ser generalizada y que, desde luego, no ha llegado aún al vocabulario general. Así, a finales del XVIII, parece aceptado pero restringido a ámbitos científicos -en diversas lenguas-, aunque aún

¹⁰ Que, para la lengua inglesa, no necesita el concurso de *L'Encyclopédie*, pues se alimentaría directamente de Chambers. Así parece indicarlo el que la definición de anamorfosis en VV.AA.,1754:137 esté copiada de la de la *Cyclopaedia*.

sea posible encontrar autores que prefieren referirse a ella mediante la descripción de la imagen antes que recurrir al término especializado. Si, como recordaba Baltrušaitis, el término ha nacido con vocación de esoterismo, tal intención parece confirmarse al comprobar cómo el término permanece, aún a mediados del siglo XVIII, restringido al vocabulario de los especialistas.

iv. Después de la *Encyclopédie*.

Pero, finalmente, tras su aparición en *L'Encyclopédie*, el término va poco a poco abriéndose camino. Algunos de los diccionarios y enciclopedias ya citados lo incorporan en sucesivas reediciones, como el ya citado de la Academia, o el "*de Trévoux*", que lo incluye en su quinta y última edición, de 1771, donde se encuentra la siguiente definición: "*Terme de Peinture et de Perspective. Se dit d'une projection monstrueuse, ou d'une représentation défigurée de quelque image, qui est faite sur un plan ou sur une surface courbe, et qui néanmoins, à un certain point de vue, parôit régulière et faite avec de justes proportions. On appelle ainsi, dit l'Acad. un tableau qui vu d'une certaine distance, représente certains objets, et représente toute autre chose, vu d'une autre distance*" (TRÉVOUX,1771:326).

La lengua castellana ofrece un buen ejemplo de este modelo de difusión. La primera vez que hemos encontrado esta palabra en castellano ha sido, como era de esperar, en el ámbito científico. Aparece en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, de Esteban de Terreros y Pando¹¹, en cuyo volumen I, publicado en 1786, aparece la curiosa forma "Anamorfosia", siendo su adjetivo "Anamorfótico, a". Curiosa también por lo estricto de su significado: "*ANAMORFOSIA, arte de hacer aparecer una imagen (sic) juntado sus partes dispersas por medio de un cilindro etc. Su adj. es Anamorfótico, ca*" (TERREROS Y PANDO,1786:101). Así que, en su debut en lengua castellana, no son la deformación ni la deformación notas esenciales del concepto, sino –solamente- la posibilidad de hacer aparecer una imagen.

¹¹ Este diccionario ha sido considerado "una de las obras más relevantes y originales de la historia de nuestros diccionarios, así generales como para el conocimiento del léxico científico y técnico de nuestro siglo XVIII" (AHUMADA, 2008).

El de Terreros parece ser el diccionario que definitivamente incorpora el término a la lengua castellana. Quizá buena muestra de ello sea que, en fechas muy próximas a la aparición del de Terreros, el diccionario español-inglés de Connelly y Higgins, publicado en 1797, copia la definición de anamorfosis que proporciona Terreros: "*ANAMORPHOSIS. s. Deformation, perspective projection, so that at one point of view, it shall appear deformed, in another, an exact representation. Anamorfosis, arte de hacer aparecer una imagen juntando sus partes dispersas*" (CONNELLY&HIGGINS,1797:37). La copia, como se ha podido comprobar, se hace en el texto en castellano. Pero es llamativo cómo la definición en inglés es mucho más completa y sí incluye las notas de transformación y deformación, asociadas, además, con la perspectiva.

En la misma línea, erudita, científica y restringida, observamos uno de los usos más antiguos que hemos encontrado. Se halla en el *Correo de Madrid*, nº 143, miércoles 5 de marzo de 1788. En él se detalla la lista de obras inéditas Pedro Alonso de Salanoba¹² (que había sido comenzada a publicar en el ejemplar del día 1 de marzo). En la página 802 se menciona el "*Manuscrito decimoquinto y último = Papeles varios curiosos ú opusculos diversos (...) Estos papeles son hasta 64 disertaciones ó tratados eruditos de materias muy instructivas, útiles y curiosas*". Una de ellas lleva por título "*Disertación catoptrica sobre la anamorfosis de los espejos*" (CORREO DE MADRID,1788:802). Las 64 disertaciones fueron escritas entre 1776 y 1787, según se indica en el mismo diario, nº 144, del sábado 8 de marzo del mismo año.

Buen ejemplo de cómo, aún a finales del XVIII, el término permanece excluido del vocabulario general podrían ser dos guías "turísticas" del París del XVIII, en las que los autores mencionan los frescos de Nicéron en el convento de los Mínimos de la Place Royale con el término "*morceaux d'optique*" (DÉZALLIER,1749:167; DÉZALLIER,1770:269; THIERY,1786:330). Otro ejemplo lo encontraríamos en las

¹² De este Pedro Alonso de Salanoba y Guilarte, físico y astrónomo madrileño nacido en 1743, sabemos, que era "el Diarista que está encargado de la composición de la parte astronómica y meteorológica que se pone al frente del diario de Madrid".

colecciones de anamorfosis que se comercializan ya desde mediados del siglo XVIII, y en los que no aparece en absoluto el nombre de la anamorfosis. Así, en las cajas de anamorfosis producidas en Alemania por Burucker (anexo, imágenes nº 236 a 253), que vienen acompañadas de unas breves instrucciones de uso en las que no aparece la palabra.

v. De lo científico a lo lúdico.

La generalización de la palabra va de la mano, decíamos con Baltrušaitis, de la popularización de la imagen. Poco a poco olvidada en el terreno científico, adquiere importancia como objeto de diversión y comercialización. En consecuencia, las notas de diversión y sorpresa van cobrando más peso en la definición de anamorfosis. Éste podría ser el resumen del destino de la anamorfosis desde los años finales del XVIII, todo el XIX y primeras décadas del XX: el cambio de destinatario y la pérdida de estatus va acompañada de un escoramiento del concepto hacia lo lúdico.

La idea del valor de la anamorfosis como objeto de entretenimiento acompaña al concepto desde el principio. Ya hemos visto cómo Wolff, en 1715, se detenía un momento a considerar esta posibilidad. La tendencia es apreciable incluso antes de que Schott acuñe el término. Un ejemplo temprano se encuentra publicado en 1630, en Francia, en un libro de recreaciones matemáticas. En la segunda parte del libro se puede encontrar un "Problema XIX" cuyo enunciado es el siguiente: "*Desguiser en sorte une figure, comme une teste, un bras ou un corps tout entier, qu'ils n'auront aucune proportion : les oreilles paroistront longues comme celles de Midas, le nez comme celui d'un singe et la bouche comme une porte cochère, et, cependant, veue d'un certain point, reviendra en proportion fort juste*" (MYDORGUE, 1630: vol. II, 32). No esperábamos, por supuesto, encontrar el término –aún no ha sido publicado el de Schott–, pero parece claro que el autor se detiene con gusto en la descripción de lo grotesco.

Publicado aún antes de los trabajos de Caus y Nicéron, el método que expone el libro es el método mecánico, no perspectivo, que consiste en perforar un dibujo y hacer pasar la luz a través de los orificios del dibujo. Por eso es muy interesante tener en cuenta que el autor, Claude Mydorge (1585-1647), fue, según recuerda Baltrušaitis, "*le premier*

mathématicien de France" (BALTRUŠAITIS,1984:113). Este tratamiento simplificado, dado por alguien de quien es fácil suponer conocimiento suficiente del método perspectivo, resulta muy significativo del valor concedido a la anamorfosis.

Hemos hablado ya de las *Récréations* (1694) de Ozanam. Así resume Baltrušaitis esta cuestión: "*L'anamorphose, toutes les pratiques de la perspective difforme survivent aux vastes spéculations* [en referencia al interés despertado en científicos durante el siglo XVII], *mais dépouillées de leur nature philosophique et légendaire. Elles se poursuivent surtout comme une curiosité scientifique. Cette attitude, mieux adaptée à la plupart de ces compositions, se fait sentir avant Nicéron et finit par dominer*" (BALTRUŠAITIS,1984:113). Lo que en la primera mitad del XVII era aún tema de interés para los científicos, en la segunda mitad es entretenimiento de caballeros. En la literatura han quedado trazas de esta afición: Samuel Pepys anota en su *Diario* su interés por la óptica¹³. Lo mismo hace Diego de Torres Villarroel¹⁴. Y aún hay una muestra de ello, ya entrado en siglo XIX, en Dickens¹⁵.

¹³ ... "*All the way going and coming I learning of him the principles of Optickes, and what it is that makes an object seem less or bigger and how much distance do lessen an object, and that it is not the eye at all, or any rule in optiques, that can tell distance, but it is only an act of reason comparing of one mark with another, which did both please and inform me mightily. (...) Thence back with my Lord to his house, all the way good discourse, informing of myself about optiques still*"... (PEPYS,1893:entrada del 28 de julio de 1666).

¹⁴ Refiere Torres esta descripción de las aficiones y el ocio de un caballero culto en la primera mitad del siglo XVIII: ..."*Era Don Juan de Salazar (...) un caballero discretísimo, sabio, alegre y aficionado a la varia lectura, inteligente en los chistes de la matemática, en los entretenimientos de la historia, en las delicadezas de la filosofía y en las severidades de la jurisprudencia. Montaba a caballo con arte, con garbo y seguridad; hacía pocos, pero buenos versos; era muy práctico y muy frecuente en la campiña, en el monte y en la selva; mataba un par de perdices, un jabalí y un conejo con donaire, con destreza y sin fatiga, y era, finalmente, buen profesor de todas las artes de caballero, de político, de rústico y de cortesano. Vivíamos muchas temporadas en una sabrosísima amistad y ocupación, ya en su librería, que era varia, escogida y abundante, ya en el monte, en el dulce cansancio de la caza, y en el estrado de su mujer, doña Joaquina de Morales, mi señora, donde sonaban los versos, la conversación, los instrumentos músicos y toda variedad de gracias y alegrías. Representábanse entre nosotros, los familiares y vecinos, diferentes comedias y piezas cómicas (que algunas están en mi segundo tomo de poesías) en los días señalados por alguna celebridad eclesiástica, política o de nuestra elección*". (TORRES,1990:192).

¹⁵ Cuando, en el último capítulo, se describe la casa que Mr. Pickwick ha comprado y amueblado para vivir en ella el resto de su vida, aparece en la relación un gabinete de curiosidades, una de las formas que adquiere la afición de los caballeros por la ciencia:... "*Everything was so beautiful! The lawn in front, the garden behind, the miniature conservatory, the dining-room, the drawing-room, the bed-rooms, the smoking-room, and above all the study with its pictures and easy chairs, and odd cabinets, and queer tables, and books out of number*"... (DICKENS,1998:716).

Así, parece que hacia finales del XVIII la diversión y el entretenimiento se han convertido ya en las notas fundamentales del concepto. Buena muestra de ello es lo que ocurre con el término en el proyecto editorial de la *Encyclopédie méthodique*. Por un lado, el artículo sobre anamorfosis es adjudicado al volumen de Matemáticas, en cuyo primer tomo, de 1784, fue incluido el artículo de D'Alembert (VV.AA.,1784:49-51). Pero, a la vez, encuentra también su espacio en el volumen dedicado a entretenimientos matemáticos, publicado en 1792 con el título de *Amusemens des sciences mathématiques et physiques* (LACOMBE,1792:49-51). Y, sin embargo, no encuentra espacio en el volumen dedicado a la Botánica (*cf.* LAMARCK,1783).

El desplazamiento del significado del término hacia el terreno del entretenimiento es apreciable también en la coetánea *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, de Guyot, publicada en 1786 y que ha sido estimada como "*un livre qui fait autorité en la matière* [de las obras de recreación científica]" (GRAND-CARTERET,1896:303). En este libro encontramos buen ejemplo de la situación del término en estos años: inclusión del concepto en libros destinados al entretenimiento de lectores no especializados, pero sin uso del término especializado. En su lugar, pervive el uso de la descripción de la imagen: "*une figure difforme, laquelle étant vue d'un point pris hors et au-dessus de cette surface, paroisse entièrement semblable à une figure donnée*" (GUYOT,1786:85).

No se olvida Guyot de valorar en la anamorfosis el efecto que produce en el observador: "*et on verra* [el observador] *alors par cette ouverture l'illusion aussi agréable que singuliere de cette piece d'Optique*" (GUYOT,1786:88).

vi. De lo científico a la metáfora: la primera gran ampliación de significado.

Pero, antes de considerar algunos ejemplos de la divulgación del término en el XIX, vale la pena detenernos un momento a observar cómo es también en la segunda mitad del XVIII cuando se observa, por primera vez, el traslado del significado del término desde su nicho original físico-pictórico hacia terrenos metafóricos. Esta traslación se produce en los escritos de alguien relacionado con los campos del arte y la perspectiva.

Se trata de un trabajo histórico sobre la danza publicado por primera vez en 1760, en el

cual, el autor, el bailarín y coreógrafo Jean-Georges Noverre, al hablar de la pantomima en época de Augusto, dice: "*Je vous avoue franchement que les spectacles des anciens n'offrent à ma raison qu'une anamorphose ambiguë, et que je n'y comprends rien. Je vous ai dit plus haut que l'on avoit renversé le sens des mots et leur juste signification*" (NOVERRE,1807:104). El término se sitúa, en esta cita, en un terreno a caballo entre dos campos semánticos: el de la descripción de una imagen -como en su origen grecorromano- y el de la metáfora para "confusión".

Cita extremadamente interesante, pues, porque podría estar mostrándonos el paso del término desde el mundo de las artes al del vocabulario general. ¿En qué contexto se está produciendo? El autor, Noverre, muestra su disgusto por determinadas prácticas del teatro de la Antigüedad clásica. La descripción de esas prácticas -la indumentaria de los actores- ofrece un cuadro de deformaciones y "aberraciones": "*Comme ces masques en général groissoient prodigieusement la tête, que le buste et le reste du corps ne se trouvoient plus en proportion avec elle, on y suppléoit en matelassant tout le vêtement, en se faisant un ventre et des mollets; et, pour grandir ce gros personnage, on avoit recours à des échasses, ou à un cothurne fort élevé dont les semelles étoient d'un bois très-épais*" (NOVERRE,1807:103). En este momento, la anamorfosis se entiende, fundamentalmente, por su nota de deformación. Y no deja el autor de mostrar su sorpresa ante el hecho de que "*toutes ces farces monstrueuses étoient applaudies avec transport par des hommes d'un rare mérite*" (NOVERRE,1807:103).

Le responde, y así completa la relación entre imagen y metáfora, un articulista anónimo -firma simplemente "H"- del periódico *Journal de l'Empire*, martes, 1 de septiembre de 1807¹⁶, p. 3-4, a quien llama la atención el empleo de la palabra. Comienza por proporcionarnos una definición de anamorfosis que hace descansar en las ideas de transformación y de participación del observador: "*Ce mot signifie un tableau qui représente différentes figures, à raison des différentes distances ou se place le spectateur*" (JOURNAL DE L'EMPIRE,1807:3).

Y añade a continuación una explicación sobre toda esa indumentaria que a Noverre le

¹⁶ A raíz de la segunda edición de las *Lettres*, en ese mismo año de 1807.

parecía monstruosa, y la relaciona con las necesidades de la imagen: los teatros y lugares de representación habrían sido tan grandes en la Antigüedad, que toda esa indumentaria se explica por la necesidad de ofrecer algo que ver a espectadores que se situaban muy lejos del actor: "*Chez un tel peuple, on étoit habitué à voir tout en grand; les acteurs étoient à une grande distance des spectateurs; il falloit donc grandir les figures*" (JOURNAL DE L'EMPIRE,1807:4).

El ejemplo -cuál mejor en estas circunstancias en que se está produciendo el salto de un campo semántico a otro- es un clásico de la literatura artística: "*Comme tout étoit en proportion, un héros avec ses échasses ne choquoit pas plus qu'une statue de 18 pieds ne blesse les yeux dans l'église de Saint-Pierre de Rome*" (JOURNAL DE L'EMPIRE,1807:4).

Parece haber sido, Noverre, una persona apropiada para encarnar esta transición del significado, si atendemos a sus diversos intereses, que él mismo declara en el prólogo a esta segunda edición: "*La Peinture, l'Architecture, la Perspective et l'Optique devinrent l'objet de mes études*" (NOVERRE,1807:XV).

Para observar un nuevo ejemplo de esta transformación del término en metáfora debemos esperar, en lo que se refiere a la lengua castellana, a mediados del siglo XIX. La revista "*El Instructor, o repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*" ofrece, en 1840, un ejemplo de esta evolución: es la primera vez que encontramos en esta lengua el uso metafórico de la palabra "anamorfosis". En este caso, como metáfora de la diversidad de puntos de vista. La mención aparece en un comentario sobre desórdenes políticos en Portugal: "*Hasta qué punto fueron generales estas manifestaciones, y si eran ó no el índice de la opinion nacional, ó solo el de un corto número de bullangueros, es duda que no nos hallamos preparados á resolver; esta clase de cuestiones, semejantes al anamorfosis, toman diferente forma segun el punto de vista que adopta el espectador*" (INSTRUCTOR,1840:283). Mientras se mantienen las ideas básicas de la anamorfosis óptica –deformación, transformación-, la transformación en metáfora invierte por completo el sentido de una de las notas del concepto. Si en aquella no hay más que un punto de vista válido, en su forma metafórica anamorfosis adquiere el significado, contrario, de multiplicidad de puntos de vista, considerados en igualdad

de condiciones y sin que ninguno de ellos tenga preferencia.

vii. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: ciencia popular.

Pero volvamos al curso de nuestra narración. La palabra anamorfosis, decíamos, parece quedar ya definitivamente consolidada en el vocabulario general a lo largo del siglo XIX, ligada no solamente al ámbito científico ni al artístico, sino –fundamentalmente- a la esfera del entretenimiento popular. Una de las muestras más tempranas de este uso del concepto la encontramos en España, en dos avisos publicados en prensa entre 1819 y 1820. El 23 de diciembre de 1819, el *Diario de Madrid* publica el siguiente aviso:

“Anamorfosis óptica, ó pinturas de perspectiva divertida, egecutadas por un profesor de esta corte, y mas perfectas que todo lo que hasta ahora se ha hecho en esta clase de dibujos. Se venden á 50 rs. en la tienda de los Tirolese, calle del Carmen” (Diario de Madrid, 1819, nº 357, 23 de diciembre).

Al mes siguiente, el aviso se repite en parecidos términos:

“Nuevas anamorfosis óptica ó pinturas divertidas de perspectiva; la primera representa un cupido disparando flechas, y la segunda un hombre comiendo frutas de un plato: se venden á 40 rs. en la tienda de los Tirolese, calle del Cármen” (Diario de Madrid, 1820, nº 31, 31 de enero).

En ambos avisos, la nota que define la anamorfosis es su efecto ante el observador: la anamorfosis es una forma de perspectiva divertida.

La evolución del concepto a lo largo de este momento no es, sin embargo, tan simple. Vamos a observar algunos ámbitos de los que obtener información más clara. Comenzaremos por la divulgación científica.

El gusto por la ciencia que -señalábamos arriba- caracteriza a parte de los estamentos privilegiados durante los siglos XVII y XVIII, experimenta a lo largo del XIX una significativa ampliación de su base social, si bien no se sería correcto hablar de una “democratización” de la ciencia, en tanto que su público estaría compuesto, sobre todo, de clases medias urbanas. En cualquier caso, la expresión “ciencia popular” está

consolidada en Gran Bretaña hacia los años 30 del siglo XIX (LIGHTMAN,2007:11). Cuestión diferente es la opinión que este concepto merece entre sus contemporáneos. Bernard Lightman recoge la opinión de un articulista de la revista británica *Saturday Review*, que en 1875 se quejaba de que la mayoría de los divulgadores de la ciencia buscaban, más que enseñar realmente, asombrar y dejar atónita a la audiencia (cfr. LIGHTMAN,2007:vii-viii).

Parecería que tal sospecha podría planear sobre un ejemplo temprano en España. La revista *Semanario Pintoresco* incluye en su número 4, de 24 de abril de 1836, una reseña sobre una instalación curiosa en Madrid. El artículo, titulado "*Galería topográfica en el paseo de Recoletos*", en la página 38, dice: "*Junto á esta vista hay dos juguetes, que constituyen (sic) una anamórfosis óptica, mediante la cual ciertos rasgos que vistos de frente nada representan, mirados de lado y por ciertos puntos ofrecen un Cupido, y una figura grotesca de un militar anciano*". En la página 39, R. F., firmante de la reseña, añade: "*Los que se dedican al estudio de la geografía, pintura y escultura y de los diversos ramos de las matemáticas no podrán menos de hallar provecho y juntamente recreo en visitar ésta Galería; los dados á la historia y estudio de la naturaleza, recuerdos gustosos*" (SEMANARIO PINTORESCO,1836:38-39). La definición no puede entenderse solamente como "deformación": en este contexto, escora inevitablemente hacia las notas de recreo y diversión.

Esta es la evolución del concepto de anamorfosis en este contexto. Porque siendo una de las características de la ciencia popular en el siglo XIX la fascinación por los avances científicos y las tecnologías asociadas, se aprecia cómo tiende a quedar marginada en los libros de divulgación más prestigiosos. Los capítulos dedicados a la Óptica recogen las innovaciones de las ciencias físicas y dan noticia de instrumentos para jugar con la luz. Por eso la anamorfosis, en tanto derivada de una concepción superada de la visión, en tanto hija de la Geometría, tiende a desaparecer. Así se explica que John Henry Pepper, uno de los más importantes divulgadores de la ciencia en la Gran Bretaña del XIX, no la incluya en su *Scientific amusements for young people* (1861) y haga solamente una referencia indirecta en su popularísimo *The boy's playbook of science* (1ª ed., 1859), donde la única forma de anamorfosis considerada es la catóptrica cilíndrica. No se emplea el término "anamorfosis", sino que se hace una descripción de la imagen.

Su característica principal, la deformación (PEPPER,1866:279-280).

La descripción de Pepper está tomada de la que incluye David Brewster -el inventor del caleidoscopio- en sus *Letters on Natural Magic*, donde no emplea el término, aunque sin duda lo conoce, pues lo incluye en la *Edinburgh Encyclopaedia*, que él dirige (BREWSTER,1830:724-725). En ellas aparece como un truco anticuado y se propone un método de elaboración ajeno a cualquier uso de la geometría proyectiva (BREWSTER,1843:92-94). Lo que resulta más interesante, a nuestro parecer, es la inclusión de la anamorfosis en un libro dedicado a desvelar el modo en que los hallazgos científicos pueden ser utilizados para someter la voluntad y engañar a los ignorantes (*cfr.* BREWSTER,1843:13-18).

Así pues, desplazada -en virtud de los avances de las ciencias físicas- incluso de la divulgación científica más rigurosa, la anamorfosis se refugia en instalaciones como la Galería de Recoletos, a medio camino entre la divulgación y la instalación de feria. Privada cada vez más de la respetabilidad científica que una vez tuvo, la encontraremos, en el XIX, en el repertorio de juegos y entretenimientos para ser disfrutados en la intimidad del hogar. No es de extrañar, entonces, que la definición vaya desplazándose hacia las notas de diversión y juego.

viii. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: entretenimiento en el hogar.

Quizá, el medio de popularización por excelencia, tanto del término como de la imagen, es el conjunto de publicaciones periódicas destinadas a las clases medias de Europa, en las cuales la anamorfosis es un recurso para el ocio. Un ejemplo temprano lo encontramos en la revista *Observatorio pintoresco* que publica en su número 3, 15 de mayo de 1837, p. 21 y 22, un artículo titulado "Anamorfosis", en el que puede leerse la siguiente definición: "*Se dá este nombre en perspectiva y pintura á un borrón deforme, ó representación desfigurada de cualquier imagen que se hace sobre un plano, ó sobre una superficie curva, y que no obstante, vista de cierto punto parece regular y ejecutada con justas proporciones*" (OBSERVATORIO PINTORESCO,1837:21). Siguen unas instrucciones para elaborar anamorfosis ópticas planas y cónicas. Es de señalar cómo, en esta definición, de nuevo es la deformidad de la imagen la nota

esencial de la definición. El autor del artículo no deja de insistir en ello en el curso de las explicaciones de la técnica, con alusiones frecuentes a "proyección monstruosa" e "imagen deforme". Es más: se diría que la deformidad es condición *sine qua non*, visto que dice que la imagen buscada "ha de ser monstruosa" (OBSERVATORIO PINTORESCO,1837:22).

El término aparece, junto con esquemas y explicación del modo de elaboración, en 1839, en el número de noviembre de ese año de la revista "*El Instructor, o repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*". Con el título de "*El horizontorio, o anamorfosis*", un artículo no firmado presenta el tipo de imagen que recibe el nombre de "horizontorio", presentándolo como una novedad procedente de Alemania que no es tal novedad, pues - afirma el autor- no se trata sino de una nueva presentación de la técnica de la anamorfosis:

"Esta ilusión óptica ha sido considerada como una invención comparativamente moderna, pero está muy lejos de serlo, hallandose su descripción, bajo el nombre de Anamorfosis, en los más antiguos libros de diversiones matemáticas" (INSTRUCTOR,1839:345).

La definición que ofrece la revista no es muy diferente de la que en unas décadas ofrecerá la Real Academia: "*Se ha aplicado la palabra Anamorfosis á aquellas pinturas que vistas de un punto representan una figura, y otra distinta vistas de otro punto*" (INSTRUCTOR,1839:345). Resulta destacable que no aparece nota alguna sobre deformación, ni juicio alguno sobre el aspecto de la imagen: solamente requiere, para definir el concepto, la idea de transformación.

Sin embargo, la idea de deformación no ha sido del todo desterrada. Si consideramos que, como se ha dicho, para el autor del artículo es lo mismo anamorfosis que horizontorio, encontraremos que dicha nota está muy presente:

"El Horizontorio es una de aquellas proyecciones monstruosas que, miradas bajo los puntos ordinarios de vista, parecen estravagantemente irregulares y aún ridículas; sin embargo, miradas desde una situación particular, se presentan al ojo como imágenes de completa simetría" (INSTRUCTOR,1839:345).

La explicación del método para elaborar una anamorfosis sigue fielmente el método clásico publicado, por primera vez, en 1638 (INSTRUCTOR,1839:346).

La evolución señalada en España con estos ejemplos parece seguir los mismos pasos que en Francia. Señalemos un ejemplo en el semanario *Le Magasin Pittoresque*, que publica en 1844 un artículo titulado "*Phénomènes d'Optique. Anamorphose*". El artículo describe el método para hacer una anamorfosis plana según un procedimiento geométrico, y también, como en otros ejemplos citados arriba, el método mecánico de los rayos de luz. Menciona también la existencia de las anamorfosis catóptricas. En cuanto a la definición que ofrece, la nota fundamental es casi un calco del estricto significado etimológico: "*Anamorphose ou destruction des formes*" (MAGASIN PITTORESQUE,1844:255).

En cualquier caso, no se queda ahí. Destaquemos de este artículo algunas de las notas que complementan la definición: la deformación de la figura y su apariencia grotesca, la forma de ver la imagen corregida (solamente hay una posición válida), la conveniencia de ayudarse con un objeto -recomienda un naípe perforado- para la experiencia de la visión, así como el valor de la imagen anamórfica por su efecto. En efecto, recomienda que las imágenes estén coloreadas porque, así, "*si le dessin est colorié puor rendre l'effet plus frappant*" (MAGASIN PITTORESQUE,1844:256). Todas ellas, en el espíritu que comentamos, centran su atención en el efecto sobre el observador.

Se puede decir lo mismo de la aceptación del término en publicaciones italianas de este tipo. Un artículo aparecido en abril de 1843 en la revista *Museo scientifico, letterario ed artistico*, publicada en Turín, describe lo que sin duda es una anamorfosis catóptrica cilíndrica sin hacer mención, en ningún momento, de la palabra anamorfosis. En su lugar, la muy detallada -y apasionada- descripción viene acompañada de términos destinados a enfatizar el efecto producido por la imagen ("*bizarro*", "*fantastico*", "*prodigio*") y su valoración ("*giuoco d'ottica e di prospettiva*") (VERONA,1843)¹⁷.

¹⁷ Bassoli, sin embargo, considera que el redactor del *Museo scientifico...* no debía de estar familiarizado con la historia de la perspectiva, puesto que "*il principio almeno di tali figurazioni era da molto tempo noto*" (BASSOLI,1938:63). Lo que hace a este texto, por otra parte, digno de mención es el

ix. Dimensiones de lo lúdico en el siglo XIX: coleccionismo.

Un nuevo giro en la evolución del concepto: a punto de acabar el siglo XIX, perdida ya en gran medida la fascinación que en un tiempo tuvo -ante la competencia de formas de entretenimiento por la imagen cada vez más sofisticadas: aquellas que llamamos precinematográficas-, la anamorfosis encuentra refugio en el mundo del coleccionismo y la nostalgia.

Una excelente muestra de ello es una obra del periodista e historiador francés John Grand-Carteret (1850-1927), publicada en 1896. En ella, la anamorfosis es, ante todo, parte de un conjunto de contornos poco definidos que podríamos llamar "imágenes curiosas". Éste impreciso concepto aún mantiene su vigencia en la actualidad y la confusión conceptual entre sus diversos componentes es, en nuestra opinión, una de las razones que dificultan la definición precisa de anamorfosis¹⁸. En este concepto, la anamorfosis se presenta en compañía de algunos de los "compañeros de viaje" a los que nos referiremos en algunas ocasiones, y de los que conviene diferenciarla. En su libro, Grand-Carteret presenta la anamorfosis junto con otras y muy variadas invenciones de diversión óptica: cajas de perspectiva, vistas y dioramas causan, según el autor, auténtico furor en la sociedad francesa de los siglos XVII, XVIII y XIX. Insiste en la gran popularidad en esos siglos de las imágenes que muestran efectos ópticos especiales, destacando, entre las imágenes más populares de los siglos XVII y XVIII las vistas (las llamadas *vues d'optique*) y las imágenes con el título "*Point d'optique*". En cualquier caso, destaca el autor la gran producción y el muy activo comercio de este tipo de imágenes: "*Le point d'optique! qui saura jamais le nombre des feuilles gravées, aux XVII^e et XVIII^e siècles, sous ce titre caractéristique!*" (GRAND-CARTERET, 1896:305).

hecho de que Bassoli, autoproclamado descubridor de las imágenes anamórficas de Leonardo en el Códice Atlántico, haya encontrado en esta breve nota la motivación que le condujo a su descubrimiento.

¹⁸ Algunos ejemplos del atractivo que conserva este concepto de "imágenes sorprendentes", y sin ánimo de exhaustividad, pueden ser las siguientes publicaciones: ROTHENSTEIN&GOODING, 2000; STURGIS, 2000; GUALDONI, 2008, y McNAUGHTON, 2009. Sentido similar tuvo la exposición *Devices of Wonder*, celebrada en el J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, del 13 de noviembre de 2001 al 3 de febrero de 2002.

Para el XIX, destaca las diversas variantes de diorama y la anamorfosis catóptrica cilíndrica, popularizada con el nombre de *Miroir cylindrique*, que "*devait, longtemps durant, charmer les salons*" (GRAND-CARTERET,1896:306).

Diversión, entretenimiento, sorpresa: estas notas se han incorporado tan sólidamente, a lo largo del XIX, al concepto de anamorfosis, que parece que ya debemos contar con ellas, además de con las notas técnicas, para definirla.

x. La incorporación al vocabulario del Arte.

¿No ha habido, durante el XIX, más evolución que ésta? ¿No ha habido cambios en otros ámbitos? Señalemos que, junto a esta intensísima corriente de popularización, a lo largo del XIX el término se consolida en los diccionarios de términos de Arte casi en paralelo a su desaparición de los manuales de ciencias físicas.

Esa nota de inestabilidad formal que, como hemos visto, reside en la etimología de la palabra, es recogida por algunas de las definiciones que consideramos más acertadas. Por ejemplo, así define anamorfosis en 1806 el *Dictionnaire des beaux-arts*, de Millin: "*ANAMORPHOSE. Ce mot signifie l'action de reprendre sa forme. On appelle ainsi une représentation défigurée de quelqu'image, qui, dans un certain point de vue, redevient régulière, et paroît faite avec de justes proportions*" (MILLIN,1806:32), donde anamorfosis es -apreciación interesantísima- una acción antes que nada, y sólo después una imagen. La acción, el movimiento de la imagen es, efectivamente, una de las claves, junto a las imprescindibles de deformación y transformación.

Sin embargo, en el diccionario del Institut de France, "anamorfosis" es lo mismo que "deformación": "*ANAMORPHOSE, terme de perspective. On appelle anamorphose la représentation d'un objet quelconque, faite suivant les règles de perspective, et qui paraît difforme lorsqu'elle est regardée de tout autre point de vue que celui où l'on a supposé l'œil dans la construction de l'anamorphose. Les raccourcis dans le dessin, le tracé des figures dans les coupes/sont des espèces d'anamorphoses*" (INSTITUT DE FRANCE,1868:34). Esta reducción conceptual se aprecia en los ejemplos: cualquier

escorzo es una anamorfosis, cualquier figura pintada en una cúpula es una anamorfosis. Éstas son algunas de las líneas de contacto que aún hoy, en ocasiones, conviene volver a definir.

Y es que el mismo diccionario, cuando trabaja la voz "Ángulo visual", insiste en la identificación: "*Cet angle peut se resserrer indéfiniment pour saisir des objets de petite dimension ou réduits par l'éloignement, mais sa plus grande ouverture ne doit pas dépasser 70 degrés ; au-delà de cette limite la vue se fatigue et produit des déformations ou anamorphoses*" (INSTITUT DE FRANCE,1868:42).

xi. La incorporación a los diccionarios generales.

Aunque algo más tarde que los diccionarios especializados, también los diccionarios generales acaban por incorporar el término. La primera vez que el de la Real Academia Española recoge la palabra es en su edición de 1884, donde encontramos la siguiente definición, muy similar a la que todavía hoy ofrece: "*Pintura o dibujo que ofrece á la vista una imagen deforme y confusa, ó regular y acabada, según se la contemple desde cerca ó desde punto determinado*" (RAE,1884:70). Con esta definición, el concepto se consolida en lengua castellana con sus notas esenciales (deformación, transformación, punto de vista único), una definición mucho más acertada que aquella pionera de Terreros y Pando. Apenas sin variaciones, se mantiene así en la actualidad. La 22ª edición del diccionario de la Real Academia Española, de 2001, ofrece la siguiente definición de anamorfosis: "*Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire*". Ofrece la siguiente etimología: "*Del gr. ἀναμόρφωσις 'transformación'*". La definición, pues, permanece prácticamente invariable hasta hoy día, con los únicos cambios de la última parte (que en la edición de 1925 para a redactarse con el actual ..."según desde donde se la mire") y de etimología (que desde la edición de 1914 queda simplificada al actual "transformación"). El concepto va, de todos modos, indisolublemente unido al de deformación que, según esta definición, es un movimiento entre lo deforme y lo regular.

Sin embargo, otros diccionarios de lengua castellana han recogido, a lo largo del siglo XIX, el concepto antes que el de la Academia. Tras la primera aparición en el de

Terreros y Pando, hay que esperar a que el siglo esté bien entrado para encontrar el término en otros diccionarios generales. Lo encontramos en el *Diccionario nacional* de Ramón Joaquín Domínguez, en cuya primera edición, de 1846, recoge hasta tres acepciones diversas, relacionadas con la Física, la Geología y las Matemáticas: "*Anamórfico, ca. Adj. Miner. Calificación que se da en mineralogía á los cristales, cuyo núcleo o centro afecta una forma distinta de la que ellos tienen. // Anamorfóseo, sea. Adj. Mat. Epíteto que se da á las figuras deformes que, vistas bajo cierto espacio, parecen regulares y hechas con justas proporciones. // Anamorfosis. s. f. Fís. Imagen deforme, representación grotesca descrita en una superficie plana o curva; pero que, vista a cierta distancia y bajo ciertas condiciones, ofrece una figura regular y bien proporcionada. El arte de representar estos mismos fenómenos // Bot. Sección mórbida por la que un líquen de cualquiera planta ágama se hace desconocida*". Observemos la primera relación, en un diccionario de lengua castellana, de la anamorfosis con la Botánica. (DOMÍNGUEZ,1846:118).

El término vuelve a aparecer en la versión abreviada de 1852, con una definición curiosa: "*ANAMÓRFOSIS. f. Forma, imagen atravesada // La que cambia de perspectiva // Arte de representar objetos que cambian de forma, según se miran // Bot. Degeneración física // Anacampsis*". Recoge también el adjetivo Anamórfico, con el significado de "*De la anamorfosis // El cristal con foco*" (DOMÍNGUEZ,1852:185). Las definiciones de Domínguez se repiten, prácticamente sin cambios, en el diccionario de la editorial Gaspar y Roig (GASPAR Y ROIG,1853:139).

Citemos también el *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, de Roque Barcia, en cuyo tomo primero, de 1880, aporta esta definición: "*Anamórfosis. Femenino. Física. Imagen deforme, representación grotesca descrita en una superficie plana ó curva, pero que, vista á cierta distancia y bajo ciertas condiciones, ofrece una figura regular y bien proporcionada. // El arte de representar estos mismos fenómenos. // Botánica. Género ó acción mórbida, por la que un líquen de cualquiera planta ágama se hace desconocido*" (BARCIA,1880:302). Observemos que la definición ha sido tomada del diccionario de Domínguez, edición de 1846, y la referencia al uso de la palabra en Biología. Pero, al igual que en el diccionario de la Academia, y en otros muchos diccionarios, las notas principales siguen siendo la deformación y la

transformación, son olvidar la alusión a la participación del observador.

c . A partir del libro de Baltrušaitis.

Como decíamos arriba, los años finales del siglo XIX asisten al decaimiento del interés por la anamorfosis, y el siglo XX la encuentra ya casi olvidada. De su antigua popularidad no hay apenas rastro: sustituida en el gusto del público por nuevos y más sofisticados entretenimientos ópticos, sobrevive en algunas estampas populares. El mundo del Arte apenas se fija en ella, y el olvido sería total de no ser por el interés que ciertas vanguardias -especialmente el Surrealismo- mostraron por ella¹⁹; interés que tiene su consecuencia institucional y, así, la anamorfosis encuentra un hueco en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* celebrada en el *Museum of Modern Art*, de Nueva York, entre el 7 de diciembre de 1936 y el 17 de enero de 1937²⁰. La historiografía del Arte no parece muy interesada, y las referencias son muy escasas²¹. Panofsky, que en *La perspectiva como forma simbólica*, de 1927, analiza con detalle el fenómeno de las “aberraciones marginales” -esencialmente relacionado, como veremos, con la anamorfosis-, no hace uso del término. Sobrevive aún alguna referencia, cada vez más breve, en los manuales de Física.

Pero en 1955 Baltrušaitis publica la primera edición de su monografía y, a partir de ella, se asiste a un renacimiento del interés por la anamorfosis. Quizá la mejor muestra sea la exposición celebrada en 1975 en Amsterdam y París. ¿Supone eso algún cambio en el concepto de anamorfosis?

No existe, sin embargo, una definición propiamente dicha en el libro de Baltrušaitis. Todo él está impregnado de un aura de descubrimiento, como de quien desvela secretos:

¹⁹ En el apéndice dedicado a obras anamórficas incluimos solamente dos piezas de siglo XX anteriores a 1955: dos fotografías de André Steiner y un lienzo de Pierre Tal-Coat.

²⁰ La idea de mostrar la relación de la anamorfosis con el Surrealismo no se extingue, naturalmente, con esta exposición. En 1965, la Bibliothèque Nationale, en París, expone la muestra *Quelques ancêtres du surréalisme: deux cents gravures, de Raphaël à Redon*, donde la anamorfosis vuelve a ser invocada como antecedente.

²¹ Baltrušaitis menciona solamente dos artículos anteriores a 1955: DIMIER, 1925, y SHAW, 1927. Un ejemplo procedente de España se halla en la referencia que hace Caturla a las anamorfosis de Valladolid sin emplear el término. Aparecen como ejemplo del tipo de imagen propio de “épocas inciertas” (*cfr.* CATURLA, 1944).

le interesa, sobre todo, el redescubrimiento de ámbitos poco trabajados por la Historia del Arte. Así lo están también los otros dos trabajos que completan la trilogía a la que pertenece el que comentamos: *Aberrations* y *La quête d'Isis*. El título de la trilogía – *Perspectives depravées*– resulta muy significativo del espíritu que impregna su trabajo. Quizá sea por eso que, en lugar de sentar una definición, prefiere sustituirla por una serie de notas que encuadran el concepto: (1) una proyección de las formas fuera de sí mismas; (2) una expansión de límites en vez de una reducción de los mismos; (3) una destrucción previa a una reconstrucción; (4) una evasión que implica un retorno; (5) una curiosidad técnica; (6) un mecanismo poderoso de ilusión óptica; y (7) un subterfugio óptico donde lo aparente eclipsa lo real (BALTRUŠAITIS,1984:5).

El libro aporta la mayor cantidad de información nunca reunida sobre el tema –del que sigue siendo fuente y referencia imprescindible– y clarifica sus aspectos técnicos. Su efecto final es doble: despierta nuestro interés como estudiosos, sí, pero porque también sabe despertar nuestro interés como observadores. Y este es un efecto de grandes consecuencias. Porque no creemos que sea casual que en la segunda mitad del siglo XX se multipliquen las referencias a la anamorfosis en muy diversos campos del saber y de la producción artística. Y apreciamos, en esta nueva época, que en el concepto se ha producido un cierto desplazamiento -si se puede decir así- de su centro de gravedad: consolidadas -es decir, dadas por sobreentendidas- las notas de “deformación” y “transformación”, buena parte de las aportaciones y estudios centran su interés en la relación de la imagen con el observador, y en el efecto que producen en él. Como veremos más adelante, se trata de una evolución acorde con la de la crítica literaria y de arte.

No es nuestro objetivo recoger aquí todas las referencias, pues se multiplican de tal modo que no parece interesante hacerlo. Nos limitaremos a realizar pequeñas “catas” en el campo de la Historia del Arte con el fin de entender el efecto causado por el libro de Baltrušaitis. Haremos también alguna “cata” en otras Humanidades, pues, en la medida en que la anamorfosis se consolida como término de uso para especialistas de muy diversos campos, se obtienen también interesantes matices para entender el concepto.

i. Las referencias se multiplican.

Como dijimos arriba, no es nuestro objetivo recoger todas y cada una de las referencias a la anamorfosis en los escritos sobre arte posteriores a la publicación del libro de Baltrušaitis, sino ofrecer un idea básica de cómo afectó a la difusión del concepto. Y es el mundo del arte dónde en primer lugar y más claramente se puede observar esta revitalización del concepto. Se aprecia en todas las aproximaciones y miradas posibles: en la pedagógica, pues se incorpora a los vocabularios de términos artísticos, adquiere un espacio por derecho propio en los tratados de historia de la perspectiva y aparecen nuevas monografías al respecto; en la mirada institucional, pues los museos y la programación cultural le hacen un hueco: se trata de exposiciones centradas en la anamorfosis y, a menudo, en temas concomitantes²²; en la mirada crítica, que se acostumbra a utilizar el concepto; también en la producción para la divulgación: también en forma de cómic²³. No olvidemos, por supuesto, el crecimiento exponencial de la producción artística relacionada con la anamorfosis durante la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XXI, síntoma del reconocimiento de las posibilidades expresivas de la técnica.

Como dijimos arriba, en esta última -y más rica que ninguna otra- etapa de la historia de la anamorfosis, el concepto ha variado para admitir en su centro mismo las notas relacionadas con los efectos, en pie de igualdad con las notas de tipo técnico y descriptivo. Veamos solamente unos ejemplos. Un manual de perspectiva para estudiantes de Historia del Arte preferirá centrarse en la descripción objetiva de la imagen:

..."consiste en dibujar o pintar una figura de manera que aparece distorsionada vista desde un punto de vista normal, pero corregida y reconocible desde otro ángulo de visión" (VIÑUALES,2008:111).

Sin embargo, la tendencia a incluir al observador en el concepto de anamorfosis es ya

²² Destacamos las exposiciones *Anamorphoses. Jeu de perspective / Anamorfosen. Spel met perspectief* (Amsterdam, Rijksmuseum, 1975-76, y París, Musée des Arts Décoratifs, 1976), *Devices of Wonder* (J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, del 13 de noviembre de 2001 al 3 de febrero de 2002) y *Máquinas de mirar* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 17 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2010).

²³ SCHRÉDER, Etienne, *Le secret de Coimbra*, Arboris, Zelhem (Países Bajos), 1994, 54 p.

imparable. Un vocabulario de términos artísticos dirá:

"Representación de un objeto, de tal modo que existe una deformación de la perspectiva que obliga al espectador, para obtener una visión correcta, a colocarse en el único punto determinado desde el que ésta es posible" (FATÁS&BORRÁS,1989:18),

entendiendo que la actuación del observador es elemento esencial para definir el concepto. Esta es la forma de entender una anamorfosis tanto en la crítica de arte:

"Anamorphosis, that play on perspective which hides an image in apparent chaos (...) An anamorphosis, after all, is a form of chaos that, providing one takes care to look at it from the right position (and only that position) acquires a meaning" (SEMIN,2001:10),

como en las muestras y exposiciones:

"Anamorphic image is unintelligible until viewed from the particular vantage point or reflected in the particular mirror that unscrambles it" (STAFFORD&TERPAK,2001:235).

Incluso cuando la definición pretende centrarse en notas técnicas, la referencia subjetiva -a lo que la imagen "parece"- es inevitable. Si la anamorfosis es "*a projection of forms outside their visible limits*", resulta necesario añadir que:

"Viewed from a precise vantage point (the convergence point of a geometrical construction) the distorted image recovers a recognizable form, and as has often been observed, the projected image seems to lift up from the actual surface of the anamorphosis itself" (PÉREZ-GÓMEZ,1995:xi).

La idea se halla consolidada en monografías recientes: "*Anamorphosis, a form of perspective used to produce hidden or tick images*" (MASSEY,2007:2), y "*La anamorfosis es una curiosa forma de perspectiva que crea efectos 'ilusorios' en tres dimensiones*" (GÓMEZ RODRIGO,2009:).

Aunque una definición que descansa únicamente en los efectos sobre el observador se encontraba ya en una monografía directamente relacionada con la exposición de 1975-

76. En ella, se trata de relacionarla con el proceso de visión:

"The observer is first deceived by a barely recognizable image, and is then directed to a viewpoint directed by the formal construction of the image" (LEEMAN,1976:9).

La participación del observador es reivindicada también a partir de las raíces etimológicas del término:

"Indeed, the etymological origin of the word -from the Greek ana (again), morphe (shape)- indicates that the spectator must play a part and re-form the picture himself" (LEEMAN,1976:9).

ii. Literatura. Filosofía.

Una de las consecuencias más interesantes de la aparición del libro de Baltrušaitis es la exportación del concepto desde la Historia del Arte -en el que Baltrušaitis lo había rehabilitado- a otros ámbitos de las Humanidades. Y de interés, decimos, porque la aceptación de la palabra en estos nuevos ámbitos resulta de gran riqueza en tanto en cuanto nuevos especialistas ayudan a delimitar las notas -con aportaciones muy interesantes- que constituyen el concepto.

Uno de ellos, y seguramente el más rico en aportaciones, es el de la crítica literaria, que ha incorporado el concepto de anamorfosis a su elenco de herramientas para el análisis. Al incorporarlo, la crítica literaria no redefine la anamorfosis, sino que, más bien, resalta algunas notas definitorias que en otros ámbitos habían quedado en segundo plano.

Las posibilidades del concepto, convenientemente adaptado a este campo, quedan claramente expuestas en este texto:

"Hemos visto que la anamorfosis es o puede ser una estrategia literaria, como procedimiento o técnica perspectivista que, mediante cambios o desplazamiento del punto de vista, reorganiza las estructuras del texto en un proceso de desestructuración y reestructuración sucesivas -pero también, de hecho, simultáneas. Al implicar necesariamente al lector, plantea la participación activa de éste, que trabaja o colabora con el texto tanto en la

producción de significaciones (particulares y pragmáticas) como en la interpretación y desvelamiento de sus significados (incluyendo la realización de los latentes u ocultos)”... (NICOLÁS,1986:23),

donde la anamorfosis queda indisolublemente unida a la participación del lector y a un efecto de transformación que, como pasaba con Kircher, queda relacionado además con la revelación de lo oculto.

Señalemos cómo en este trabajo se aprecia una comprensión bastante completa del concepto de anamorfosis, más allá de la recurrente idea de deformación. Tres son las notas que aporta, y que compartimos: primero, la necesidad de colaboración del espectador: *“Hay algo que subrayar de antemano: el papel decisivo -que se traduce en una necesidad inexcusable de colaboración- que adopta el observador en la lectura e interpretación de este tipo de imágenes visuales”... (NICOLÁS,1986:17-18).*

En segundo lugar, la idea de ambigüedad: la crítica literaria ha visto en la transformación, yendo un poco más allá de la habitual referencia, el soporte de la significación imposible, de la ambigüedad del significado: *“No obstante, esa ambigüedad sólo es percibida cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra, «y al advertir que ambas interpretaciones encajan igualmente bien con la imagen»”... (NICOLÁS,1986:18).*

Y, en tercer lugar, que anamorfosis es, más que una imagen, una acción. De hecho, la anamorfosis sólo se realiza en el acto de transformarse, de manifestar su posibilidad de ser varias cosas a la vez: *“Lo difícil, incluso imposible, es ver todo eso a la vez. No tenemos conciencia de la ambigüedad en cuanto tal, sino sólo de las varias interpretaciones. Es en el acto de ‘mudar’ que descubrimos las diferentes formas que pueden proyectarse en el mismo contorno”... (NICOLÁS, 1986:18)* .

En gran medida, el éxito del concepto en el mundo de la crítica literaria se debe a su vinculación con la poética barroca. Desde Wölfflin y sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* quedó establecido que la participación del observador había de ser uno de los elementos definitorios de dicha poética. Así lo recuerda Aurora Egido,

citando a Wölfflin:

«El Barroco se iba así configurando como un arte abierto, que se enfrentaba a la linealidad y a las formas simétricas del Renacimiento, configurándose como algo que permite que el cuadro no sea un trozo del mundo con existencia propia, sino “un espectáculo que pasa y en el cual el espectador tiene la dicha de tomar parte unos minutos”» (EGIDO,2009:292).

Es la Historia del Arte la que acuña el concepto de “barroco”, a partir del cual se llega a convertir en categoría crítica. Así lo recuerda Maravall en *La cultura del Barroco* (MARAVALL,1981:29-30). Y es precisamente en esta misma obra donde queda más claramente explicada la relación de la anamorfosis con la poética del Barroco. Para él, "extremosidad, suspensión y dificultad" son los tres caracteres esenciales de la poética barroca, entendidos como resortes utilizados para captar y dirigir los movimientos espirituales del público. La tendencia a la extremosidad es valorada por su capacidad de impresionar; la suspensión, técnica que consiste en suspender momentáneamente el sentimiento para retomarlo después, está destinada a maravillar, a provocar la estupefacción del público, el "furor pasivo"; la fuerza desafiante de la dificultad, de lo oscuro, es recurso para lograr, precisamente, lo extremo y el suspenso (MARAVALL,1981:439). Es en este contexto poético donde la anamorfosis se puede entender como un recurso muy apropiadamente barroco. Observemos cómo Maravall aprecia, en lo difícil, la capacidad de interactuar con el público, cuya participación requiere: le obliga a esforzarse en solucionar la dificultad. Esta es, pues, la nota que destaca: la anamorfosis se caracteriza por forzar la participación del lector/observador.

La misma idea -enfaticar la participación del observador- aparece en el análisis de Severo Sarduy sobre la anamorfosis. Así, se definiría, ante todo, como una acción en la que el observador tiene un papel esencial. Lo importante es el proceso en sí mismo: ...“sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso”... (SARDUY,1987:66) y es el actuar lo que constituye al observador -y lector- de una anamorfosis:

“El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada,

descubre la otra, 'real'... (SARDUY,1987:64).

Aporta además otra nota importante al concepto: la anamorfosis sería, ante todo, observada desde el ámbito de la comunicación, una estrategia de desinformación. La dificultad de la que hablaba Maravall, la opacidad de la lectura frotal de la imagen, responde a una estrategia de ocultación, de instalación deliberada de obstáculos (*cfr.* SARDUY,1987:69). Dicha estrategia, finalmente, es una nueva razón para reforzar la participación del observador:

...”algo se oculta al sujeto -de allí su malestar- que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso”... (SARDUY,1987:66).

Quizá estimulada por trabajos como estos, la crítica literaria ha puesto su atención en la búsqueda de recursos estilísticos que pudieran ser de alguna manera asimilados al concepto de anamorfosis. Y no es de extrañar que, en muchísimas ocasiones, la anamorfosis como recurso estilístico haya sido identificada en la literatura barroca.

El propio Sarduy ya da pistas sobre ello. Repeticiones, silencios, aparente descuido en la construcción del discurso: todos ellos podrían ser recursos para una anamorfosis textual:

“Todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras -las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen-, lo revela. La organización supuestamente descuidada y azarosa del discurso manifiesto, las constelaciones formales que en su escucha o su visión, sin motivo aparente, se crean (...), las repeticiones, faltas, infatuaciones, olvidos y silencios del analizante, dirán al lector hacia dónde desplazarse”... (SARDUY,1987:65).

He aquí algunos ejemplo:s más un crítico bautiza como "anamorfosis" la última escena de *El Diablo Cojuelo* (1641), de Vélez de Guevara, aquella en la que el Diablo, por escapar de sus perseguidores, se introduce en el cuerpo de un notario aprovechando el momento en que éste bosteza: *"This scene illustrates the baroque concept of anamorphosis in that it jolt readers to reposition themselves in order to comprehend its*

meaning in relation to the rest of the text" (ZUESE,2010,:564). Como pedía Maravall, este crítico detecta anamorfosis allá donde el autor obliga, mediante recurso estilístico, a la participación activa del lector.

En este análisis, el autor introduce una nota muy interesante para entender el concepto de anamorfosis: "*Anamorphosis provokes discomfort in order to challenge spectators to readjust their spatial, sensory, and cognitive engagement with the text*" (ZUESE,2010:564). No es nuevo, precisamente, hacer referencia al efecto que causa en el observador: pero aquí se especifica aún más. No es diversión, sino incomodidad, el efecto que provoca.

Otro autor encuentra la anamorfosis como recurso que atraviesa el conjunto de la obra de sor Juana Inés de la Cruz, y la pone en relación con el interés que el siglo XVII tuvo en los descubrimientos de Óptica (*cfr.* OLIVARES,2007). Cerremos este rápido y no sistemático vistazo a la crítica literaria con otra interesantísima aportación proveniente de la crítica literaria. En tanto que han sido identificadas en Shakespeare diversas (posibles²⁴) referencias a anamorfosis (*cfr.* BALTRUŠAITIS,1984:20-21), el tema ha sido también tratado con interés por la crítica de la literatura en lengua inglesa. De uno de esos tratados obtenemos la siguiente apreciación: "*The effect of anamorphosis seems rather to be that of dividing the viewing experience into two irreversibly sequential moments -the before and after of recognition-*" (CALHOON,2013:).

También la filosofía se ha ocupado de la anamorfosis, y casi desde el mismo momento en que existe. Existen dos líneas de trabajo para el análisis de esta relación: (1) lo que la mirada filosófica aporta al conocimiento del significado de la anamorfosis y (2) los nuevos significados que adquiere el concepto a raíz de ser transferido al terreno de la filosofía).

A poco de publicarse el libro de Baltrušaitis, Geneviève Rodis-Lewis recordaba la estrecha relación entre la filosofía del XVII francés y la anamorfosis. En efecto, el

²⁴ Decimos "posibles" porque es probable que algunas de las imágenes cuya referencia se halla en la obra de Shakespeare fueran pinturas "de varillas" y no verdaderas anamorfosis. Gilman (1978:233) recuerda que, en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, anamorfosis, reflexiones en espejos, imágenes escondidas, ambigüedad espacial y cambios de escala suelen entenderse como un único conjunto.

propio Descartes habría prestado atención a fenómenos de perspectiva e ilusiones ópticas. Es este interés el que no le pone en contacto con la congregación de los Mínimos, de París, verdadero centro neurálgico entonces de la anamorfosis. Por un tiempo, comparte con ellos y otros científicos el interés por las ilusiones ópticas y la perspectiva. Sin embargo, al menos desde la época de *Regulae ad directionem ingenii* (hacia 1628), ya no está interesado por los efectos maravillosos ni por ninguna consecuencia lúdica o misteriosa de todas estas cosas, sino por la investigación de los principios que permiten una explicación clara y distinta de los fenómenos (cfr. RODIS-LEWIS,1956:466-468):

“Car dès les Regulae il met en garde contre le goût du mystère et la curiosité désordonnée, alors que les occultistes du XVIIe siècle se vantaient de surprendre les plus savants. C’est pourquoi Descartes ne s’est pas arrêté aux anamorphoses: des travaux mathématiques sur la perspective, il dégage certains calculs sur l’angle de réfraction, dont il établit la loi en sa Dioptrique” (RODIS-LEWIS,1956:466-467).

Así pues, esta primera relación de un grande de la Filosofía con la anamorfosis no parece haber tenido consecuencias para el concepto. Descartes lo abandona pronto, en cuanto parece haber agotado su utilidad como recurso para la investigación:

...“Les artifices les plus subtils des techniciens sont bien à la base de certaines réflexions cartésiennes, mais, comme tous les arguments sceptiques, si extraordinaires soient-ils, ils sont clarifiés, ordonnés et finalement soumis à la puissance de la raison”. (RODIS-LEWIS,1956:474).

Rey (2006) recuerda cómo la anamorfosis pudo haber influido en Leibniz y su concepto de percepción como proceso que se desarrolla en el tiempo y en relación con el cuerpo, subrayando así sus diferencias con el modelo cartesiano.

Sin embargo, nos interesa más observar cómo en la segunda mitad del siglo XX, la anamorfosis se ha convertido, más que una metáfora de tal o cual concepto, en un término filosófico por sí mismo.

Uno de los significados básicos del término -transformación-, ha dado pie a su

incorporación al vocabulario de la filosofía. Vemos un ejemplo en la obra de Predrag Cicovacki, que en su análisis del pensamiento kantiano, encuentra que el término anamorfosis es especialmente útil para describir cierta característica del conocimiento humano. Así, Cicovacki afirma que es legítimo afirmar que, para Kant, ignorancia y conocimiento pueden ser compatibles, pues nuestro "mapa de la realidad" puede ser a la vez sistemático y preciso, por un lado, y distorsionado, por otro. Para esta especie de contradicción -mejor, quizá, inestabilidad- del conocimiento, el concepto de anamorfosis resulta especialmente apropiado:

"This antinomy is best captured by the Greek term anamorphosis. As a verb, it means 'to form anew', and suggests that our picture of reality is not given once and forever. With new information and insights our map has to be modified and corrected, it has to be formed anew" (CICOVACKI,1997:8).

Aunque obviamente conoce también el objeto "imagen anamórfica" y ofrece de él una definición muy próxima a las que ya hemos visto, con sus referencias a la deformidad ("*As a noun, anamorphosis stands for a picture which to the naked eye is only a broken and fragmentary deformity but, when reflected in a conic mirror, shows a recognizable and 'normal' form*"), Cicovacki aprecia, ante todo, la nota de acción, de movimiento de transformación -ese constante "*changing and growing, something that must always must be done anew*" (CICOVACKI,1997:306) que se produce delante del observador. Y en esta forma de incorporar la presencia del observador a la esencia del concepto, se alinea con las tendencias contemporáneas en la ampliación del concepto.

Aunque esta relación de la anamorfosis con el conocimiento humano, algunos años antes había sido destacada por Jean Cocteau, en un breve texto aparecido en 1961. En él, y minimizando la importancia del aspecto lúdico del objeto anamórfico -"*Ce phénomène amuse cinq minutes les familles*" (COCTEAU,1981:246)-, encuentra que el concepto de anamorfosis es prueba y señal de las dificultades inherentes al conocimiento humano: la imposibilidad de un conocimiento claro y distinto. Ante una anamorfosis catóptrica cilíndrica elaborada a partir de una pintura de Rubens, Cocteau comprende "*l'extraordinaire et méprisante riposte que l'anamorphose de Rubens inflige à notre prétention cartésienne d'y voir clair et de tout comprendre*"... (COCTEAU,1981:257). Esa anamorfosis que tiene delante es "*une des preuves les plus*

troublantes de nos limites et de notre infirmité" (COCTEAU,1981:245).

El psicoanálisis es otro de los ámbitos científicos que han encontrado utilidad al concepto. La anamorfosis juega un papel importante en el análisis lacaniano de la mirada. Entendida como un momento preciso del desarrollo de la visión, la perspectiva es asociada a un cierto desarrollo de la óptica que Lacan llama "geométral" (LACAN,1987:92). La visión se define, en esta fase *geométral*, "por una correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio. Independientemente de los intermediarios ópticos a través de los cuales se establece su relación, ya sea una imagen virtual o real, la correspondencia punto por punto es esencial" (LACAN,1987:93). Toda imagen está ligada a un punto llamado "punto geométral", en el cual "es imposible no ver su relación con la institución del sujeto cartesiano, que también es una especie de punto geométral, de punto de perspectiva" (LACAN,1987:93). En este esquema general, la anamorfosis es una aplicación en inverso del proceso común, que da lugar a imágenes deformadas. Pero no es importante, según Lacan, tanto por su estructura invertida como por la capacidad de mostrar las limitaciones de esa óptica geométral, que "es asunto de demarcación de espacio, no de vista" (LACAN,1987:93): tomando *Los embajadores* como ejemplo, Lacan sugiere que la anamorfosis puede evocar, más que esa estructura geométrica de la visión, al sujeto mismo (LACAN,1987:95). En el contexto de este trabajo, nos interesa señalar cómo, para Lacan, la anamorfosis no se define exclusivamente por la deformación, sino por el efecto que produce en el observador:

"La deformación [anamórfica] puede prestarse a todas las ambigüedades paranoicas, y no se escatimó su uso, desde Archimboldo hasta Salvador Dalí. Diría incluso que esta fascinación complementa lo que de la visión pasan por alto las investigaciones geométrales sobre la perspectiva" (LACAN,1987:95).

Veamos un ejemplo del uso que hace Zizek de la anamorfosis en una crítica psicoanalítica del cine. La encontramos en *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture* cuando, analizando el cine de Alfred Hitchcock, propone tres formas de presentar los hechos en una pantalla de cine, tres formas que corresponderían a las fases oral, anal y fálica.

Mientras una forma "oral" de presentar los hechos se caracterizaría por la ausencia de montaje, y una forma "anal" lo haría mediante un montaje, digamos convencional, mostrado en el libro con el ejemplo del montaje de dos escenas que se desarrollan en paralelo, la forma "fálica" de presentar los hechos encontraría en la anamorfosis un método especialmente indicado²⁵. ¿Cómo lo explica? En un montaje -asegura Zizej- típico de la manera de hacer de Hitchcock, el peligro o la amenaza no estarían claramente representados por algo exterior a la escena (un enemigo que se acerca, por ejemplo), sino por algo oculto en la escena -"under it, as its repressed underside": algo aparentemente escondido pero que, desde el momento en que es advertido por el protagonista de la escena -y por el espectador- viene a transformar radicalmente el significado de la misma.

Propone un ejemplo, tomado de la película *Foreign correspondent*, de 1940 (conocida en España con el nombre de *Enviado especial*): en un idílico paisaje holandés, con sus tulipanes y sus molinos de viento, el protagonista advierte en un momento dado que las aspas de uno de los molinos giran en sentido contrario al viento y a las de todos los demás molinos. Ese hecho transforma por completo el significado de toda la escena, que de pacífica se transforma, *ipso facto*, en amenazadora. Pues ese es el elemento técnico que Zizej califica de anamorfosis, precisamente por su capacidad de transformar el significado desde lo deforme hasta lo significativo:

"Phallic' is precisely the detail that 'thas not fit', that 'sticks out' from the idyllic surface scene and denatures it, renders it uncanny. It is the point of anamorphosis in a picture: the element that, when viewed straightforwardly, remains a meaningless stain, but which, as soon as we look at the picture from a precisely determined lateral perspective, all of a sudden acquires well-kwon contours" (ZIZEJ,1992:90).

¿Qué notas hacen la anamorfosis, según Zizej? El hecho fundamental sigue siendo, como en muchas de las definiciones ya vistas, la transformación. Pero observaremos que, aquí, la transformación que señala Zizej no es la del objeto, sino la del significado

²⁵ La relación de la anamorfosis con lo fálico procede de Lacan: "¿Cómo es posible que, en ellas [las deformaciones anamórficas], a nadie se le haya ocurrido evocar...el efecto de una erección?" (LACAN,1987:94).

de la imagen. En otras palabras, y en la medida en que el significado es un constructo en el que participa el observador, el hecho fundamental es el efecto que la anamorfosis produce en el espectador. Otros a destacar serían el hecho de que la imagen anamórfica súbitamente aparece, que el punto de vista adecuado ha sido establecido por el autor.

d . La aportación de otros ámbitos científicos.

”Anamorfosis” es un término que forma parte, por derecho propio, del vocabulario científico. No ha sido nuestro objetivo investigar el progreso del término en estos ámbitos y nada podemos añadir, aparte de la ya citada primera aparición de acepciones de la anamorfosis relacionadas con las Ciencias Naturales en un diccionario general de la lengua castellana (DOMÍNGUEZ,1846:118). Parece lógico pensar que, antes de ese momento, la palabra debió de circular en ámbitos especializados, siendo quizá el de la Óptica el campo científico donde cabría esperar los usos más antiguos. Así asociado a las ciencias físicas, ha permanecido en el vocabulario científico, si bien perdiendo presencia en los manuales. Todavía en la primera mitad del siglo XX encontraba en ellos un breve espacio²⁶. He aquí un ejemplo, que aporta, por cierto, una de las deficiencias más claras que hemos encontrado:

"Recíprocamente, ciertas imágenes irregulares ó anamorfosis pintadas sobre un papel (fig. 455) adquieren la forma propia del objeto que representan, cuando se miran por reflexión en los espejos cilíndricos ó cónicos para que fueron dibujadas" (LOZANO,1926:651-652).

Se trata de una definición muy interesante puesto que incluye la noción de la necesidad de herramientas o “máquinas de mirar”: al decir “recíprocamente” (a los espejos cónicos y cilíndricos) deja bien claro que una pintura anamórfica es siempre parte de algún conjunto de herramientas o aparatos, y que debe entenderse como algo correlativo a esas herramientas.

Baste, en fin, señalar que es un término consolidado en castellano, como lo atestigua su inclusión en el *Vocabulario científico y técnico*, de la Real Academia de Ciencias

²⁶ Existieron varios conjuntos de anamorfosis, así como espejos para su restitución óptica, en la colección de instrumentos científicos del Instituto San Isidro, de Madrid (*cf.* INSTITUTO SAN ISIDRO, 1866:13).

Exactas, Físicas y Naturales, donde tiene dos acepciones. La primera interesa a la Biología, para la cual es anamorfosis el “*aumento del número de segmentos en insectos, después de haber salido del huevo, tal como ocurre en los proturos*”; la segunda, a la Óptica, donde es sinónimo de deformación: “*Distorsión en una imagen, producida por la variación del aumento con la orientación, permaneciendo ortogonales las direcciones del máximo y del mínimo*” (REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,1996:67). El concepto científico se ciñe, pues, a las características objetivas de la imagen.

También ha sido objeto de estudio de la Neurociencia, interesada en la manera en que los seres humanos percibimos la realidad.

Este último enfoque se ha convertido en una de las razones que hacen particularmente popular la anamorfosis -junto con otras formas de ilusión óptica- en la actualidad. El matemático Martin Gardner, en uno de sus famosos artículos divulgativos en *Scientific American*, sección *Mathematical Games*, consideraba en 1975 (año de la exposición de Amsterdam y París) que la anamorfosis era un concepto aún desconocido para el gran público, e incluso para muchos artistas. En un artículo que podría ser equiparado a aquellos divulgativos que hemos mencionado en revistas y periódicos del XIX, Gardner presenta la anamorfosis con esta definición: "*it refers to realistic art so monstrously distorted by a projective transformation that it is difficult to recognize. The distortion can be 'formed again' by viewing it on a slant or a a reflection in a suitable mirror*" (GARDNER,1975:110). No falta la relación con el efecto producido en el observador: "*The appearance of the undistorted reflection is so magical and surprising that few people seeing it for the first time fail to exclaim in wonder*" (GARDNER,1975:110). Se puede apreciar cómo, a diferencia de la definición estrictamente “objetiva” del diccionario de ciencia, la atención a la reacción del observador se convierte en elemento esencial. Quizá el gran divulgador científico que fue Gardner supo ver claramente la necesidad de tal definición.

Muestra del interés que nunca ha dejado de suscitar son libros de ilusiones ópticas como

los ya citados, exposiciones divulgativas²⁷ y documentales televisivos²⁸: pero, al reforzar la inclusión de la anamorfosis en el terreno de la ilusión óptica se tiende, sin pretenderlo, a difuminar de nuevo los límites del concepto.

e . Final.

i. Cuatro notas esenciales: deformación, transformación, participación del observador y efecto en el observador.

Intentemos recapitular lo visto hasta el momento. Parece bastante claro que el concepto se ha mantenido estable a lo largo de todo el periodo considerado. Es una estabilidad asentada en dos caracteres que residen, ante todo, en cualidades del objeto: el aspecto deformado de la imagen y su capacidad de transformarse. Pero, sin embargo, a pesar de esa estabilidad, hay que reconocer que se ha producido al mismo tiempo una corriente de ampliación del significado, que -sobre todo en las últimas décadas- ha visto una suerte de desplazamiento del "centro de gravedad" desde las características objetuales hacia otras notas esenciales centradas en el observador y en los efectos que la imagen produce en él.

Así, sería posible identificar un primer "núcleo" esencial centrado en dos caracteres objetivos de la imagen anamórfica, que serían "deformación" y "transformación". Lo que convierte a estas dos notas en esenciales es, a nuestro parecer, (1) que aparecen en la práctica totalidad de definiciones, en todas las épocas y en todos los ámbitos en los que el concepto ha sido utilizado y (2) que responden a una tradición "objetivista" en cuanto a la definición de la obra de arte. A ellas se les debe la relativa estabilidad del concepto en diccionarios y enciclopedias.

La deformación ha sido entendida de formas diversas, o quizá con diversos niveles de intensidad, que oscilan entre la "irregularidad" y la "monstruosidad", pasando por la

²⁷ Por ejemplo, la Obra Social La Caixa patrocina la exposición itinerante *Ilusionismo. ¿Magia o Ciencia?* La información se puede consultar en http://obrasocial.lacaixa.es/ambitos/exposiciones/ilusionismo2_es.html

²⁸ La serie documental *Brain Games*, realizada para *National Geographic* y actualmente en emisión, es un buen ejemplo de ello.

"desproporción" y lo "grotesco". La transformación, por su parte, ha sido presentada en función de diversas posibilidades de su cambio de forma, que han sido normalmente dos: el cambio desde la confusión a la imagen reconocible, o el cambio de una imagen reconocible a otra también reconocible, aunque distinta. En este contexto, vale la pena llamar la atención de aquella nota mínima que consistiría en reconocer en la imagen su "inestabilidad".

Es importante, por otro lado, señalar una cuestión: desde el principio mismo, la nota que llamamos "participación del observador" se halla presente en no pocas descripciones y definiciones de anamorfosis. No es raro encontrar, del siglo XVI al XIX, referencias al punto de vista único y obligado que requiere la anamorfosis para que se produzca el efecto de transformación. Se trata, sin embargo, en esos momentos, de una mención que se hace con vistas a detallar el procedimiento técnico. Pero –aquí la diferencia que creemos observar– el desarrollo de esta nota a lo largo del siglo XX ha ido por otro camino. En efecto, ahora se trata de dar énfasis a la necesaria participación del observador para que la anamorfosis se produzca: la anamorfosis como acción coparticipada más que como objeto.

Casi la misma interpretación se puede dar a la evolución de otra de las notas observadas desde el primer momento, la de la "descripción de los efectos" que causa en el observador. Aunque se trata de una nota que, en un principio, no es tenida por imprescindible, no deja de aparecer –sea maravilla, sorpresa o diversión– en algunas de las descripciones que hemos visto. Se trata de una nota que, con el tiempo, gana importancia en las descripciones y definiciones del término, especialmente en las publicaciones para el gran público que proliferan en el XIX, y que, como hemos visto con Cocteau, pierden de nuevo interés desde mediados del XX.

ii. Otras notas posibles.

Daniele Barbaro se refería a ciertas posibilidades de la perspectiva con la expresión "una bella y secreta parte de la perspectiva", que da nombre a la Parte V de su libro (BARBARO,1569:159). Esta idea de secreto, de magia, se halla también en algunas definiciones. Así lo señalaba Baltrušaitis en el ambiente intelectual –Kircher, Schott– en

que nació el término. Prácticamente ausente de las definiciones después de ese primer momento, vuelve a tener cierto protagonismo en el XX.

Las referencias al contexto tecnológico en que se observa la imagen anamórfica han ido ganado importancia en la misma medida en que lo ha hecho la participación del observador, en tanto en cuanto dicha participación depende, en muchas ocasiones, de ciertos intermediarios técnicos.

El uso del término como metáfora nace, como hemos visto, a finales del XVIII. En ese aquel primer ejemplo significaba "monstruosidad", y era "variedad de puntos de vista" en el primer ejemplo que hemos localizado en España. Pero su evolución en las últimas décadas -se trata de la más interesante de las aportaciones de la crítica actual-, la ha convertido en metáfora de cambio e inestabilidad de los significados, así como aparición y desaparición de los mismos.

Señalemos una nota que, pese a hallarse en algunas de las descripciones más tempranas del término, parece haber sido olvidada durante mucho tiempo. Se trata de la idea de que la proyección anamórfica es, en realidad, antes que proyección de la realidad sobre un plano, proyección de una imagen: proyección de un plano sobre otro. La idea se halla en los textos citados de Chambers (1728), *L'Encyclopédie* (1751), Smith (1758) y el diccionario de Trévoux (1771), y ha sido nota en la que ha insistido Lyle Massey:

"Indeed, anamorphosis is never described as the transcription of things seen in "nature". Instead, this technique generally involves the transformation of one representation into another, a "straight" view into a distorted one» (MASSEY,2007:96)

Jurgis Baltrušaitis, en su obra pionera sobre el tema, ha trazado las líneas principales de la historia de la anamorfosis, en la cual es posible descubrir etapas de gran desarrollo y etapas de escaso interés por el tema. Nuestro objetivo aquí no es repetir lo que ya está -magistralmente- dicho en esa obra, sino seguir la pista al uso de la palabra con el fin de buscar en dichos usos las notas que, según aquellos que la emplearon, definen el concepto de anamorfosis. A grandes rasgos, el desarrollo sería el siguiente: invención en el ámbito de la pintura durante los siglos XV y XVI, objeto de interés científico durante

el siglo XVII y parte del XVIII, lenta transformación en objeto de diversión y entretenimiento a lo largo del XVIII, situación consolidada en el XIX, olvido a principios del XX hasta que es recuperada por parte de las vanguardias del siglo XX. A este esquema habría que añadir la gran popularidad recuperada desde finales del XX y hasta la actualidad. Buena señal de ello sería, simplemente, observar la cantidad de resultados que devuelven los buscadores de Internet al término *3D Street Art*.

2. CASOS DE CONFUSIÓN CON OTRAS IMÁGENES.

En el capítulo anterior hablábamos de casos de “usos contradictorios del concepto”. En efecto, a pesar de que la definición textual de la anamorfosis es, como hemos visto, relativamente estable en sus componentes esenciales, es posible encontrar cierta confusión cuando se pasa de las palabras a las imágenes. Hay ejemplos -es lo que pretendemos mostrar en esta sección- de clasificación y categorización de imágenes que parecen indicar cierta confusión.

¿A qué se debe? Quizá haya algo en la imagen anamórfica que escapa a la mera definición. Freedberg y otros autores²⁹ han señalado lo que llaman "el poder de las imágenes": la imagen es mucho más que su definición. La imagen podría ser irreductible a las palabras que la definen, y esto parece bastante claro cuando se trata de la anamorfosis, que parece estar dotada de una extraordinaria capacidad para no dejarse "atrapar" en un concepto definido solamente por palabras.

¿De dónde sale esa capacidad de confundir? Podemos identificar al menos tres fuentes: (1) la relación de la anamorfosis con las imágenes que participan de algunas de las notas que la definen, pero no de todas o, al menos, del número suficiente: ¿se puede hablar de anamorfosis porque se da, por ejemplo, la deformación de la imagen –y solamente la deformación de la imagen?, ¿o porque nos hallamos ante una imagen que se transforma?; (2) la relación de la anamorfosis con las técnicas de perspectiva: ¿cuál es su relación con el trampantojo, la perspectiva de techos y las perspectivas aceleradas y ralentizadas? Además, ¿es necesario que una anamorfosis sea una imagen “de perspectiva”? Es decir, ¿se requiere el uso de la geometría proyectiva para poder decir que estamos ante una anamorfosis? Y, ¿es necesario que se trate de un uso correcto de la técnica?; y (3) la relación de la anamorfosis con el conjunto de imágenes que suelen ser catalogadas como *ilusiones ópticas*: en el seno de este conjunto, se produce con relativa facilidad la ampliación indebida del concepto de anamorfosis .

²⁹ Cfr FREEDBERG, 1992; MITCHELL, 2009; ELKINS, 1996.

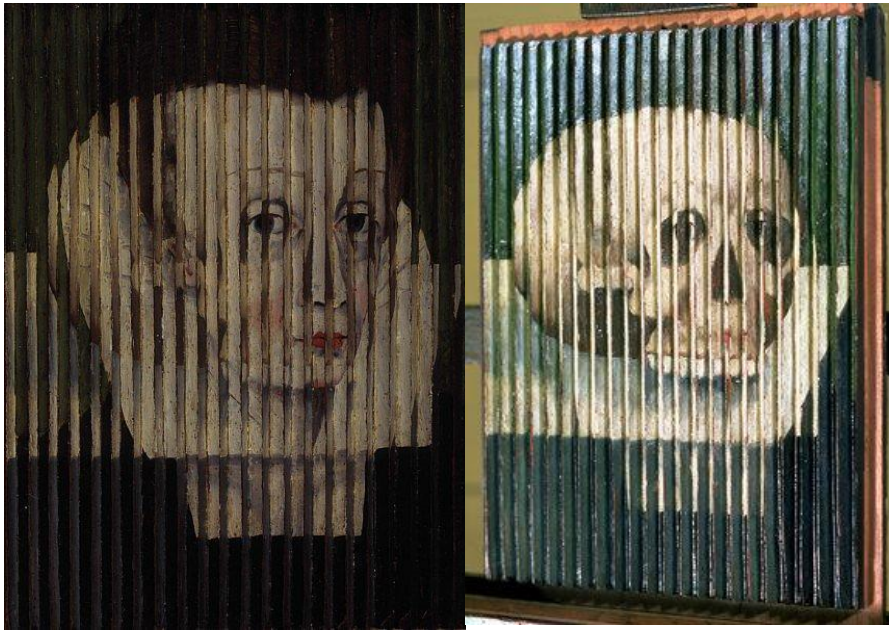
a . Relacionados con las ideas de deformación y transformación.

Deformación y transformación son caracteres que, como hemos visto, acompañan al concepto de anamorfosis a lo largo de su historia. Sin ánimo de entrar en polémica, y solamente a título de ejemplo, quisiéramos presentar algunos casos en los que la calificación de una imagen como anamorfosis, basándose en la presencia de estas notas, es por lo menos dudosa.

i. Imágenes que se transforman.

Se halla expuesta en la *Scottish National Portrait Gallery* una imagen a la que se da el siguiente título: "*Anamorphosis, called Mary, Queen of Scots*" (fig. 1). Se trata de un óleo sobre madera, de 33 x 24,8 cm., cuya particularidad está en que, si se mueve, el espectador pasa de contemplar la imagen de un cráneo (fig. 2) a contemplar el retrato de una mujer. La obra, de autor desconocido, y elaborada probablemente en el siglo XVI, consta en la colección con el código PG1989. La página *web* del museo³⁰ explica así la imagen: "*This object is known as a type of anamorphic painting or a turning picture. The viewer is initially confronted by a distorted perspective caused by two images painted on alternate sides of vertical strips. The images - a young woman (previously thought to be Mary, Queen of Scots) and a skull - can only be seen in their true form from a single viewpoint*". ¿Qué nos interesa de esta descripción? Encontramos en ella una de las características esenciales de la anamorfosis: la transformación. En efecto, las anamorfosis son imágenes que se transforman, y así lo dice la descripción del museo: "anamorfosis o pintura cambiante". Pero la afirmación nos parece ambigua. ¿Significa que "pintura cambiante" vale tanto como "anamorfosis"? ¿Basta con eso para asegurar que nos encontramos ante una anamorfosis? Si fuera así, toda pintura que se transforma sería una anamorfosis.

³⁰ <<https://www.nationalgalleries.org/media/38/collection/2012AA41917.jpg>> [consultada en noviembre de 2014].



Figuras 1 y 2.
Anamorphosis,
called Mary, Queen
of Scots,
Edimburgo,
National Galleries
of Scotland.

<<https://www.nationalgalleries.org/media/38/collection/2012AA41917.jpg> y
<http://imageweb-cdn.magnoliasoft.net/bridgeman/fullsize/ngs68267.jpg>>

Otra referencia sobre esta misma imagen, hallada en la *web*, nos permite comprobar cómo la confusa definición de anamorfosis se difunde fuera de los medios especializados. Una página *web* dedicada a la venta de reproducciones de arte³¹ (pone a la venta reproducciones de esta misma imagen con el nombre de *Anamorphosis of a skull*. La descripción breve que la acompaña dice así: "*Anamorphosis of a skull, alternative view reveals unknown portrait of a woman of the late 16th century, formally identified as Mary Queen of Scots, 1590s (oil on panel)*". Sin hacerse eco de la precaución del museo respecto a la identidad del personaje retratado, sin más, se difunde la calificación de anamorfosis para este tipo de imágenes.

La descripción que aporta el museo se hace eco de una de esas notas que hemos encontrado en el apartado anterior: una anamorfosis solamente puede ser apreciada en su forma correcta desde un punto de vista único y previamente escogido por el autor. No es una cuestión menor el insistir en que la anamorfosis tiene siempre "una forma correcta" en contraposición a -no una, sino muchas- formas "incorrectas".

Advertimos ya un hecho: esta forma de combinar algunas de las notas que hemos apreciado -incluir algunas, excluir otras- será la norma a partir de ahora. ¿Qué significa esto? ¿Que habremos de cuantificar un número mínimo de ellas, o categorizar algunas

³¹ <www.bridgemanart.com> (consultada en febrero de 2013).

como imprescindibles frente a otras que no lo son?

Otro ejemplo de la misma identificación entre anamorfosis y transformación nos lo ofrece un texto procedente de la crítica especializada. Se halla en el libro *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, de Marita Sturken y Lisa Cartwright. El libro, publicado en 2009, es una guía a los temas principales que ha tratado la corriente de estudios llamada Cultura Visual. Aprovecharemos, más adelante, buena parte de la aproximación de esta corriente al estudio de nuestro tema. Por el momento, nos limitaremos a señalar el uso que las autoras hacen del término "anamorfosis". Mientras comentan el lienzo titulado *Mercado de esclavos con retrato desvanecido de Voltaire* (fig. 3), obra de Salvador Dalí fechada en 1940, las autoras afirman: "*In this painting by Dali, we can easily pick up the symbolism that is so often the focus of popular discussions about the famous painter's work, but there are also three examples of perceptual anamorphosis*" (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:160). Las "anamorfosis" a las que se refieren son los siguientes efectos cambiantes: parte del busto de Voltaire se transforma en parte de la vestimenta de dos mercaderes; la fruta sobre el frutero se transforma en nalgas de otros dos personajes y en la base de una colina. Encontramos en este ejemplo la identificación absoluta entre anamorfosis y transformación: sería condición suficiente, sin necesidad de deformación de la imagen.

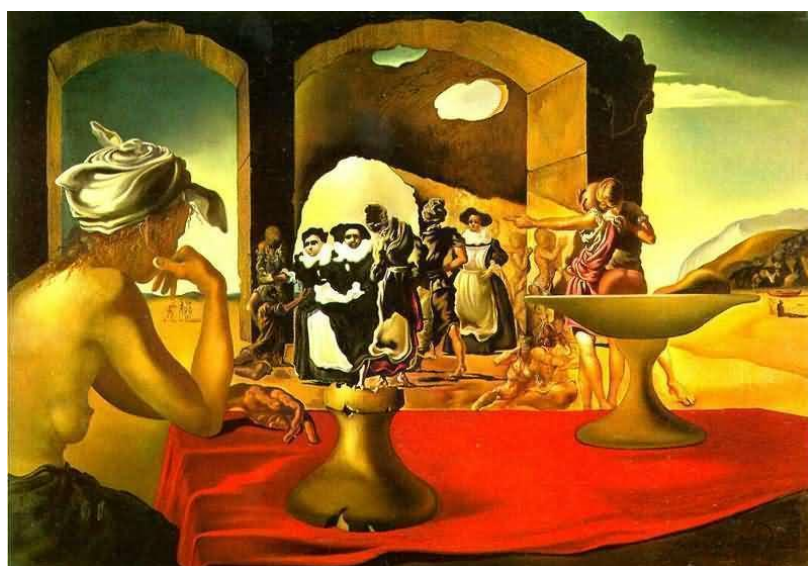


Figura 3. DALÍ, Salvador, *Mercado de esclavos con retrato desvanecido de Voltaire*, 1940, St. Petersburg (FL), The Dalí Museum

<<http://thedali.org/>>

ii. Imágenes deformadas.

Veamos ahora esta otra fuente de confusión, y lo haremos, en primer lugar, analizando un ejemplo tomado del campo de la divulgación científica. Nos referiremos al caso citado en el libro *La burla de los sentidos*, de Francisco Martín Casalderrey³², que forma parte de una colección de títulos para la divulgación de las matemáticas. Es en este contexto en el que aparece publicado un artículo titulado *Un Zurbarán anamórfico*. El zurbarán en cuestión es el famoso lienzo titulado *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, de 1634 y la tesis del autor es, en resumen, que la obra presenta unas ligeras deformaciones perspectivas cuya explicación se encuentra en el hecho de que fue realizada teniendo en cuenta la altura desde la que debía ser contemplada por el observador, situación que pierde el espectador actual debido a la altura en que se halla expuesta en el Museo del Prado. Así plantea el caso el autor: "*Pero, a la vez, la composición resultaba extraña. Los dos planos, el primero con los personajes y el segundo con el paisaje parecían no encajar bien. Se podría casi pensar que se representaba una escena teatral: Los personajes sobre un escenario y el paisaje plano, como decorado sin profundidad, al fondo. Los personajes además se veían fusiformes*" (MARTÍN,2010:118). Dos cuestiones, pues, llaman la atención del autor: la relación antinatural entre fondo y figuras del primer plano, y la forma de esas mismas figuras. Coincidimos plenamente con el autor cuando observa que la falta de atención al planteamiento geométrico puede conducir a errores en la interpretación de la obra: "*La otra posibilidad era que Zurbarán no supiera dibujar bien en perspectiva. De hecho, eso es lo que afirman muchos críticos*" (MARTÍN,2010:118). Ciertamente es que no hay referencia a ninguno de esos "críticos", pero también lo es que no se espera esa información de un texto divulgativo. Inmediatamente, el autor pasa a exponer su tesis: "*Pensé que la causa de esas discordancias debía ser la ubicación concreta actual en el museo; que, por el contrario, el gran pintor Zurbarán había deformado el dibujo en el cuadro a propósito, de manera que, una vez colocado en su ubicación, quedarán*

³² Buena parte de los contenidos del libro han sido publicados antes en la revista *Suma+. Revista sobre la enseñanza y el aprendizaje de las matemáticas*, en cuya sección *Arte con ojos matemáticos* colabora habitualmente el autor. El artículo *Un zurbarán anamórfico* fue publicado en el número 58, de junio de 2008

<<http://revistasuma.es/revistas/58-junio-2008/un-zurbaran-anamorfico.html>>.

compensadas las deformaciones visuales del ojo del espectador, para lograr así una imagen perfecta en su cabeza" (MARTÍN,2010:118-119). A continuación, plantea que la pintura debía estar colocada, en su ubicación original del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, con el lado inferior a la altura de los ojos del observador y con una ligera inclinación hacia delante. Si se observa la imagen en esas condiciones, "los personajes se han estilizado, resultan menos braquicéfalos y más delgados, pero sobre todo el paisaje de la Bahía de Cádiz ha ganado profundidad y realismo; ahora parece un paisaje y no un decorado. Todo parece haber ocupado de nuevo su lugar y su proporción" (MARTÍN,2010:122). Los extraños efectos citados desaparecen si la imagen es observada en esas condiciones. Zurbarán, por lo tanto, habría introducido de modo voluntario las deformaciones observadas. Nada que objetar, por nuestra parte, a este análisis técnico. Sí, sin embargo, a la calificación de anamorfosis para esta imagen. Y, tal como hicimos antes, nos preguntamos: ¿basta con la deformación de la imagen para calificarla de anamórfica? Si fuera así, toda imagen deformada sería una anamorfosis.



Figura 4. *Anamorphose interaktiv. ZerrSpiegel. Hellenmuth der Ausserirdische, Frankfurt, Explora Museum.*

http://www.exploramuseum.de/images/hame_m.jpg

En el ámbito museológico también pueden encontrarse ejemplos de la misma idea, es decir, identificación de anamorfosis y deformación de la imagen. Traemos aquí uno hallado en la *web* del *Explora Museum*, en Frankfurt, museo de la ciencia de esta ciudad. En ella, las imágenes de una serie de personas reflejadas en espejos deformantes

cóncavos y convexos (fig. 4) son calificadas de anamorfosis³³.

iii. Imágenes deformadas que se transforman.

Parecería que la presencia conjunta de ambas notas fundamentales bastaría para hablar de anamorfosis, pero quizá no sea así. La relación que ambas notas básicas también puede ser fuente de dudas. Veamos un caso en que la duda surge con frecuencia: el de las imágenes situadas a tan gran altura –en una cúpula, en una bóveda– que se elaboran deformadas para que el observador las vea de forma corregida. El tipo es antiguo, y parece responder al mismo principio que la *entasis*, en absoluto ajeno al arte clásico: Platón habla, en *El sofista*, del “arte apariencial” (PLATÓN,1970:236). Su ejemplo clásico es la competición entre Fidias y Alcámenes por el encargo de una estatua de Atenea que debía ser colocada en lo alto de una columna. Llegado a Occidente a través de Johannes Tzetzes, que la incluye en su *Chiliades*, se incorpora al conjunto de tópicos que suelen repetir los tratadistas de la Pintura. Así lo refería en 1681 Félix Lucio de Espinosa y Malo³⁴:

“La cabeça del gran Coloso de Minerua en Atenas, maltratada de un rayo, fue encomendada para su reparo a la diestra emulación de los dos grandes Escultores, Phidias, y Alcámenes. Muy acabada salió la tarea del segundo, con perfección tan grande, que la suspensión universal de los Artífices, fue el más singular elogio de la obra. Muy desautorizado quedó el trabajo de Phidias, por verle tan tosco, y tan informe; pero colocado sobre el alto simulacro, fue pasmo de la simetría, lo que primero pareció descuido del cincel” (CALVO SERRALLER,1991:553).

En principio, están todos los elementos necesarios: la imagen deformada y la transformación que se produce en la distancia entre el soporte de la imagen y la retina del observador. Veamos un ejemplo en *Imágenes de la perspectiva*, de Javier Navarro de Zuvillaga. El libro, un interesante repaso a las manifestaciones del dibujo en perspectiva, asume de entrada dos criterios para la definición de anamorfosis: es (1)

³³ <<http://www.exploramuseum.de/sciencecenter/sciencecenter04.php>>

³⁴ LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix de, *El Pincel, cuyas glorias describía don Félix Lucio Espinosa y Malo*, Madrid, Francisco Sanz, 1681 (texto reproducido en CALVO SERRALLER, 1991).

deformación y es (2) técnica de dibujo en perspectiva (NAVARRO,1999:). Y así califica una de las imágenes del libro de García Hidalgo, que en el grabado original luce la inscripción *Figura para un rincón dos estados en alto* (fig. 5), y Navarro de Zuillaga subtítulo *Anamorfosis de un crucifijo* (NAVARRO,1999:). Pero en este tipo de imágenes se hurta al observador la posibilidad de juego, de búsqueda, de asombro: la imagen no se transforma ante sus ojos. Es más, no llega a saber nunca que la imagen ha sido elaborada, intencionadamente, deformada: está en un lugar, “*dos estados en alto*”, al que nunca podrá acceder.

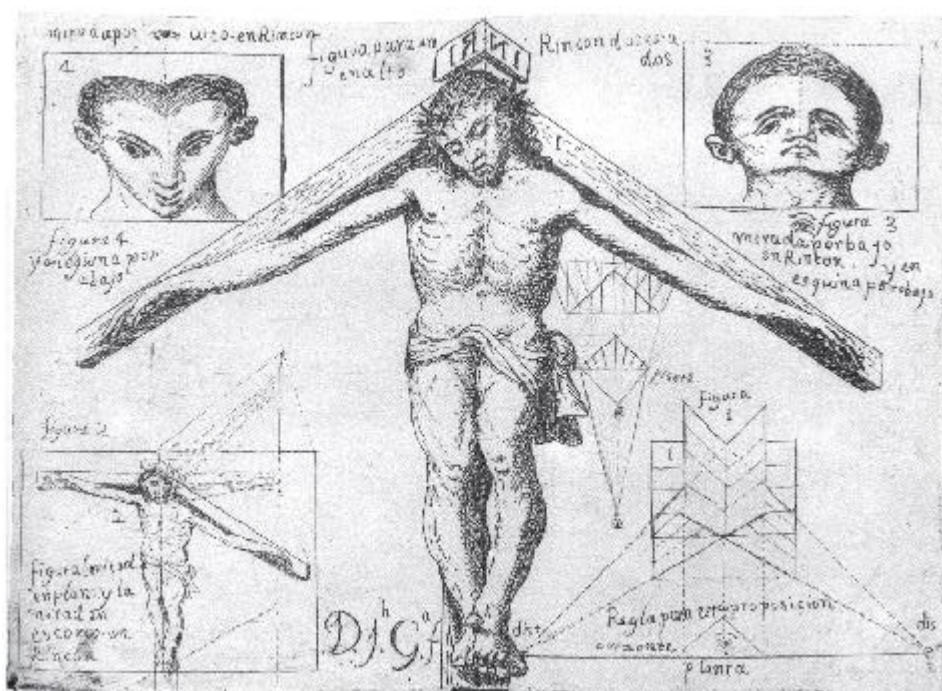


Figura 5.
GARCÍA HIDALGO, JOSÉ, *Figura para un rincón dos estados en alto*, lámina de *Principios para practicar el nobilísimo arte de la pintura*, 1693.

Del repaso a las definiciones que hicimos en el apartado obtuvimos alguna otra nota esencial: la participación del observador. No parece, sin embargo, que este tipo de imagen deformada que se transforma tenga en cuenta, en absoluto, dicha participación. Si la localización impide el acceso del observador a la imagen, ¿se puede hablar de anamorfosis? Es más, si la imagen pretende ocultar su transformación al observador, ¿se puede hablar de anamorfosis?

Un pequeño apunte: sobre esta misma imagen, dice el autor: “*sólo la mitad derecha es*

en realidad anamorfosis lateral, es decir vista deformada" (NAVARRO,1999:412), con lo cual parece establecer la deformación como condición suficiente para la definición. La imagen anamórfica parece escapar de cualquier clasificación.

b . Relacionados con la técnica perspectiva.

Existe una segunda de las vías de confusión del concepto: la relación de la anamorfosis con la técnica perspectiva. En efecto, la anamorfosis -como indicaremos más adelante- no se separa, en cuanto a la técnica de elaboración, ni un ápice de las normas básicas de la perspectiva geométrica ordinaria, de lo que se ha dado en llamar "construcción legítima". Eso significa que, desde ese punto de vista, comparte principios y procesos con todas las imágenes elaboradas según la técnica perspectiva común. Esta aseveración plantea dos dudas: (1) ¿es anamorfosis la imagen que no ha sido realizada según un método proyectivo? Y (2) ¿es necesario que la técnica perspectiva sea, además, correcta? Es decir, ¿puede llamarse anamorfosis una imagen mal proyectada?

i. "Anamorfosis" no proyectivas.

Acerquémonos ahora a dos textos críticos muy directamente relacionados con nuestro tema, porque es en este tipo de trabajos de especialista donde nuestros ejemplos resultarán más significativos. El primero de ellos es la tesis doctoral, defendida por José Antonio Ocaña Martínez en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, de título *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Este trabajo presenta, como parte imprescindible de su investigación, un riquísimo apéndice de imágenes de figuras humanas, entre las cuales encontramos algunas cuya calificación como anamorfosis nos llama la atención. En el capítulo 7 de la tesis ("*Medios prácticos, instrumentos y procedimientos geométricos para la representación artística del cuerpo humano*") se presta atención a la imagen anamórfica, y en él aparecen citados como ejemplos de anamorfosis algunas imágenes que, desde ahora, serán familiares en nuestro trabajo. Es ahí donde el autor propone a nuestra atención el famoso *Autorretrato en un espejo convexo* (1523-24), de Parmigianino (figura 6), hoy en el *Kunsthistorisches Museum*, de Viena, como un

"ejemplo precoz" de anamorfosis catadióptrica (OCAÑA,2001:747). Sin embargo –y aquí se nos presenta la primera duda-, las más antiguas anamorfosis catadióptricas conocidas datan de la primera mitad del siglo XVII, así como las primeras instrucciones publicadas³⁵. Por supuesto, nada impide que existiera la técnica –y fuera conocida por los pintores- desde mucho antes de que fuera dada a la imprenta por primera vez. Así lo asegura, por ejemplo, Baltrušaitis al respecto de la técnica de la anamorfosis plana.

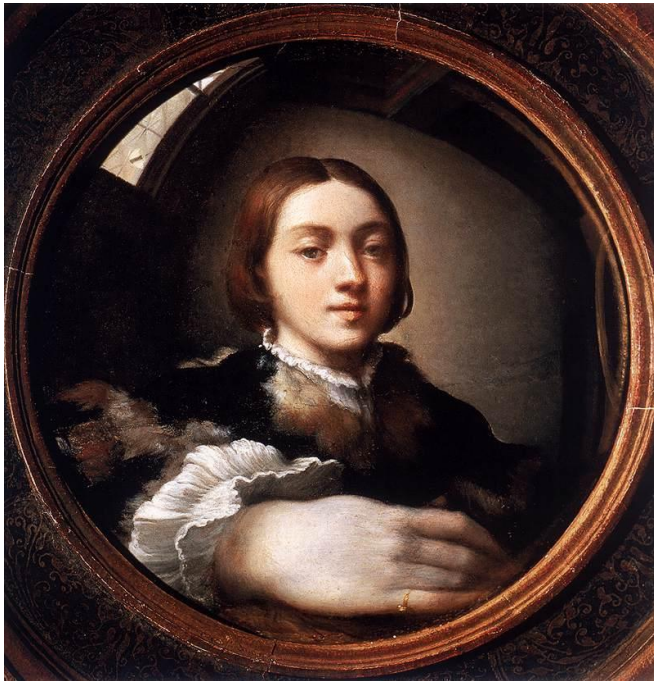


Figura 6. PARMIGIANINO, *Autorretrato en espejo convexo*, c. 1524. Viena, Kunsthistorisches Museum.
<<http://www.wga.hu/art/p/parmigia/convex.jpg>>

Nos preguntábamos si esta imagen es realmente una anamorfosis. Parece evidente que, en este texto, hay identificación entre anamorfosis y deformación, sin que parezca necesario considerar la existencia de ninguna otra nota. Pero hagámonos la pregunta sobre la técnica empleada por el pintor: ¿es este autorretrato es resultado de la aplicación de una técnica geométrica o lo es de un trabajo de captación de una realidad sensible? En cualquier caso, vale la pena recordar también que la anamorfosis catadióptrica -que, como decimos, se populariza a partir de la primera mitad del XVII- se presenta como una imagen deformada que necesita de un espejo para ser restituida en su apariencia normal. Es otras palabras: en la anamorfosis catadióptrica, el espejo -máquina de mirar, tecnología de la visión- es la sede de la imagen reconstituida; pero, en este autorretrato, el espejo juega otro papel y es el responsable de la deformación, no

³⁵ Cfr BALTRUŠAITIS, 1984, especialmente capítulo

de la restitución. Pero es que tampoco vemos el espejo: estamos ante un lienzo que representa una imagen vista en un espejo. Y eso ha podido hacerse sin necesidad de recurrir a métodos geométricos. No: creemos que esta imagen no es una imagen anamórfica.

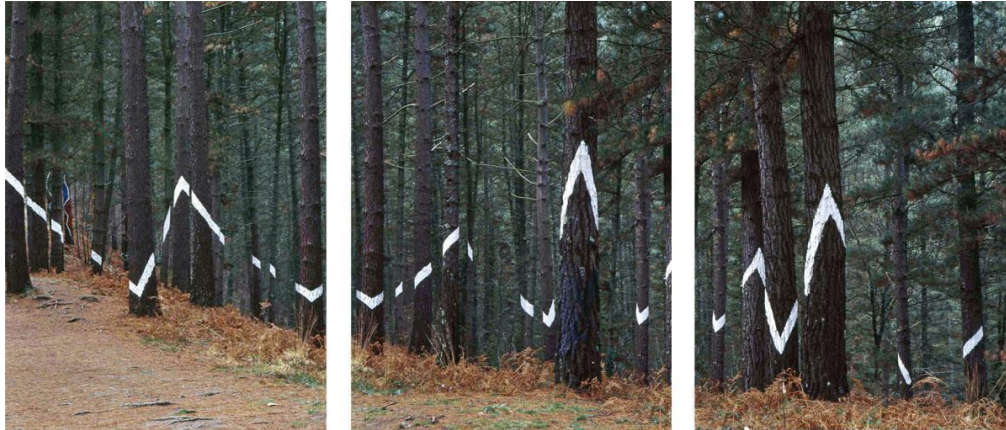


Figura 7 . IBARROLA, Agustín. *El bosque de Oma. El bosque pintado* (detalle), 1982-91.
<<http://www.agustinibarrola.com/wp-content/uploads/2014/05/ibarrola-arte-bosque-oma.jpg>>

Veamos otros ejemplos contemporáneos. Tomemos la instalación de Agustín Ibarrola en el bosque de Oma (fig. 7): ¿es una anamorfosis? Desde luego, se hallan presentes algunos de los elementos esenciales: hay una imagen confusa que se restituye y cobra sentido cuando el observador se sitúa en un punto de vista determinado por el autor; hay una incitación al juego, a la búsqueda, a la participación del observador. Pero, al mismo tiempo, no parece ser resultado de la aplicación de las normas de la geometría proyectiva. ¿Es entonces una anamorfosis?



Figura 8. DALÍ, Salvador, *Rostro de Mae West utilizado como apartamento*, instalación, c. 1974, Figueres, Teatre-Museu Dalí.
<<http://www.salvador-dali.org>>

La misma duda nos asaltará ante otros muchos montajes tridimensionales. La *Sala Mae West* (1975), en el Teatre-Museu Dalí ha sido a menudo calificada de anamorfosis (fig. 8). También la obra del francés Bernard Pras (1952) lo es. Se trata de composiciones tridimensionales en las que la acumulación de objetos diversos da lugar a una imagen reconocible: pero solamente desde un punto de vista preciso. Sin embargo, lo que se ofrece al observador no es el montaje completo, sino una imagen fotográfica tomada desde ese punto de vista (fig. 9). Así, las imágenes de Pras plantean dos interrogantes. El primero es el que nos ocupa en este momento: ¿qué papel juega la perspectiva? ¿Hay un diseño perspectivo en la imagen? Porque un montaje así podría hacerse a base de ensayo y error. Y en ese caso volvemos a la misma pregunta que nos hacíamos con el bosque de Oma, ¿es una anamorfosis, si la imagen no es el resultado de la aplicación de un método geométrico?

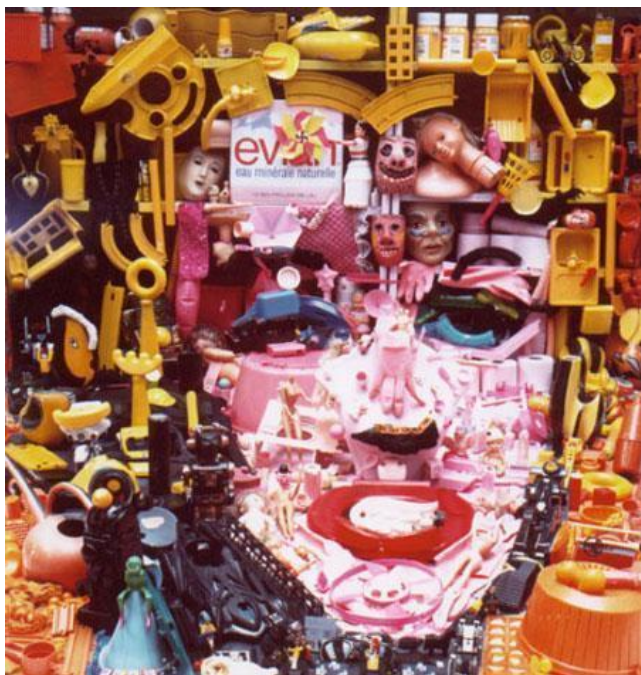


Figura 9. PRAS, Bernard, *Marilyn*, 1998, serigrafía
<<http://www.vvdm-gallery.com/oeuvres/PRASmarylin.jpg>>

El segundo interrogante, al implicar la participación del observador, adelanta el que será uno de los temas principales de este trabajo. ¿Qué podemos hacer, en cuanto observadores, ante estas imágenes? ¿Podemos movernos para buscar el ángulo de restitución de la imagen? No: estamos obligados a observarla desde el punto de vista estático y frontal que nos ofrece la imagen final. Las fotografías de Pras se presentan

como *arcimboldos* tridimensionales (fig. 9): obras basadas en el ingenio y la habilidad del autor para obtener una imagen mediante la combinación de objetos variados. Pero, en ellas, al observador se le oculta la transformación de la imagen. Presencia de la perspectiva, papel del observador: no nos quedan claras las respuestas a estas preguntas. Y son dos preguntas fundamentales que la obra de Pras tiene la virtud de poner sobre la mesa. Para su autor, sin embargo, no hay duda de que se trata de anamorfosis. Ésta es la descripción que hace de su obra:

...“*installations et assemblages d’objets hétéroclites à la manière d’Arcimboldo, dont la composition globale ne prend réellement forme pour le spectateur que par le truchement de la photographie qui recrée l’image plane voulue par l’artiste*”,

de manera que esta reconstitución basta para calificar el método como “*Ce principe d’anamorphose*”³⁶.

La respuesta parece más clara cuando al observador se le permite observar la instalación completa, como se aprecia en la figura 10, que recuerda, más que a Arcimboldo, a Barbaro, y en concreto a la imagen que publica en la página 161 de la *Pratica della prospettiva* (fig. 11): la obra de Pras parece la trasposición a las tres dimensiones de este grabado de Barbaro.

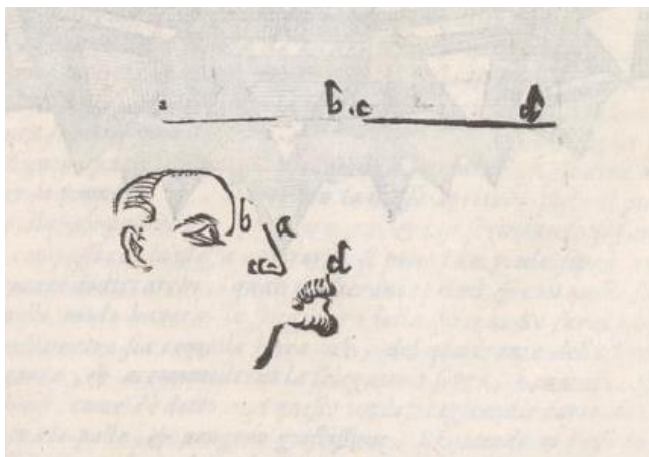


Figura 11. BARBARO, Daniele, *Pratica della prospettiva* (1569), grabado en p. 161

³⁶ <<http://www.bernardpras.fr/>>



Figura 10.
PRAS,
Bernard,
<<http://cdn.visualnews.com/>
>

ii. Anamorfosis y técnica geométrica correcta.

Como decíamos arriba, la relación de la anamorfosis con la perspectiva geométrica implica no solamente la aplicación de un método geométrico de proyección, sino que plantea la duda sobre la validez del mismo. Consideremos para ello otros ejemplos propuestos en la misma tesis doctoral, esta vez tomados de la tratadística española. En

ella, el autor recoge las famosas imágenes deformadas que presenta José García Hidalgo en su tratado. Es evidente que el elemento “deformación” está presente en ellas, como también lo es que son resultado de un concienzudo trabajo geométrico, materia de la que García Hidalgo era muy buen conocedor³⁷. Sin embargo, ¿qué método ha sido empleado en la elaboración de las imágenes? Porque, como veremos más adelante, no todas las imágenes deformadas que aparecen en el libro de García Hidalgo han sido elaboradas siguiendo el mismo método, y sin embargo, en opinión del autor de la tesis, todas ellas son anamorfosis. Entonces, ¿diremos que es posible elaborar anamorfosis siguiendo distintos procesos de dibujo en perspectiva? ¿O existe un único método geométrico para la elaboración de verdaderas anamorfosis?

Como ejemplo de las dificultades que ofrece la cuestión de la técnica, a la hora de delimitar el concepto de anamorfosis, volvamos a algunos de los ejemplos publicados en el ya citado *Imágenes de la perspectiva*, de Javier Navarro de Zuñillaga. En un apartado del libro, el autor hace un somero repaso de los primeros artistas y tratadistas que se ocupan de la anamorfosis plana, en el curso del cual distingue procesos de elaboración correctos e incorrectos, y mantiene para todos la calificación de anamorfosis:

"Caramuel, en su breve tratado de perspectiva que forma parte de su ambicioso e interesante libro sobre arquitectura, incluye láminas [fig. 12] sobre anamorfosis, todas con el procedimiento erróneo de la cuadrícula que disminuye en una sola dirección, tal y como lo difundió Danti" (NAVARRO,1999:389).

³⁷ Es autor de una *Geometría práctica*, Valencia, 1693.



Figura 12. CARAMUEL, Juan, *Architectura civil recta y obliqua* (1678), Lámina XXXII

¿Podemos hablar de anamorfosis cuando el procedimiento técnico ha sido mal empleado? Así lo cree Navarro de Zuñiga:

"Durero, Serlio y Troili daban como solución [se refiere al problema de la disminución de tamaño en imágenes en altura, problema cuyo planteamiento clásico se halla en la Columna Trajana] *la disminución de tamaño de las verticales, lo que es claramente una anamorfosis (vertical, no horizontal como las que hemos comentado hasta ahora), pero incorrecta, ya que no tiene en cuenta la convergencia de esas mismas líneas* [el subrayado es nuestro]" (NAVARRO,1999:390).

Otra duda, respecto al aspecto técnico, surge al considerar algún otro de los ejemplos propuestos. La anamorfosis es considerada, en este libro, en el seno de un conjunto de imágenes bautizado como "vistas inusuales". En este conjunto, el autor ciñe la anamorfosis a dos casos. Uno de ellos sería la vista *di sotto in sù*, pero siempre y cuando la imagen está elaborada en una bóveda (Navarro de Zuñiga, 1999:387). Se deduciría, por tanto, que no lo es cuando está elaborada en un techo plano.

c . Relacionados con las ilusiones ópticas.

El efecto que produce en el observador no es solamente una de las razones de la popularidad de la anamorfosis: es también una de las notas esenciales para su definición. Precisamente por eso, allá donde se produce algún efecto óptico singular es posible encontrar referencias a la anamorfosis. Veamos un caso en el mundo académico: Eamonn Canniffe, profesor de la *Manchester School of Architecture*, asegura en su *blog*³⁸ personal que las pinturas de la fachada de la *Scuola Grande di San Marco*, de Venecia (fig. 13), son anamorfosis. Un análisis más detenido nos hará ver que estamos, en realidad, ante ejemplos -excelentes, eso sí- de trampantojo. Volveremos más adelante sobre la diferencia entre estos dos conceptos, cuya delimitación es una de las fuentes habituales de confusión respecto al concepto de anamorfosis.



Figura 13. Venecia, *Scuola Grande di san Marco*, fachada (detalle)

<http://bp0.blogger.com/_sPxI1RRKAZE/R_eqiSLqOyI/AAAAAAAAACME/cyG5jprZYjQ/s1600/anaven3.jpg>

³⁸ <<http://guttae.blogspot.com.es/2008/04/anamorphic-venice-scuola-grande-di-san.html>>

Uno de los medios en los que encontraremos referencias a las anamorfosis son las recopilaciones de ilusiones ópticas, de vistas inusuales, de imágenes sorprendentes. En una de ellas, que citamos a modo de ejemplo, la anamorfosis es presentada como *The Appearing Picture* (STURGIS,2000:18-19), haciéndose eco de uno de los efectos más sorprendentes de la anamorfosis. En ellas, el denominador común de todas las imágenes es el efecto que ocasionan en el observador, independientemente del modo en que la imagen ha sido realizada. Es esta falta de atención a la técnica la que contribuye a difuminar los límites entre anamorfosis y otras imágenes sorprendentes, siendo la más habitual, como dijimos arriba, la que tiende a confundir anamorfosis y *trompe-l'oeil*.

Es cierto que este tipo de recopilaciones, que explotan el efecto siempre atractivo de la ilusión óptica, suele ir dirigida a público no especialista, lo que justifica la ausencia de detalladas explicaciones técnicas. No es de extrañar que la gran mayoría de ejemplos de este tipo formen parte de lo que llamaríamos “arte popular”, sin pretensión artística de ninguna clase. Su objetivo es la diversión. Buena muestra de ello es la gran popularidad que la anamorfosis ha recuperado desde finales del siglo XX en forma de “arte callejero”. Para comprobarlo basta ver cuántas respuestas devuelve un buscador de internet cuando se teclea, como término de búsqueda, la expresión “*3D Street Art*”.

Y en la medida en que la anamorfosis, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII, fue relegada a este objetivo, ha llevado sobre ella esta calificación de “no artística” y ha compartido con las formas de arte popular algunas de sus características: es efímero, busca la simplicidad de formas, busca el contacto directo con el público (ROTHENSTEIN&GOODING,2000:v).

Ciertamente, tampoco se ha pasado por alto a este tipo de recopilaciones populares la capacidad de la ilusión óptica para poner en entredicho el sentido de la visión y la forma en que percibimos el mundo. Así se expone en una de estas colecciones: “*Welcome to one of the few sane disciplines (...) which can actually awaken your mind to some of its invisible biases and help it become more aware of the way it constructs the world*” (McNAUGHTON,2009:1).

Sin embargo, y a pesar de ese carácter popular que le ha acompañado a lo largo de dos

siglos y medio, hemos visto cómo la anamorfosis ha tenido, a lo largo de los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, una importante presencia en la alta cultura europea. Las imágenes populares de ilusión óptica han atraído la atención de científicos e intelectuales por sus posibilidades de interpretación en términos políticos, filosóficos y psico-fisiológicos³⁹.

Bajo las muy imprecisas denominaciones de "imágenes sorprendentes" e "ilusiones ópticas" cabe gran variedad: imágenes escondidas, figuras múltiples, imágenes invertidas, ilusiones ópticas, perfiles escondidos, transformaciones... y, obviamente, muy pocas de ellas son realmente anamorfosis. Excluir la mayoría de ellas del catálogo de anamorfosis ha de ser relativamente sencillo. Ni las imágenes escondidas, ni las figuras múltiples, el ejemplo más famoso de las cuales son los retratos fantásticos de Arcimboldo, pueden ser calificadas de anamorfosis. Es cierto que en algunas de ellas se produce transformación, que oscila entre dos imágenes alternativas: así pasa en las muy populares imágenes invertidas, o en las que juegan con la confusión entre fondo y figura. Pero no hay ni rastro en ellas de otras notas esenciales, como la deformación y la proyección geométrica. Aunque también precisan de un espectador activo, no se da en ellas el juego entre multitud de puntos de vista nulos y uno solo válido para la restitución. Y, sin embargo, aún en niveles de diferenciación relativamente sencillos como éste, podemos apreciar cómo las imágenes tienen una cierta tendencia a confundirse entre sí y a dificultar la delimitación, que puede complicarse más allá de lo previsto.

d . Imágenes “de anamorfosis”.

Jurgis Baltrušaitis (1984:81-82) incluye en su libro -y llama anamorfosis- dos imágenes tomadas del libro *Bizzarie di varie figure* (Livorno, 1624), conjunto de láminas grabadas por Giovanni Battista Bracelli. En ellas, los edificios de un pueblo imaginario están dispuestos de manera que recuerdan figuras humanas gigantes sentadas o echadas en el suelo (fig. 14). Serían anamorfosis paisajísticas, tridimensionales, de las cuales

³⁹ Véase, por ejemplo, en MITCHELL,2009:51-57 un análisis de la relación de la imagen popular del pato-conejo con la filosofía de Ludwig Wittgenstein.

hay noticia desde la Antigüedad clásica⁴⁰. Pero estas imágenes de Bracelli no pasan de ser proyectos irrealizables, fantásticos. Se hace muy popular la anamorfosis paisajística consistente en dibujar un paisaje que, desde el punto de vista en que la imagen es ofrecida, revela un rostro humano. La serie, tanto en grabado como en óleo, arranca en el siglo XVII y se puede seguir hasta los primeros años del XIX (ver Apéndice). Negaremos también a estas imágenes de Bracelli su condición de anamorfosis. Parece obvio que no se trata de una imagen anamórfica, si nos atenemos al criterio que las hace resultado de un trabajo geométrico. Tampoco parece que haya en ellas transformación, ni aún deformación. Aún más sencillo: ninguna de esas obras existe. Son proyectos. Pero no se hallan lejos del campo que estudiamos. De hecho, anuncian un campo contiguo, filial, si se quiere: el de las imágenes *de anamorfosis*. Imágenes que no son una anamorfosis, sino que muestran una anamorfosis. Encontraremos algunas de éstas, ciertamente con alto valor documental. Véase la anamorfosis catadióptrica que dibuja Simon Vouet o la que aparece en el frontispicio del libro de Nicéron.



Figura 14. Lámina de BRACELLI, Gianbattista, *Bizzarie di varie figure* (1624).

⁴⁰ Es la historia de Dinocrates y su intervención en el Monte Athos, que recoge Baltrušaitis (1984:82), que rescita, como idea, en la moda del paisaje anamórfico que se encuentra en incontables grabados desde el siglo XVII.

3. CARACTERES ESENCIALES DE LA IMAGEN ANAMÓRFICA.

Hemos visto, con algunos ejemplos, cómo no es raro apreciar dificultades para determinar qué imágenes son anamorfosis y qué imágenes no lo son. Hemos visto, también, cómo dichas dificultades aparecen relacionadas con notas o matices esenciales del concepto de anamorfosis: deformación, relación con la técnica perspectiva renacentista, transformación, engaño. Como la ambigüedad que acompaña a veces a estas ideas acaba por trasladarse al concepto de anamorfosis, parece apropiado detenerse a ver qué hay en ellas que produce confusión.

a . Anamorfosis y deformación.

He aquí una primera observación: ¿no es cierto que toda imagen perspectiva es siempre una imagen deformada? En una imagen en perspectiva, un cuadrado es un rectángulo; una circunferencia, una elipse. La idea es clásica y se encuentra, por ejemplo, en la *Dióptrica* (1637) de Descartes:

"souvent (...) représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles, et des carrés par des losanges que par d'autres carrés, ainsi que toutes les figures: en sorte que souvent pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler" (DESCARTES, *Dioptrique*, citado por RODIS-LEWIS,1956:469).

Incluso antes de pasar a formar parte del repertorio filosófico, ha sido reconocida también por los pintores que reflexionan sobre su trabajo. Pedretti ha señalado un texto de Leonardo en este sentido:

*"Come la pittura deve essere vista de una sola finestra como apare per cagione de' corpi così fatti: O. Se tu vòli fare in un'altezza una palla tonda, ti bisogna farla lunga a questa similitudine a stare tanto indiriato ch'ella scortando aparisca tonda"*⁴¹. (Leonardo da Vinci, citado por PEDRETTI,1957:70).

⁴¹ Pedretti localiza este texto en el *Codex A*, fol. 97v. Creemos que ese *Codex A* es el actual *Codex Ashburnham* (según <http://www.museoscienza.org/english/leonardo/manoscritti/>). Pero MASSEY,2007:49, dice que hay un "manuscript A" en París, Institut de France.

Esta idea de la deformación inevitable sería pronto detectada e interpretada como síntoma de la incapacidad de la perspectiva geométrica para reproducir fielmente la visión natural. Según Kemp, Leonardo habría sido el primero en haber planteado abiertamente este problema, sobre el cual habría reflexionado durante la elaboración de *La Última Cena*: el sistema sería demasiado simple para dar cuenta del modo en que percibimos los objetos de forma natural (KEMP,2000:58). Buena parte de sus investigaciones estuvieron dedicadas a ello:

"Leonardo sought to account for the visual distortions that appear at the periphery of vision, and to solve the problem of painting domes and curved walls where the angle of vision is oblique to the painted surface. This may have led him to experiment with purposefully distorted images". (MASSEY,2007:42).

Por eso, junto al desarrollo de la perspectiva “ortodoxa”, existe un trabajo paralelo de investigación dedicado a buscar respuesta a este problema. Y de ese esfuerzo surgen propuestas y desarrollos alternativos de tanto interés para nosotros como las perspectivas aceleradas y ralentizadas, la perspectiva de techos y la perspectiva inversa.

A efectos de este trabajo, dando por hecho que toda perspectiva es, de algún modo, deformación, nos preguntaremos qué clase de imagen perspectiva puede ser considerada "deformación". Dicho de otro modo: ¿qué tipo de deformación es aceptable -es decir, se puede considerar que forma parte de la deformación inevitable e inherente al sistema- y qué tipo de deformación puede ser considerada “extrema”? Recordemos, para centrar esta idea de “deformación extrema”, que, en nuestro repaso a las diferentes definiciones de anamorfosis, nos hemos encontrado con expresiones como “grotesca”, “monstruosa” y “caótica”. ¿Qué deformación perspectiva merece estos calificativos?

Buscaremos la respuesta en las diferentes técnicas perspectivas. Vamos a considerar, en este apartado, tres aplicaciones de la técnica perspectiva que generan imágenes susceptibles de ser calificadas -y que en ocasiones lo han sido- como “deformes” y “monstruosas”. Estas aplicaciones, que son las ya mencionadas perspectivas aceleradas y ralentizadas, de techos y las aberraciones marginales, han sido relacionadas en una u otra ocasión con la anamorfosis, y no siempre -en nuestra opinión- con acierto. No

podemos negar, sin embargo, que haya motivos para sospechar esa relación, pues las tres comparten ciertas características técnicas y producen imágenes deliberadamente distorsionadas. Lyle Massey recuerda que, desde los primeros tiempos de la perspectiva, quienes trabajan con ella son conscientes de la posibilidad de elaborar imágenes de este tipo.

i. Perspectivas aceleradas y ralentizadas: las “correcciones ópticas”.

Una explicación fisiológica nos recuerda la disparidad resultante del hecho de que las imágenes retínicas "*son proyectadas, no sobre una superficie plana, sino sobre una superficie cóncava, con lo cual, ya a un nivel de grado inferior y aún prepsicológico, se produce una discrepancia fundamental entre la realidad y la construcción*" (PANOFSKY,2010:101). Desde los primeros tiempos del sistema, tan problemática relación es evidente: resulta imposible la reproducción exacta, sobre un plano, de una imagen cóncava. La deformación inevitable es consecuencia de esta disparidad entre sistema plano y sistema angular. En esa disparidad está el origen de este tipo específico de imagen deformada que llamamos perspectiva acelerada o ralentizada.

Estamos, pues, ante un tipo de imagen que es resultado de -y pone de relieve- las limitaciones del sistema de proyección geométrica albertiano. Como imagen, resulta de la aplicación del saber clásico -nunca perdido- al respecto del sistema angular de la visión. Su mejor expresión está recogida en la Proposición VIII de la *Óptica* de Euclides, que establece que el tamaño de los objetos no depende de la distancia sino del ángulo visual con que son vistos: "*Las grandezas iguales, desigualmente apartadas, no guardan la misma razón, en los ángulos que en las distancias*", en la traducción castellana de Ondériz (EUCLIDES,1585:10).

La *Óptica* de Euclides -que en realidad no parece ser el texto original, perdido, del científico griego, sino una recensión conocida con el nombre de *Opticorum recensio*, atribuida a Teón, matemático griego del siglo IV a.C. (cfr. EUCLIDES,2000:119-134)- parece haber perdido interés a los ojos de los intelectuales del Renacimiento, que consideraron mucho más interesantes los *Elementos*, su otra gran obra. De todos modos, el texto de la *Óptica* estaba disponible en latín (edición de Zamberti, Venecia, 1505),

griego (edición de Pena, París, 1557), italiano (edición de Egnatio Danti, Florencia, 1573) y castellano (edición de Ondériz, Madrid, 1585). Pero también sobrevive el conocimiento de la óptica angular en el tratado de Vitrubio, y su aplicación es mensurable en algunos de los edificios clásicos que han sobrevivido: es la explicación de la *entasis*.

Un saber, como decimos, que nunca había sido perdido del todo, y del que son conscientes también los primeros compiladores del sistema perspectivo geométrico. El propio Piero, como recuerda Kemp, era muy consciente del alcance de dicha Proposición. Los escritos de Euclides “*se citan [en su Libellus de quinque corporibus regularibus] específicamente a intervalos regulares, y las afirmaciones introductorias de Piero referentes al papel de los ángulos visuales se leen como paráfrasis de la Óptica de Euclides que, sin duda, conocía en versión manuscrita*” (KEMP,2000:36). Aunque Piero no renuncia a hacer compatibles el sistema angular y la perspectiva geométrica, al final, su trabajo es “*resultado más bien de su concentración en la intersección de la pirámide visual en términos de tamaño proyectado, que de analizar los ángulos reales que los objetos subtienden en el ojo*” (KEMP,2000:37). El interés de Piero se centra en el cálculo y la medida, “*le interesa casi exclusivamente la pura geometría de la luz*” (KEMP,2000:35). Esta actitud de Piero prefigura la del sistema perspectivo respecto al sistema angular: reducido a técnica auxiliar, útil para casos muy específicos, será empleado solamente allí donde sea necesario corregir las deficiencias del sistema geométrico.

La atención prestada, siquiera sea marginal, al sistema angular es señal de que aquellos que trabajan con el recién nacido sistema perspectivo son conscientes, desde el primer momento, de la necesidad de alterar la exacta proyección si se quiere representar la realidad con más exactitud. Baltrušaitis habla, por eso, de una especie de "doble vida" de la perspectiva: “*Un art qui frappe et qui s'exprime par la déformation se définit ainsi dans une technique rétablissant les apparences exactes en altérant l'exactitude*” (BALTRUŠAITIS,1984:14). Renunciar a la exactitud en favor de la apariencia. Por lo tanto, al considerar este tipo de imágenes y reflexionar sobre su papel en la Pintura, resulta conveniente inaugurar una categoría de imágenes a las que, de momento, podríamos llamar "correcciones ópticas": alteraciones de las medidas exactas que pide

el sistema albertiano para lograr reproducciones más acordes con la percepción natural. El propio Leonardo, parece ser, ya menciona este tipo de imágenes y habla del concepto de "corrección óptica" (KEMP,2000:59-60).

Llamamos *perspectivas aceleradas* (fig. 15) a aquellas correcciones ópticas que modifican las dimensiones de los objetos representados (o de elementos reales: además de la conocidísima galería perspectiva de Borromini en el *palazzo Spada*, vale la pena señalar que este tipo de perspectiva ha sido empleado con frecuencia en escenarios teatrales, con ejemplos tan conocidos como el Teatro Olímpico de Vicenza, de Palladio y Scamozzi) para comunicar la impresión de que las cosas están más lejos de lo que lo están en realidad: los escorzos se precipitan. Son, por el contrario, *perspectivas ralentizadas* (fig. 16) aquellas que tienen por objeto dar la impresión de que los objetos representados están más cerca de lo que lo están en realidad. Aparece ya explicado en el tratado de Durero (1525): la perspectiva ralentizada “frena la huída” (BALTRUŠAITIS,1984:11).

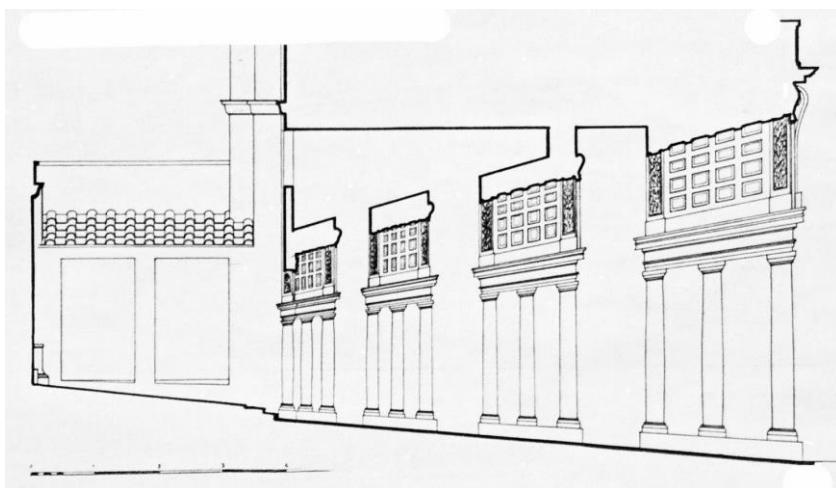


Figura 15. Ejemplo de perspectiva acelerada: pasillo en perspectiva, Palazzo Spada, sección.
<<http://1.bp.blogspot.com/>>

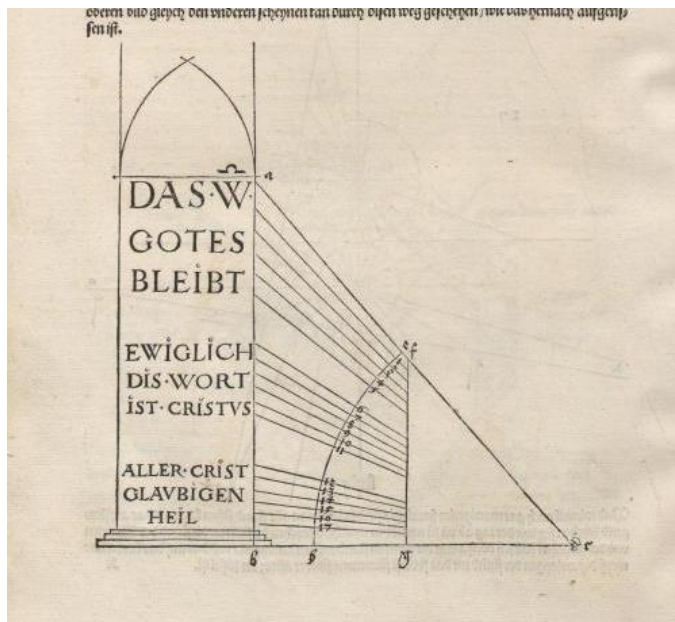


Figura 16. Ejemplo de perspectiva ralentizada: ilustración de *Underweysung der Messung*, de Durero, [1ª edición, 1525], edición de Nuremberg, 1538

En este punto encontramos ya un problema de delimitación de conceptos. La anamorfosis comparte cierta característica técnica con las perspectivas aceleradas. Como recuerda Massey, el proceso de elaboración de anamorfosis implica una ratio muy acelerada de disminución de medidas. En el análisis del método de Nicéron, observa que: "*The baseline no longer marks the plane of intersection between the image and the eye since any figure or object portrayed in the grid, with its highly elongated and precipitous rate of diminution, would be radically distorted if seen from a central point of view*" (MASSEY,2007:54). Luego la aceleración de la perspectiva es un procedimiento técnico que la anamorfosis comparte con estas imágenes a las que hemos llamado "perspectivas aceleradas" ¿Significa esto que son la misma cosa? Si toda anamorfosis incluye en su proceso técnico una aceleración de la perspectiva, ¿por qué no llamar "anamorfosis" a toda imagen en cuya construcción se haya observado este procedimiento?

Creemos que no se puede dar tal identificación: no se puede asimilar "aceleración" con anamorfosis, ni se puede decir que toda anamorfosis es simplemente una "aceleración" de la perspectiva. A lo largo de este trabajo pretendemos insistir en esta cuestión. Véase, una vez más, el muy estrecho margen para la definición de anamorfosis y anotemos una observación: puede que la descripción de una técnica no baste para la definición de la

anamorfosis.

ii. Perspectiva de techos.

La perspectiva de techos o *de sotto in su* produce imágenes deformadas que frecuentemente son tomadas por anamórficas. La aplicación de la perspectiva a la decoración mural es un proceso muy temprano, espoleado por el potente efecto ilusionístico que produce: la sensación de disolución del muro es evidente en la *Trinità*, de Masaccio. Lo mismo ocurre, naturalmente, cuando se trabaja en techos. Sin embargo, tratándose de cubrimiento de espacios, el problema al que se enfrenta el autor es muy diferente según la forma del techo. Cuando se trata de un cubrimiento plano, la perspectiva no ofrece mayor dificultad conceptual. Como ha recordado Panofsky (2010:50), se trata de imprimir un giro de 90° al método convencional: el plano pictórico pasa a ser horizontal en vez de vertical, y se produce el consiguiente giro en todos los elementos del sistema. El problema aparece cuando la superficie no es plana. La proyección de la imagen a una superficie curva o en ángulo, produciría una imagen extraordinariamente deformada desde el punto de vista del observador. Por eso, el reto consiste en realizar una imagen que compense las distorsiones que impone la irregularidad de la superficie. Vasari recuerda que Uccello ya practicó este ejercicio en Santa Maria Maggiore:

"Lavorò ancora in S. Maria Maggiore, in una capella allato alla porta del fianco che va a S. Giovanni dove è la tavola e predella di Masaccio, una Nunziata in fresco, nella qual fece un casamento degno di considerazione e cosa nuova e difficile in que' tempi, per essere stata la prima che si mostrasse con bella maniera agli artefici e con grazia e proporzione, mostrando il modo di fare sfuggire le linee e fare che in un piano lo spazio, che è poco e piccolo, acquisti tanto che paia assai lontano e largo: (...). E non gli bastando questo, volle anco mostrare maggiore difficoltà in alcune colonne che scórtano per via di prospettiva, le quali ripiegandosi rompono il canto vivo della volta, dove sono i quattro Evangelisti: la qual cosa fu tenuta bella e difficile; e invero Paulo in quella professione fu ingegnoso e valente" (VASARI,1550:vol 2, 253).

El problema, que aparece en los textos de Leonardo y del que se ocupan la mayoría de

los tratadistas de pintura y de perspectiva, hace de la perspectiva de techos lugar privilegiado para la elaboración de imágenes deformadas. ¿En qué consiste, desde el punto de vista técnico? Proponemos verlo con Palomino, aceptando que su libro, como se ha dicho, es “*cifra y resumen de toda una época artística*” (CALVO SERRALLER,1991:622).

En el capítulo IV del libro VIII establece que los principios, como hemos visto que decía Panofsky, son los mismos que para la perspectiva en lienzos verticales. Lo único que cambia es la posición de la sección de la pirámide visual: perpendicular al horizonte en la perspectiva común y paralela al horizonte en la perspectiva de techos:

“La perspectiva de techos, que el italiano llama di sotto in su, no tiene mas diferencia de la que hasta aquí hemos tratado que el que todas las líneas, superficies, y cuerpos, que en la comun son concurrentes al punto principal de la vista, en esta de techos se ven reales y sin concurso alguno: y asimismo todas las líneas, y superficies que en la comun perspectiva se ven reales, y sin concurso alguno, en la de techos son concurrentes al punto de vista. Con esta generalidad se hará inteligible la diferencia que intervienen entre la perspectiva comun, y la de techos; pues aunque en la realidad las reglas son unas mismas, la diferente positura de la seccion las distingue: porque en la comun, la superficie de la seccion está perpendicular al horizonte, y paralela á nuestra vista; pero en la de techos, ó bóvedas está paralela al horizonte, y superior á nuestra vista; y esta es la causa de invertirse el orden de la concurrencia de las líneas, superficies, y cuerpos”... (1944:193).

La dificultad no surge, por tanto, de la dirección del plano pictórico, sino del hecho de que, a menudo, el pintor de techos trabaja en superficies no planas. Entonces, si seguimos estrictamente las normas habituales de perspectiva, la figura aparece deformada a los ojos del espectador:

“Pero si la superficie es cóncava, como de ordinario acontece, no se podrá usar de esta conveniencia [proceder, sin más, a cambiar la dirección del plano de la sección]; porque las líneas que aquí se tiraren rectas, en el sitio parecerían curvas”... (1944:195)

La solución pasa, entonces, por la distorsión consciente de la imagen. ¿Cómo se trabaja la distorsión en el libro de Palomino? La técnica recibe el nombre de «perspectiva de rompimiento de ángulos» (1944:202) -término ya usado en Vasari, como hemos visto- y aparece en el capítulo V del libro VIII. Tiene cierto nivel de dificultad y Palomino parece no poder aguantarse las ganas de decir que *“para algunos ha sido rompimiento de cabeza”* (1944:202). Se trata de evitar una circunstancia que -como volveremos a ver más adelante, al tratar de las aberraciones marginales- se halla como posibilidad en el sistema perspectivo albertiano: que, si la base de la pirámide visual y el plano de la sección no son paralelos, la imagen se desfigura. Palomino lo advierte en el Libro III, Capítulo II, proposición XV. Su objetivo es ayudar al pintor en *“la dificultad de tirar las líneas rectas concurrentes, ó perpendiculares en los sitios cóncavos, como son bóvedas, y cúpulas, y tal vez en los ángulos”* (1944:201).

El pintor se encuentra ante una superficie pictórica cóncava, convexa o angular. Esa superficie es la base de la pirámide visual del espectador, el cual percibirá todas las irregularidades de la misma y de las imágenes pintadas en ella. Pero en la teoría óptica la base ideal de la pirámide visual es siempre un plano. Por eso, cuando el sistema de representación derivado de ella se encuentra ante una superficie irregular necesita transformarla en un plano. El objetivo de la perspectiva “de rompimiento de ángulos” será trasladar ordenadamente todos los puntos de referencia de la figura a un plano virtual que funcionará como nueva base de la pirámide visual (figuras 17a, 17b y 18). Así, lo que en la base de la pirámide (cóncava, convexa o angular) no tiene sentido adquiere un aspecto reconocible en el nuevo plano. El engaño consiste, por tanto, en anular la verdadera naturaleza de la base de la pirámide visual. En palabras de Palomino:

... “para coronar este asunto de la perspectiva de ángulos, y reducirla á método científico, y fundamental, digo resolutivamente, que este, y otro cualquiera linage de perspectiva en superficies irregulares, esto es, no planas, consiste su expedicion en la inteligencia, y planta de la línea de seccion;” ... (1944:203).

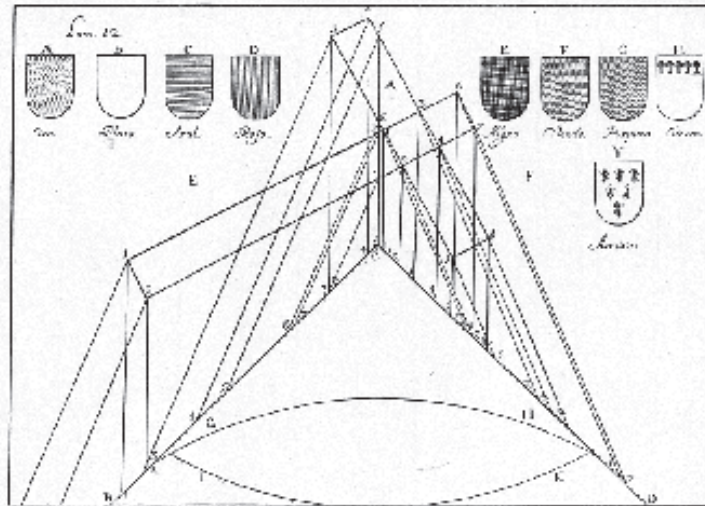


Figura 17a. Lámina 12 del tomo II de *Museo pictórico y escala óptica*. La figura muestra la primera fase del método de "rompimiento de ángulos". La línea en ángulo representa la superficie pictórica. La cruz, la figura que se desea pintar. Se procede como en la perspectiva común, esto es, tirando líneas desde todos los puntos de la figura hasta la línea que marca el límite del plano perspectivo. Desde los puntos de encuentro se tirarían -en el procedimiento común- nuevas líneas hacia los puntos de fuga y distancia.

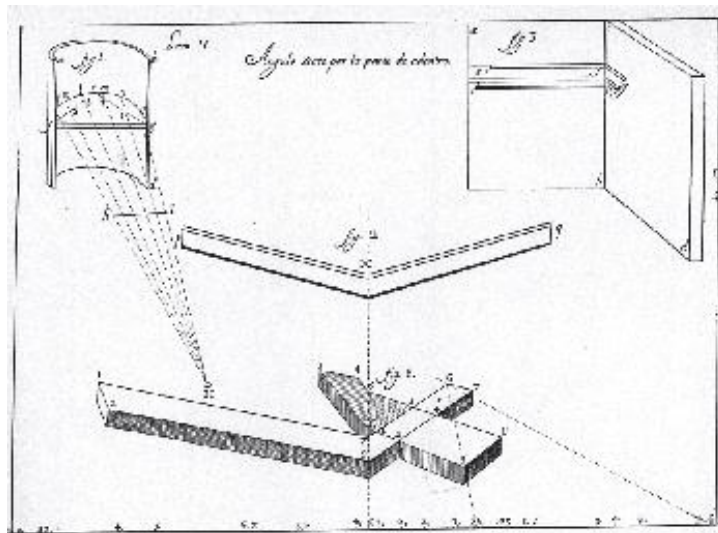


Figura 17b. Lámina 12 del tomo II de *Museo pictórico y escala óptica*. Aquí, la imagen de la cruz ilustra el resultado final. La segunda fase del método consiste en trasladar todos los puntos hallados en la fase anterior a una línea recta ficticia que representa el límite del plano perspectivo corregido. A partir de estos puntos -de nuevo volvemos al procedimiento común- se tirarán las líneas a los puntos de fuga y distancia.

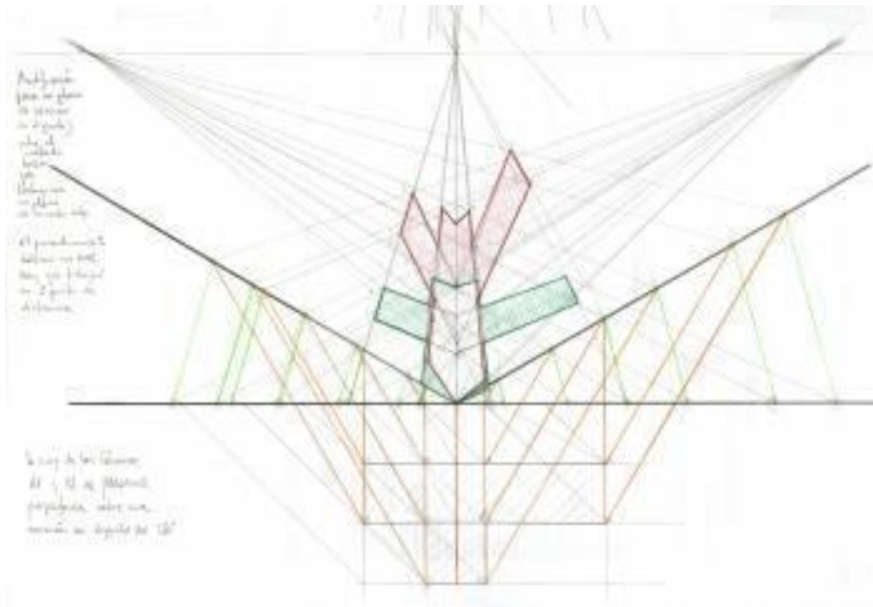


Figura 18. Efecto de introducir en el procedimiento un plano recto ficticio. El método que acabamos de ver consiste, en resumen, en intercalar en el procedimiento común un plano perspectivo recto y ficticio que sustituye al plano pictórico real. ¿Por qué? En esta figura comparamos los resultados de intercalar o no dicho plano ficticio. La figura de color rojo ha sido elaborada según el procedimiento común. Las líneas de fuga y de distancia, tiradas a partir del plano pictórico oblicuo, dan como resultado una figura extremadamente distorsionada que, vista por el observador, no sería reconocible. En cambio, la figura de color verde ha sido dibujada intercalando en el proceso un plano recto, ficticio, desde el cual se han tirado las líneas de fuga y distancia. El resultado es también una figura distorsionada, pero que será reconocible desde el punto de vista del observador.

Todos los ejemplos que propone Palomino -pueden verse en las láminas 11 y 12 del tomo II- obedecen al mismo método. El autor es consciente de la distorsión de la figura. Sabe que la línea “aunque allí [en el plano pictórico] parezca curva, y realmente lo sea, desde el punto H, del pavimento inferior, parecerá recta” (1944:202). Es obvio que se trata de una forma de corrección óptica: una modificación consciente del método perspectivo básico. Porque, si no, “las líneas que aquí se tiraren rectas, en el sitio parecerían curvas”.

Notemos que lo que para el autor de la imagen es una herramienta de trabajo -el plano ficticio que intercala para desde él tirar líneas a los puntos de fuga y distancia-, para el observador funciona como base de su pirámide visual. Pero se trata de una base ficticia: virtual (fig. 19). Se trata de una aportación importantísima de este método: con la perspectiva de techos se abre la posibilidad de la existencia de imágenes virtuales, antes incluso de que el concepto mismo -tan contemporáneo- fuese formulado.

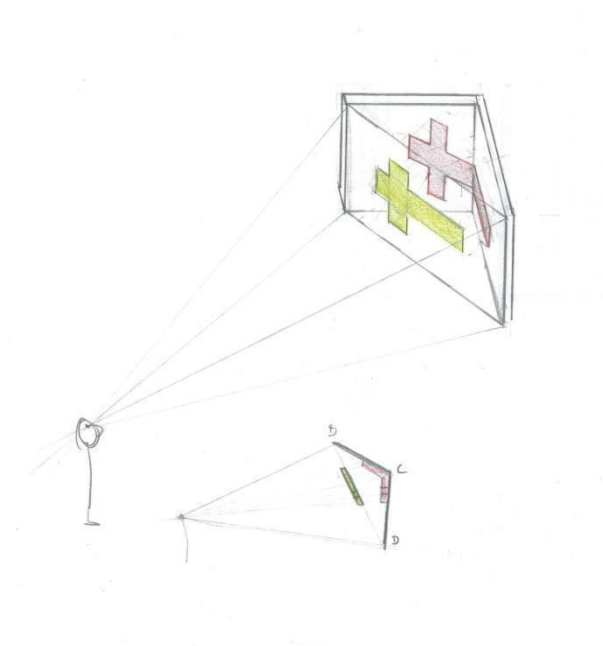


Figura 19. Virtualidad de la imagen.
 El resultado de la corrección óptica en la perspectiva de techos es la anulación de la verdadera base de la pirámide visual del observador, sustituyéndola por una base virtual.

Y, de nuevo, la delimitación de conceptos. ¿Estamos ante ejemplos de anamorfosis? No, obviamente, porque se trate de imágenes deformadas. Tampoco hay coincidencia de métodos, como veremos más adelante. Sí comparten ambas esta interesantísima característica de la virtualidad. Pero, ¿es por eso anamorfosis? Diremos que no.

iii. Aberraciones marginales.

Lo que se ha dado en llamar “aberraciones marginales” no son, en realidad, un tipo de imágenes, sino efectos generalmente indeseados de la aplicación del sistema perspectivo geométrico. En tanto que “*revelan una innegable contradicción entre la construcción perspectiva y la efectiva impresión visual*” (PANOFSKY,2010:101), comparten con las perspectivas aceleradas y ralentizadas ese carácter de ser señales de las imperfecciones del sistema. En palabras de Panofsky, “*pueden ser matemáticamente definidas como la diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre una superficie plana*” (PANOFSKY,2010:15-16). Es decir, que la “imperfección” puede ser resumida en una discrepancia “*puramente cuantitativa*” (PANOFSKY,2010:16). El efecto deformante que es resultado de esta discrepancia es especialmente dependiente de la distancia:

“aparecen de modo más manifiesto cuánto mayor es el ángulo visual, o, lo que es lo mismo, cuanto menor es la distancia en relación a la dimensión de la imagen” (PANOFSKY,2010:16).

A diferencia de las dudas que provocaban los procedimientos perspectivos citados en el apartado anterior, nos encontramos ahora ante una certeza avalada por la autoridad de diversos autores: es en la aberración marginal donde hay que buscar el origen de la anamorfosis. Así plantea Martin Kemp la relación entre este fenómeno y la anamorfosis: *"Aparentemente, la idea de anamorfosis surgió como consecuencia de la investigación sobre imágenes oblicuas y vistas tipo gran angular de Piero della Francesca y Leonardo da Vinci"* (KEMP,2000:222). Esta afirmación remite a los primeros investigadores de las posibilidades del método perspectivo. Repasaremos, pues, qué podemos encontrar en ellos al respecto.

Leon Battista Alberti.

La visión es para Alberti una herramienta para la descripción del espacio. Por eso, identifica plenamente la visión con la Geometría y describe la visión, en consecuencia, en términos geométricos. Puntos, líneas, planos: *"la vista actúa a través de un triángulo, cuya base es la cantidad vista y cuyos lados son esos mismos rayos que se dirigen al ojo desde los puntos extrínsecos de la cantidad. Y es algo certísimo que no se puede ver cantidad alguna, si no es mediante este mismo triángulo"* (ALBERTI,1999:73). Si se interesa por el sentido de la vista no es porque le interese la fisiología del ojo sino porque, para él, conocer cómo funciona la visión es una ayuda para el trabajo del pintor: *"Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas"* (ALBERTI,1999:93). No es de extrañar, por eso, que la atención que en *Della Pittura* dedica a la fisiología del ojo sea tan limitada: solamente en la medida en que el conocimiento obtenido resulte de utilidad práctica. Así lo dice expresamente: *"No es este el lugar para discutir si la vista se detiene, como dicen, en esta juntura del nervio interior, o si las imágenes se forman en la superficie del ojo como en un espejo animado. Pues no es preciso referir aquí todas las funciones del ojo al ver. Bastará que en estos libros se demuestren sucintamente las cosas necesarias para nuestro propósito"* (ALBERTI,1999:73).

Y a pesar de todo, se ha señalado que la posibilidad de la aberración marginal -que, como veremos, está íntimamente relacionada con la fisiología de la visión- no habría escapado a Alberti. Así lo afirma Corrado Verga, que localiza la referencia a la anamorfosis en el párrafo 17 del Libro I de *Della Pittura*, del que dice que:

“Senza che le venga abbinata una definizione nomenclaturale appropriata, è questa la prima affermazione, credo in senso storico totale, che riconosca in pieno l’esistenza teorica dell’anamorfosi, ma non è stata sinora accertata dalla critica, nè assegnata al suo identificatore, Leon Battista Alberti”
(VERGA,1979:24).

Esto es lo que dice el famoso párrafo:

"Hemos dicho que las superficies se cubren en cantidades; pero no es raro que suceda en las superficies que haya algunas cantidades equidistantes de la intersección, mientras que las restantes de esta misma superficie no distan por igual, de lo que deriva que sólo las cantidades equidistantes en superficie no producen alteración alguna en la pintura. En cambio, las cantidades no equidistantes reciben tantas más alteraciones, cuanto más obtuso es el ángulo mayor en el triángulo de base" (ALBERTI,1999:82-83).

La dificultad de la interpretación del texto radica en la terminología empleada por Alberti, de cuya interpretación se puede discrepar. En cualquier caso, lo que estaría planteando Alberti, en opinión de Verga, es el efecto de situar la sección imaginaria de la pirámide visual en un plano no paralelo a la base de dicha pirámide (fig. 20). Esta disposición no paralela de planos tiene como consecuencia la deformación de la imagen proyectada:

“Il che significa che, in rapporto inverso alla obliquazione del cono ottico rispetto alla superficie di intercesione, e fissa restando l’apertura dell’angolo al vertice, si verificherà una variazione diminutiva della superficie di sezione sghemba del cono, ma soprattutto che ‘quelle vero quantità non equedistante, quanto aranno l’angolo alla base maggiore, tanto più faranno alterazione”
(VERGA,1979:24).

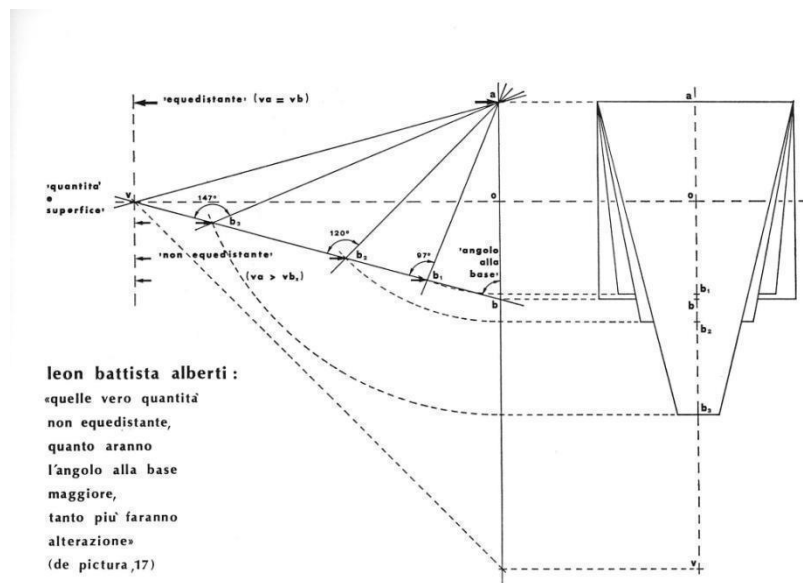


Figura 20. Esquema del contenido del párrafo 17 del libro I de *Della Pittura*, según Corrado Verga (VERGA,1979:25).

De manera que no solamente intuye la posibilidad de deformación, sino que además puede prever variaciones en la misma según la variación de la posición del plano de proyección respecto al eje de la pirámide visual:

...“la posizione di Alberti si precisa nel senso che è in grado di stabilire anche la progressività deformante del fenomeno, in relazione diretta con il grado di inclinazione del cono ottico rispetto al piano di ripresa. Tale variabilità caratterizza le proiezioni sia velate che anamorfiche, nel confronti dell'invarianza che connota la prospettiva centrale”... (VERGA,1979:24).

En cualquier caso, coincidimos con Toma en que si esta indicación aparece en *Della Pittura* no es para explorar sus posibilidades, sino a título de aviso para evitar errores en la proyección. En este contexto, referirse a esta posibilidad como "*rischio anamorfotico*" (TOMA,1986:36) nos parece muy adecuado.

Piero della Francesca

En *De prospettiva pingendi* -texto que muestra a un autor experto en Geometría- se encuentran alusiones a la posibilidad de las aberraciones marginales: en concreto, la

proposición XII, al final del Libro II, que Piero acompaña con un diagrama. Pero la opinión generalizada es que Piero, ante las evidencias de contradicción entre construcción perspectiva y percepción visual, opta por defender las bondades del sistema de proyección perspectiva y recomendar que no se elaboren imágenes que puedan contener tales “aberraciones”. Así ha quedado establecido, al menos, desde Panofsky (PANOFSKY,2010:101), y se ha mantenido en la mayor parte de los autores que tratan del tema. Didier Bessot entiende que Piero, simplemente, guarda silencio sobre las posibles implicaciones: “*Piero ne commente pas le fait qu’il vient d’établir, ni pour tenter d’en résoudre la contradiction apparente, ni pour en tirer un éventuel parti dans la réalisation d’images déformées*” (BESSOT,1999:244).

En opinión de James Elkins, Piero reconoce la posibilidad de distorsión en los márgenes del campo visual -que, nos recuerda, la tradición óptica medieval recomendaba que no pasara de 90°-, pero entiende que dicha posibilidad no es, en ningún caso, señal de defecto o imperfección del método proyectivo. La conclusión principal que obtiene Piero es, según Elkins, además de defender la integridad del método, demostrar lo adecuado de la recomendación de limitar la apertura del ángulo visual a menos de 90° (ELKINS,1994:69-71).

De interrumpir aquí el comentario, podríamos concluir que Piero, igual que Alberti, se limita a encontrar y señalar un “peligro” en el sistema perspectivo. Sin embargo, que Piero no haya explorado la elaboración de imágenes a partir de esa misma posibilidad de error dista de ser un tema cerrado. Quizá no sería correcto decir que el tema ha levantado polémica, pero sí que, como mínimo, hay interpretaciones alternativas de ciertas imágenes contenidas en *De prospectiva pingendi*. Se trataría de investigaciones de Piero sobre la posibilidad de elaborar imágenes sobre un plano que no fuera paralelo a la base de la pirámide visual, y sobre el resultado que ello daría.

Wright recoge el dibujo de un capitel -en el Libro III, apartado VII (fig. 21)- en el que cree hallar la imagen resultante de esta posición no paralela de base de la pirámide y plano de proyección. La referencia en su libro es tan breve que se reduce al pie de foto que acompaña a la reproducción de dicho dibujo. Dice así: “*The picture plane is not at right angles to the center of vision, and though the error is only about 20 degrees, there*

is marked distortion" (WRIGHT,1983:77).

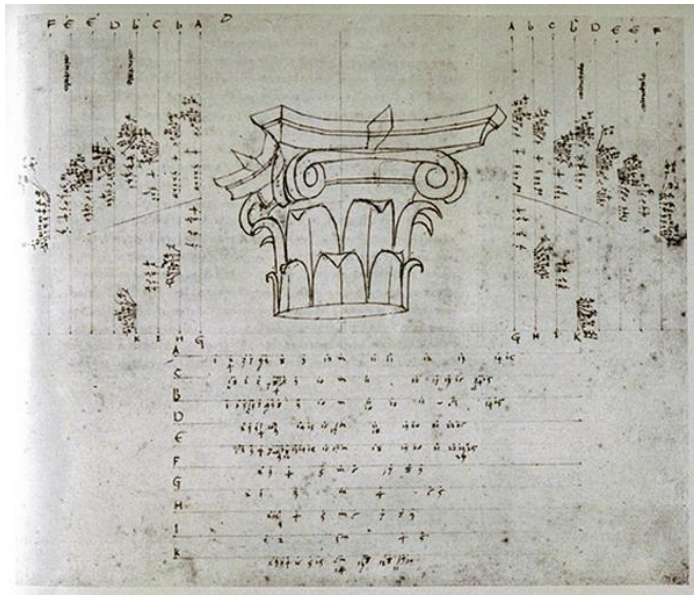


Figura 21. Piero DELLA FRANCESCA, capitel en perspectiva, en *De prospectiva pingendi*.
<<http://brunelleschi.imss.fi.it/bdtema/ibpr.asp?c=1002>>

En opinión de algunos autores, Piero podría haber elaborado verdaderas anamorfosis. Esta opinión es secundada por Navarro de Zuvillaga, quien afirma que: "*Una de las primeras anamorfosis que se dibujan se debe a Piero della Francesca, si bien no la menciona como tal. Al dibujar en perspectiva el orden compuesto situa el plano del cuadro oblicuamente con respecto al haz de rayos visuales, produciendo un ensanchamiento de la imagen en la dirección horizontal*" (NAVARRO,1996:388). Más adelante, Navarro completa la explicación, que toma de Wright: "*Ya comentamos los dibujos de este capitel, en los que queda clara la oblicuidad del plano del cuadro con respecto a la pirámide visual. Esta oblicuidad no es muy acusada, sólo de unos 20°, pero, sin embargo, produce una deformación en la vista del capitel en sentido horizontal*" (NAVARRO,1996:397).

Otros autores encuentran más candidatos en *De prospectiva pingendi* a ser anamorfosis:

"Justo al final de su tratado, Piero estudia el caso concreto de cómo pintar la imagen ilusionista de 'un cuerpo sólido que aparece en relieve' en una superficie plana que está por encima o por debajo del espectador y se ve de forma oblicua. Los ejemplos que pone son los de la pelota, la campanilla y la copa que aparece elevada 'sobre la superficie de la mesa' [fig. 22]. La construcción se logra mediante la proyección de los rayos adecuados de la pirámide visual que

atraviesan el contorno del objeto hasta el plano trasero, como si una fuente extra de luz arrojase una sombra. Cuando el contorno así interrumpido se mira oblicuamente desde el punto de proyección, hace el efecto de que la copa se levanta sobre la superficie plana de la mesa" (KEMP,2000:222-223).

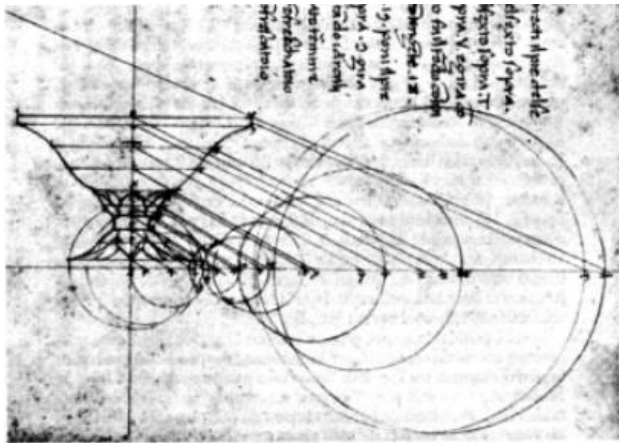


Figura 22. Piero DELLA FRANCESCA, proyección de una copa, en *De prospectiva pingendi*, imagen que diversos autores han interpretado como una anamorfosis.

<http://wwwg.uni-klu.ac.at/stochastik.schule/ICTMT_5/ICTM_T_5_CD/Special%20groups/Gabriel_frz-Dateien/image050.jpg>

Y el profesor Tomás García Salgado, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, sostiene que el enigmático objeto que pende de la bóveda en el fondo de la *Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*, o Pala di Brera, no sería otra cosa que una anamorfosis: “*The first treatment in a detailed study on the perspective appearance of a sphere may be De Prospetiva Pingendi by de Piero della Francesca (1482) for the work Virgin with Child, Saints, and Angels (1474). When one appreciates the original work from the vantagepoint, what stands out is the intriguing shape of the ovaloid hung from the decorative shell over the altar niche. One would expect the artist to have chosen a perfect sphere, more in line with the symmetry of the pictoral theme. Yet if we come closer toward the center of the painting, keeping the view at the same height while turning the angle of view obliquely, the ovaloid becomes a perfect sphere*”, lo cual implicaría convertir a esta pintura en la primera de la historia que incluye una anamorfosis. De hecho, así lo sugiere: “*This may be the first painting that superimposes an anamorphic projection onto a linear projection*” (GARCÍA SALGADO,s/a).

La cuestión, decíamos, dista de estar cerrada. Otros autores revisan esos mismos dibujos y ofrecen una interpretación bien distinta. Así, esas imágenes no serían más que muestras de cómo se debe aplicar la perspectiva a objetos diversos, capítulo interesante en un tratado que dedica la mayoría de sus ejemplos a la proyección arquitectónica, y con las cuales Piero trataría de convencer a los pintores de la importancia de conocer el método perspectivo: "*Piero introduces the third book of the Prospettiva pingendi with the consideration that many painters disdain the perspective because they do not appreciate the efficacy of the representations constructed with an accurate knowledge of geometry (...) Nevertheless, he writes, it is a necessary science for the correct representation of what is seen from various angles of view and different distances from the viewer*" (DAVIS,2002:147). El capitel compuesto citado por Wright, las famosas cabezas humanas y la copa señalada por Kemp son, en esta interpretación, meros ejemplos de representación perspectiva.

Una tercera posición se encuentra en los trabajos de Judith V. Field, quien no interpreta el capitel como trabajo anamórfico, sino como ejemplo de un cierto modo de elaborar una imagen en perspectiva: "*This new method is, in effect, ray tracing. Thread or string is used to find the positions in which lines joining the eye and points on the object will cut the picture plan*". A continuación, describe el capitel: "*In a very rare case of the illustrations providing information without information not to be found in the words, the drawings accompanying the problems in book 3 show two sets of rulers for the height*" (FIELD,2003:66). Sin embargo, sí que concede a las otras imágenes un carácter especial: imágenes para el engaño, que consiste en la forma en que se aparecen al observador:

..."*the first is of a ball that appears to be resting on the table on which it is painted, the second shows a goblet (rinfrescatoio/refrigeratorium) that appears to stand up from the dining table on which it is painted, and the third is of a ring (the kind used to suspend lamps) that appears to hang down from the vault on which it is painted*" (FIELD,2005:172).

Así descritos, nada permite sostener que se trate de anamorfosis. La descripción de Field, tan diferente de la que hace Kemp, valdría igualmente para el efecto producido por un trampantojo. De hecho, así los califica en otro de sus trabajos (*cfr.*

FIELD,2002:168). En cualquier caso, cree que -sean lo que sean- esos dibujos tienen para Piero un interés muy marginal:

“It is clear that a successful hoax of the kind that appears to be envisaged would involve convincing rendering of colours and the effects of light, that is skills of painting in trompe l’oeil that Piero has specifically excluded from his treatise. In fact, the last three problems seem somewhat out of place (...). They appear to be either afterthoughts or deliberately proffered as an intellectual equivalent to after-dinner mints, a flourish to follow something more substantial” (FIELD,2005:173).

¿Cómo interpretar estas primeras referencias que encontramos en los tratados de Alberti y de Piero? La primera impresión que se tiene es que se trata, para estos autores, de cuestiones marginales. No parecen ser resultado de interés específico por este tipo de imagen, sino que deben ser consideradas hitos de una exploración. Ese momento en que se está codificando un nuevo método es comparable a la exploración de un nuevo mundo. Interesa ante todo trazar un mapa: eso es la codificación del método de proyección geométrica. Y las anomalías no interesan tanto por sí mismas como porque sirven para descubrir los peligros que encierra el nuevo territorio. Pero lo prioritario es lo práctico. Por eso las anomalías son anotadas, pero observadas con un interés menor. Por eso no es de extrañar que Ghiberti no haga referencia alguna a posibles deformaciones ni fallos del método en *I commentarii*, aunque es reconocido que este autor *"se enfrentó directamente a la cuestión de las bases físicas, oftalmológicas y perceptivas de la perspectiva, que Alberti había dejado netamente de lado"* (KEMP,2000:35).

Leonardo da Vinci

No pasa así con Leonardo. Es en su trabajo donde hallamos el paso de la “exploración del terreno” a la consideración de las posibilidades plásticas de las aberraciones marginales, de tenerlas por anomalías a considerar seriamente su uso en la elaboración de imágenes. Es por esta razón que se suele considerar que en Leonardo -salvo lo que se pueda interpretar de Piero- se halla el origen de la anamorfosis. Y, aunque al final él mismo descarte su uso, el nacimiento de la anamorfosis es parte de su legado.

En Leonardo se encuentra, pues, la primera y sistemática reflexión sobre la relación de las aberraciones marginales y la perspectiva geométrica. ¿De dónde nace su especial interés por esta cuestión? La relación de Leonardo con la perspectiva, recuerda Kemp, abarca todos los aspectos del sistema (KEMP,2000:54). Este autor repasa el desarrollo de las ideas de Leonardo sobre la perspectiva desde sus inicios como pintor, cuando lo encuentra alineado con el sistema de Alberti, hasta el final de su trayectoria, en el cual se muestra escéptico respecto a las posibilidades del método de proyección geométrica (KEMP,2000:55).

Del análisis de los textos de Leonardo sobre la perspectiva se deduciría que, a partir de cierto momento, es consciente de las debilidades del método: el modelo de visión monofocal y proyección sobre plano no se corresponde con la realidad de la visión humana. Quizá, propone Kemp, hayan sido sus estudios sobre la fisiología del ojo los que le ayudaron a reconocer que el modelo albertiano era demasiado simple (KEMP,2000, 59-60).

Los problemas de Leonardo con la perspectiva albertiana parecen haber llegado a un punto de no retorno cuando trabajaba en *La Última Cena*. Sería en este momento de su vida profesional, y ante los problemas que le causaba esta obra, cuando Leonardo se vio obligado a enfrentarse a las debilidades del sistema perspectivo geométrico -del cual había sido practicante ortodoxo hasta ese momento. Al buscar una solución, sopesaría la posibilidad de aprovechar el efecto de las aberraciones marginales. Es justo en ese momento cuando asistiríamos al nacimiento de la anamorfosis (KEMP,2000:58).

¿Cuáles son los problemas que le generaba la perspectiva de *La Última Cena*? En palabras de Kemp -y ésta sería la primera señal de que “algo iba mal”-, el espacio diseñado por el pintor en el refectorio de Santa Maria delle Grazie es un espacio lógico solamente en apariencia, pues “*no se deja traducir de forma inequívoca a un espacio real*” (KEMP,2000:58).

Es en esa época “*cuando sus cuadernos indican una progresiva consciencia de la vulnerabilidad de la perspectiva ortodoxa, particularmente a gran escala y con*

distancias de contemplación relativamente cercanas” (KEMP,2000:58). Ésas son, precisamente, las condiciones del espacio real del refectorio: combinación de corta distancia y gran escala. Una de las consecuencias de dicha combinación sería la dificultad de enlazar el espacio fingido con el espacio real en que se inserta: “La decisión de aislar los artesones en una 'isla' espacial y la desgana por anunciar una relación demasiado específica entre la arquitectura real y la pintada pueden indicar el deseo de disminuir la vulnerabilidad de la ilusión cuando se ve desde puntos de vista diferentes" (KEMP,2000:58).

Se dio cuenta, además, de cómo el movimiento del observador, en esas condiciones, hacía fracasar el efecto de la perspectiva: *"Trabajando a tal escala en espacio determinado, llegó a ser agudamente consciente del problema del punto de vista. Teóricamente, el fresco debería contemplarse desde una posición ideal. (...) [Pero] según el espectador -y, podemos imaginar, el mismo Leonardo- se mueve por el refectorio, el mismo plano del cuadro se deforma perspectívicamente, con todo el efecto correspondiente en los objetos en escorzo en relación con el espacio real. Hace todo lo posible para preservar la ilusión, pero hasta él tiene que admitir la derrota final" (KEMP,2000:58).*

El principal problema, de todos modos, afecta al hecho mismo de la visión: un observador, en estas condiciones, se ve forzado a contemplar la imagen con un ángulo visual que supera los 90°. Las distorsiones son inevitables. He aquí un problema -quizá previsto ya por Alberti, de ser cierta la interpretación de Corrado Verga- para el que nadie aún había planteado una solución: en el plano pictórico, el que podemos entender como intersección de la pirámide visual, representamos los objetos en escorzo, pero ¿es posible poner en escorzo el plano mismo? ¿Podría ser esa la solución para una situación así? De este problema surge la búsqueda de Leonardo, que le lleva a describir tres formas de perspectiva: artificial, o proyección pictórica en un plano; natural, o percepción de los tamaños relativos en la naturaleza; y compuesta, *"que se basa en una combinación del escorzo en el plano y escorzo del plano mismo" (KEMP,2000:59).* La razón de esta perspectiva compuesta sería, probablemente, ensayar con una representación pictórica que combinara al menos dos sistemas de perspectiva diferentes en una misma imagen, ortodoxa en su zona central y anamórfica -es decir, plano

pictórico en escorzo- en sus zonas extremas, de manera que para un observador colocado en el lugar idóneo para la observación las figuras colocadas en los extremos tuviesen a sus ojos una apariencia "correcta".

Lyle Massey propone una explicación similar. Al igual que Kemp, sitúa el origen de la anamorfosis en Leonardo da Vinci: "*The development of anamorphosis within perspective studies dates to Leonardo da Vinci*" (MASSEY,2007:42). La apreciación que hace Massey de los problemas técnicos de Leonardo con la perspectiva es similar a la de Kemp: Leonardo llegaría a la anamorfosis a través de sus investigaciones sobre el escorzo en los laterales del plano pictórico, lo cual le llevaría a preguntarse por la relación entre *perspectiva artificialis* y *perspectiva naturalis*; la visión en la periferia del campo visual es extremadamente diferente en la visión natural y en la representación pictórica: cuando el observador se sitúa frente a la imagen, la visión natural hace compatible poder ver diferentes objetos bajo diferentes ángulos, algo que la perspectiva geométrica no puede ofrecer.

La imagen construida según la perspectiva geométrica albertiana solamente puede ser observada desde un punto de vista fijo, al precio de ofrecer una imagen distorsionada de los objetos y figuras situadas en la periferia del plano pictórico:

"In natural perspective, when the eye apprehends a perpendicular plane along which are placed a series of equidistant objects of equal width -a row of unilateral columns, for instance- the objects that appear at one side of the central axis will be seen at narrower angles of vision. They will therefore appear both smaller and farther away than those near the center. This presents a problem for the painter, however, because objects that are portrayed in the picture plane remain flat and adhere only to one viewpoint and one angle of vision. Thus, if a picture conforms too well to the rules of artificial perspective it can only be seen from a single, fixed viewpoint. From any other point, objects to the side of the picture plane will appear distorted to natural perspective" (MASSEY,2007:43).

La solución planteada sería la combinación de ambas, *naturalis* y *artificialis*, en una imagen que combinara ambos sistemas: la perspectiva compuesta sería, por tanto, la

justificación de la presencia de la anamorfosis en la pintura. Las imágenes pintadas en los extremos del plano pictórico serían imágenes anamórficas, incorporadas a la pintura para solucionar las limitaciones del sistema albertiano:

"In order to compensate for the distortion that occurs in the frontal plane of the picture, a painter might create lateral images that will appear normal when seen from a central viewpoint. These images then would be seen in actuality from an oblique viewpoint, even though this same viewpoint is central to the painting as a whole. Thus these lateral images would be anamorphic" (MASSEY,2007:43).

“Poner en escorzo el plano pictórico” tiene el efecto que ilustra la figura 23. Al igual que la perspectiva de techos modifica la base de la pirámide visual del observador, proporcionándole una nueva y virtual, así los extremos del muro en que Leonardo pintaba *La Última Cena*, de haber puesto en práctica la idea, deberían haber ofrecido ese mismo efecto de virtualidad. Para recuperar ángulos de visión no superiores a 90°, las imágenes de los extremos son deformes -no aberraciones marginales, que son un efecto de la visión natural, sino anamórficas, que son la respuesta técnica a dichas aberraciones- si se observan de frente, pero desde el punto de vista central, obligado e inmóvil, ofrecen su apariencia correcta. Así pintadas, parecería que descansan sobre un plano virtual que, en virtud de las imágenes anamórficas que soporta, se inclina sobre el observador.

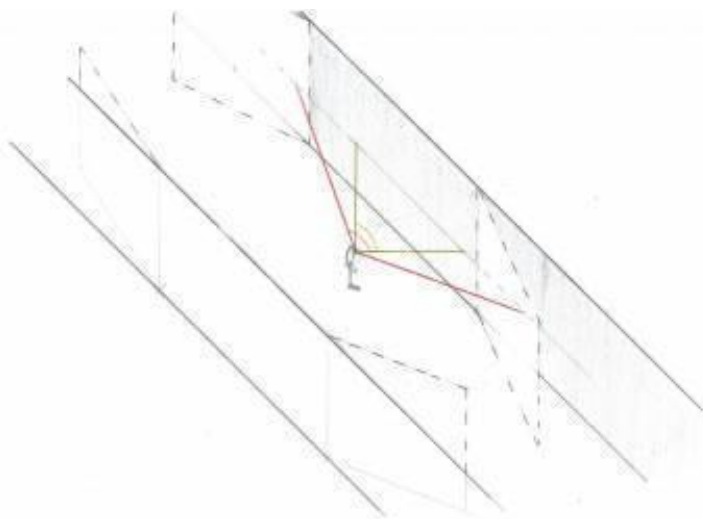


Figura 23. La anamorfosis como solución a las aberraciones marginales en la periferia del campo visual. En condiciones de observación caracterizadas por la corta distancia y la gran escala, el ángulo de visión de 90° (en verde) no abarca más que el centro de la imagen. La periferia es observada con ángulos de visión superiores (en rojo), lo cual contradice la tradición óptica medieval. Para corregir la deformación, los extremos del campo visual virtualmente se acercan al observador.

Tal interpretación se apoya en algunos escritos de Leonardo. La referencia al problema de la corta distancia ha sido señalado por Baltrušaitis en un texto que ha sido incorporado al *Tratado de Pintura*:

"Et si tu peignais ceci sur un mur devant lequel tu pourrais te déplacer librement, cela te paraîtrait disproportionné à cause de la grande différence entre OR et RQ. Cela vient de ce que l'oeil est si rapproché de la paroi, qu'elle paraît en raccourci. Et si tu voulais pourtant peindre cela, il faudrait que ta perspective soit vue par un trou unique" (LEONARDO DA VINCI, citado en BALTRUŠAITIS:1984:33).

En los manuscritos de Leonardo es posible encontrar el aval a estas interpretaciones. Existen al menos dos textos de contenido similar. Uno de ellos se encuentra en el códice E [en Richter, significa códice del Instituto de Francia], fol. 16b, y dice lo siguiente:

"DELLE COSE EQUALI LA PIU REMOTA PAR MINORE. La pratica della prospettiva si diuide in (...) parti, delle quali la prima figura tutte le cose vedute dall' ochio in qualunche distantia e questa in se mostra tutte esse cose come l'ochio le uede diminuite, e non è obbligato l'omo a stare piu in un sito che in un'altro, pure che il muro non la riscorti la seconda volta. Ma la 2^a pratica e una mistione di prospettiva fatta in parte dall'arte e in parte dalla natura, e l'opera fatta colle sua regole non à parte alcuna che no sia mista colla prospettiva naturale e colla prospettiva accidentale colla prospettiva naturale intendo essere la pariete piana dove tale prospettiva e figurata, la qual pariete ancora ch'ella sia di lunghezza e altezza paralella, ella e costretta a diminuire le parti remote piu che le sua parti prime, e questo si prova per la prima di sopra e la sua diminutione e naturale; e la prospettiva accidentale cioe quella ch'e fatta dall'arte fa il cotrario in se, perche cresce nella pariete scortata tanto piu li corpi che in lor sono equali, quato l'ochio e piu naturale e piu vicino alla pariete e quanto la parte d'essa pariete, dove si figura e piu remota dall'ochio; e questa tal pariete sia d e nella qual si figvran 3 circoli equali che son dopo esso d e, cioe li circoli a b c; ora tu vedi che l'ochio h vede sulla pariete rettilinia li tagli delle spetie maggiori nelle maggiori distantie o minori nelle vicine. Qui seguita quel che manca in margine, da piedi dirieto a questa faccia. II che natura nella sua prospectiva adopera in contrario con conciosiache nelle

maggiori distantie la cosa veduta si dimostra minore e nella distantia minore la cosa par maggiore; Ma questa tale inuencione costringie il ueditore a stare coll'occhio a vno spiracolo e allora da tale spiracolo si dimostrera bene; Ma perche molti occhi s'abbattono a vedere a un medesimo tempo vna medesima opera fatta con tale arte e solo vn di quelli vede bene l'ufitio di tal prospectiua e li altri tutti resta confusi; Egli e dunque da fuggire tal prospettiva conposta e a tenersi alla semplicie, la qual no uol uedere pariete in i scorto, ma piu in propria forma che sia possibile; E di questa prospectiua senplicie, della quale la pariete taglia le piramidi portatrici delle spetie all'occhio equalmente distanti dalla virtu visiua ci ne da sperietia la curva lucie dell'occhio sopra la quale tali piramidi si tagliano equalmete distanti dalla virtu visiua ecc". (LEONARDO DA VINCI,1883:I, 62-64).

Diferencia entre perspectiva natural y artificial, señalización de una anomalía en los márgenes de la visión (con la llamada “Paradoja de Leonardo”) y rechazo de la perspectiva compuesta. Contenido similar, más referencia a la dificultad que supone la corta distancia aparece en otro pasaje señalado por Pedretti. Se encuentra integrado en el *Codice Arundel*, fol. 62r.⁴² [hoy en la British Library] y lleva el título, dado por el propio Leonardo, de "*Della prospettiva naturale mista colla prospettiva accidentale*".

Dice así:

"Questa dimostrazione divide la prespectiva naturale dalla accidentale; ma avanti che più oltre procieda, difinirà quale è naturale e quale accidentale. Perspectiva naturale dicie così: delle cose d'equal magnitudine la più remota si dimostra minore, e de converso la più propinqua si dimostra maggiore, e tal proportione è da diminuzione a diminuzione, quale è da distanza a distanza. Ma la perspectiva accidentale pone le cose ineguali in varie distanzie, riservando la minore più vicina all'occhio che la maggiore, con tal distanza che essa maggiore si dimostra essere minore di tutte le altre. E di questo è causa il

⁴² El Códice Arundel se encuentra en la *British Library*, en cuya *web* hemos comprobado el texto, que citamos, no obstante, en la transcripción de Pedretti. En la edición de los textos de Leonardo publicada por Richter, este texto se halla en el vol. I, p. 64-65. Señalemos que, mientras Pedretti localiza el texto en el folio 62r, y Richter en el 62a, la *web* de la *British Library* lo hace en el 61v.
<http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f061v>

muro, dove tal dimostrazione è figurata, il quale ha distanza ineguale dall'occhio in ogni parte della sua lunghezza. E questa tal diminuzione del muro è naturale; ma la prospettiva in esso figurata è accidentale, perchè in nessuna parte non si accorda con la vera diminuzione del detto muro; onde ne risulta che, removendosi alquanto l'occhio d'essa respectiva risguardatore ogni cosa figurata apparisce mostruosa. Il che non interviene nella prospettiva naturale, la quale è definita di sopra ecc. Adunque diremo il quadrato a b c d figurato di sopra essere un quadrato in iscorto veduto dall'occhio situato in mezzo della lunghezza che ha la sua fronte; ma la prospettiva accidentale mista colla naturale fia trovato nel quadrato detto el main, cioè e f g h il quale ha a parere all'occhio che lo vede, simile al a b c d, stante l'occhio fermo nel primo sito infra c d; e questo si dimostrerà fare buono effetto, perchè la prospettiva naturale del muro fa che tal muro occulterà il mancanimento di tal mostruosità" (LEONARDO DA VINCI, citado en PEDRETTI, 1957:70).

Este texto parece apoyar la interpretación que hemos citado: para solucionar el problema al que se enfrentaba con *La Última Cena*, Leonardo propone una combinación de dos sistemas de perspectiva en la misma imagen. Resulta interesantísimo comprobar cómo, en estos momentos en que nace la anamorfosis, está lejos de ser el “juguete” destinado a la diversión que llegará a ser. Lejos de incitar al observador al movimiento, lejos de intrigarle, esta solución exige del observador un único punto de vista inmóvil y central: ambos cuadrados (el “degradado” según el proceso ortodoxo y el “degradado” según la perspectiva accidental) deben ser vistos desde el punto de vista central pensado para el cuadrado *abcd*. “*Stante l'occhio fermo*”: inmovilidad, pues, es lo que aconseja Leonardo. ¿En la anamorfosis? Sí, porque en el momento de su formulación teórica es, ante todo, una forma de corrección óptica.

Coinciden también ambos autores en que esta propuesta para la inserción de la anamorfosis en el repertorio de la pintura no tiene aceptación. Como dice Kemp, es desplazada a la condición de “juguete” (KEMP, 2000:60); Massey la califica de “marginal”: en la mayoría de los ejemplos conocidos, la anamorfosis no es empleada como un sistema de perspectiva en combinación con otro, como pretendía la perspectiva compuesta de Leonardo. Las imágenes anamórficas habituales son, por el contrario,

imágenes de un solo sistema perspectivo. Además, en los escasos ejemplos conocidos en que se produce esta combinación, su empleo no tiene por objeto ajustar la imagen a la realidad de la visión natural: no se está trabajando en la mejora del sistema albertiano. Se trata de obtener de ella efectos especiales. La única excepción se halla en los frescos del pasillo de acceso a las habitaciones de san Ignacio de Loyola, de Andrea Pozzo: se trataría del único ejemplo de empleo de la perspectiva compuesta de Leonardo para los fines en que éste la imaginó. Aquí, Pozzo consigue que un observador colocado en el punto central del pasillo pueda observar toda la decoración a salvo de cualquier aberración marginal. Que el sentido de este trabajo es el de la corrección óptica es algo que queda patente al considerar que Pozzo consigue, además, crear la impresión de que el espacio es, sin serlo realmente, rectangular.

Así pues, la exploración de Leonardo, más profunda y sistemática que ninguna de las llevadas a cabo anteriormente, le habría llevado al descubrimiento de las tensiones y contradicciones del sistema, hasta el punto de desconfiar del mismo. Tras el momento crucial de *La Última Cena*, el "desapego" de Leonardo hacia el método ortodoxo albertiano es evidente: aunque no llega a formular del todo una alternativa, e incluso reconoce que el método tiene su utilidad práctica, él mismo deja de emplearlo en sus obras. Dedicó su tiempo a investigar sobre sistemas de representación: experimenta con la visión binocular, con los efectos del agua, del humo y del color en la apreciación subjetiva de la distancia (KEMP,2000:60). Se ha dicho, en fin, que con Leonardo termina un periodo de la historia de la perspectiva geométrica renacentista (*cfr.* KEMP,2000:61).

¿Existen pruebas de que la anamorfosis haya podido, sin embargo, interesar a Leonardo por sí misma, más allá de su uso como "correctivo" del sistema perspectivo de proyección geométrica? Massey asegura que así fue, y cuando Kemp califica a la anamorfosis de "juguete", lo hace atendiendo a la posibilidad -que podría haber visto el propio Leonardo- de jugar con el movimiento del observador hasta hacer de él no un problema, sino la razón de ser de la imagen (KEMP,2000:60). La existencia de imágenes anamórficas de Leonardo puede darnos la clave sobre esta cuestión.

Han sobrevivido dos dibujos anamórficos de Leonardo, "*che è noto si occupava di*

*anamorfosi*⁴³: un rostro de niño y un ojo, ambos en el folio 98r del *Codex Atlanticus*, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Anexo, imagen nº 1). Sobre ellos, Baltrušaitis los califica de “incunables de la anamorfosis” y dice de ellos que "*Le jeu anamorphotique se trouve ainsi directement associé à un génie et à des hommes de premier plan. On n'insistera jamais assez sur la valeur d'un tel témoignage*" (BALTRUŠAITIS,1984:33).

Ha habido, sin embargo, dudas sobre la verdadera autoría de estos dibujos. Así lo afirma también la *web* de la Ambrosiana: "*Non si avverte la sicura presenza della mano di Leonardo in nessuna parte del foglio. La scrittura è d'età posteriore a Leonardo; così i disegni*"⁴⁴. Sin embargo, los técnicos de la Ambrosiana prefieren rescatar la autoría, pues tales imágenes: "*forse sono di Leonardo, o comunque copiati da originali di Leonardo*"⁴⁵. Pietro Marani, conservador de la Ambrosiana, zanja así la cuestión:

“Se, obiettivamente, nei due disegni anamorfichi è effettivamente difficile riconoscere il ductus abituale di Leonardo, il piccolo disegno di occhio in veduta normale schizzato sulla parte alta del foglio avrebbe, da sé solo, consentito di confermare l'autografia vinciana, essendo confrontabile con diversi disegni di occhi sparsi fra le carte di Leonardo nel Codice Atlantico” (MARANI,1998:61).

Además de estos dos dibujos supervivientes, tenemos referencias de otras imágenes anamórficas por diversos textos. Se trata de dos pinturas que menciona Pietro Lomazzo en su *Trattato dell'Arte della Pittura* (Milán, 1584). Una de ellas representaba la lucha de un león contra un dragón y la otra un conjunto de caballos. No hay más información que la mención en Lomazzo (LOMAZZO,1584:335-336). La cronología propuesta por Pedretti en 1957, que fechaba la anamorfosis del dragón hacia 1480 (PEDRETTI,1957:75) ha sido revisada en años posteriores, atendiendo a la progresión de los estudios de Leonardo sobre óptica. El propio Pedretti y, posteriormente, Marani, proponen fechas más tardías: no antes de 1508 (*cfr.* MARANI,1998:62).

⁴³ Según comunicación personal del Dr. Marco Navoni, de la Biblioteca Ambrosiana.

⁴⁴ <http://www.ambrosiana.eu/cms/ff_1_144-1717-1717.html> [consultada el 14 de julio de 2014].

⁴⁵ Según comunicación personal del Dr. Marco Navoni, de la Biblioteca Ambrosiana.

Queda también abierta la cuestión del método empleado por Leonardo para la realización de los dibujos del Códice Atlántico. Marani sostiene, basándose en la existencia de una cuadrícula marcada en seco sobre el folio, que habría empleado el método de traslado mecánico de puntos que enseña Lomazzo (MARANI,1998:61), mientras que otros autores encuentran indicios en la imagen del ojo anamórfico de que Leonardo podría haber desarrollado un método geométrico para elaborar anamorfosis planas: *"there is evidence that he may have developed a mathematical scheme to produce the kind of diminution that these images required. As many scholars have noted, the anamorphic eye that appears in the Codex Atlanticus has a series of slash marks dividing the upper and lower edges of the lids. Didier Bessot⁴⁶ has suggested that if measured, these tick marks delineate a sliding scale of diminution along a ratio of 4:3"* (MASSEY,2007:43-44). En cualquier caso, no hay señal inequívoca de un método geométrico para la realización de anamorfosis hasta 1540, fecha en que es datado el dibujo conservado en la Biblioteca de la universidad de Erlangen.

En conclusión: en paralelo al desarrollo y aplicación de la perspectiva geométrica proyectiva, métodos alternativos, basados en la atención al hecho fisiológico de la visión humana -desatendido en el sistema albertiano-, dan lugar a imágenes que pueden parecer radicalmente deformes. De ellas, solamente las surgidas de la investigación sobre las llamadas aberraciones marginales parecen dar pie a la imagen anamórfica.

b . Anamorfosis y método perspectivo.

i. El método: cómo elaborar una anamorfosis.

Hemos hablado de la existencia de un método para la elaboración de anamorfosis, que, si atendemos al origen teórico de la imagen anamórfica, debe ser considerado como un método para combatir las aberraciones marginales. En este sentido, nace -no puede ser de otra manera- del conocimiento profundo de las limitaciones de la perspectiva geométrica albertiana y en ella ha de encontrar sus principios técnicos.

⁴⁶ La referencia es a BESSOT,1999.

En efecto, las bases técnicas de la anamorfosis están contenidas en ese mismo sistema que pretende corregir, y no hay nada en ella que no pueda hacerse atendiendo a las normas básicas del mismo.

La anamorfosis explota un hecho conocido desde las primeras codificaciones del sistema -desde Alberti, según Corrado Verga-: siempre que el plano de pictórico sea paralelo a la base de la pirámide visual, la imagen proyectada mantendrá una relación de semejanza con el objeto. Ahora bien, cuando el plano pictórico no sea paralelo a la base de la pirámide, la imagen proyectada resultará deformada. Retomemos ahora la pregunta que nos hacíamos al principio de esta sección: si toda representación perspectiva deforma necesariamente la realidad, ¿qué es lo que puede ser considerado deformación extrema o distorsión? El sistema nos daría una respuesta ortodoxa: la deformación perspectiva no es nunca una deformación caprichosa, sino sometida a reglas. Un objeto representado en perspectiva debe ser perfectamente reconocible por el espectador y a ese objetivo atiende la deformación perspectiva común: a presentar sobre el plano una impresión visual semejante a la que el espectador obtiene cuando observa la realidad. El objeto representado en perspectiva, aunque deformado, debe mantener en sí información suficiente como para ser reconocido por el espectador.

Volvamos a Palomino. La condición básica para la deformación “aceptable” es expuesta en la Proposición XIV del capítulo II del Libro III:

«Proposición XIV / Si la pirámide fuese cortada por una superficie plana, paralela á la basa, hará en la sección una figura semejante á la misma basa»
(PALOMINO,1944:317),

es decir, hará una figura deformada, pero “semejante”. ¿En qué consiste esa semejanza?

La Aplicación de esta Proposición XIV explica:

«Esta proposición nos manifiesta que las magnitudes, paralelas á la superficie de la seccion (D. 12), solo degradan en la cantidad, ó magnitud aumentando, ó disminuyendo segun su distancia; pero no en la figura: pues su proyección, en la superficie de la seccion, siempre es equiángula: esto es, de ángulos iguales, semejante y proporcional á la superficie ó figura, cuya imagen es»...
(PALOMINO,1944:319).

La proyección tan solo altera ciertas magnitudes (aquellas paralelas al plano de la sección), pero conserva las relaciones entre ángulos y de ese modo conserva, como dice Palomino, la figura reconocible. La conservación de las relaciones entre ángulos es condición y límite de la deformación perspectiva “aceptable” en el sistema albertiano..

La deformación “inaceptable” de la imagen se produce cuando no se cumple esta condición y se rompe la relación de semejanza entre objeto representado e imagen. La base técnica se encuentra en la Proposición XV del capítulo II del Libro III (figura 24):

«Proposición XV / Si la pirámide fuere cortada de una superficie plana, no paralela á la basa, la figura que resultará en la sección, será desemejante a dicha basa» (PALOMINO,1944:319)

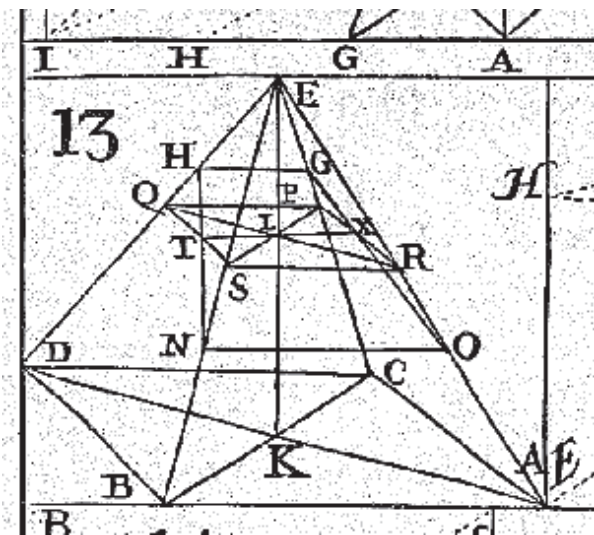


Figura 24. PALOMINO, Antonio, *ilustración para las proposiciones XIV y XV del capítulo II del libro III, lámina 2, tomo 1, lámina 2 (detalle).*

En la Demostración de esta proposición, y refiriéndose a la pirámide de la figura 13 de su lámina 2, dice que

...«en la sección de la pirámide, hecha por la superficie obliqua HGNO, resulta una figura quadrilátera de lados desiguales, y desemejante á el quadrado de la basa de dicha pirámide» (PALOMINO,1944:320).

Ésta situación -el plano de la sección no es paralelo a la base de la pirámide visual- es el riesgo que, según señalaba Corrado Verga, habría detectado Alberti. Si esto ocurre, la

imagen representada en la sección será distinta del objeto real en la base de la pirámide (figuras 25a y 25b).

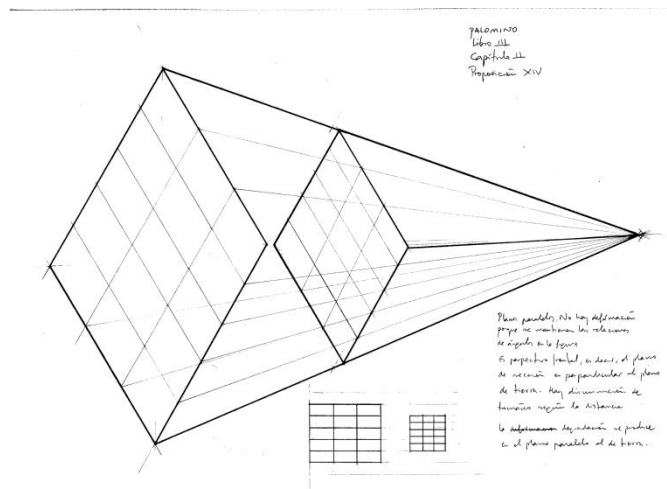


Figura 25a. Base de la pirámide visual y plano de sección paralelos. El alzado de la figura experimenta disminución con la distancia, pero no alteración de la forma.

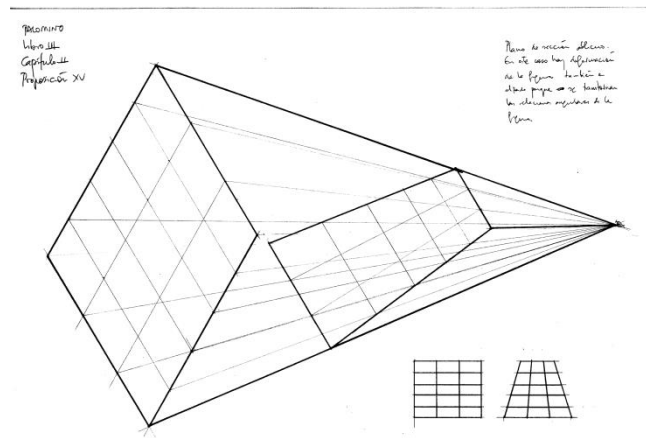


Figura 25b. Base de la pirámide visual y plano de sección no paralelos. El plano de sección es oblicuo respecto a la base de la pirámide. En este caso, el alzado de la figura experimenta alteración de la forma.

La posibilidad, en el fondo, es perceptible en la naturaleza. La vida cotidiana ofrece ejemplos de este fenómeno: una sombra proyectada sobre el suelo o sobre una pared son ejemplos de ello⁴⁷. Algunos de los métodos publicados se basan en el efecto producido por la luz y la sombra. El mismo «portillón» de Durero podría ser utilizado con este fin con solo invertir el procedimiento (BALTRUŠAITIS,1984:89).

El método para la elaboración de anamorfosis nace del control de ese efecto. El proceso

⁴⁷ Un ejemplo muy interesante -porque muestra el uso consciente de este efecto- se puede encontrar en el monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia). Una ventana de la cripta en la que se hallan los mausoleos de Germana de Foix y el duque de Calabria está orientada de manera que a las diez de la mañana del día de san Miguel proyecta una sombra en forma de ataúd sobre el lugar en el que se supone hubo enterramientos (vid. VERGARA,2007:5).

completo de las anamorfosis se desarrolla en tres momentos: primero, conocimiento y deseo de explotación del efecto producido por ese movimiento del plano de proyección; segundo, traslado de dicho efecto al papel o al lienzo; tercero, la presentación al espectador de modo que se le incite a buscar un punto de vista desde el cual pueda restituir la imagen. Es ese segundo paso el que necesita de un método. Como sabemos, está disponible ya en la primera mitad del siglo XVI, aunque hay que esperar al XVII para encontrarlo publicado.

Esto ocurre en Francia. Jean François Nicéron (1613-1646) publica en París, en 1638, *La Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, edición a la cual siguen una segunda en latín (*Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum*), en París en 1646, y otras dos francesas, ambas en París, en 1652 y 1663. Desde la monografía de Baltrušaitis ha quedado establecido que es esta obra la que publica, por primera vez, el método correcto para la elaboración de anamorfosis, siendo universalmente adoptado a partir de su publicación. Faltan aún algunos años para la aparición del tratado de Schott, así que no encontraremos en Nicéron el neologismo. Como ocurre en todas las obras anteriores a 1657, la anamorfosis se descubre en la descripción de la imagen: ...”*figures appartenantes à la vision droite, lesquelles hors de sont point sembleront difformes et sans raison, et veuës de leur point, paroïront bien proportionnées*» (NICERON,1652:89).

En la Proposición I del Libro II expone el principio básico que ya habíamos visto con ayuda de Palomino: la deformación se produce si el plano pictórico no es paralelo a la base de la pirámide. En palabras de Nicéron: «*Despend de la section de l’axe pyramidale et du tableau, suivant qu’elle est droite ou oblique*» (NICERON,1652:91). Para ayudar a demostrarlo, propone una pequeña variación en la disposición de los elementos en la pirámide visual: si se coloca el objeto entre el ojo y el plano de la sección, la imagen proyectada funcionará como una sombra. En la misma Proposición I del Libro II dice: «*Or nous avons seulement considéré jusques à présent le plan situé entre l’oeil et l’objet, mais nous le considérons désormais indifféremment, soit que l’objet ait sa place entre l’oeil et le plan, ou derrière le plan*» (NICERON,1652:90).

A partir de ahí, la anamorfosis nace de la explotación del sistema perspectivo: exagerando algunas de sus premisas, las figuras pueden ser contraídas o dilatadas hasta el extremo. Una forma de hacerlo consiste en alejar al máximo el punto de fuga y acercar a éste, lo máximo posible, el punto de distancia (figuras 26a y 26b).

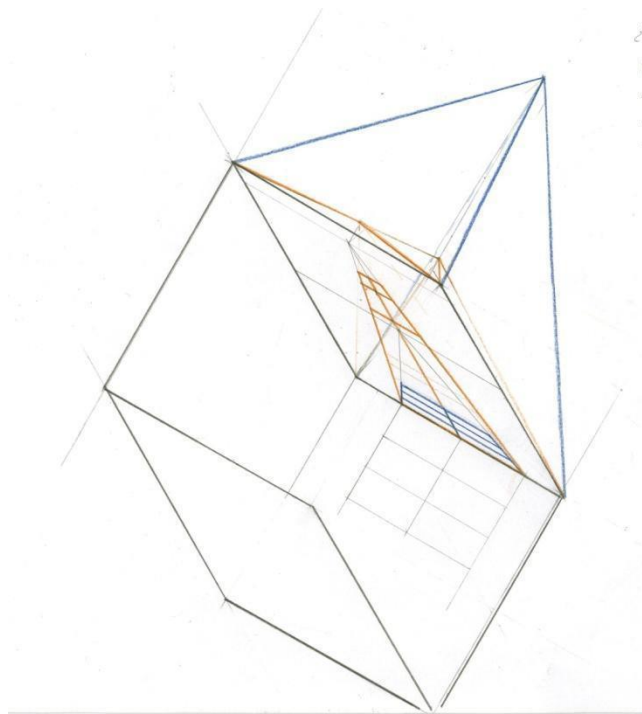


Figura 26a. Efecto de alejar el punto de fuga y acercarle a éste, el máximo posible, el punto de distancia. ¿Cómo dibujar el efecto producido por el cambio de ángulo del plano de sección? El método propuesto por Nicéron consiste en alejar al máximo el punto de fuga y acercar a éste, lo máximo posible, el punto de distancia. En la figura, en azul una pirámide visual con el punto principal a la altura de los ojos del espectador. La proyección de la cuadrícula no se aleja de lo esperado según el método de la perspectiva común. En naranja, una pirámide visual con el punto principal muy elevado y el espectador muy cerca del plano de sección. El resultado es una proyección de la cuadrícula muy distorsionada.

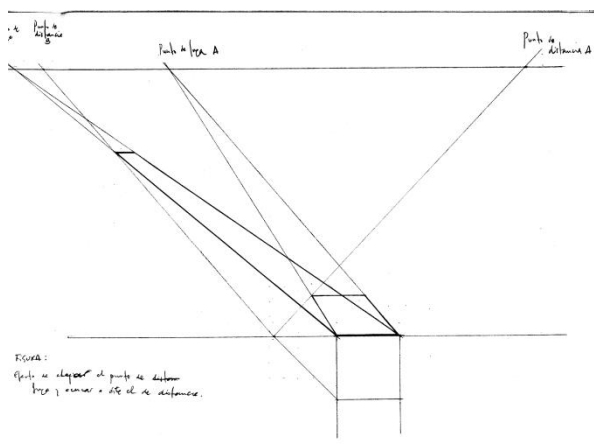


Figura 26b. Representación del mismo efecto sobre el plano perspectivo. Cuando el cuadrado de referencia fuga al punto de fuga A y se tiran líneas al punto de distancia A se consigue una imagen perspectiva común. Cuando fuga al punto de fuga B y se tiran líneas al punto de distancia B la representación resulta distorsionada.

Nicéron lo muestra con el ejemplo de una silla. La misma silla cuya representación en perspectiva había mostrado en el Corolario de la Proposición XXXIII del Libro I, se muestra deformada de esta forma en la Proposición II del Libro II:

«Il faut seulement remarquer que ce qui engendre cette difformité en ces chaires

veuës de costé, est que pour la grandeur des chaires et pour la hauteur de la ligne horizontale, le point principal Q est fort éloigné a costé de ces chaires, et le point de distance R fort près du dit point principal» (NICERON,1652:92).

A continuación propone un método sencillo para realizar esta operación. Se encuentra expuesto en la Proposición III del Libro II: «*Donner le méthode de décrire toutes sortes de figures, images, et tableaux en la même façon, que les chaires de la précédente proposition, c'est à dire, qui semblent confuses en apparence, et d'un certain point représentent parfaitement un objet proposé» (NICERON,1652:93).* Consiste, básicamente, en deformar la cuadrícula en la que está inserta la imagen para después, guiándose por la cuadrícula deformada, poder trazar la imagen deformada. Propone dos modos de llevarlo a cabo (figura 27). El primero, más elaborado, y el segundo, simplificado. Ese segundo método, simplificado, coincide con el empleado con el citado dibujo alemán de 1540 y es el mismo utilizado y extendido por las publicaciones de perspectiva a partir de entonces.

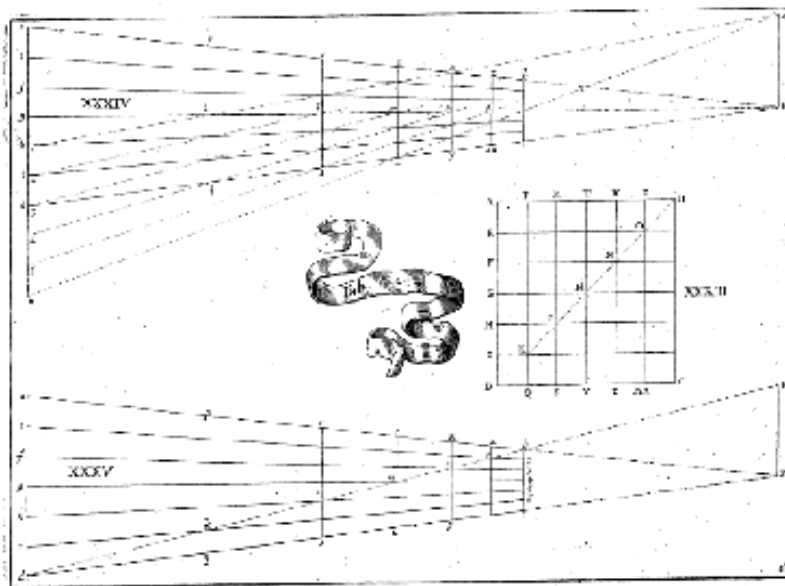


Figura 27. Dos métodos para la anamorfosis óptica plana, en NICERON, Jean-François, *Thaumaturgus opticus*, París, 1646, lámina 24.

Habíamos dicho arriba que la anamorfosis no añade nada nuevo al sistema perspectivo geométrico. En efecto, el mismo resultado se puede obtener mediante el método común de proyección (figura 28). Lo que propone Niceron es una forma de elaboración práctica y sencilla. Éste era, según anuncia en el prólogo, uno de los objetivos del libro (NICERON,1652:4).

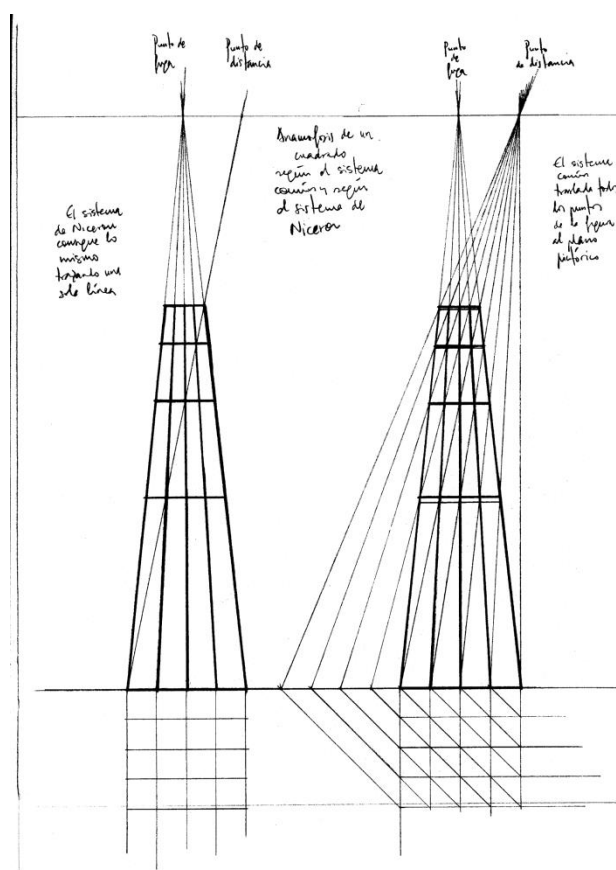


Figura 28. Comparación de resultados entre el método de perspectiva común y el de la anamorfosis óptica plana según Nicéron. La figura de la derecha ha sido realizada siguiendo las normas de la perspectiva común, forzándola con el alejamiento del punto de fuga y el acercamiento a éste del de distancia. La de la izquierda, siguiendo el método de Nicéron. Los resultados son idénticos. Se puede comprobar que el método de Nicéron es una variante, simplificada, del método común.

El éxito del método publicado por Nicéron es grande: el esquema aparece copiado, una y otra vez, en los tratados posteriores. Su mérito, sin duda, la simplicidad del mismo.

ii. Métodos alternativos.

Detengámonos un momento para considerar una cuestión importante: ¿hay que considerar que la anamorfosis es siempre resultado de la perspectiva geométrica y que, por tanto, cualquier tipo de deformación conseguida sin trabajo perspectivo debe ser descartada como tal?

Decir que sí quizá sea una opinión demasiado estricta. Correríamos el riesgo de dejar fuera del concepto imágenes que son resultado de métodos simplificados, seguramente incorrectos desde el punto de vista de la proyección geométrica, pero que dan lugar a imágenes que en todas sus características objetuales y en su relación con el observador

son equiparables a la anamorfosis. Simplificación, además, que no implica desconocimiento del principio básico en que se basa el método de Nicéron, y que hemos visto con ayuda de Palomino: la ocasión en que el plano pictórico no es paralelo a la base de la pirámide visual. Es más, se trata de métodos que asumen esta circunstancia y se basan en ella. Digamos, por último, que son recomendados -e incluso empleados- por autores que conocen bien el método correcto: el mismo Nicéron se vale de uno de ellos en sus murales de Roma y París. ¿Qué explicación darles? Seguramente, que nos encontramos ante propuestas prácticas, realizables.

Veamos cuáles son estos métodos. Hemos identificado cuatro. El primero de ellos consiste en perforar el perfil de un dibujo trazado sobre un papel o un cartón y exponerlo a una fuente de luz: los rayos de luz que inciden sobre el plano pictórico ofrecerán una versión anamórfica del dibujo original. Así lo explica Barbaro:

“Piglia una carta, nellaquale dipingerai una, o due teste humane, o altro secondo la tua voglia, & queste punteggierai come se ne volesti fare uno spolvero, ma con i punti alquanto grossi; Dapoi piglia la tavola sopra laquale vuoi riportare le due teste, & et fà che ella sia ben piana, e polita, da capo di questa tavola acomnderai la carta punteggiata ad anguli giusti, come la tavola fusse un parete, & la carta un’altro, che si congiugnesse con la tavola, et facesse. Poi che haverai bene acomodata la carta, dirizza la tavola col taglio al Sole, secondo l’altezza sua, accioche passando i raggi per li punti della carta, che sono come traguardi, si veda nella tavola, che i raggi del Sole descrivino le dette teste, lequali seranno allungate e strette in modo, che tirandoti all’incontro della tavola a vederle non ti pareranno teste, ma linee dritte, è torte senza regula e forma alcuna, ma se starai al punto, dalquale sono venuti i raggi del Sole, le teste ti pareranno formate, como sono sopra la carta”
(BARBARO,1569:159-160).

El plano de la mesa y el plano del dibujo original mantienen en este método la misma relación que explicaba Palomino. Como dijimos arriba, ese efecto se produce de modo natural en la proyección de sombras sobre planos en diferentes posiciones. Hay comprensión del efecto anamórfico, pero ofreciendo un método carente de cualquier trabajo geométrico. Y aunque el mismo Nicéron rechaza este método porque “n’y aura

pas de point de veüe déterminé” (NICERON,1652:97), si le parece aceptable cuando la fuente de luz es una vela, pues, a diferencia del sol, el autor de la imagen sí puede hacer que la posición de la vela coincida con el punto de distancia:

“On seroit quelque chose de mieux par la lumiere d’une Chandelle, en la mettant au lieu du point de l’oeil, autant, ellevée sur le plan de la peinture que seroit le point de la distance” (NICERON,1652:97).

El método reaparece en numerosos tratados hasta el siglo XIX, animado, es de suponer, por la simplicidad del mismo. Por esta razón encuentra su lugar, sobre todo, en tratados de entretenimientos matemáticos y publicaciones dirigidas al público en general. Lo incluyen Mydorgue en sus *Récréations mathématiques* (MYDORGUE,1630:32-33) y Ozanam (fig. 26), en libro del mismo título, en 1694, aunque en el mismo tratado publica también el método de Niceron (OZANAM,1694:238-242). Lo publican también, entre otros, Lamy (LAMY,1701:184), David Brewster, en sus *Letters on Natural Magic* (BREWSTER,1843:93), y el semanario *Le Magasin Pittoresque* (MAGASIN PITTORESQUE,1844:255).

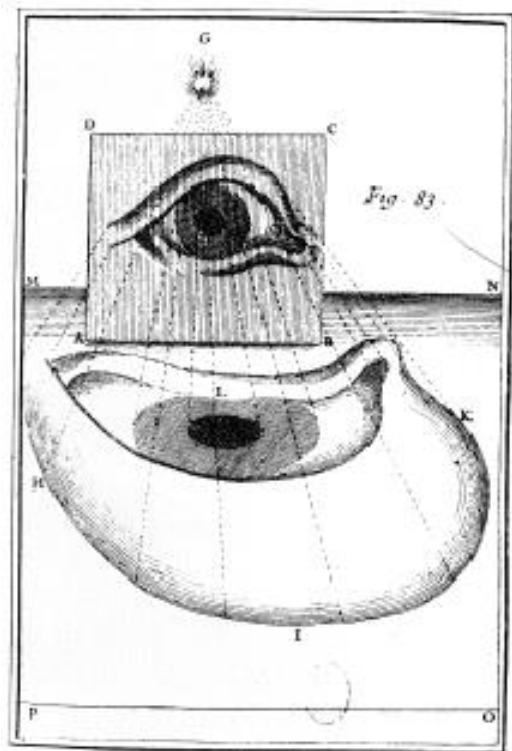


Figura 26. Método para realizar una anamorfosis basándose en la proyección de la luz. En la plancha, se abren orificios en un dibujo correcto. La luz que atraviesa esos orificios “dibuja” una anamorfosis (OZANAM:1694).

El segundo de los métodos consiste en el traslado de puntos desde un dibujo hasta su ubicación en una pared. El método, expuesto por primera vez por Lomazzo (1584:335-336), pone en juego también el principio de los planos no paralelos: el del dibujo original unido por uno de sus lados a la pared, y el que constituye la pared misma. Es especialmente útil para la pintura mural y así lo recomienda Nicéron, que lo emplea en sus dos frescos de san Juan, uno en el convento de los Mínimos en París y otro en la Trinità del Monte, en Roma. El de Lomazzo resulta algo sencillo: una caña o bastón largo, con un carboncillo en la punta, representa el rayo visual que pasa por un punto determinado del dibujo e imprime su huella en el lugar correspondiente de la pared. Tanto Nicéron como Emmanuel Maignan⁴⁸, compañero en la orden de los Mínimos, se valen de un sistema igualmente mecánico, pero con una estrategia más elaborada. Baltrušaitis ve ahí el portillón de Durero, empleado de modo inverso:

“Tel est ce remarquable instrument. On est surpris d’y reconnaître le portillon de Dürer (1525), et, plus encore, de voir l’usage qui en est fait: il sert à déformer et non à mettre au point la perspective” (BALTRUŠAITIS,1984:52).

Y, efectivamente, en el método que explica Nicéron incluye líneas que representan los rayos visuales -un hilo provisto de una mirilla móvil- y líneas guía -perpendiculares a la imagen, sujetas con un plomo-, como en Durero:

...“il faut user du filet, en le faisant tenir dans la perpendiculaire AR où est le point de l’oeil, soit avec un clou, un anneau, ou autrement, de sorte qu’on le puisse mener par tous les points du mur VXYZ, où l’on veut descrire la Perspective, afin d’y marquer les petits quarres semblables au prototype BCDE, en sorte qu’on les voye aussi quarres du point A, en commençant par la ligne tsi; & en appliquant au point I un baston ou une chorde, afin que le plomb dg, ou bc qu’on y attachera, puisse etre mené ou bien arrêté à tel point du baston il que l’on voudra” (NICERON,1652:123).

También hay una puerta o plancha batiente:

...“le tableau doit etre comme une porte qui a deux gonds en y, & et plus bas, afin de pouvoir etre ouvert & tourné à discretion sur la ligne st, en le mettant

⁴⁸ Emmanuel Maignan dice en su *Perspectiva horaria* (1648), aún reconociendo la inspiración en el portillón de Durero, que la idea original es de Nicéron (*cfr.* MAIGNAN,1648:438).

perpendiculaire au mur, suivant la nécessité” (NICERON,1652:124).

Líneas guía, líneas que incorporan el rayo visual y una puerta batiente: en fin, todos los elementos del portillón de Durero. La diferencia, la posición del objeto que se proyecta y la de la superficie de proyección: en Durero, el objeto -un laúd- está apoyado en una superficie delante del portillón, y en ese portillón se sitúa el plano pictórico. En el método de Niceron, el objeto que se debe proyectar ocupa, por el contrario, la posición del portillón, y la superficie que tiene delante-el muro- es el plano pictórico (*cfr.* BALTRUŠAITIS,1984:54).

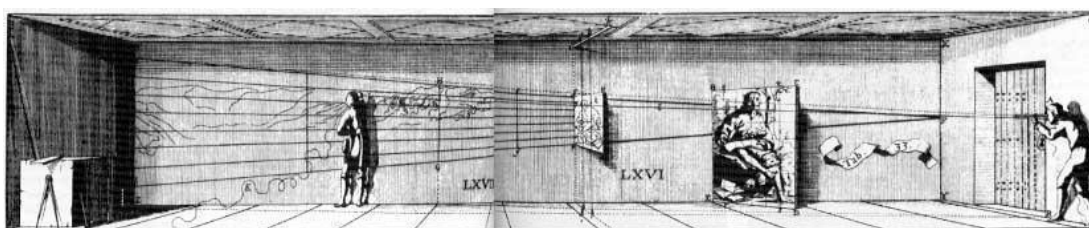


Figura 27. Método de traslado de puntos, empleado por Jean-François Niceron en los frescos de Roma y París, NICERON, Jean-François, *Thaumaturgus opticus*, París, 1646, montaje de las láminas LXVI y LXVII.

Permítasenos observar que el método empleado por Niceron y Maignan remite a otro de los dispositivos que ilustran el tratado de Durero: éste, sin embargo, aparece solamente a partir de la segunda edición (1538). Atribuido por el propio Durero a Jacob de Keyser, el dispositivo incluye la misma mirilla móvil que emplea Niceron sobre la línea que representa el rayo visual (fig. 28). Dicha mirilla móvil permite al dibujante moverse en el espacio que media entre el punto de vista y el plano pictórico. De este modo, liberado el dibujante de la obligación de ocupar el punto de vista -puede dejarlo tras de sí-, puede pasar sin problemas de una visión de conjunto a una de detalle. La combinación de ambos dispositivos tiene su lógica: ambos tienden a reducir al máximo, en la búsqueda de la transcripción perfecta -automatizada- de la realidad al dibujo, la dependencia del juicio del dibujante (*cfr.* MASSEY,2007:88-89). Esta búsqueda de la automatización del dibujo sería también el objetivo del dispositivo para el dibujo en perspectiva que diseña Ludovico Cardì da Cigoli e incluye en su *Prospettiva pratica* (redactada entre 1606 y 1613). Aunque inédita, circuló lo suficiente para que un ejemplar de dicho dispositivo llegara a manos de Niceron, el cual le sugirió la idea de invertir el procedimiento del

portillón (*cf.* MASSEY,2007:92-96). Durero, Cigoli, Niceron, Maignan: el método del traslado de puntos se ha hecho extremadamente complejo en comparación con el de Lomazzo: no hay duda que requiere un profundo conocimiento de la perspectiva proyectiva.

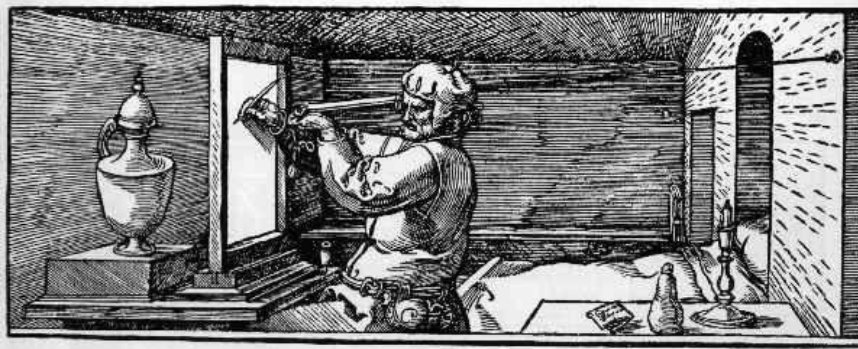


Figura 28. Dispositivo perspectivo atribuido a Jacob de Keyser, en DURERO, *Underweysung der Messung*, 2ª ed., Nuremberg, 1538

Hay un tercer método, muy interesante por combinar el uso estricto de la geometría proyectiva y la simplificación, que publica en 1612, en Londres, Salomon de Caus. Lo especial de su propuesta es que aplica solamente a medias el método que años más tarde publicará Niceron. Como él, comienza por la deformación anamórfica de la cuadrícula que contiene el dibujo original, y lo hace del mismo modo, es decir, alejando al máximo el punto de fuga y aproximando a éste, al máximo, el de distancia. Pero a partir de aquí se lanza a la simplificación del procedimiento. Las líneas interiores -paralelas y perpendiculares- que constituyen la cuadrícula van a ser puestas en perspectiva de una manera sumamente simple: trazando diagonales en el interior del recuadro deformado, de manera que no ocupan, realmente, a las posiciones que ocuparían de haberse realizado la proyección completa. Así lo explica en el capítulo 28 del tratado::

...“lesquels [los recuadros que componen la cuadrícula original] il faudra faire aussi au raccourcissement en cette maniere: tirer deux lignes diagonales d’un angle à l’autre du quarré raccourci, & ou ils se croyseront, sera le milieu dudict quarré raccourci, apres en faire encores autant de chacune des moyties, & l’on aura le raccourcissement party en seize parties,”... (CAUS,1612:34).

La simplificación consiste en que no existe un verdadero punto de distancia, sino que el final del proceso no es más que un trabajo geométrico bidimensional, interno a la cuadrícula (*cf.* MASSEY,2007:60-61). Una vez más, y quizá en este caso más

evidentemente que en los anteriores, pese a no ser un método estrictamente proyectivo, sí es cierto que parte del conocimiento del principio básico de la anamorfosis. No hay duda, en nuestra opinión, de que a pesar de la diferencia de método nos hallamos ante una anamorfosis.

Vale la pena añadir una observación sobre esas diferencias, sobre todo porque a este método responde la única anamorfosis que hemos encontrado en la tratadística española, y que se encuentra en los *Principios* de García Hidalgo (anexo 2, imagen nº 40). En efecto, el método de Caus proporciona el mismo resultado que el de Nicéron siempre que la cuadrícula que se está deformando sea cuadrada. Pero las cosas cambian si se quiere deformar una cuadrícula rectangular. Todos los ejemplos que proporciona Nicéron parten de una cuadrada, y así en parte los de Caus. Pero este último proporciona, en su lámina 35 (fig. 29) un ejemplo de anamorfosis a partir de una cuadrícula rectangular. Sobre esa forma inicial, el método de Nicéron no proporciona todos los puntos de referencia requeridos para la deformación anamórfica: se hace necesario, pues, recurrir al método de las diagonales interiores (fig. 30).

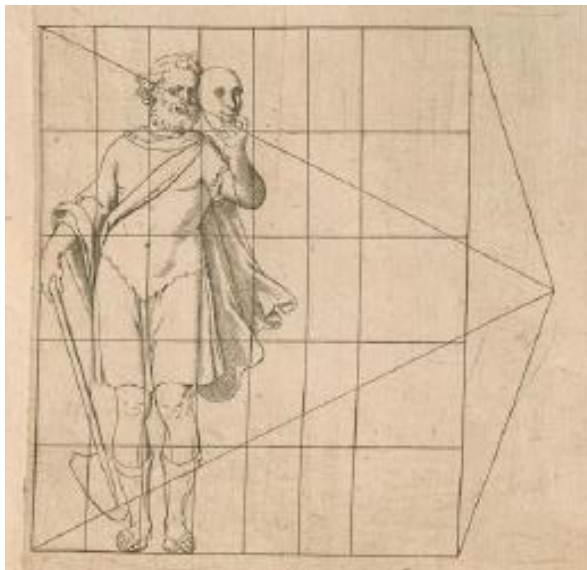


Figura 29. Cuadrícula rectangular como punto de partida para la deformación anamórfica, en CAUS:1612, lámina 35 (detalle).

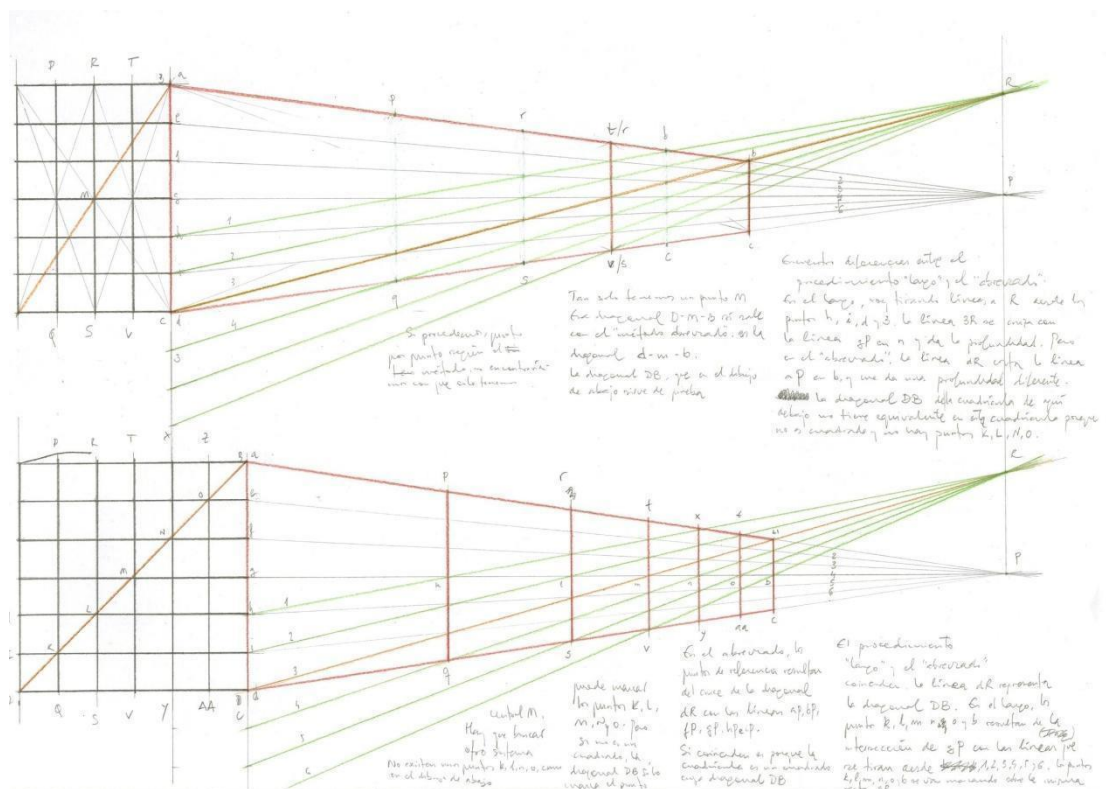


Figura 30. Comparación del método de Nicéron aplicado a cuadrículas cuadradas y rectangulares. La imagen inferior muestra el método de Nicéron aplicado a una cuadrícula cuadrada (6x6), según el método «largo» (en verde) y su versión «abreviada» (en rojo). En el método «largo», los puntos k, l, m, n y o -que indican la profundidad de la figura- resultan de la intersección de la recta gP con las rectas que se tiran desde los puntos 1, 2, 3, 4, 5 y 6. En el método «abreviado», los puntos de referencia para la profundidad resultan del cruce de la diagonal db' con las líneas iP, hP, gP, fP, eP y aP. La diagonal db' reproduce la posición de la diagonal DB en la cuadrícula no deformada.

Esto ocurre siempre que la cuadrícula no deformada sea un cuadrado. Pero si, como en el caso de la imagen superior, la cuadrícula es rectangular (5x8), la diagonal DB no puede ofrecer todos los puntos de referencia para las profundidades. Solamente ofrecerá las profundidades final y central, dejando sin referencia al resto de magnitudes. En este caso, será necesario recurrir al método de las diagonales para completar la cuadrícula deformada. En el libro de Nicéron, sin embargo, todos los ejemplos se basan en cuadrículas cuadradas.

A este método responde, como decíamos, la anamorfosis publicada por García Hidalgo. En la esquina inferior izquierda de la plancha 140⁴⁹ puede verse la cuadrícula puesta en perspectiva según el método propuesto por Caus.

Un cuarto y último método, que podríamos llamar “de tanteo” o “de ensayo y error” es identificable en composiciones contemporáneas. Casi sería más correcto hablar de métodos, en plural: hay anamorfosis elaboradas mediante la proyección de una imagen virtual sobre una superficie, procediendo luego a repasar las líneas proyectadas; hay

⁴⁹ Edición facsímil de 1965.

otras, principalmente tridimensionales, como las proyecciones de luz de Fukuda, los montajes de Bernard Pras y las figuras de Markus Raetz, que han sido elaboradas mediante la adición o sustracción, al tanteo, de materiales. Es obvio que no hay trabajo de proyección geométrica, como demandaba Nicéron.

Hasta aquí lo relativo a la deformación. Pero, si la elaboración técnica está tan clara, y merced a ella se puede identificar la anamorfosis, ¿por qué no deja de haber errores en la clasificación? Sigue siendo necesario analizar otras notas rescatadas de la definición.

c . Anamorfosis y transformación.

Una de las características más llamativas de la imagen anamórfica -y que ha sido señalada, como hemos visto, en casi todas las definiciones- es su capacidad de cambiar de aspecto. Lo es tanto que se ha convertido a veces en sinónimo de anamorfosis, dando pie a que en muchas ocasiones se haya tendido a equipararla con cualquier clase de “imagen cambiante”. Nosotros vamos a considerar “imagen cambiante”, a efectos de este trabajo, cualquier tipo de imagen que tenga la singularidad de transformarse en presencia del observador.

i. Transformación y transmutación.

Si la idea de transformación, como ya hemos visto, es nota esencial del concepto de anamorfosis, será necesario afinar la definición de esta idea, que está lejos -nos parece- de estar libre de problemas de interpretación. Vamos a servirnos del diccionario, que del verbo *transformar* ofrece dos acepciones: (1) “Hacer cambiar de forma a alguien o algo” y (2) “Transmutar algo en otra cosa”. Pueden parecer similares, pero nos dan la clave para una primera acotación.

Qué duda cabe que la deformación de la imagen, que es consecuencia inevitable de la representación en perspectiva, puede ser considerada, en efecto, una suerte de transformación: el círculo en óvalo, el cuadrado en rectángulo. Pero una acepción tan general -la diferencia entre un objeto real y su representación- no basta para despejar dudas.

Vamos a tomar, como término de comparación para profundizar en la idea de transformación que estamos persiguiendo -la que hemos de considerar como nota esencial de una anamorfosis- la decoración ilusionista de techos. Al fin y al cabo, la perspectiva *di sotto in su* produce imágenes que tienden a confundirse con la anamorfosis. Tomemos un ejemplo bien conocido: la cúpula fingida pintada por Andrea Pozzo en san Ignacio. ¿Cómo se comporta? Pozzo dispuso en el suelo de la iglesia un punto desde el cual el observador debe contemplar la obra. Desde ese lugar, el efecto es completo. Pero si el observador se mueve, la imagen cambia. ¿Diremos que se transforma? Sí, en el sentido más amplio de la palabra: cambia de forma. Pero, ¿en qué se transforma? No en otra imagen, sino en una versión deficitaria, fallida, de la misma imagen. ¿Qué pasa con el observador? En el curso de su desplazamiento, contempla cómo el efecto ilusorio se va “desmoronando” lentamente ante sus ojos. Es obvio que Pozzo cuenta con que el observador se moverá: ¡no va a permanecer siempre en el punto señalado en el pavimento! Pero para que la imagen exista como tal, debe quedarse quieto. Si se nos permite decirlo en términos teatrales, sería como decir que, cuando el observador abandona su puesto, “la función ha terminado”. No pasa así con la anamorfosis: la “función” empieza, precisamente, cuando el observador se mueve.

¿Por qué? Porque en la anamorfosis se produce la transformación según la segunda acepción del diccionario: algo se transforma en otra cosa. A diferencia del efecto deformador -genéricamente deformador- de la perspectiva; a diferencia del efecto de “desmoronamiento” que afecta a la perspectiva de techos y al trampantojo, la transformación anamórfica es una verdadera transmutación. La transformación se opera en la propia imagen: deja de ser ella para ser otra cosa. Hablaremos de transformación anamórfica cuando la imagen sea capaz de ofrecer al observador dos versiones diferentes de sí misma.

La referencia a la cúpula de Pozzo aporta un segundo matiz: la intención del productor de la imagen. Así pues, diremos que la transformación que opera en la anamorfosis (1) se produce entre dos versiones de una misma imagen y (2) se produce, además, por voluntad de su autor, que desea que el observador sea testigo del cambio.

Pongamos nosotros mismos una objeción: nuestra propuesta de entender la

transformación anamórfica como transmutación no supone ya problema conceptual cuando se trata de imágenes como el san Francisco Paula, de Maignan, o del Cristo que Lomazzo atribuye a Gaudenzio Ferrari, pero se diría que no es aplicable al cráneo de *Los embajadores*. ¿No parece, también aquí, como en la cúpula de Pozzo, que pasamos de una imagen reconocible a una mancha informe? ¿No le pasa a esta anamorfosis que también “se desmorona”, más que transmutarse? Creemos que no. Pero para ello debemos seguir avanzando en el deslinde del concepto: más adelante, el análisis de su relación con el espacio perspectivo nos dará la respuesta.

ii. Técnicas de transformación no perspectivas: pinturas sobre varillas y efectos ópticos.

Tenemos así una condición necesaria -la transmutación- para poder hablar de transformación anamórfica. Para saber si es, además, condición suficiente, vamos a dirigir nuestra atención a las diferentes clases de imágenes cambiantes que existen, y que en ocasiones pueden haber sido confundidas con anamorfosis.

Los efectos de transformación en la imagen pueden ser resultado de la tecnología, de la fisiología de la visión o de la adecuada combinación de ambos campos de conocimiento. En la actualidad, la tecnología digital permite elaborar una amplia gama de imágenes cambiantes. Sin embargo, durante la mayor parte del tiempo que consideramos en este trabajo, las únicas posibilidades técnicas de transformación descansaban en el juego de espejos y en la perspectiva geométrica. La fisiología de la visión, por su parte, empieza a jugar un papel importante a partir de las primeras décadas del siglo XIX, cuando la investigación médica transforma la idea de visión dominante durante la Edad Moderna. El cine es, quizá, el mejor ejemplo de imagen cambiante conseguida por combinación de tecnología y conocimientos sobre fisiología de la visión.

Pinturas sobre varillas.

Recordemos el supuesto retrato de María Estuardo que se conserva en la *National Scottish Portrait Gallery*, mencionado arriba. Este es un tipo de imagen -pinturas sobre varillas con pintura sobre dos o tres de sus caras- que fue muy popular en los siglos XVI

y XVII, aunque ha permanecido en el repertorio de los fabricantes de imágenes hasta la actualidad. Existen menciones a esta clase de imagen en los primeros tratados de perspectiva, aunque el hecho de que hasta Schott no se disponga de un término específico para la anamorfosis hace que sea difícil saber cuándo la referencia escrita es a verdaderas anamorfosis o es a imágenes de varillas.

De todos modos, la mayoría de las imágenes sorprendentes y maravillosas de las que se habla en la primera tratadística son probablemente imágenes de este tipo, antes que anamorfosis. Lo eran, por ejemplo, los retratos de Francisco I de Francia y de su heredero Enrique que menciona Vignola: *“Tra le cose che l'arte del Disegno opera con molta meraviglia de' riguardanti, sono quelle che non si possono vedere se non mediante la riflessione dell'imagini loro negli specchi: delle quali le primo che in Italia si siano viste, sono state un ritratto del Re Francesco, & uno del Re Enrico suo figliuolo, che dal Cardinale Don Carlo Caraffa fu portato di Francia, & donato al Card. Innocentio di Monte, nelle cui mani da me fu visto, & fino à hoggi in Roma fi conserva dal Signor Gostanzo della Porta. Alla cui similitudine alli mesi passati sono stati fatti alcuni ritratti di N.S. Papa Gregorio XIII. & del Gran Duca Cosimo, & altre varie cose”* (VIGNOLA,1583:94). A continuación, la descripción de la técnica no deja duda sobre el tipo de imagen de la que habla. Bastará con mencionar el comienzo de la descripción: *...“voglio io nondimeno insegnar qui piu distintamente il modo di fabbricare il quadro (...) »Si devono primieramente fabbricare 25 o 30 tavolette triangolari”*... (VIGNOLA,1583:94-95).

Deben ser excluidas del catálogo de las anamorfosis porque, aún reuniendo las dos condiciones que hemos visto para poder hablar de transformación anamórfica, no son resultado de la aplicación de la perspectiva sino, en realidad, de un cierto “bricolaje” relativamente sencillo de entender. Jean-François Nicéron -reconocido como el primer y más importante teórico de la anamorfosis- se refiere a estas obras que *«représentent deux ou trois choses toutes différentes, de sorte qu'étant veues de front elles représentent une face humaine, du cote droit une teste de mort, et de gauche quelqu'autre chose différente»* (NICERON,1652:90) y les niega expresamente la condición de anamorfosis porque, para hacerlas, *«il n'est pas nécessaire d'avoir aucune connoissance de la Perspective»* (NICERON,1652:90). Así pues, Nicéron ya había

tomado una opción clara al respecto de una de las preguntas que nos hicimos arriba: ¿hay anamorfosis si la imagen en cuestión no es resultado de un trabajo de proyección geométrica?

En ocasiones, estas imágenes construidas con varillas completan su efecto con el juego de espejos. De nuevo Nicéron, a cuenta del uso de espejos, insiste en el carácter perspectivo de la imagen anamórfica: «*ils [las anamorfosis] dépendent plus particulièrement de l'ordonnance et du dessein des figures qui servent d'objet (...) Pour les autres, dont l'artifice est plustost au miroir, qu'en l'objet, on les peut voir chez Baptista Porta au 17 liv. de sa Magie naturelle, et en plusieurs autres auteurs qui ont traité de ces effets, les quels, à mon avis, se peuvent rapporter a ceux qui sont causez par la matière, dont est composé le miroir; où a ceux qui sont engendrez par la forme et figure; ou finalement aux autres qui viennent de la disposition et situation d'un, ou plusieurs miroirs à l'égard de l'objet et de celui qui regarde*» (NICERON,1652:148). La anamorfosis está en la imagen, y no en el espejo que lo refleja.

Pero el texto de la *Magia Naturalis* de Giambattista della Porta, referido por Nicéron, incluye una intrigante descripción. En principio, parece describir una de estas imágenes: se trata de construir una superficie pictórica a base de tablillas. Pero sugiere pintar en ellas una imagen de las siguientes características: “*Dopo depingervi sopra la sua imagine,ò di alcuna altra cosa sua, con questo artificio, & avvertimento, che quella parte che sarà più vicina allo specchio, si dipinga un poco lunghetta, se vuol star un poco discosta, la fronte sia lunga, fuor di proportione, il naso un poco più lungo, e la bocca; ma la barba eguale come è*” (DELLA PORTA,1677:507). La imagen descrita en este texto podría ser una imagen anamórfica. Se trataría entonces de un caso excepcional de combinación de imagen de varillas, espejo y perspectiva anamórfica.

Imágenes cambiantes y fisiología de la visión.

La fisiología de la visión humana está detrás de todo un conjunto de imágenes cambiantes (y de las tecnologías que la hacen posible). La investigación sobre la visión humana experimentó grandísimos avances desde las primeras décadas del siglo XIX, poniendo con ello en entredicho las bases fisiológicas del sistema perspectivo

tradicional. Recordemos que el sistema albertiano suponía un observador dotado de visión monofocal e inmóvil. El modelo racionalista de la visión entendía, por su parte, la visión humana como un sistema que mecánicamente registraba datos de una realidad exterior, siendo los órganos de la visión meros transmisores neutros de estímulos exteriores. La Óptica, entendida como ciencia de la transmisión de la luz según un modelo tomado de la Geometría, aportaba las bases científicas. La cámara oscura ejemplifica esta concepción mecanicista de la visión humana⁵⁰.

Sin embargo la ciencia del siglo XIX elabora un nuevo concepto de visión más atento al modo en que la visión se encarna en el cuerpo. El modelo racionalista va siendo sustituido, desde inicios del siglo XIX, por otro que sostiene que la visión no está atada a una realidad exterior que debe limitarse a registrar: *"What takes place from around 1810 to 1840 is an uprooting of vision from the stable and fixed relations incarnated in the camera obscura. If the camera obscura, as a concept, subsisted as an objective ground of visual truth, a variety of discourses and practices -in philosophy, science, and in procedures of social normalization- tend to abolish the foundations of that ground in the early nineteenth century. In a sense, what occurs is a new valuation of visual experience: it is given an unprecedented mobility and exchangeability, abstracted from any founding site or referent"*. (CRARY,1990:14).

La visión pasa a ser, por el contrario, una experiencia subjetiva y, por lo tanto, variable: *"From the beginning of the nineteenth century a science of vision will tend to mean increasingly an interrogation of the physiological makeup of the human subject, rather than the mechanics of light and optical transmission. It is a moment when the visible escapes from the timeless order of the camera obscura and becomes lodged in another apparatus, within the unstable physiology and temporality of the human body"* (CRARY,1990:70). La visión así entendida es una mezcla de datos provenientes del exterior y de aportaciones del sujeto que mira, siendo éstas, a su vez, resultado de la fisiología humana y de la subjetividad del observador. En este modelo, el sujeto pasa de receptor de datos a creador de sensaciones: el ser humano es asiento y productor de sensaciones (CRARY,1990:75). Puede producir, incluso, sensaciones que no se

⁵⁰ Para esta cuestión, véase CRARY,1990.

correspondan con ningún correlato exterior.

Una de las consecuencias más importantes, a nuestros efectos, es el descubrimiento de la dimensión temporal de la visión. Según el modelo racionalista, la aprehensión de datos del exterior era un hecho instantáneo; según el modelo fisiológico, la visión, condicionada por el cuerpo en el que se encarna, es un proceso que se desarrolla en el tiempo. La explotación de esta idea da lugar a algunos tipos de imagen, de entre los cuales nos interesan, en su condición de imágenes cambiantes, las que explotan el fenómeno conocido como “persistencia retiniana”. Dicho fenómeno, descrito ya por Goethe en su *Teoría del color*, de 1810, se halla en la base del taumatropo⁵¹ y del fenaquistiscopio⁵², sistemas de producción de imágenes cambiantes. Por la popularidad de estos sistemas podemos aventurarnos a decir que el siglo XIX es, en cierto modo, la “edad de oro” de la imagen cambiante, en una secuencia de invenciones que desembocará, a finales del siglo, en la invención del cinematógrafo⁵³. Pero nos parece obvio que, tratándose de efectos independientes de la perspectiva geométrica, quedan fuera del ámbito de la anamorfosis.

Del efecto de transformación de la imagen que producen otros artilugios e invenciones, como el caleidoscopio⁵⁴ y la fantasmagoría⁵⁵, podemos decir igualmente que es ajeno al

⁵¹ El taumatropo “es un juguete en forma de disco que fusiona mediante un movimiento de rotación las imágenes que lleva por ambas caras. (...) Consiste en un disco de cartón provisto de dos cuerdas laterales y dos imágenes diferentes en cada una de las caras. Si se hace girar rápidamente el disco tirando de las cuerdas por ambos lados con el pulgar y el índice, las imágenes se superponen. Normalmente ambas imágenes se complementan de tal modo que parezcan asociarse ópticamente en una sola” (BÄTZNER,2010:313).

⁵² El fenaquistiscopio “es un artilugio con el que pueden observarse las diferentes fases dibujadas en él como si compusieran una imagen en movimiento. (...) Consta de un mango sobre el que va montado un disco giratorio. En el borde exterior del círculo lleva cierto número de aberturas o ranuras en posición radial. El lado del disco que se coloca de cara al observador es negro, mientras que en el reverso las ranuras se alternan con una serie de dibujos. Para obtener el efecto deseado, la placa debe hacerse rotar enfrente de un espejo y observar en él las imágenes a través de las ranuras; de ese modo la secuencia de figuras parecerá cobrar vida y moverse” (BÄTZNER,2010:307).

⁵³ Para conocer la variedad de artilugios e imágenes, véase BÄTZNER,2010, especialmente p. 302-314. Para una discusión de la relación de todo ese conjunto, llamado normalmente “precinematográfico”, con el cine, véase CRARY,1990.

⁵⁴ “El instrumento fue construido en 1817 por el científico escocés sir David Brewster (...) Su célebre Treatise on the Kaleidoscope (*Tratado sobre el caleidoscopio*, 1819) supuso una formidable difusión del juguete científico en el siglo XIX” (BÄTZNER,2010:303).

⁵⁵ La fantasmagoría era una “representación de figuras falsas a través de medios ópticos (...) El recurso técnico fundamental de las representaciones de fantasmagoría era una linterna mágica de grandes dimensiones montada sobre ruedas. Oculto a los espectadores sentados a oscuras, el aparato podía

que nos interesa.

d . Anamorfosis y engaño.

i. La Pintura “engaña”.

La relación de la perspectiva con la realidad representada ha sido, desde el principio, conflictiva. Si en un primer momento, el de la presentación y primera compilación de la técnica, ésta llega servida por el rigor matemático y la voluntad de precisión y verosimilitud, pronto será relacionada con efectos cuando menos engañosos y creadores de incertidumbre al respecto de la naturaleza de la imagen. Así, en el momento en que Brunelleschi presenta sus famosas tablas, la técnica es saludada por su alto grado de veracidad óptica. Eso es lo que Antonio Manetti, el primer biógrafo de Brunelleschi, alaba en la famosa tablilla del Baptisterio:

"With the aforementioned elements of the burnished silver, the piazza, the viewpoint, etc., the spectator felt he saw the actual scene when he looked at the painting. I have had it in my hands and seen it many times in my days and can testify to it" (MANETTI,1970:44-45).

Pero la aplicación del método conlleva, inevitablemente, el descubrimiento de su potencial ilusionista. Recuerda Kemp (KEMP,2000:51) que la capacidad ilusionista de la perspectiva muestra muy pronto todo su potencial en el contexto de la decoración arquitectónica. No en vano, ya *La Trinità*, de Masaccio, una de las primeras obras elaboradas según el sistema de Alberti, responde a este modelo: se trata de un trabajo de "disolución" de una pared para mostrar una imagen perteneciente a una falsa realidad. No se le escapa a la crítica más temprana esta cualidad de la *Trinitá*. Así lo dice Vasari: *"Ma quello, che vi è di bellissimo oltre alla figure è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rossoti, che diminuiscono, e scortano così bene, che pare, che sia bucato quel muro"* (VASARI,1648:207). Y muy pronto se ensaya también con la “disolución” de techos: encontraríamos el primer trabajo conservado en la *Camara degli Sposi*, de Mantegna (KEMP,2000:51). La posibilidad

desplazarse, acercándose o alejándose de la pantalla, para crear una perfecta ilusión de fantasmas volátiles que se aproximaban o huían” (BÄTZNER,2010:306).

está, pues, dentro del sistema. Cuando Kemp asegura que son las escuelas de pintura del norte de Italia quienes impulsan la decoración ilusionista, lo hace recordando que dicho impulso se lleva a cabo sin necesidad de completar ni modificar la técnica albertiana (KEMP,2000:52 y ss).

Las posibilidades ilusionistas de la perspectiva no se limitan exclusivamente a la decoración mural, a la prolongación ficticia de los espacios: también se manifiesta en arte mueble. Se ha descrito en la *Palla de Santa Lucia*, de Veneziano, cierta impresión engañosa sobre la posición de la Virgen, y eso que se trata de una imagen de alguien tan estricto en la aplicación de la geometría como se espera que lo sea un colaborador de Piero della Francesca. ¿Habrá que concluir que esa impresión engañosa es una consecuencia inevitable de la perspectiva geométrica, a pesar de su proclamada pretensión de objetividad? Recordemos, a este efecto, las palabras de Baltrušaitis sobre la "doble vida" de la perspectiva: “*Toujours, la perspective se développera dans cette opposition. C’est une science qui fixe les dimensions et les dispositions exactes dans l’espace, et c’est aussi un art de l’illusion qui les recrée. Son histoire n’est pas seulement une histoire du réalisme artistique. Elle est aussi l’histoire d’un sogno*” (BALTRUŠAITIS,1984:8).

En efecto, la primera consecuencia de esta capacidad de la perspectiva para crear efectos ilusionistas es que se crea una triple asociación entre los conceptos de perspectiva, ilusión y pintura, asociación que los hace esencialmente dependientes entre sí, que contribuye a confundir los límites de cada uno de ellos y que se transforma, pronto, en lugar común de la tratadística. Quizá no hay mejor confirmación de esto que el título que escoge Accolti para su tratado sobre la perspectiva: *Lo inganno degl’occhi* (Venecia, 1625). Asociación que es también fácil de apreciar -lo proponemos a título de ejemplo- en la tratadística española de los siglos XVII y XVIII. Así, Palomino afirma que “*no habiendo proyección, no puede haber pintura*” (PALOMINO,1944:303), y habla de “*La Perspectiva, ó Pintura, matemáticamente considerada*” (PALOMINO,1944:283). En varias ocasiones emplea indistintamente uno y otro nombre, escribiendo “*pintura, ó perspectiva*” (PALOMINO,1944:302 y 339).

Por esa asociación, la pintura es asimilada, en todas partes, al engaño. Así, en las

alusiones de Gutiérrez de los Ríos: ...”*el pintor (...) deve pintar las personas, de manera que nos parezca que están hablando y con el espíritu, y con las demás cosas nos engañen pareciéndonos verdaderas*” (CALVO SERRALLER,1991:69) y de Juan de Butrón: “*La Pintura, según la mejor definición, que a tan noble Arte le compete, es un remedo de las obras de Dios, y una emulación de la naturaleza; pues no se halla cosa que aquélla críe, a la que ésta no copiee (sic) y felicísimamente la perpetúe. La superioridad deste Arte con las sombras, y relieves de que se ayuda engaña la vista de manera, que lo llano de la tabla o lienzo milagrosamente representa y pinta lo cóncavo y relevado del objeto, los claros y oscuros, lo fuerte y lo suave de la más sutil sombra*” (CALVO SERRALLER,1991:201).

De hecho, la capacidad para el engaño resulta ser, en opinión de Pacheco, el mérito que hace a la pintura superior a la escultura: “*Resta ahora ver cómo la pintura es aparente y engaña. (...) No puede la escultura a solas, sin la ayuda de la pintura, engañar (porque se ve la materia de que es formada) ni aun a los animales; y pienso que si alguna vez lo ha hecho ha sido estando ayudada del pintor con el color natural de las cosas. La pintura a solas sí puede hacer estos engaños a la vista*” (PACHECO,1990:123).

¿En qué consiste, en definitiva, este engaño que es ya esencia de la pintura? Inducir a tener por cierto lo que no lo es. Por eso, la relación de la pintura con el lienzo consiste en "desmentir" la naturaleza misma de su soporte. La idea se halla en todas partes, y quizá en pocos sitios expresada con la contundencia y claridad con que lo hace Palomino, en cuyo Libro III, Capítulo III, presenta un Teorema XIII de título "*Todo el empeño de la pintura es desmentir la superficie que pinta*": “*el empeño de la pintura es fingir cuerpos, distancias, y profundidades (...) lo qual es contra la naturaleza de la superficie (...): luego todo el empeño de la pintura es desmentirla; pues hace ver en ella lo que en ella no hay, ni puede haber*” (PALOMINO,1944:365).

¿Cómo se puede explicar este cambio tan rápido y profundo en el concepto y el objeto de perspectiva? Por supuesto, y como acabamos de decir, la misma potencia de la imagen ilusionista es capaz de provocar el cambio. Pero -aún no siendo éste el tema de este trabajo- conviene no olvidar lo que nos recuerda Kemp: que quizá la investigación de Brunelleschi no estaba orientada, en un principio, a ofrecer un método de trabajo a

los pintores. Kemp prefiere asociar los experimentos de Brunelleschi a las necesidades de la particular sociedad, moderna, práctica y mercantil, de la Florencia de aquel momento:

"Los valores de los humanistas ciceronianos que dirigían la administración de la ciudad aspiraban a alcanzar una valoración mensurable y a lo que puede llamarse logro de las 'perspectivas' racionales al juzgar la naturaleza del mundo humano y el curso concreto de la acción humana. (...) Existen pocas dudas de que la medida representación de Brunelleschi de esos dos venerados edificios estaba profundamente trabada con el sistema de valores políticos, religiosos e intelectuales que compartían los personajes más influyentes de la vida cívica de la Florencia de la época" (KEMP,2000:22).

Así que el método, en principio, no tenía por qué parecer de interés a los pintores florentinos, a quienes, como recuerda Kemp, no se les solía encargar la representación del tipo de paisaje urbano que protagoniza las dos famosas tablas. *"Lo que se necesitaba era el medio de adaptar el procedimiento de Brunelleschi a la creación de espacios imaginarios"* (KEMP,2000:23): habrá que esperar a que la técnica sea adaptada a las necesidades del trabajo del pintor. Solamente entonces empezaremos a ver cómo la técnica de la perspectiva empieza a ser empleada, además, en la representación de lo no existente.

ii. Alusión e ilusión.

Que la Pintura esconde siempre cierta dosis de engaño es, pues, algo aceptado. Toda pintura es siempre trampantojo, en su sentido más amplio. Sin embargo, una asociación tan genérica resulta poco útil: ¿subyace el mismo engaño -por referirnos a ejemplos tempranos- tras el ábside de San Satiro, de Bramante, que tras la *Flagelación*, de Piero? Quizá sea preciso refinar algo más la idea y preguntarnos hasta qué punto se pueden distinguir diferentes formas de engañar al observador?

En la crítica contemporánea se puede encontrar referencia a que toda perspectiva es siempre trampantojo, es decir, engaño. Asegura Bryson en *Visión y Pintura* que toda la perspectiva de la primera fase (la que él llama "del rayo céntrico") tiene una "tendencia

natural" al trampantojo (BRYSON,1991:120). Ello se debe a que "*en Alberti el 'rayo céntrico' indica al espectador que si coloca su cuerpo en este punto determinado o en este eje particular, verá la escena 'de la misma forma que el pintor', con todas las cosas en la misma escala que la del mundo real, y con una continuidad implícita (el motivo de las losas del pavimento) entre el plano del suelo de la percepción inicial y el plano del suelo del espectador*" (BRYSON,1991:122-123). Este efecto de continuidad espacial entre plano pictórico y espacio habitado por el observador sería inevitable en una imagen dotada de tan fuerte axialidad que "llama" al espectador y lo requiere en un punto concreto, en el cual se identifican la *Percepción inicial* (la del pintor) y la *Percepción del observador* (BRYSON,1991:117-122).

Aunque el mismo autor retira esta condición de trampantojo a la pintura occidental posterior al primer momento de la perspectiva, quizá resulte abusivo considerar que toda pintura en perspectiva es siempre un trampantojo. En este punto, la Psicología ha introducido la interesante diferenciación entre "alusión" e "ilusión".

Es "alusión" un efecto de doble impresión, que a la vez que ofrece una imagen inequívocamente plana -que el observador entiende como plana-, incluye en ella una serie de elementos que permiten entender que el espacio representado -aludido- es un espacio tridimensional. Es "ilusión", por el contrario, un efecto de impresión única, en la cual el observador cree estar realmente ante una realidad tridimensional (WADE&HUGHES,1999:1115).

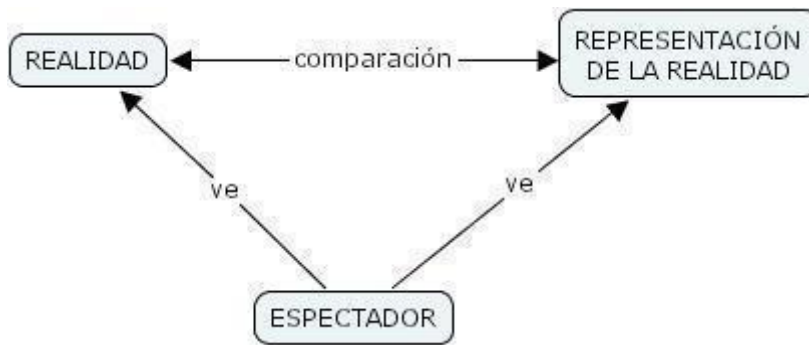
El efecto de *alusión* se debe a dos grupos de elementos que operan en sentido contrario. Por un lado, juegan a favor del engaño aquellos caracteres plásticos que el autor de la imagen ha insertado en ella: se trata de las reglas de la geometría proyectiva y de una serie de trucos o recetas que dan fortaleza a la alusión, como la superposición de objetos (entendemos que el objeto que tapa a otro está situado delante de él), las sombras, los tamaños relativos (la figura más grande es la más cercana), etc., destinados, todos ellos, a "desmentir" la superficie del lienzo, como lo expresaba Palomino. Y, por otro lado, operan en contra del engaño aquellos elementos que se hallan en el sistema perceptivo del observador, como son los efectos de la visión binocular y del movimiento -ya sabemos que el sistema albertiano requería un observador ideal inmóvil y que mira a

través de un solo ojo. Todo ello produce una imagen que, a pesar de ser evidentemente plana, es interpretada en términos de profundidad (WADE&HUGHES,1999:1115).

Así pues, lo que caracteriza al efecto de alusión es la falta última de capacidad de convencimiento. La pintura que ejerce este efecto de alusión no deja nunca de ser percibida como tal pintura, como objeto manufacturado: "*That is, the allusion to relief or depth in a painting of a scene, no matter how well it is painted, will be different to the perceived depth separating the actual objects in the scene*" (WADE&SWANSTON,2001:45).

El efecto de *ilusión* es, por el contrario, la percepción inequívoca de hallarse ante una realidad tridimensional. En este caso, el productor de la imagen se ha asegurado de anular los efectos de la visión binocular y del movimiento, que podrían arruinar el efecto tridimensional. Las maneras habituales de conseguirlo son obligar al observador a permanecer en un punto fijo o a apreciar la imagen a través de un orificio -las cajas de perspectiva de Van Hoogstraten, o las de Alberti- y elaborar la imagen a gran escala, que es el caso de la decoración arquitectónica, el lugar, como señalaba Kemp, donde el ilusionismo pictórico arraigó antes y con más fuerza (WADE&HUGHES,1999:1116).

Presentamos estos esquemas que podrían ayudar a diferenciar los objetivos de la ilusión de los de la alusión. En el primer caso, la alusión se asocia con imágenes que no ocultan su condición de objeto manufacturado: puestos ante el observador, puede éste reconocer la representación más o menos acertada de las tres dimensiones sobre un plano, pero no deja nunca de ser consciente de que lo que tiene delante es una imagen elaborada: el marco, la escala, la imposibilidad de satisfacer los requisitos de la fisiología de la visión humana. Éste sería el esquema:



Sin embargo, la ilusión se comporta de otra manera ante el observador. Su pretensión es ocultar su naturaleza de imagen artificial, manufacturada, e interponerse entre el observador y la realidad. Lo que pretende la ilusión es convertirse en una ampliación de la realidad. Allí donde se descubra su naturaleza artificial, en ese momento la ilusión pierde su efecto. Éste sería el esquema:



El primero de los efectos clarificadores de esta diferenciación entre ilusión y alusión es mostrar que el efecto ilusionista no es un logro exclusivo de la técnica de proyección geométrica. Efectos de ilusión son conocidos desde mucho antes de la aparición de la perspectiva geométrica renacentista, tanto en ejemplos conservados en pintura mural romana y medieval, como en referencias en textos escritos, algunas de ellas tan recurrentes como la competición entre Zeuxis y Parrasio narrada por Plinio. En este sentido, la decoración ilusionista de la Edad Moderna puede ser entendida como un caso

particular en una tradición milenaria.

iii. Trampantojo y anamorfosis.

El segundo de sus efectos clarificadores es aportar la clave para la diferenciación entre anamorfosis y trampantojo, una de las confusiones de límites más habituales que nos hemos encontrado durante la preparación de este trabajo. Desde este punto de vista, solamente el trampantojo puede ser entendido como un verdadero efecto de pintura ilusionista, es decir, que da al observador la impresión de hallarse ante una realidad que, verdaderamente, no existe. El trampantojo asume los caracteres del efecto de ilusión: exige un observador inmóvil porque, si se mueve, descubrirá la verdadera naturaleza de lo que ve -una imagen, no un mundo- y todo el efecto se desmoronará.

La anamorfosis no opera en los mismos términos. No se relaciona con el par de conceptos “alusión - ilusión”. Mientras que el trampantojo se esfuerza por crear una sensación realista de espacio, la anamorfosis la destruye por completo. Lo que ve el observador es cómo la imagen parece levantarse de su soporte y dirigirse hacia él. Esto es, que se proyecta desde el plano pictórico hacia el espacio finito y real que hay entre plano pictórico y observador, invadiéndolo, y no -como en la perspectiva común- desde el plano pictórico hacia el espacio infinito y virtual que se abre detrás. Por eso se puede decir que la anamorfosis es, en el fondo, una imagen aespacial. Es el efecto de la manipulación de las normas de la construcción legítima:

"The viewing point is now conjoined with the distance point, which itself is nearly congruent with the principal point. The image suddenly appears to originate and end at nearly the same axis along the plane. Nicéron's diagrams reveal that in anamorphosis the distance point no longer functions to produce the illusion of distance at all. Instead, anamorphosis collapses any sense of physical space, drawing the viewer literally toward a point along the Euclidean plane of the picture surface, so close that the image itself almost disappears from sight" (MASSEY,2007:56).

A diferencia del trampantojo, necesita que el observador se mueva. Sin un observador en movimiento -provocado por la propia imagen anamórfica- ésta no puede desarrollar

todo el juego que lleva implícito.

Podríamos decir, en conclusión, que la anamorfosis muestra una relación con el engaño, sí, pero se trata de una idea que se debe matizar. En primer lugar, porque se desliga de cualquier construcción espacial coherente. Como hemos visto, busca lo contrario. Si hay que buscar una forma de describir el engaño asociado a la anamorfosis, habrá que buscarla al margen de cualquier descripción del espacio. La posibilidad del engaño se halla en otro orden de cosas: la relación característica que establece con el observador. Porque -y esta es la segunda matización- la anamorfosis no tiene ningún interés en ocultar su carácter artificial: por el contrario, se muestra como objeto artificial y artificioso en extremo. Por eso es justamente lo contrario del trampantojo, imagen que oculta su aspecto “deformado” y se niega a transformarse ante el observador. Si la imagen está concebida para ocultar el proceso de transformación, si el objetivo del autor es que el observador no se dé cuenta del cambio, entonces no estamos ante una anamorfosis.

	Aspecto deformado	Aspecto corregido
Trampantojo	Oculto	Expuesto
Anamorfosis	Expuesto	Oculto

4. EL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO.

Nos hallamos, pues, ante un concepto difícil de definir. En un principio, y a partir de las notas halladas en las definiciones, nos propusimos establecer una definición tan clara de anamorfosis que nos permitiera hablar de ella como de una categoría de imagen por derecho propio, es decir, no solamente un caso particular de otras formas de imagen deforme, cambiante o sorprendente. Para ello, hemos intentado discernir hasta qué punto algunas de las ideas frecuentemente asociadas a ella en las definiciones bastaban por sí mismas para este “deslinde”. Igualmente, y a partir de su relación con la geometría proyectiva, si no sería algo más que un caso particular del tipo de imágenes que hemos llamado “correcciones ópticas” (perspectivas aceleradas y ralentizadas; ciertos tipos de perspectiva de techos). Sin embargo, mientras que el análisis de las ideas de “engaño”, “deformación” y “transformación” parecía favorecer la hipótesis de la originalidad de la anamorfosis; mientras que el procedimiento técnico para su elaboración se demostraba también independiente y original, he aquí que los frescos de Andrea Pozzo en el *corridoio* parecían desmentirla. En efecto: nada en dicha obra parece justificar que no se trate, en el fondo, de una forma especial de corrección óptica.

Y, sin embargo, y aunque no podamos dar razón de ello, en este momento de nuestro trabajo es difícil negar la insatisfacción con dicho resultado. Las mismas definiciones consultadas, con su énfasis en los aspectos no técnicos de la imagen, parecen llamar a comprender la anamorfosis de otra manera. Y no solamente por las definiciones, sino porque un repaso a las imágenes anamórficas conocidas revela que esa utilización de la anamorfosis como “corrección óptica” ha sido prácticamente nula. De esta manera, parecería que la realidad del uso de la imagen -lo que realmente se ha hecho con ella- reclama, a su modo, una definición propia.

Así pues, intentaremos un nuevo camino: que la justificación de la anamorfosis como concepto propio no derive exclusivamente de sus características técnicas. Por supuesto, se nos presentan inmediatamente las siguientes preguntas: ¿es lícito plantear que la definición de un objeto artístico pueda descansar en elementos distintos de sus propias características objetuales? Y, si lo fuese, ¿en qué debería descansar?

Las definiciones que hemos visto nos ofrecen las pistas iniciales. La mayoría de ellas presentan, junto a “deformación”, “transformación” y “engaño”, otras notas que sus autores consideraron imprescindibles para dar a entender ante qué tipo de imagen está el observador: “sorpresa”, “diversión”, “juego”. De ninguna de ellas podría decirse que se trata de elementos objetivos, descriptibles en la imagen misma. Se trata, por el contrario, de aspectos de la anamorfosis que podríamos reunir, aunque sea provisionalmente, bajo el epígrafe de “relación que la imagen establece con el observador”.

De donde surgen nuevas preguntas: ¿cómo podemos hacer un análisis de esa relación? ¿Qué preguntas deberíamos hacerle? ¿Qué elementos intervienen? y, sobre todo ¿qué se puede esperar de semejante aproximación? ¿Puede ofrecer resultados validables, o no logrará ir más allá de la descripción de efectos subjetivos?

a . El objeto y el sujeto.

Tradicionalmente, la Historia del Arte ha repartido su atención entre el objeto artístico y el productor del mismo. La atención al productor ha sido, cronológicamente, el primer método reconocido de nuestra disciplina, que hizo de la vida de los artistas su primer objeto de estudio. Ahí queda el trabajo esencial de Vasari. La atención prestada al objeto artístico alcanza, quizá, su apogeo en las tendencias formalistas de la Historia del Arte, deudoras, en última instancia, de la teoría de la visibilidad pura de Fiedler (*cfr.* BAUER, 1984:122). La lista de autores que han trabajado según esta orientación incluye muchos de los más ilustres nombres de esta especialidad. Asimismo, justo es reconocer que el formalismo no es una escuela única, sino que podría entenderse como tendencia reconocible en el seno de otros enfoques. Las teorías de los conceptos fundamentales y de la voluntad artística beben en ésta de la visibilidad formal, como lo hacen también otras. Por su parte, los diversos historicismos, si bien buscan parte de sus elementos de análisis en el mundo exterior al objeto, no dejan por ello de señalar al objeto artístico como centro de sus preocupaciones. Sin intención de subsumirlos todos en una misma corriente, citemos en esta tendencia obras tan dispares como la fundacional *Historia del Arte*, de Winckelmann, las miradas a la Historia del Arte como Historia de la Cultura,

los diversos historicismos (idealista, nacionalista), el determinismo de Taine y Semper, así como la mirada marxista de Marr, Lukács, Plejanov y la escuela de Frankfurt, entre otros.

El resultado de este conjunto de tradiciones es habernos, por un lado, proporcionado gran riqueza de herramientas terminológicas y conceptuales para el análisis centrado en el objeto y, por otro, acostumbrado a descuidar otras miradas sobre el arte.

Y, sin embargo, esas otras miradas son posibles y han acompañado desde el principio la reflexión sobre el arte. Así, frente a lo que podríamos considerar una mirada ontológica -¿qué es el arte?, ¿qué es el objeto artístico?-, y que nos ha ofrecido diversas respuestas (el arte como *mimesis*, como expresión subjetiva, como lenguaje), han existido también otras: la mirada epistemológica, que se plantea el valor cognoscitivo del juicio artístico; la mirada hermenéutica, que se plantea el cómo comprendemos e interpretamos el arte, y en la que podríamos incluir la aproximación psicológica al Arte (con Arnheim) y a la percepción (con Gombrich), la antropológica y la simbólica y cultural (con Cassirer y Panofsky); la mirada ética, bajo la cual ha sido posible -con Tolstoi, con Morris- estudiar el arte como factor de regeneración social, así como rechazar -con Platón- o justificar y estudiar -con el marxismo- su función política; la mirada pedagógica que desarrollan los centros educativos y museos (la literatura escolar, los tratados técnicos, la divulgación cultural); la mirada comercial del mercado artístico y del turismo; la mirada legislativa que realizan los Estados; la mirada histórica, que intenta trazar un relato histórico del arte, asumiendo y adaptando aportaciones de todas las demás...

Por supuesto, la Historia del Arte se ha beneficiado de las aportaciones de este tipo de enfoques, y es a partir de ellos que intentaremos obtener elementos para el análisis que queremos realizar.

Rastrear la atención que los estudios sobre el arte han prestado a la presencia del observador podría llevarnos al inicio mismo de la Estética como disciplina. En efecto, cuando Alexander Baumgarten afirma que el juicio estético, en tanto juicio intuitivo, carece de valor cognoscitivo y no puede ofrecer una verdad al observador, está planteando una forma particular de relación entre sujeto y objeto.

Es, sin embargo, y ya desde finales del XIX, el intento de devolver al juicio estético ese valor de verdad lo que pone las bases de la nueva atención crítica a la relación entre sujeto y objeto artístico. Así, es posible detectar diversas corrientes que plantean esta restauración del juicio estético (FERRARIS,1990:171-175). Es de ellas de donde, en última instancia, surgirá la atención al observador y a su relación con el objeto.

Esta restauración del juicio toma cuerpo en la primera mitad del siglo XX. En palabras de Ferraris:

"el vínculo entre legitimación del arte y justificación de la estética se moduló en el periodo que nos interesa (aproximadamente a partir de la segunda mitad de los años treinta) siguiendo dos líneas fundamentales: 1) la justificación referida al método: la investigación sobre el arte puede conservar su valor en cuanto se apoya en un método válido, diseñado científicamente y capaz de prever resultados objetivos; 2) la justificación referida a la verdad del arte: la experiencia estética no es la fragmentaria y casual unión de sensaciones, ni la expresión sensible de algo distinto a ella misma que puede ser estudiado de forma más rigurosa por otras vías (sobre todo por las de la ciencia); al contrario, en el arte existe una forma especial de verdad que puede ambicionar un primado gnoseológico respecto al saber científico como forma estándar de conocimiento" (FERRARIS, 1990:174).

Ambas líneas pueden identificarse, a grandes rasgos, con los trabajos del método estructuralista (aplicados primero a la Lingüística y después, a través de ella, al arte) y con los de la investigación fenomenológica en su estudio de la experiencia estética (en Merleau-Ponty, en Dufrenne). Si bien se ha señalado que ambas opciones, en sus concreciones metodológicas, enfatizan la autonomía de la obra de arte, del objeto, frente al autor y al receptor (BEARDSLEY,1988:80), también lo es que muchas de sus aportaciones, directa o indirectamente, habrán de resultar de interés para un enfoque orientado al observador.

El segundo impulso hacia el cambio de orientación de la crítica -del objeto al sujeto- llega de la mano de la "mirada" hermenéutica. En efecto, y en los enfoques

tradicionales, el significado de la imagen ha estado ligado al objeto mismo, es decir, se ha dado por hecho que el objeto es el soporte único y definitivo del significado de la imagen. Norman Bryson repasa los cimientos teóricos de estas aproximaciones al arte, que califica de *Teoría de la Visión Natural y Perceptualismo* (cfr. BRYSON,1991:capítulos 1-3).

A lo largo del siglo XX, diversos han sido los enfoques que han intentado desarrollar esta cuestión, haciendo entrar en juego el papel del observador en la construcción del significado de la imagen. El de la Psicología ha sido uno de esos enfoques, especialmente rico en consecuencias para la Historia del Arte a través de los estudios de Psicología de la percepción, en los que destaca muy especialmente el trabajo de Gombrich: no es necesario enfatizar ahora el gran impacto de su *Arte e ilusión*. Importantísimo, también por lo amplio y profundo de sus consecuencias, es el enfoque simbólico que, arrancando de Cassirer y su teoría de las formas simbólicas, desarrolla Panofsky con su método iconológico, seguramente la más importante de las tareas de renovación teórica que ha experimentado la Historia del Arte en el siglo XX.

b . La recepción de la obra de arte.

Esta atención a la presencia del sujeto y su participación en la construcción del significado ha dado lugar a aproximaciones que podríamos calificar, genéricamente, de “enfoques relacionales”. Se trata de aquellos que ponen su atención en el proceso que se inicia con la recepción del objeto artístico por parte del sujeto, en el modo en que se configura la relación entre ambos polos y en cómo, en el curso de la misma, se construye un significado.

Como ha sido señalado, el tema de la recepción de la obra de arte no es en absoluto nuevo: Aristóteles incluye la idea de *catharsis* en la definición misma de tragedia (SÁNCHEZ,1991:213). Sin embargo, los estudios críticos sobre la recepción de la obra de arte experimentan gran auge y renovación en la segunda mitad del siglo XX. El más importante de esos enfoques relacionales es el que conocemos con el nombre de Estética de la recepción. Se ha llamado así a "una dirección de investigación que estudia los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario. Con este interés por el

efecto y la acogida de la obra de arte, la estética de la recepción se considera superadora de las formas tradicionales de la estética de la producción y la descripción" (WARNING,1989:13).

Surgida en el contexto universitario alemán a finales de los años 60, de la mano de Hans-Robert Jauss (1921-97), que había sido discípulo de Gadamer, y de Wolfgang Iser (1926-2007), continuador de la línea de Roman Ingarden, se presenta como una renovación metodológica de la crítica literaria. Así, se han señalado tres grandes influencias en su nacimiento: el estructuralismo del Círculo de Praga, la hermenéutica de Gadamer y la fenomenología de Ingarden (SÁNCHEZ,1991:219). Es esta una "dirección de investigación" directamente relacionada con el desarrollo que acabamos de resumir, pero generadora de un campo de investigación propio:

"Históricamente se ha desarrollado la estética de la recepción en conexión y sobre la base de un concepto del arte de tipo semiótico, y desde sus mismos comienzos en el estructuralismo de Praga no ha sido adelantada por el desarrollo tormentoso de la semiótica (...) la estética de la recepción ha constituido su campo de trabajo de modo menos sistemático, pero más adecuado, que esos proyectos teóricos a los que sobrevive. Desde sus comienzos en Praga se ha esforzado por una consideración claramente funcional del texto, impulsando implícitamente lo que hoy explícitamente promueve la teoría del texto de orientación pragmática, frente a la unilateralidad de una simple 'semiótica del código'" (WARNING,1989:13).

Así, es en el campo de la Lingüística donde por primera vez se opera, de forma sistemática, ese cambio de atención desde el objeto hacia el receptor, y desde la inmediatez de la recepción hacia la temporalidad de la experiencia lectora.

i. Las aportaciones del estructuralismo y de la fenomenología a la Estética de la Recepción.

Repasemos las principales componentes de la Estética de la recepción en busca de aquellos elementos que nos serán útiles en nuestro trabajo. Comencemos por las aportaciones del estructuralismo. Se ha señalado la deuda de la Estética de la recepción

con el Círculo de Praga, a través del cual se hace eco de las enseñanzas del formalismo ruso. La clave, en este caso, se halla en el estudio de la función comunicativa del lenguaje, concepto integrado en el modelo general de comunicación cuyo origen está en la propuesta de Ferdinand de Saussure: la comunicación es un sistema formado por emisor, mensaje y receptor. Sobre este modelo, Karl Bühler desarrolla la idea de funciones del lenguaje: representativa, expresiva y apelativa, y que Jan Mukarovsky aglutinó bajo la etiqueta de “funciones prácticas”. Frente a aquellas, Mukarovsky define la “función estética”, determinada como "negación dialéctica de una comunicación verdadera" (Mukarovsky, *Poética*, citado por WARNING,1989:15). Esta teorización de la función estética del lenguaje culmina, por una parte, en el concepto de autorreferencialidad del lenguaje poético -no sería capaz de una comunicación pragmática-, expuesto por Roman Jakobson, pero, por otra parte -y es la línea que nos lleva hacia el descubrimiento del papel del lector- culmina también en la idea de la aportación necesaria del receptor para la elaboración del significado:

"En la medida en que el signo estético se tematiza primariamente en su materialidad sónica, lo hace sin una clara determinación, remitiendo en consecuencia a una realidad indeterminada. (...) Lo decisivo es que sobre esta deficiente determinación comunicativa del signo estético salta también el marco lingüístico estricto. Pues la significación, definida por Saussure como la relación convencional de significante y significado, no está dada en el signo estético con este convencionalismo lingüístico, sino que se remite a convenciones extralingüísticas que el receptor atribuye a la obra" (WARNING,1989:16).

Según este modelo, la comunicación, en el caso del signo estético, es constituida por el receptor: es él quien constituye el objeto estético como correlato del objeto material en su conciencia.

¿Cómo se constituye ese correlato en la conciencia del receptor? Es en este punto que la Estética de la recepción se vale del método y los hallazgos de la fenomenología (muy particularmente del trabajo de Roman Ingarden), que aporta la descripción de la lectura como un proceso dinámico de recepción. Es durante ese proceso que la obra de arte se actualiza mediante un acto de concreción:

"La teoría fenomenológica del arte señala con insistencia que, en la consideración de una obra de arte literaria se ha de valorar no sólo el texto actual sino, en igual medida, los actos de su recepción" (ISER,1989a:149).

Es Wolfgang Iser el responsable de la aportación fenomenológica a la Estética de la recepción. Estudia el proceso de lectura y la estructura de los textos, en busca de los elementos a partir de los cuales se desata la respuesta del lector, y argumenta que los textos literarios no "representan o comunican un objeto que posee una existencia independiente del texto" (ISER,1989b:135). Esta carencia de referencia externa es la clave para entender lo que se llama "indeterminación" del texto literario:

"el lector no puede ciertamente remitirse ni a la determinación de objetos ya dados ni a contenidos definidos, para comprobar si el texto expone su objeto de modo correcto o falso. Esta posibilidad de comprobación, que poseen todos los textos expositivos, le es negada a los textos literarios. En este punto aparece un valor de indeterminación que es propio de todos los textos literarios" (ISER,1989b:136).

Iser encuentra la razón de esa indeterminación propia y definitoria de lo literario en la estructura del texto. Un texto literario está construido a base de lo que él llama "espacios vacíos" (o "lugares de indeterminación", en expresión de Ingarden): relaciones no formuladas entre las diversas perspectivas o posibilidades que abre el texto. Son esos vacíos los que dan pie a la intervención activa del lector:

"Nada de esto está formulado en el texto; es más bien el lector quien produce estas innovaciones. Esto sería imposible si no contuviese el texto espacios vacíos que hacen posible el juego interpretativo y la adaptación variable del texto. Con esta estructura, el texto realiza un ofrecimiento de participación a sus lectores. (...) Sólo estos lugares vacíos garantizan una participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos" (ISER,1989b:139).

En consecuencia, "quedan así escindidos el contexto de producción y el de recepción, concretados en la oposición entre el artefacto material y el objeto estético"

(SÁNCHEZ,1991:219-220). En palabras de Iser, se justifica la idea de dos “polos” en el estudio de lo artístico:

"Se deduce que la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede ser identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción" (ISER,1989a:149).

Esta es una de las aportaciones más interesantes para nuestra aproximación a la definición de anamorfosis, pues, desde este momento, será necesario considerar, en esa relación sujeto-objeto que pretendemos observar, el peso relativo de cada uno de ambos polos. En este reparto no es posible renunciar al estudio de la estructura del objeto, pues en ella se encontrarán los elementos que darán pie a la constitución del objeto estético. Pero, como es obvio, será necesario prestar atención también a las actividades del lector, en tanto polo imprescindible de la relación. Los procesos que una descripción fenomenológica descubre en la lectura "no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa" (ISER,1989a:157). Ese es el equilibrio al que se refiere Iser:

"La obra de arte es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto" (ISER,1989a:149).

Mientras que, por un lado, se ha hecho evidente que no es posible localizar en el objeto todo el peso del significado ("*Un texto, se suele decir, expone algo, y la significación de lo expuesto existe independientemente de las diferentes reacciones que tal significado puede ocasionar. Sin embargo, y frente a esto, se manifiesta la sospecha de que esa significación independiente de toda actualización del texto no es, quizás, más que una determinada realización del texto que se ha identificado con él*", ISER,1989b:134), por el otro, "*juegan en el proceso de lectura las actitudes, expectativas y anticipaciones del*

lector un papel esencial, puesto que esas configuraciones [significativas] sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse" (ISER,1989a:157).

La segunda gran aportación, para nuestro trabajo, de este enfoque fenomenológico es la recuperación de la dimensión temporal de la recepción. "Recuperación" en tanto que, especialmente en la tradición pictórica occidental, la dimensión temporal del signo había sido eliminada (*cfr.* BRYSON,1991:138).

Propongo repasarla a partir del trabajo de Stanley Fish, en cuyo trabajo *Literature in the Reader: Affective Stylistics*, publicado en 1970, presenta una sistematización, en busca de la configuración de un método de análisis, de los distintos hallazgos de la Estética de la recepción (*cfr.* FISH,1989).

En la definición que él mismo da de su propuesta metodológica ("un análisis de las respuestas sucesivas del lector a las palabras que se van desplegando una tras otra en la página", FISH,1989:122) se advierte la importancia esencial de la temporalidad. La recepción textual, lejos de ser una percepción instantánea es en realidad un proceso que, por lo tanto, se desarrolla en el tiempo:

"La crítica que considera 'el poema mismo como objeto de un juicio crítico específico' extiende este olvido [del lector] a los principios; transforma una experiencia temporal en una espacial; lo deja, y de una sola mirada lo capta como un todo (frase, página, obra) que el lector conoce (si lo hace) sólo trozo a trozo, momento a momento. (...) Es 'objetiva' exactamente en el falso sentido del término, porque ignora decididamente lo que hay de objetivamente verdadero en la actividad de leer" (FISH,1989:121).

Y es ese reconocimiento de que la experiencia se desarrolla en una dimensión temporal lo que permite calificar de "acontecimiento" la relación entre objeto y sujeto:

"Un análisis en términos de acción y acontecimiento es, por otra parte, verdaderamente objetivo, porque reconoce la fluidez, la 'movilidad' de las experiencias de significación, y porque nos encamina a donde está la acción: la conciencia activa y activante del lector" (FISH,1989:121).

Desde donde se puede, también, contribuir a despojar al objeto de la exclusividad en la construcción del significado. Si bien es parte imprescindible del mismo, en cuanto soporte de los signos y elementos objetivos sobre los que se apoya, desde este enfoque el significado es, antes que "algo que existe o nos es dado", "algo que sucede":

"Naturalmente, el valor de tal procedimiento está ligado a la idea de significación como suceso, algo que está sucediendo entre las palabras y la mente del lector, algo no visible al ojo desnudo, pero que puede hacerse visible (o al menos palpable) introduciendo regularmente una 'pregunta investigadora': ¿qué es lo que hace esto?" (FISH,1989:114).

Por eso, Fish puede proponer una nueva definición para el concepto de "significado":

"Me atrevería a decir (...) que lo que hace [el objeto] es lo que significa" (FISH,1989:117).

En otras palabras:

"El significado de una enunciación, lo repito, es su experiencia" (FISH,1989:130).

ii. Las aportaciones de la hermenéutica a la Estética de la Recepción.

La aportación de Jauss a la Estética de la recepción se integra en un eje diferente: mientras Iser analiza al lector como individuo que lee, Jauss se interesa por su integración en la corriente histórica que determina sus respuestas:

"La historicidad del arte y de la literatura no se reduce de hecho a un diálogo entre el espectador o lector y la obra, entre el presente y el pasado. El lector no está ciertamente aislado en el espacio social, 'reducido a la cualidad de individuo leyente'. Por la experiencia que le transmite su lectura, participa en un proceso de comunicación en el que las ficciones del arte intervienen efectivamente en la génesis, la transmisión y las motivaciones del comportamiento social. La estética de la recepción debería poder estudiar esta función de creación social del arte y formularla objetivamente en un sistema de normas y horizontes de expectativa, si es capaz de captar ahí donde el saber

práctico y los modelos de comportamiento comunicacional se concretan, la función mediadora que la experiencia estética ejerce" (JAUSS,1989b:247).

Hay en Jauss, pues, una preocupación por la defensa de la historicidad de la experiencia estética. Se trataría, en pocas palabras, de la necesidad de reconstruir los condicionantes históricos que operan en la relación sujeto - objeto. El concepto de "horizonte de expectativas", que viene a ser el objetivo de esta reconstrucción, es deudor, en última instancia, del pensamiento de Gadamer. Como recuerda Sánchez Ortiz de Urbina, a propósito de Gadamer, *"El receptor de la obra no parte de cero; es consciente de que está en una situación que lo envuelve en el seno de una tradición"* (SÁNCHEZ,1991:220). Es en este contexto donde Gadamer propone la idea de "horizonte". En un principio, de modo general, en la determinación de la situación de comprensión:

"Todo presente finito tiene sus límites. Podemos determinar el concepto de situación por el hecho de que significa un lugar que limita las posibilidades de comprensión. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de horizonte. Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una posible ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, etc. El lenguaje filosófico ha utilizado esta palabra especialmente desde Nietzsche y Husserl para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinación finita,"... (GADAMER,1989:82).

Sobre esta base, y cuando se trata de la comprensión de fenómenos históricos (como todo objeto es), la idea de horizonte se transforma, de condición general para la comprensión, en objetivo de la investigación:

"Ocurre que también hablamos de horizonte en la comprensión histórica, especialmente cuando nos referimos a la pretensión de la conciencia histórica de ver siempre el pasado en su propio ser, no desde nuestros criterios y prejuicios contemporáneos, sino en su propio horizonte histórico. La tarea de la comprensión histórica implica la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, para poder representar así lo que se quiere comprender en sus

verdaderas dimensiones. El que no vea este desplazamiento del horizonte histórico desde el que nos habla la tradición, acabará malentendiendo los contenidos de la tradición” (GADAMER,1989:83).

Así, cuando Jauss plantea la necesidad de *“comprender la interacción existente entre arte y sociedad, o, dicho de otra manera, entre producción, consumo y comunicación”* (JAUSS, 1989b:239), está aludiendo a mucho más que una reactivación de enfoques historicistas del arte. Defiende, más bien, la necesidad de una reconsideración de la tradición académica: toda teoría edificada sobre la autonomía de la obra de arte -tanto de origen idealista (cuya premisa es la determinación endógena del arte) como materialista (por la determinación exógena del arte)- tienden a dar como resultado la separación de praxis artística y experiencia estética (*cfr.* JAUSS,1989b:238-240).

La Estética de la recepción, tal como la propone Jauss, quiso servir de revulsivo para la renovación de la Historia de Arte y de la Literatura en tanto que reivindicaba la necesidad de añadir a sus respectivos campos de estudio la atención a los efectos que la obra produce. Exigencia que se compadece con lo que ya reclamaba Gadamer, maestro de Jauss: obviar la historia de los efectos nos conduce a una falsa comprensión histórica, al espejismo del objetivismo histórico:

“El objetivismo histórico, al remitirse a su propio método crítico, oculta la implicación de los efectos en la que está atrapada la conciencia histórica. Es cierto que se sustrae a la arbitrariedad de las actualizaciones del pasado gracias a su método crítico, pero con ello se crea una buena conciencia capaz de negar los presupuestos que, de modo no arbitrario ni caprichoso, soportan su propia comprensión, y, de ese modo se falsea la verdad alcanzable en la finitud de nuestra comprensión. El objetivismo histórico se parece en esto a la estadística que por lo mismo es un procedimiento de propaganda tan poderoso, porque, dejando hablar el lenguaje de los hechos, aparenta una objetividad que depende en el fondo de la legitimidad de sus planteamientos” (GADAMER,1989:81).

La reivindicación de lo histórico, así planteada, es propuesta como una fusión de diversas tradiciones historiográficas:

“Si no se puede determinar la naturaleza histórica de una obra de arte independientemente de los efectos que produce, ni estudiar la historia de un arte independientemente de su recepción en la historia, se tendrá que integrar la estética tradicional de la producción y la representación con la estética de la recepción” (JAUSS,1989b:239),

fusión cuyo objetivo ha de ser someter al arte *“a las leyes de la comprensión histórica, devolviendo así a la experiencia estética la función social y comunicativa que había perdido” (JAUSS,1989b:239).*

c . Visual Turn.

En años posteriores al florecimiento de la Estética de la recepción, nuevos enfoques han venido a enriquecer la aproximación “relacional” al arte. En el caso que nos ocupa, resultan de interés todos aquellos que vienen a interesarse por el objeto artístico en cuanto tal, abandonando la dependencia teórica respecto al análisis lingüístico. En efecto, en los estudios sobre artes plásticas se ha producido un cambio de orientación que bien podría resumirse en el incremento del interés por la imagen como tal: su definición y sus maneras de ser y relacionarse con el observador. Ha sido identificado, a este respecto, un movimiento filosófico general o un cambio de paradigma en la cultura occidental que ha sido llamado *"visual turn"* (traducido como "giro pictórico", "pictorial" o "visual"), entendido, por quienes lo han detectado, como reacción al anterior paradigma, que hacía del signo lingüístico el modelo para el análisis de cualquier realidad cultural.

Es W. J. T. Mitchell quien inserta este cambio de paradigma en una narración de la historia de la filosofía, y lo hace citando a Richard Rorty, de quien toma la idea de "giros" filosóficos:

*"La idea de que a la filosofía antigua y medieval le preocupaban las cosas, a la filosofía desde el siglo diecisiete hasta el siglo diecinueve le preocupaban las ideas y a la escena filosófica ilustrada contemporánea le preocupan las palabras, resulta bastante plausible" (RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979, citado en MITCHELL,2009:19).*

La existencia de ese “giro”, o “momento en que un conjunto de problemas aparece y los antiguos empiezan a desaparecer”, sería perceptible, en su opinión:

"Pero sí parece quedar claro que aquello sobre lo que los filósofos hablan está experimentando otro cambio y que, de nuevo, éste está acarreado una transformación en otras disciplinas de las ciencias humanas y en la esfera de la cultura pública que se relaciona de forma compleja con él. Me gustaría llamar a este giro 'el giro pictorial'" (MITCHELL,2009:19-20).

Entiende Mitchell que la cuestión de la imagen se ha colocado entre las preocupaciones principales de la filosofía, y de las ciencias humanas en general, en nuestros días, cuyo principal síntoma es que el debate sobre la imagen se ha convertido en “*un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual*” (MITCHELL,2009:21). La imagen, en estas condiciones, se estaría convirtiendo en “*un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como modelo o figura de otras cosas*” (MITCHELL,2009:21). Y si esto está ocurriendo en estos momentos se debe a la gran potencia que la imagen ha adquirido en nuestras vidas merced a las posibilidades de la tecnología: “*la fantasía (...) de una cultura totalmente dominada por las imágenes se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global*” (MITCHELL,2009:22-23). Y, sin embargo, ante esta situación, y en palabras de Mitchell, “*no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas*” (MITCHELL,2009:21).

Algo similar recuerda Martin Jay:

"Insofar as we live in a culture whose technological advances abet the production and dissemination of such images at a hitherto unimagined level, it is necessary to focus on how they work and what they do, rather than move past them too quickly to the ideas they represent or the reality they purport to depict" (JAY,2002:88).

Metodológicamente, este "giro visual" vendría definido por el rechazo del modelo lingüístico como paradigma para el análisis de la imagen. Así lo plantea Nicholas Mirzoeff:

"Entusiasmados con la semiótica, en un primer momento los teóricos creyeron que toda interpretación derivaba de la lectura, quizá porque como académicos mantenían un estrecho contacto con ella en su vida cotidiana. Como consecuencia, en la mayoría de los libros se intentaba describir la cultura visual como un 'texto' o se procuraban 'leer' las películas y otros medios audiovisuales de comunicación. En este sentido, cualquier uso del signo es un ejemplo del sistema lingüístico total" (MIRZOEFF,2003:35).

En palabras de Jay:

..."llegó un fuerte imperativo [a Estados Unidos y a finales de los años sesenta del siglo XX] a conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad. Es decir: todo podía ser tratado como un sistema de signos basado en significantes diacríticos arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial. En términos visuales, ahora parecía posible 'leer' antes que simplemente 'mirar' cuadros, películas, arquitectura, fotografía y escultura" (JAY,2003:67).

Se desarrolla así, a finales del siglo XX, un renovado interés por la definición de imagen. Resulta evidente, en las bases de este "giro", la insatisfacción por la identificación de la imagen con el signo lingüístico, pues "puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», basándose sólo en un modelo textual" (MITCHELL,2009:23). Así, se percibe desde ese momento el esfuerzo por desvincular o deshacer toda comparación entre signo visual y signo no visual: la frase "La ciencia de la imagen demanda una autonomía" (ELKINS,2010:134) podría servir de lema de la actual Teoría de la Imagen.

El signo visual, se dice, soporta una serie de significados que el signo no visual no puede soportar. Así lo declara, en el curso de un seminario sobre Teoría de la Imagen, Gottfried Boehm:

"El logos es más que verbal: la palabra tiene un sentido más rico que aquel que se agota en lo que puede ser dicho o descrito. Más allá del decir se encuentra el mostrar, la revelación a través de la imagen (por no hablar de la música y otros lenguajes culturales no verbales)" (ELKINS,2010:152).

Con lo que los efectos -como ya señalaba Gadamer- se convierten en una de las claves de diferenciación. No otra cosa significa la apreciación de que la imagen produce "un efecto innegable que no puede reproducir un texto escrito" (MIRZOEFF,2003:37). En la misma línea, se habla de "el poder de las imágenes" en relación con la potencia de la tecnología moderna (MITCHELL,2009:22), pero también se aprecia que las imágenes, independientemente de la tecnología que las sustente, "han sido siempre más que eso [líneas, formas, colores]; también han sido ídolos, fetiches, espejos mágicos. objetos que no sólo parecen tener presencia, sino también vida propia, que nos hablan y nos devuelven la mirada" (MITCHELL,2009:57).

Así pues, en su relación con las corrientes de la crítica literaria, este "giro pictorial" -y la nueva Teoría de la Imagen a la que da sustento- se propone como "*un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad*" (MITCHELL,2009:23). Sin embargo, sería un error pretender establecer una diferencia radical entre este y el anterior paradigma. Por un lado, porque la reivindicación que se hace ahora de la actividad del observador descansa, en el fondo, en los diversos hallazgos que sobre la del lector ha proporcionado la crítica textual. El paralelismo es innegable, incluso en la reivindicación de que el "giro pictorial" haya procurado "*el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)*" (MITCHELL,2009:23).

Por otro lado, porque los mismos teóricos defensores de la identidad diferenciada de la imagen reconocen la deuda con la Lingüística. Así, Jay plantea que:

"No new field emerges full-blown without debts to what preceded it. We shouldn't be surprised to find it borrowing some of its methods and concerns

from neighboring or antecedent disciplines and intellectual formations"
(JAY,2002:89).

y reconoce que muchos de los conceptos que se emplean en el análisis de la imagen tienen su origen en el campo de la Lingüística. Subraya, de hecho, una línea de continuidad recordando cómo, en su momento, la Lingüística reaccionó contra la preponderancia del análisis ocularcéntrico (cuyo auge en el ámbito del arte, y en torno a las décadas centrales del siglo XX, Jay ejemplifica en el trabajo de Clement Greenberg):

"Paradójicamente, lo que en los estudios culturales se ha calificado de nuevo 'giro pictórico' o 'giro visual' se ha abastecido en gran medida de la recepción de las ideas de este discurso anti-ocularcéntrico desarrollado en Francia de un modo más prominente" (JAY,2003:62).

Por eso, una de las señas de identidad de la nueva teoría de la imagen es su interés por las relaciones entre ambas realidades, entre texto e imagen. Ya tratado en la segunda mitad del siglo XX por Michel Foucault, es de nuevo renovado por autores como Mitchell y Jacques Rancière. El primero rechaza, por empobrecedora, la idea de la confrontación entre imagen y texto, y propone nuevas formas de avanzar en el análisis de esta relación. La mejor opción, propone, es reconocer que las diferentes disyunciones imagen-texto apoyan no la antinomia, sino, más bien, la coexistencia o complementariedad de ambos enfoques, de ambas miradas: *"La verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen - texto no es '¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?', sino '¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?"* (MITCHELL,2009:85).

No habría que ver, por tanto, oposición sino superposición o colaboración de estratos analíticos, de cuya colaboración se puede obtener un análisis más completo.

d . Cultura Visual.

En la confluencia de los que hemos llamado enfoques relacionales y el nuevo paradigma de la imagen, es ya un hecho aceptado que:

"Images generate meanings, yet the meanings of a work of art, a photograph, or a media text do not, strictly speaking, lie in the work itself, where they were placed by the producer waiting for viewers to find them. Rather, meanings are produced through the complex negotiations that make up the social process and practices through which we produce and interpret images. In the process of making, interpreting, and using images, meanings change. The production of meaning involves at last three elements besides the image itself and its producer: (1) the codes and conventions that structure the image and that cannot be separated from the content of the image; (2) the viewers and how they interpret or experience the image, and (3) the contexts in which an image is exhibited and viewed" (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:49).

Característica de esta confluencia es la corriente académica que se ha llamado de los "Estudios visuales" o "Cultura visual". Si su nacimiento puede resultar impreciso, como hito de madurez se puede considerar la aparición de un "*Visual Culture Questionnaire*" en la revista *October*, en 1996, dirigido a un grupo elegido de historiadores del arte, críticos de arte y artistas, entre los que figuraban, por ejemplo, Svetlana Alpers, Jonathan Crary y Martin Jay (*cfr. October*, vol. 77, summer 1996, p. 25-70). Otro de sus hitos principales es la aparición, en 2002, del primer número de la revista "*Journal of Visual Culture*". En España, la recepción de esta corriente estuvo dirigida por el profesor José Luis Brea (1957-2010), fundador de la revista "Cultura Visual".

Qué cosa es la Cultura visual, y cuál su "clasificación" en las estructuras académicas, ha sido objeto de controversia. Sin embargo, parece claro que se sitúa en la citada confluencia, en tanto parece responder a los presupuestos de ambas líneas de trabajo. Por un lado, trabaja sobre un concepto, "lo visual", que es mucho más amplio que el concepto tradicional de "arte". Por otro, se alinea con todas aquellas corrientes intelectuales que desplazan al objeto artístico del centro de sus intereses, para situar, en su lugar, la pregunta por el modo en que comprendemos, elaboramos significados y construimos valoraciones a partir de nuestro encuentro con las imágenes.

El interés por "lo visual" -primera gran línea de intereses- la sitúa en línea con el "giro pictórico" y sus reflexiones sobre el concepto de imagen. La ampliación de su campo de

estudio hacia la imagen "no artística" (que no es, por otra parte, característica exclusiva suya) ha sido llamado por Martin Jay "democratización de la imagen":

"By democratization, I simply meant the growing willingness to take seriously as objects of scholarly inquiry all manifestations of our visual environment and experience, not only those that were deliberately created for aesthetic effects or have been reinterpreted in formalist terms" ... (JAY,2002:88).

Es una de sus señas de identidad, por tanto, la reivindicación del valor cultural de la imagen:

"La cultura occidental ha privilegiado al mundo hablado de forma sistemática, considerándolo la más alta forma de práctica intelectual y calificando de ilustraciones de ideas de segundo orden a las representaciones visuales" (MIRZOEFF,2003:24).

En esta línea, también, manifiesta su interés por la reflexión que en las últimas décadas se ha hecho en torno a los conceptos de alta y baja cultura, y a la diferenciación social que se operaría a través de ella (*cfr.* STURKEN&CARTWRIGHT,2009), si bien alejándose claramente de las primeras conclusiones que al respecto planteara Bourdieu: aquel concepto de gusto, socialmente condicionado y con efecto jerarquizador, ha sido radicalmente puesto en entredicho desde, precisamente, el ámbito de los estudios visuales. Así, es más realista ser consciente de que la distinción entre alta y baja cultura se ha desdibujado en los últimos años:

"However, in the late twentieth century, this division of high and low was heavily criticized, not only because it affirms classist hierarchies but also because it is not an accurate measure of the relationship between the cultural forms people consume and the class positions they occupy" (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:60).

Dicho con un ejemplo muy clarificador:

"Cuando un millón de personas visita la exposición de Monet en Chicago y cinco millones acuden anualmente al Metropolitan Museum de Nueva York, se puede decir que el arte y los museos forman, en cierto modo, parte de la cultura de masas en lugar de ser algo opuesto a ella" (MIRZOEFF,2003:33).

Qué sea "lo visual", por su parte, debe ser definido. Ya hemos visto que es, claramente, un concepto que supera el tradicional ámbito del Arte y se manifiesta en las diferentes experiencias de contacto e interacción con la imagen. Centrar nuestra atención en "lo visual" implica centrarla también en medios y circunstancias normalmente desatendidos por disciplinas académicas tradicionales, y reconocer que *"la mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de estos momentos de observación formalmente estructurados"* (MIRZOEFF,2003:25); por eso la cultura visual *"aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana"* (MIRZOEFF,2003:25).

Reclama, por eso, la participación de todas aquellas disciplinas que, de una manera u otra, se relacionan con la imagen, reivindicándose, en esencia, interdisciplinar:

"Aunque, normalmente, los diferentes medios visuales de comunicación se han estudiado de forma independiente, ahora surge la necesidad de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. Los críticos en disciplinas tan diferentes como la historia del arte, el cine, el periodismo y la sociología han comenzado a describir este campo emergente como cultura visual" (MIRZOEFF,2003:19).

Así, cuando Nicholas Mirzoeff plantea el modo en que puede llevarse a cabo una genealogía de la cultura visual, es decir, un estudio de *"el modo en que lo visual ha llegado a desempeñar un papel primordial en la vida moderna"*, se propone una *"reinterpretación estratégica de la historia de los modernos medios visuales de comunicación entendidos de forma colectiva y no fragmentada en unidades disciplinarias como el cine, la televisión, el arte y el vídeo. Dada la selección constantemente cambiante de los medios visuales de comunicación y sus usos, la cultura visual tiene que aceptar su estatus provisional y variable"* (MIRZOEFF,2003: 33-34).

La pregunta por el modo en que se construyen los significados -segunda gran línea de trabajo-, por su parte, lleva a la Cultura Visual a interesarse por los procesos y prácticas sociales que se dan en la interacción entre individuos e imágenes. En el texto citado arriba, Sturken y Cartwright aluden a *"the complex negotiations that make up the social*

process and practices through which we produce and interpret images". En línea con algunos de los desarrollos de la crítica textual mencionados antes, entiende "lo visual", ante todo, como una acción. La creación de significados es algo esencialmente dinámico, pues "lo visual" es un encuentro, "*un lugar en que se crean y discuten los significados*" (MIRZOEFF,2003:24).

El encuentro es, por tanto, la clave, y "*las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual*" (MIRZOEFF,2003:33-34).

Así aparece el concepto de "acontecimiento visual" -fundamental para nuestro trabajo-, definido desde el primer momento como una relación, es decir, el desarrollo en el tiempo de una interacción entre varios participantes: "*Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador*" (MIRZOEFF,2003:34). Concepto que condensa, por así decirlo, las nociones básicas de la Cultura Visual: la centralidad del observador y la del momento mismo de su interacción con la imagen, hecho en el cual "*el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual*" (MIRZOEFF,2003:19).

5. EL ACONTECIMIENTO VISUAL.

Recapitulemos: hemos visto que las imágenes que pueblan el "territorio anamorfosis", por mucho que la formulación escrita -ya teórica, descriptiva o técnica- sea capaz de definir las con claridad, tienden a confundirse entre sí, a no dejarse clasificar, a difuminar sus fronteras con otras imágenes con las que comparten espacios expositivos, páginas en las colecciones de imágenes y favor del público, hermanadas frecuentemente sea por similitudes técnicas, por usos y funciones o por sus efectos ante el observador.

Hemos anunciado también una propuesta: que no basta con una mirada al objeto y sus características, ni a las intenciones supuestas en el productor, para definir con precisión qué es la anamorfosis; que intentaremos buscar en la relación entre objeto y observador nuevos elementos que ayuden a tipificar la anamorfosis como categoría de imagen por derecho propio. Hemos repasado, con este objeto, diversas aproximaciones críticas y metodológicas. Quizá sea conveniente, en este momento, insistir en que no es nuestra intención proceder a recoger, sin criterio ni contexto, ideas de aquí y de allá para después aplicarlas a conveniencia, sino de ser conscientes de las diversas aportaciones críticas que a lo largo de los últimos años han reflexionado sobre estas cuestiones, a fin de enriquecer al máximo nuestra aproximación. Por eso, hacemos nuestras las palabras de Román de la Calle:

"Hemos de ser conscientes de que el análisis del hecho artístico (...) se presenta ante el investigador como una ardua tarea interdisciplinar, que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamente desde muy distintas opciones metodológicas" (DUFRENNE,1982:10).

En la revisión de propuestas que hicimos en el apartado anterior descubrimos un concepto, el de Acontecimiento Visual, que proponemos ahora como modelo de la estructura básica del encuentro entre observador y objeto. Tiene la virtud de encarnar todos los hallazgos y desarrollos que aportan la tradición del análisis del signo, las reivindicaciones de la teoría de la imagen y las aportaciones de la Sociología. Esa es la posición que, al fin y al cabo, ocupan los Estudios Visuales, contexto académico en el

que es definido como interacción de tres elementos: el objeto, la tecnología y el observador (MIRZOEFF,2003:34).

Estos son los tres elementos que van a orientar nuestro análisis. Es necesario conocerlos bien, pues de sus características depende la relación entre ellos. Como se ha dicho, ellos "orientarán nuestra recepción" (ZAFRA,2008:86). Pero tenemos que ir a la búsqueda de elementos observables que nos permitan interrogar al Acontecimiento Visual.

a . El objeto.

Hemos visto ya cómo el objeto artístico ha sido el elemento que más atención ha recibido en las aproximaciones tradicionales de la Historia del Arte, y cómo todas ellas tienen en común la consideración del mismo como algo absoluto, responsable único de las significaciones y los procesos de simbolización. También hemos visto cómo, a lo largo del siglo XX, nuevas aproximaciones han producido grandes cambios en la forma de afrontar el análisis del objeto. Por un lado, aquellas que derivan de la identificación del objeto artístico con el signo lingüístico, identificación que, en la medida en que liga ambas realidades, hace que las aportaciones críticas en torno al signo lingüístico pudiesen ser aplicadas también a la imagen. Por otro, aquellas corrientes que, en reacción a la anterior, han reivindicado la especificidad de la imagen, resaltando las diferencias entre imagen y signo lingüístico.

i. El "debilitamiento" del objeto.

El resultado más evidente de estas últimas aproximaciones es lo que podríamos definir como "debilitamiento" de la posición del objeto en su interacción con el observador. Veámoslo en palabras de Stanley Fish:

"La objetividad del texto es una ilusión, y además una peligrosa ilusión, por ser tan físicamente convincente. Es una ilusión de autosuficiencia y completitud. Una línea impresa o una página de libro [digamos nosotros: una imagen] está ahí tan obviamente (...) que parece ser el depósito de todos los valores y significaciones que asociamos a ellas. Así es naturalmente la suposición tácita que se esconde tras la palabra 'contenido'. La línea, la página o el libro

contienen todo" (FISH,1989:120).

Por "debilitamiento" entendemos un cambio de posición del interés de la crítica, desde el objeto hacia la relación entre el objeto y el observador; desde la apreciación del objeto como un hecho instantáneo o inmediato hacia la consideración de dicha apreciación como un proceso, es decir, dotado de una dimensión temporal que debe ser tenida en cuenta.

Claro que semejante tendencia no deja de provocar objeciones. Como dice Fish, habrá que rechazar una objeción principal: "que una crítica de los efectos nos aparta de las 'cosas mismas' y su solidez para llevarnos a impresiones fragmentarias de variados y variables lectores" (FISH,1989:120).

ii. Eliminación de la diferencia entre elementos significativos y no significativos.

Otra de las aportaciones de la Estética de la Recepción es la eliminación de la diferenciación, en el objeto, entre elementos significativos y elementos carentes de importancia en la elaboración del significado. Fue esta una distinción derivada de un análisis estructural del lenguaje poético:

"Se trata de la teoría de la desviación (...) que tiene sus raíces claras en la distinción de Mukarovsky entre lenguaje normal y lenguaje poético, y en la distinción de Richard entre lenguaje científico y lenguaje emotivo" (FISH,1989:128).

En consecuencia, según tal teoría es necesario dar por supuesto que "en grandes trechos del lenguaje, en ambos discursos, ordinario y literario, no hay respuestas que susciten la atención porque no ocurre nada" (FISH,1989:129). Con ello, se justifica la diferenciación entre elementos con y sin interés -activos o inertes- desde el punto de vista de sus efectos sobre el observador:

"Se trata, obviamente, de algo más que una distinción; es una jerarquía en la que la más baja de las dos clases se declara sin interés, y, lo que es más importante, inactiva" (FISH,1989:128).

El efecto de tal distinción es excluir del análisis determinados aspectos de la estructura del objeto al considerarlos no significativos. Pero desde el momento en que, como hemos visto, desde la formulación inicial de la Estética de la recepción se asume que la relación entre observador y objeto es un proceso que se desenvuelve en el tiempo, y no un hecho instantáneo, tal posición no parece defendible. Al fin y al cabo, los momentos no significativos también forman parte de la experiencia del receptor. Así, dice Fish:

"Mi categoría de respuesta incluye todo, desde lo más pequeño y menos espectacular hasta la más amplia y rupturista de las experiencias lingüísticas"
(FISH,1989:130).

De hecho, la experiencia lectora incluye también los errores, las suposiciones equivocadas, las tentativas: todo forma parte de la experiencia del receptor. Los "errores" "han sido vividos en la experiencia; han existido en la vida mental del lector; significan" (FISH,1989:124). No parece posible, pues, para un análisis de la relación entre objeto y receptor, la distinción entre objetos estilísticamente especiales y objetos indiferentes o no significativos.

La trasposición de este principio al ámbito de la imagen ha sido claramente formulada por Martin Jay en su idea, citada arriba, de "democratización" de la imagen (JAY, 2002:88).

¿Qué queda, pues, en el signo que nos sirva para interrogar al Acontecimiento Visual? Todas sus características materiales, pues todas tienen un papel en el Acontecimiento Visual, todas inciden en el desarrollo de la relación. Las observaremos en acción al analizar el proceso de constitución de significados.

b . El observador.

i. ¿Quién es el observador?

"Un análisis en términos de acción y acontecimiento (...) nos encamina a donde está la acción: la conciencia activa y activante del lector. Ahora bien, ¿qué lector?" (FISH,1989:121).

Así se plantea una de las preguntas fundamentales que toda aproximación relacional al hecho artístico debe hacerse: ¿quién es el receptor? Porque, en efecto, dar solidez a la figura del receptor es una de las cuestiones clave, puesto que, como ya reconocía Stanley Fish, la principal objeción que se plantea desde una estética objetivista tradicional es que toda aproximación relacional puede caer en la llamada “falacia del subjetivismo” (FISH,1989:111).

La respuesta a esa objeción inicial es, pues, un asunto de primer orden. La respuesta que ofrece la Estética de la recepción, sin embargo, nos parece excesivamente restringida. Si bien es cierto que Fish defiende la posibilidad de generalizar los resultados de un análisis relacional, basándose en la idea de un "modelo competencial", es decir, en el hecho de que:

"Si el hablante de un lenguaje comparte un sistema de reglas que cada uno ha interiorizado en cierta medida, la comprensión será, en cierto sentido, uniforme. es decir, procederá en términos del sistema de reglas que todos los hablantes comparten" (FISH,1989:121),

hay que destacar que, por otro lado, el lector es para él un "lector informado", es decir, un constructo teórico que solamente un especialista puede encarnar, y que se caracteriza por (1) ser un hablante competente de la lengua, (2) estar en posesión de los conocimientos semánticos necesarios y (3) poseer competencia literaria. Es obvio que un lector así, como reconoce el propio Fish, es "un lector ideal o idealizado" (FISH,1989:124).

Restricción excesiva si, como proponen los analistas de la cultura visual, se pretende el análisis de la experiencia visual de todos los posibles observadores, sea cual sea su nivel de competencia. En la medida en que su objetivo es el análisis de la experiencia visual colectiva en el contexto de la vida cotidiana (MIRZOEFF,2009:20), no parece adecuado restringir el concepto, sino, al contrario, ampliarlo hasta acoger a todo tipo de observador.

Por otra parte, es obvio que en la inmensa mayoría de las ocasiones no contaremos con

información suficiente para individualizar al receptor concreto. Es muy raro poder acceder a "la disposición psíquica momentánea del lector" y a "sus simpatías o antipatías personales" (VODIČKA,1989:55). Un trabajo como el que Robert Darnton presenta en "Los lectores responden a Rousseau" -capítulo de *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa-*, es excepcional por la posibilidad de haber accedido a la experiencia personal, narrada por él mismo, del protagonista de un encuentro con una obra de arte.

Más allá de esas posibilidades, el conocimiento del receptor debe hacerse a partir de elementos supraindividuales, capaces de definir un colectivo, pero que puedan ser también aplicables al individuo sin por ello diluirlo en la colectividad. ¿Es posible hacer el viaje desde lo colectivo a lo individual y viceversa? Vodička habla del conjunto de condiciones colectivas que operan sobre el receptor. A ese conjunto de propiedades generalizables lo llama norma estética (VODIČKA,1989:55). Robert Darnton, a partir del relato autobiográfico de Nicolas Contat, parece recorrer el mismo camino, pero en sentido contrario:

“Va seleccionar detalls, va ordenar els esdeveniments i va redactar la història de manera que destaqués allò que tenia significat per a ell. Però la seua noció del que era significatiu la prenia de la seua cultura amb la mateixa naturalitat amb que respirava l'aire de l'atmòsfera que l'envoltava. Va posar per escrit allò en què va participar amb els seus companys. El caràcter subjectiu de l'escrit no vicia el seu marc de referència col·lectiu”... (DARNTON,2006:106).

Es por eso que el conocimiento del receptor concreto pasará, en la mayoría de los casos, por la reconstrucción de su contexto histórico, social, cultural y visual. Dicho de otro modo, nuestra mejor posibilidad de conocer al observador pasa por la reconstrucción de los condicionantes con los que afronta su relación con el objeto. No es posible la relación con una imagen -o con cualquier otro objeto- sin aportar una carga, históricamente condicionada, de valores y expectativas. Son ellos los que, a su vez, condicionan la recepción.

ii. El observador como sujeto histórico.

Es la condición histórica del sujeto lo que justifica la aplicación a experiencias visuales del pasado un concepto -el Acontecimiento Visual- que en su contexto original ha sido concebido como instrumento para el análisis del presente. En realidad, desde los Estudios Visuales no se deja de reclamar un papel, aunque sea secundario, para la revisión histórica. Y ello se debe, en última instancia, al carácter contingente del signo: no podemos considerar cerrado ningún sistema de signos; los nuevos significados y las formas de crearlos siempre están a disposición de los usuarios del lenguaje. El signo es, por tanto, altamente contingente y sólo puede comprenderse en el contexto histórico. Por eso: "*Al igual que otro medio para el análisis de los signos, la cultura visual debe estar en conexión con la investigación histórica*" (MIRZOEFF,2003:35).

Así, se hace necesario considerar las diferentes formas de relación entre observador e imagen que se han dado a lo largo de los últimos siglos:

“El primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en determinados momentos de la modernidad”. (MIRZOEFF,2003:26).

Se pueden definir momentos históricos en esa relación:

“(…) A medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca. En la primera parte de este libro se muestra que la lógica formal de la imagen del ancien régime (1560-1820) dio paso, en primer lugar, a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Por su parte, y durante los últimos veinte años, esta imagen dialéctica ha sido desafiada por la imagen paradójica o virtual” (MIRZOEFF, 2003:26).

La misma opinión defendía, desde España, José Luis Brea: los Estudios Visuales no pueden dejar de lado un enfoque histórico, por mucho que, en sí mismos, se dediquen al análisis de la vida cultural contemporánea. Cuando reclama la formación de unas “nuevas Humanidades” capaces de dar cabida a los planteamientos de los estudios sobre cultura visual, propone un papel para la revisión histórica de la cultura visual de tiempos

pasados. Si bien esas nuevas Humanidades deben estar orientadas al análisis y la crítica cultural del presente, la mirada al pasado tiene un papel importante:

“(...) la reconstrucción genealógica de las formaciones discursivas, escópicas, significantes y culturales en última instancia. Al contrario, es precisamente de ese trabajo de arqueología de los ordenamientos epistémicos de donde podrían obtenerse las figuras, los conceptos y las articulaciones culturales que en última instancia operarán como fondo de contraste y reconocimiento del valor de significancia efectivamente actualizado por las propias producciones culturales” (BREA, 2006:16-17).

¿En qué consiste esa reconstrucción del contexto histórico del receptor? Se trata, por un lado, de la reconstrucción de los criterios de valoración con que el observador se acerca a la imagen. Por otro, de la reconstrucción de su contexto visual. Para la primera tarea proponemos la unión de dos aportes: primero -como ya en su momento fue planteado desde el campo de la Lingüística-, conocer la forma en que la norma estética del tiempo del receptor condiciona la valoración; en segundo lugar, considerar otros criterios de valoración que los estudios sobre la imagen y la cultura visual han destacado en fechas más recientes.

Para la segunda tarea -reconstrucción del contexto visual-, dada la naturaleza del tema que tratamos, habrá que plantear las siguientes cuestiones: ¿qué se está consumiendo, en el mundo de la imagen, en el momento del acontecimiento visual?, ¿cuál es la tecnología visual existente, y a la que el observador puede estar habituado?, ¿qué implicación política tiene el mundo de la imagen en ese momento?, ¿cuál es el entorno cultural de la producción y consumo de las imágenes?

Comencemos por prestar atención al tema de la norma estética. Recuerda Félix Vodička que la existencia de una norma estética determina el proceso de recepción, entendiendo por norma un sistema compuesto por un canon de obras literarias más un "complejo de valores literarios" (VODIČKA, 1989:56). En la medida en que la existencia de esa norma condiciona la recepción, es evidente que conocerla es imprescindible para conocer al observador, pues *"junto con la percepción estética se da en estrecha conexión la valoración"* (VODIČKA, 1989:55).

Ahora bien, dicha norma no es una realidad estable, sino históricamente condicionada, variable por lo tanto, y cuya evolución se constituye en objeto de estudio para los historiadores:

"Valorar supone criterios de valor que sin embargo no son estables, de manera que el valor de una obra no es desde el punto de vista de las fuentes históricas una magnitud inmutable. Precisamente porque los criterios de valor y los valores literarios cambian continuamente en la evolución histórica, es una tarea normal de una ciencia histórica comprender esos cambios. Tan pronto como una obra literaria se publica y difunde se convierte en propiedad pública, y el público la recibe desde el punto de vista de su sensibilidad artística actual. Conocer esa sensibilidad (...) es una de las más altas tareas de los historiadores, a fin de poder entender la recepción de las obras y su actual valoración" (VODIČKA, 1989:55).

Entender la norma de un tiempo implica, según este autor, cuatro tareas para el historiador: (1) reconstrucción del conjunto de postulados artísticos de su tiempo, (2) reconstrucción del conjunto de obras que son objeto de valoración, (3) estudio de la forma en que cada obra ha sido recibida en un momento y en un ambiente concreto, y (4) estudio del impacto de la obra en la norma de su tiempo (VODIČKA, 1989:56-57).

Así, la reconstrucción del conjunto de postulados artísticos de su tiempo (primer objetivo) debería hacerse, según Vodička, atendiendo principalmente a la labor del crítico profesional -que podría, en este papel, ser asimilado al "lector informado" del que hablaba Fish-, y debería hacerse en tanto que:

"El crítico tiene en la sociedad de los que participan en la vida literaria y se ocupan de las obras, una función concreta. Su deber es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo, y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos, determinando, con su juicio crítico, en qué medida cumple la obra las exigencias del desarrollo literario" (VODIČKA, 1989:57).

Y, efectivamente, aunque ya hemos visto cómo desde los estudios visuales se ha optado por analizar la producción de significados de una manera más amplia, no limitando la atención de la crítica al lector u observador más preparado, es preciso reconocer la importancia de ciertas personas e instituciones en la formación de un conjunto de valores estéticos compartidos. La tarea del historiador, a partir de este postulado, sería conocer, por un lado, qué ha dicho la crítica al respecto de la imagen que junto con el observador protagoniza el acontecimiento visual y, por otro, analizar las posibilidades de que esa crítica fuera conocida por el receptor final y hubiera influido en él.

La segunda de las tareas consistiría en el estudio de lo que el autor llama "el repertorio vivo", es decir, el que es efectivamente consumido, pues es ese el que tendrá un efecto importante sobre la recepción. La pregunta pertinente es: ¿qué tipo de imágenes podría estar consumiendo, de forma habitual, el observador?

"No tratamos de obras literarias históricas que no son objeto de un interés intenso por parte del lector, y que permanecen siempre o en ocasiones estéticamente desactivadas" (VODIČKA, 1989:59).

Aunque tampoco se reduce, necesariamente, a obras coetáneas. Para un mundo como el nuestro, saturado de imágenes y con sistemas de acceso a la información de gran alcance y fácilmente asequibles, el repertorio disponible ha saltado todas las barreras geográficas y temporales. Pero habrá que procurar no menospreciar la capacidad de otras épocas para recoger y reciclar imágenes del pasado. Un buen ejemplo de ello es el que aporta Hans Belting cuando comenta la reutilización de antiguos iconos medievales en "instalaciones" barrocas, como la que elaboró Rubens en 1608 para la *Chiesa Nuova*, en Roma (BELTING, 2007:60-61).

Es esta una cuestión que enlaza directamente con la cuestión, mencionada arriba, de la relación entre lo que pudiera ser considerado "repertorio popular" y "repertorio culto". La cuestión es de alto interés en tanto puede desviarnos en nuestro objetivo de conocer las expectativas con que el observador se acerca a la imagen. Hay un elemento de diferenciación social en ello, obviamente, que no puede ser pasado por alto. Queda claro que formará parte de la tarea del historiador conocer el ámbito social del observador, pero cuidándose mucho de establecer una división excesivamente simplista de la

relación entre repertorio (culto o popular) y entorno social. Nos remitimos a lo dicho arriba sobre esta cuestión.

La dificultad de la tercera de las tareas que sugiere Vodička (el estudio de la forma en que cada obra ha sido recibida en un momento y en un ambiente concretos) ha sido, precisamente, la que nos ha llevado a la necesidad de reconstruir el contexto histórico del receptor. Ya hemos comentado la dificultad de acceder

La cuarta y última tarea derivada de las que propone Vodička nos llevaría a intentar comprender el impacto de la obra sobre el receptor. Al fin y al cabo, en cuanto acontecimiento, el acontecimiento visual tiene siempre un efecto sobre el observador. Ésa es una de las características de la imagen en cuanto signo, según vimos arriba. Así lo plantea Vodička refiriéndose a la literatura:

"Es bien conocido que las cualidades estéticas de un poema pueden excitar tan poderosamente al lector que influya en su modo de captar e interpretar la realidad, o en su comportamiento" (VODIČKA,1989:62).

Sin embargo, obedeciendo a nuestro propio modelo de análisis, dejamos este punto para más adelante.

En su intento por definir al observador de una forma más amplia, los estudios visuales inciden en el aspecto social de esa relación, al insistir en que observar es una práctica social y relacional, en la cual el objeto interpela o llama al observador:

"Viewing involves a set of relational social practices. These practices occur not simply between individual human subjects who look and are looked at but among people, objects and technologies in the world. Viewing, even for the individual subject, is a multimodal activity. The elements that come into play when we look may include not only images but also other images with which they are displayed or published, our own bodies, other bodies, built and natural objects and entities, and the institutions and social contexts in which we engage in looking. Viewing is a relational and social practice whether one looks in private or in public and whether the image is personal (a photograph of a loved one, for example), context-specific (a scientific image used as an information

source in a laboratory), or public (a news photograph)"
(STURKEN&CARTWRIGHT,2009:49-50).

Este enfoque aporta otros elementos a la tarea de identificación o reconstrucción de los condicionantes que operan sobre el observador, y que tendrán un sesgo, digamos, más sociológico. Entre ellos, habremos de prestar especial atención al efecto que sobre el observador tienen (1) el entorno de exhibición de la imagen, (2) el historial de propiedad de la imagen, (3) la autoría de la imagen, (4) la técnica de elaboración, (5) las vías de circulación de la misma y (6) las tecnologías empleadas en el acceso a la imagen. Veamos algunas de estas consideraciones.

El contexto de exhibición construye valor, pues *"practices of collecting are intricately tied up in practices of exhibition and the valuing of work that comes from display contexts. Thus works of art and cultural artifacts are awarded value when they are purchased by museums and put on display within the institutions that represent art and culture"* (STURKEN&CARTWRIGHT, 2009:64-65). La pregunta pertinente será, por lo tanto: ¿en qué entorno se está produciendo el acontecimiento visual?

Igualmente, el historial de propiedad: *"Ownership is a key factor in establishing value in art. Much of the value of art collections is established through the details of the provenance of artworks, such as the history of who has owned them and when they changed ownership -information that has little to do with the artist or the work's creation"* (STURKEN&CARTWRIGHT, 2009:62). Al fin y al cabo, *"Collecting always involves the elements of hierarchy and value judgements"* (STURKEN&CARTWRIGHT, 2009:63). Todo esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿tiene la obra un historial de propiedad conocido en el momento en que se produce el acontecimiento visual?

La autoría de la imagen tiene en nuestra cultura un enorme peso en la creación de valor. Nos llevaría a la pregunta: ¿se halla el observador ante una obra firmada, obra de algún autor conocido o valorado en el momento del acontecimiento visual?

Además, cabría preguntar: ¿cómo ha sido elaborada la obra?, ¿se puede hablar de ella

como de "fabricación mecánica"?

Confirmando la importancia de todos estos elementos en la valoración, y desde la Teoría de la Imagen, Hans Belting los vincula a la aparición del concepto mismo de arte. En su opinión, en los años finales de la Edad Media se produce una crisis en el mundo de la imagen, lo que él llama un "*proceso fascinante en el que la imagen de culto medieval se convirtió en la obra de arte de la Edad Moderna*" (BELTING, 2009:26). Las cuestiones clave en ese proceso son, en opinión de Belting, no tanto cuestiones de estilo cuanto de creación de valor, entre los que destacan los nuevos contextos de exhibición (oratorios, salones: el espacio privado, en suma), los nuevos hábitos de consumo (coleccionismo y mecenazgo) y la nueva función del autor (*cfr.* BELTING, 2009:9-26).

iii. La participación en el acontecimiento visual. Cuerpo y tiempo.

Para todo enfoque relacional resulta de extraordinario interés la descripción detallada del proceso, el papel que asume cada uno de los elementos participantes y cómo se desarrolla la relación entre ellos. A ello se aplica la fenomenología en su investigación sobre la constitución del objeto estético en la conciencia del observador. Esta tarea -que descansa en la recuperación de la dimensión temporal del hecho estético- se halla en la base de los desarrollos que hemos repasado arriba y que han dado como resultado la reivindicación de la participación del lector y del observador. Así, hemos visto cómo Ingarden, Iser o Fish basaban su redefinición del proceso de lectura en la idea de que se trata "de algo que pasa".

Nuestro objetivo, sin embargo, no es la teorización fenomenológica, sino la búsqueda de elementos observables que permitan la interrogación del Acontecimiento Visual. Haremos mención, por lo tanto, a tres cuestiones que los estudios sobre la imagen han destacado: el tiempo, el cuerpo y la emoción, todos ellos elementos largamente olvidados en la tradición crítica occidental.

Hemos visto cómo la Lingüística había recuperado la dimensión temporal de la recepción literaria: dicha dimensión conlleva -es inseparable de- la recuperación de la

dimensión corporal de la experiencia estética. Martin Jay vincula esta recuperación con el final de la hegemonía de lo “óptico puro”, del arte exento de toda referencia externa, defendido por el crítico Clement Greenberg. Era aquel, en palabras de Jay, un concepto de arte “*ahistórico, esencialista y basado en un privilegiamiento de la opticalidad pura*” (JAY,2003:64). Pero desde el momento en que la recepción es "algo que ocurre en el tiempo", la crítica abre nuevos caminos, el primero de ellos (en tanto la noción del tiempo es inevitablemente noción somática) el de la imprescindible atención a la experiencia corporal del arte.

Pero tanto la pintura occidental como la crítica de arte han negado -de una forma específica desde el Renacimiento- toda referencia a las dimensiones temporal y corporal de la experiencia visual. Bryson afirma que la pintura occidental clásica se caracteriza por la supresión de todo elemento deíctico (BRYSON,1991:100-101). Con la supresión de toda referencia temporal y a toda actividad física, haciendo de la visión un hecho abstracto, desligado de toda dimensión temporal y corporal:

"La supresión de la deixis en Occidente opera abstrayendo de la ejecución física de la pintura y de la actividad física de la visión un momento privilegiado en que el ojo contempla el mundo a solas, separado del cuerpo; el cuerpo se reduce (tanto en Gombrich como en Leonardo o Alberti) a su aparato óptico, al mínimo diagrama de una perspectiva monocular" (BRYSON,1991:106).

A ese régimen escópico, preocupado por borrar de la imagen toda huella temporal y corporal, le llama Bryson "régimen de la Mirada". El régimen de la Mirada se caracteriza, pues, por una doble supresión: del tiempo y del cuerpo:

"La lógica de la Mirada está, por tanto, sujeta a dos grandes leyes: la reducción del cuerpo (del pintor, del espectador) a un solo punto, la macula de la superficie retiniana, y la colocación del momento de la Mirada (del pintor, del espectador) fuera de la duración. Espacial y temporalmente, el acto de ver se concibe como la supresión de las dimensiones de espacio y tiempo, como la desaparición del cuerpo y su sustitución por un acies mentis, un sujeto vidente reducido a un punto" (BRYSON, 1991:107).

Traza una historia de la evolución de este régimen. La primera fase de esa evolución

que culmina en la desaparición del cuerpo coincidiría con la primera época de la perspectiva, la de la *costruzione legitima* albertiana o, como le llama Bryson, "la época del punto de fuga". En ella, el efecto del punto de fuga en el cuadro es posicionar al observador delante de la imagen. Frente a una tradición bizantina y medieval que -recuerda Bryson-, tiene en cuenta al observador, sí, pero piensa en un observador inmerso en un espacio continuo, como el interior de una iglesia, en el que está expuesto a un conjunto de imágenes interrelacionadas y que, como tal conjunto, transmiten un mensaje, la perspectiva del punto de fuga construye un espacio en el que sitúa al observador y lo ancla delante de la imagen, ocupando él el espacio de delante de la "ventana" albertiana y en una relación geométrica con el espacio virtual del otro lado de la misma. El efecto de esa posición es que la pintura apela a un observador individualizado: "*Al poner en funcionamiento los códigos de la perspectiva monofocal, el sujeto vidente se autodefine como 'este' cuerpo que se acerca a la imagen en 'este' espacio*" (BRYSON, 1991:117).

Así fijado, forma un único espacio real y virtual con la imagen, que se dirige a un solo observador, geoméricamente definido, susceptible de ser reducido a un punto geométrico, a un objeto. El efecto de esta primera fase habría sido la de convertir al sujeto en objeto, puesto que lo trata "*como una unidad mensurable, visible, objetificada*" (BRYSON, 1991:117).

Pero, con todo, la perspectiva de esta primera etapa cuenta con que el observador es un sujeto real, existente, de manera que trabaja pensando en un punto de vista que el observador debe ocupar físicamente. Este efecto se consigue por la "fuerte axialidad" (BRYSON, 1991:122) de la imagen, que le está pidiendo que se coloque en cierto punto concreto. Es por esto por lo que dice que "en relación a la práctica pictórica que Alberti defiende, el espectador encuentra una posición respecto a la imagen desde la cual el campo visual desplegado ante él corresponde exactamente a la Percepción Inicial [la que ocupaba el pintor cuando diseñó la imagen, es decir, que la posición del pintor y la del observador son la misma], una posición que está en un determinado punto del rayo céntrico" (BRYSON, 1991:118).

En la perspectiva postalbertiana se ha roto ese nexo entre el espacio habitado por el

pintor y el espacio habitado por el observador. Ya no hay un espacio pensado para el observador, ni hay una necesidad de que el observador ocupe un punto concreto que ordena toda la perspectiva del cuadro. Se ha llegado al punto máximo de abstracción del cuerpo, que ahora sí que ha sido reducido a un punto virtual, abstracto.

Con este segundo paso, el “régimen de la Mirada” se habría completado, y así se habrían restado al observador sus dos dimensiones, corporal y temporal. La corporal la había eliminado la primera fase de la perspectiva, reduciendo el observador a un punto geométrico; la temporal la ha reducido la siguiente fase de la Pintura occidental.

¿En qué consiste la eliminación de la dimensión temporal? Consiste -respecto al tiempo del pintor- en esconder toda señal de que la elaboración de la pintura ha sido un proceso que ha durado un tiempo determinado. Consiste -respecto al tiempo del observador- en la aprehensión instantánea de la imagen, sin que nada en ella le recuerde que ha sido elaborada a lo largo del tiempo:

"La imagen realista no sólo tiene que proporcionarle a la realidad su reflejo zeuxino: debe estructurar la temporalidad de la imagen según dos momentos verticales, dos revelaciones gemelas, una en la mente de su creador, para quien la imagen está allí totalmente armada desde el principio, y la otra su reflejo en la mente del espectador; dos epifanías soldadas en un solo momento de presencia. Del lado del pintor, los descubrimientos irregulares que se van desplegando ante la vista son reunidos y fundidos en una sola superficie que está enfocada en cada uno de sus milímetros cuadrados, como si la fovea de la visión central se hubiera expandido y llenado la entera cuenca retiniana; del lado del espectador, el tiempo sucesivo o intermitente del vistazo es una vez más despojado de su duración, sacado del tiempo real o somático y comprimido en un instante de atención. (...) Claramente, este tiempo mítico de la imagen sólo puede funcionar mientras no se deje aparecer ningún intervalo entre el momento de origen y el momento de recepción: la imagen en sí no puede tener un tempo propio" (BRYSON, 1991:127).

Y, en paralelo al tiempo, se suprime el cuerpo: el observador reducido en primera instancia a un punto geométrico y, más adelante, simplemente ignorado. Al productor se

le niega la posibilidad de reflejar en la superficie de la imagen el registro de las acciones que ha conllevado su trabajo. Mientras que cierta tradición pictórica china incorpora en la imagen el reflejo del movimiento del pintor,

..."las pinturas de caballete de Occidente son autóctonas, autocreadas, partenogénicas, partos virginales. Por un lado, el proceso ha sido eliminado del mundo: todo lo que era rítmico ha sido detenido y todo lo que era móvil ha sido petrificado. Por otro, el proceso ha sido eliminado de la pintura: la pincelada no existe por sí misma, sino para transmitir la percepción que supuestamente la precede; el óleo no existe, salvo para borrar su propia obra" (BRYSON, 1991:107).

En ese régimen, que entiende el observador como retina, descubre Jonathan Crary un paradigma de visión diferente para cada uno de los dos momentos de desarrollo descritos por Bryson. Para el primero, la perspectiva geométrica es el modelo. Para el segundo, la cámara oscura.

Crary remonta el modelo de la cámara oscura a finales del siglo XVI, citando a Giovanni Battista della Porta (1535-1615), autor del muy influyente *Magia Naturalis* (1ª ed., Nápoles, 1558), como candidato a inventor del aparato (CRARY, 1990:36, nota 21). En los siglos XVII y XVIII la cámara oscura ya es el modelo empleado para explicar qué es y cómo funciona la visión humana. La cámara oscura es, más que una ilustración de ese modelo, pieza clave del paradigma científico:

"Historically speaking, we must recognize how for nearly two hundred years, from the late 1500s to the end of the 1700s, the structural and optical principles of the camera obscura coalesced into a dominant paradigm through which was described the status and possibilities of an observer. I emphasize that this paradigm was dominant though obviously not exclusive. During the seventeenth and eighteenth centuries the camera obscura was without question the most widely used model for explaining human vision, and for representing the relation of a perceiver and the position of a knowing subject to the external world" (CRARY, 1990:27).

La cámara oscura es en esos siglos una analogía de la visión humana, sinónimo de

aprehensión de la verdad. El observador, según este modelo, se halla aislado del mundo exterior, al que observa desde su mundo interior como desde una atalaya:

"First of all the camera obscura performs an operation of individuation; that is, it necessarily defines an observer as isolated, enclosed, and autonomous within its dark confines. It impels a kind of askesis, or withdrawal from the world, in order to regulate and purify one's relation to the manifold contents of the now 'exterior' world" (CRARY, 1990:38-39).

Desde ese mundo interior, somete sus sensaciones al juicio de la razón:

"In addition to structuring the act of observation as the process by which something is observed by a subject, Locke also gives a new juridical role to the observer within the camera obscura. Thus he modifies the receptive and neutral function of the apparatus by specifying a more self-legislative function: the camera obscura allows the subject to guarantee and police the correspondence between exterior world and interior representation and to exclude anything disorderly or unruly. Reflective introspection overlaps with a regime of self-discipline" (CRARY, 1990:42-43).

El resultado es un modelo puramente mecánico, en el cual los órganos de la visión son meros transmisores neutros de datos provenientes del exterior; no se contempla participación alguna de la subjetividad del observador, de manera que todo fenómeno observado se corresponde con un correlato exterior preciso y localizado; el cuerpo del observador, mantenido espacial y temporalmente alejado del hecho de la visión, es un elemento pasivo. Se habla, por tanto, de un modelo incorpóreo de la visión:

"At the same time, another related and equally decisive function of the camera obscura was to sunder the act of seeing from the physical body of the observer, to decorporealize vision" (CRARY, 1990:39).

Esta pauta para la historia del régimen escópico occidental ha sido incorporada al repertorio de temas de los Estudios Visuales. Ya vimos arriba cómo Mirzoeff hace referencia al régimen escópico del Antiguo Régimen. En el citado trabajo de Jonathan Crary encontramos la continuación de esta historia. Allí expone el modo en que, en las primeras décadas del siglo XIX, ese régimen de la Mirada descrito por Bryson se

transforma en el régimen escópico de la modernidad.

La transformación del régimen visual sería un proceso ya perceptible hacia 1820. Lo que está pasando es que el modelo mecanicista de la cámara oscura está en entredicho:

"What takes place from around 1810 to 1840 is an uprooting of vision from the stable and fixed relations incarnated in the camera obscura. If the camera obscura, as a concept, subsisted as an objective ground of visual truth, a variety of discourses and practices -in philosophy, science, and in procedures of social normalization- tend to abolish the foundations of that ground in the early nineteenth century. In a sense, what occurs is a new valuation of visual experience: it is given an unprecedented mobility and exchangeability, abstracted from any founding site or referent" (CRARY,1990:14).

Las razones de esta transformación hay que buscarlas en las transformaciones sociales producidas por las revoluciones políticas y la industrial. La modernización de la visión es un episodio de un proceso modernizador más amplio:

"Modernization is a process by which capitalism uproots and makes mobile what is grounded, clears away or obliterates that which impedes circulation, and makes exchangeable what is singular. This applies as much to bodies, signs, images, languages, kinship relations, religious practices, and nationalities as it does to commodities, wealth, and labor power. Modernization becomes a ceaseless and self-perpetuating creation of new needs, new consumption, and new production" (CRARY, 1990:10).

La experiencia visual de los seres humanos resulta también afectada:

"Far from being exterior to this process, the observer as human subject is completely immanent to it. Over the course of the nineteenth century, an observer increasingly had to function within disjunct and defamiliarized urban spaces, the perceptual and temporal dislocations of railroad travel, telegraphy, industrial production, and flows of typographic and visual information" (CRARY, 1990:10-11).

Dos serían las razones que explicarían los profundos cambios a los que es sometida la

experiencia visual. Por un lado, la combinación de los descubrimientos de las ciencias físicas y de la Fisiología, que desacreditan el modelo mecanicista de la visión. Por otro, la tecnología, que ofrece a lo largo del siglo XIX numerosos instrumentos ópticos.

Fijémonos, por el momento, en las aportaciones de la ciencia. Tomando como punto de partida la *Teoría de los colores* (*Zur Farbenlehre*, Tübingen, 1810), de Goethe, Crary repasa tres grandes transformaciones derivadas de ellas. La primera sería la reivindicación de la subjetividad del observador, que ya no puede definirse como elemento pasivo en la percepción. Al haber reconocido la Fisiología que el cuerpo del observador no solamente recibe, sino que además produce la sensación, el modelo de visión debe aceptar que el observador reúne en sí dos facetas que antes parecían incompatibles: el observador como un ente fisiológico y el observador como un ente subjetivo:

“What is important about Goethe’s account of subjective vision is the inseparability of two models usually presented as distinct and irreconcilable: a physiological observer who will be described in increasing detail by the empirical sciences in the nineteenth century, and an observer posited by various ‘romanticisms’ and early modernisms as the active, autonomous producer of his or her own visual experience” (CRARY, 1990:69).

La segunda, consecuencia inevitable de la primera, es el reconocimiento de que la visión es mezcla de datos del exterior y elementos aportados por el cuerpo del observador. Por eso, la visión puede producir imágenes que no se correspondan a ningún correlato en el exterior (*cfr.* CRARY, 1990:70-75).

La tercera y última afecta a la definición y comprensión de la luz. La física abandona la concepción clásica de la luz, que se basaba en conceptos como lugar de emisión y transmisión en línea recta desde el lugar de origen al lugar de recepción, y sustituye ese modelo por el de transmisión ondulatoria. El abandono de ese modelo deja sin base científica a la ciencia de la perspectiva (*“The wave theory of light made obsolete the notion of a rectilinear propagation of light rays on which classical optics and, in part, the science of perspective was based. All the models of representation derived from Renaissance and later models of perspective no longer had the legitimation of a science*

of optics”, CRARY,1990:86) y transforma la ciencia de la visión, que abandona los presupuestos geométricos para ocuparse del estudio de la luz y sus formas de propagación (que se integra en la Física) y del estudio del ojo y sus capacidades sensoriales (que se integra en la Fisiología).

El resultado es el arrinconamiento definitivo del modelo de visión encarnado en la cámara oscura:

“Again the camera obscura model is made irrelevant. The experience of light becomes severed from any stable point of reference or from any source or origin around which a world could be constituted or apprehended (...). It is a question, in the early 1830s, of a perceiver whose very empirical nature renders identities unstable and mobile, and for whom sensations are interchangeable. In effect, vision is redefined as a capacity for being affected by sensations that have no necessary link to a referent, thus imperiling any coherent system of meaning” (CRARY, 1990:91).

¿Qué podemos tomar de esta cuestión? Las preguntas son ¿qué relación física o corporal establece el observador con la imagen anamórfica en el curso del acontecimiento visual? ¿Qué desarrollo temporal? Y, ¿es esa relación específica de la anamorfosis, o es común con la que establece con otro tipo de imágenes?

La participación en el proceso. Emoción.

La última de estas cuestiones -el papel de la emoción en el Acontecimiento Visual, y cómo puede ayudarnos en la definición de anamorfosis- conlleva, de partida, lo que podríamos llamar un "replanteamiento del proceso cognitivo", tal como propone David Freedberg en *El poder de las imágenes*. Analizando las respuestas y reacciones ante las imágenes, Freedberg detecta en los observadores de la actualidad una cierta reticencia a reconocer que las imágenes tienen efectos -desatan emociones: piedad, pasión ira, vergüenza- sobre nosotros, y llama "represión" a esa exclusión de la emoción (FREEDBERG,1989:28-30). Propone que el origen último de esta represión, y obstáculo mayor para la comprensión de nuestra relación con las imágenes es "nuestra resistencia a considerar la emoción como parte de la cognición"

(FREEDBERG,1989:476). Para combatir las emociones ante la imagen y bloquear cualquier "estallido" emocional, el espectador culto de la actualidad dispone de una serie de recursos aprendidos:

"Esta resistencia [a reconocer el poder emocional de la imagen] está muy arraigada, y sobre todo en el terreno del arte. Siempre tenemos a mano los instrumentos propios de la gran retórica o siempre estamos dispuestos a aprenderlos. Nosotros, personas cultas, miramos y nos comportamos con naturalidad, nos convertimos en grandes formalistas y negamos las fuentes del poder dentro y fuera de nosotros mismos" (FREEDBERG,1989:476-477).

La propuesta de Freedberg es, por tanto, considerar la descripción de emociones y sensaciones en el análisis histórico:

"La cuestión del placer (o del terror) no se puede desdeñar por no formar parte del esfuerzo histórico, ya que forma parte integrante de él. No es preciso adentrarnos en planteamientos místicos sobre el valor del arte o de las imágenes, ni en propuestas sobre el modo en que las imágenes o el arte mejoran la vida o fomentan los sentimientos. Tampoco se trata sencillamente de una cuestión de placer intelectual procedente de una práctica histórica satisfactoria. Nos hallamos, por el contrario, ante la cuestión de aceptar el reconocimiento y la descripción de sensaciones y emociones como parte de la experiencia de la que se ocupa la historia" (FREEDBERG,1989:478).

Es evidente que, como se decía arriba, existe una objeción teórica a la consideración "científica" de la emoción. Ya hemos visto cómo Vodička trataba de subsumirla en valores generales, y cómo Fish se defendía de la acusación de incurrir, con su método, en "falacia afectiva". Añadamos que nos encontramos con la dificultad, mencionada también, de la escasez de material al respecto. Es cierto que hemos descubierto, al repasar las definiciones y descripciones, multitud de referencias a la sorpresa, al juego, a la diversión. Pero se trata siempre de referencias surgidas de tipos muy especiales de observador: el teórico del arte, el científico, el lingüista. Pero también es cierto que todo observador, desde el punto de vista de la cultura visual, es objeto legítimo de estudio. Lo malo es que con ellos se obtiene una -digámoslo así- muestra muy restringida de observadores. Y eso, si consideramos que lo que dicen de la anamorfosis surge de la

experiencia de contacto con la imagen. Sospechamos que no siempre -sobre todo, en los compiladores de diccionarios- tiene por qué haber sido así.

Recoge Francisco Pacheco la siguiente anécdota:

“Cierta religioso pío y grave de la orden de San Agustín me contó (siendo ya obispo) que celebrando un día ante un famoso cuadro desta historia [un Juicio Final], que está en su convento en Sevilla (...) estando a la mitad de la Misa levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse, hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado a las Indias afirmaba, con encarecimiento, que tomara antes estar en el golfo de la Bermuda en una tempestad deshecha que en tal paso. Y que cobró tanto miedo al cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión; y que tenía tan presente el caso, que habiendo pasado algunos años, aún le duraba el temor” (PACHECO,1649:201).

Éste es el tipo de emociones personales que necesitaríamos para poder interrogar al encuentro con la anamorfosis. Pero, lamentablemente, se trata de un material escasísimo. Parece que no hay más remedio que recurrir a material de segunda y aún de tercera mano, o asimilar -con toda precaución- referencias emocionales tomadas de otros ámbitos e intentar inferir algo sobre ellas aplicable a la anamorfosis. Cuenta Massey una anécdota de la que él mismo es testigo, en la cual una conocida suya sufre sensación de vértigo y mareo al descubrir el trampantojo en que consiste el altar de San Satiro, en Milán. Se trata de una experiencia individual que podría aportar pistas sobre el tipo de sensaciones generales provocadas por el juego con la perspectiva. Conviene tener en cuenta, además, que se trata de una experiencia vivida por individuos expertos en temas de arte (MASSEY,2007:9).

Las narraciones literarias podrían constituir fuentes alternativas. Citemos dos ejemplos. Una de esas narraciones es incluida por Herman Melville en *Moby Dick*. Dice así:

“Una lámpara oscilante, fijada por su eje a la pared, se mece lentamente en el camarote de Jonás. Y la nave, algo escorada hacia el muelle por el peso de las últimas cargas, hace que la lámpara, con llama y todo, sin interrumpir su

vaivén, mantenga una permanente inclinación con respecto al cuarto. Y como en realidad siempre está perpendicular, revela los planos falsos y mentirosos entre los cuales pende. Esa lámpara alarma, asusta a Jonás; mientras yace en la litera, sus ojos atormentados recorren el lugar y este fugitivo, que hasta ahora no ha encontrado inconvenientes, no descubre ningún refugio para su angustiada mirada. Esa contradicción de la lámpara lo aterroriza cada vez más. El suelo, el techo, las paredes están distorsionadas. «¡Oh, así pende mi conciencia dentro de mí!», gime. «¡Recta y ardiente... pero las cámaras de mi alma están pervertidas!» (MELVILLE,2002:84).

Resulta interesante esta evocación de los efectos que puede producir en la conciencia la imagen distorsionada, más aún cuando el origen de la deformación es la inclinación del plano: porque recuerda al principio teórico en que se basa la elaboración de la anamorfosis óptica plana.

El segundo ejemplo que citaremos procede de *Tirant lo Blanc*. Cuando la Viuda Reposada, enamorada del caballero, quiere hacer creer a Tirant que la princesa Carmesina mantiene relaciones sexuales con un esclavo -y con esa mentira conseguir que la aborrezca-, esconde a Tirant en una cabaña en el jardín del palacio y monta un sistema de espejos para que pueda ver lo que pasa fuera:

“La Viuda hagué dos espills grans: l’u posà alt en la finestra, l’altre posà baix en dret de Tirant i en dret de l’altre, e tot ço que es mostrava en lo de dalt tot resplandia en lo de baix, puix l’una lluna de l’espill estava en dret de l’altra. E per dar-ne major experiència: un home té una nafra en les espatles, com la porà veure? Prenga dos espills e pose l’u en la paret, e l’altre en dret d’aquell espill que vós lo pugau veure; e la plaga representa en lo primer espill, e d’aquell representa en l’altre” (MARTORELL,1990:803)

Más adelante, cuando Tirant cree ver en el espejo la infidelidad de la princesa, reacciona del siguiente modo:

“E pensant en si, tingué dubte que los espills no li representassen fals lo que havia vist, e trencà los espills mirant dins si havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromancia, e no trobà res del que pensava” (MARTORELL,

1990.805).

En este caso, lo que resulta de sumo interés es la participación de un instrumento intermediario: el espejo es, en el fondo, una “máquina de mirar”, una “capa de intervención” tecnológica entre el observador y aquello que observa. A los ojos de Tirant, maligno. Interesantes, pero, tratándose de textos de ficción, es legítimo dudar de su idoneidad como dato para el estudio, pues ¿qué valor darles? ¿Podrían servir de modelo de otras experiencias reales?

Lo cierto es que las referencias literarias a imágenes cambiantes, imágenes sorprendentes y en general este género de imágenes que tienden a confundir sus límites con la anamorfosis son, si no abundantes, al menos significativas. Han sido señaladas las que se encuentran en la obra de Shakespeare (*cfr.* BALTRUŠAITIS,1984:20-21). Existen también en la literatura española, como en Lope de Vega (*Virtud, pobreza y mujer*, 1625) y en Jerónimo de Alcalá (*Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*, 1626), pero se trata en general de descripciones del objeto y menos de descripciones de reacciones individuales. En ocasiones, como en el caso citado de Melville, la descripción viene acompañada de alguna reflexión moral, pero no hay descripción de actitudes o sentimientos.

La pregunta es: ¿qué emociones desata en el observador? Sin embargo, en la medida en que el acceso al interior emocional está, pues, dificultado por la ausencia de testimonios, nos queda solamente la atención a señales externas que puedan ser significativas. Como señala Norman Bryson, ningún proceso interior es comprobable sin el acompañamiento de su correspondiente manifestación externa. El reconocimiento de esos signos externos "implica la activación de unos códigos de reconocimiento, construidos y mantenidos por la sociedad, que en ningún punto penetran en un espacio interior, inmaterial y no encarnan en signos" (BRYSON,1991:58). Señales que son, por definición, convencionales.

¿Qué podemos aprovechar, entonces, de esta cuestión de las reacciones emocionales para la definición de anamorfosis? ¿Qué debemos buscar que identifique a la anamorfosis frente a otro tipo de imágenes? Quizá nada más que las actitudes externas,

entendidas, como dice Bryson, como signos externos convencionales de un movimiento interior.

iv. La lucha por el significado.

Mencionábamos arriba la idea del "debilitamiento" del papel del objeto en el hecho artístico, y cómo una de sus consecuencias es que ya no se puede considerar que sea el objeto el depositario único del significado de la imagen. Desde la Estética de la recepción se propone que el significado debe ser buscado en el proceso mismo de recepción. Por eso, en todo análisis de la relación entre objeto y observador se debe plantear la cuestión de la construcción del significado.

Norman Bryson ha repasado algunas de las actitudes tradicionales al respecto del significado de la imagen. Dedicó los primeros capítulos de su *Visión y Pintura* a dos formas de aproximación al significado que llama "Actitud natural" y "Teoría de la copia esencial". Entiende por "actitud natural" aquella que la tarea de la pintura es reproducir lo que existe. En este sentido, la pintura no tendría significado:

"La Vida no significa, la Vida es, y en la medida en que la Imagen, que aspira al reino del puro Ser, se mezcle con significados, con narraciones, con retóricas, será la medida en que ha sido desnaturalizada (...) En su estado de perfección la pintura se aproxima a un punto en que se despoja de todo cuanto interfiera en su misión reduplicadora" (BRYSON, 1991:21).

Esta actitud, que descubre como una corriente que acompaña al hecho artístico desde sus orígenes (así se entendería la anécdota de la competición entre Zeuxis y Parrasio) hasta el siglo XX (pues entiende que es, en el fondo, la misma actitud que subyace al atribucionismo), impediría el desarrollo de una verdadera disciplina histórica (cfr. BRYSON, 1991).

Desde el análisis de la cultura visual, nuestra búsqueda debe más a la Sociología que a la Lingüística. Desde este punto de vista, el significado es una construcción social y, específicamente, resultado de un proceso de negociación:

"Images generate meanings, yet the meanings of a work of art, a photograph, or

a media text do not, strictly speaking, lie in the work itself, where they were placed by the producer waiting for viewers to find them. Rather, meanings are produced through the complex negotiations that make up the social process and practices through which we produce and interpret images” (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:49).

De este modo, la crítica sugiere que en la elaboración del significado hay que atender, por un lado, a los condicionantes que en el observador le llevan a determinada idea de valor y, por otro, a la consideración de las diversas prácticas sociales implicadas en ello. Toda práctica social se entiende como negociación. Como plantean Sturken y Cartwright, la construcción de significados es el resultado de un complejo equilibrio entre los diferentes factores implicados en esa negociación, y no es posible entender el proceso sin ser conscientes de que todos ellos ejercen presión o limitan a los demás:

“Meanings of images are created in a complex relationship among producer, viewer, image or text, and social context, and the negotiation of meaning is a key factor in that relationship. Because meanings are produced out of this relationship, there are limits to the interpretive agency of any member of this group” (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:72).

Sin embargo, estas autoras subsumen en dos polos -productor frente a receptor- los diversos factores citados arriba. Para ello se remiten a a los estudios del sociólogo Michel De Certeau:

“De Certeau saw reading texts and images as a series of advances and retreats, of tactics and games, through which readers can fragment and reassemble texts with as simple a strategy as a television remote control. De Certeau saw the relationship of readers/writers and producers/viewers as an ongoing struggle for possession of the text -a struggle over its meaning and potential meanings” (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:76-77).

Se trata, según este planteamiento, de una lucha entre ambos polos, o, por decirlo en otros términos, entre significados propuestos y significados resultantes. El productor de la obra pone las bases para la elaboración de ese significado, pero parece claro que no siempre el resultado final del proceso de elaboración de significados y simbolización es

el que el autor ha previsto:

“People may experience an image or media text differently from how it is intended to be seen, either because they bring experiences and associations that were not anticipated by its producers or because the meanings they derive are informed by the context in which an image is seen . Context cannot fully be controlled by the producer” (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:54).

La presencia del productor se hace presente, en principio, a través de las características que haya dado al objeto.

Respecto a los diversos papeles que el receptor puede jugar en esta lucha por el significado, el sociólogo Stuart Hall sugiere clasificarlos en tres posiciones: dominante-hegemónica (que corresponde a una lectura pasiva), negociada y oposicional. Una actitud "dominante-hegemónica" no significa -clarifica Hall- incapacidad de participar en el proceso de elaboración de significados: se trata más bien de una opción que acepta lo que él llama una "lectura preferida", que incorpora todo un orden social que se manifiesta en significados, prácticas y creencias:

“We say dominant, not 'determined', because it is always possible to order, classify, assign and decode an event within more than one 'mapping'. But we say 'dominant' because there exists a pattern of 'preferred readings'; and these both have the institutional/political/ideological order imprinted in them and have themselves been institutionalised. The domains of 'preferred readings' have the whole social order embedded in them as a set of meanings, practices and beliefs” (HALL,1999:513).

Así, la respuesta "dominante-hegemónica" se caracteriza por la aceptación de los significados y los valores como algo "natural". Como dicen Sturken y Cartwright, *"Most of the time, our dominant ideologies just look to us like common sense"* (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:69). En este tipo de respuesta la presencia del objeto, fuertemente caracterizado como portador de ese mensaje de "sentido común", tiene un papel determinante en la elaboración del significado:

“The definition of a hegemonic viewpoint is, first, that it defines within its terms the mental horizon, the universe, of possible meanings, of a whole sector of

relations in a society or culture; and, second, that it carries with it the stamp of legitimacy -it appears coterminous with what is 'natural', 'inevitable', 'taken for granted' about the social order” (HALL,1999:516).

Una actitud "negociada" se manifiesta, por su parte, como una posición a medio camino entre la aceptación y la oposición: mientras se aprueba el marco general del significado, se procede a ligeras adaptaciones del mismo, que Hall entiende como adaptaciones "de situación":

“Decoding with the negotiated version contains a mixture of adaptative and oppositional elements: it acknowledges the legitimacy of hegemonic definitions to make the grand significations (abstract), while, at a more restricted, situational (situated) level, it makes its own ground rules -it operates with exceptions to the rule” (HALL,1999:516).

Una actitud oposicional, finalmente, consiste en, entendiendo el marco general de significación, ser capaz de interpretarlo según un marco alternativo de valores:

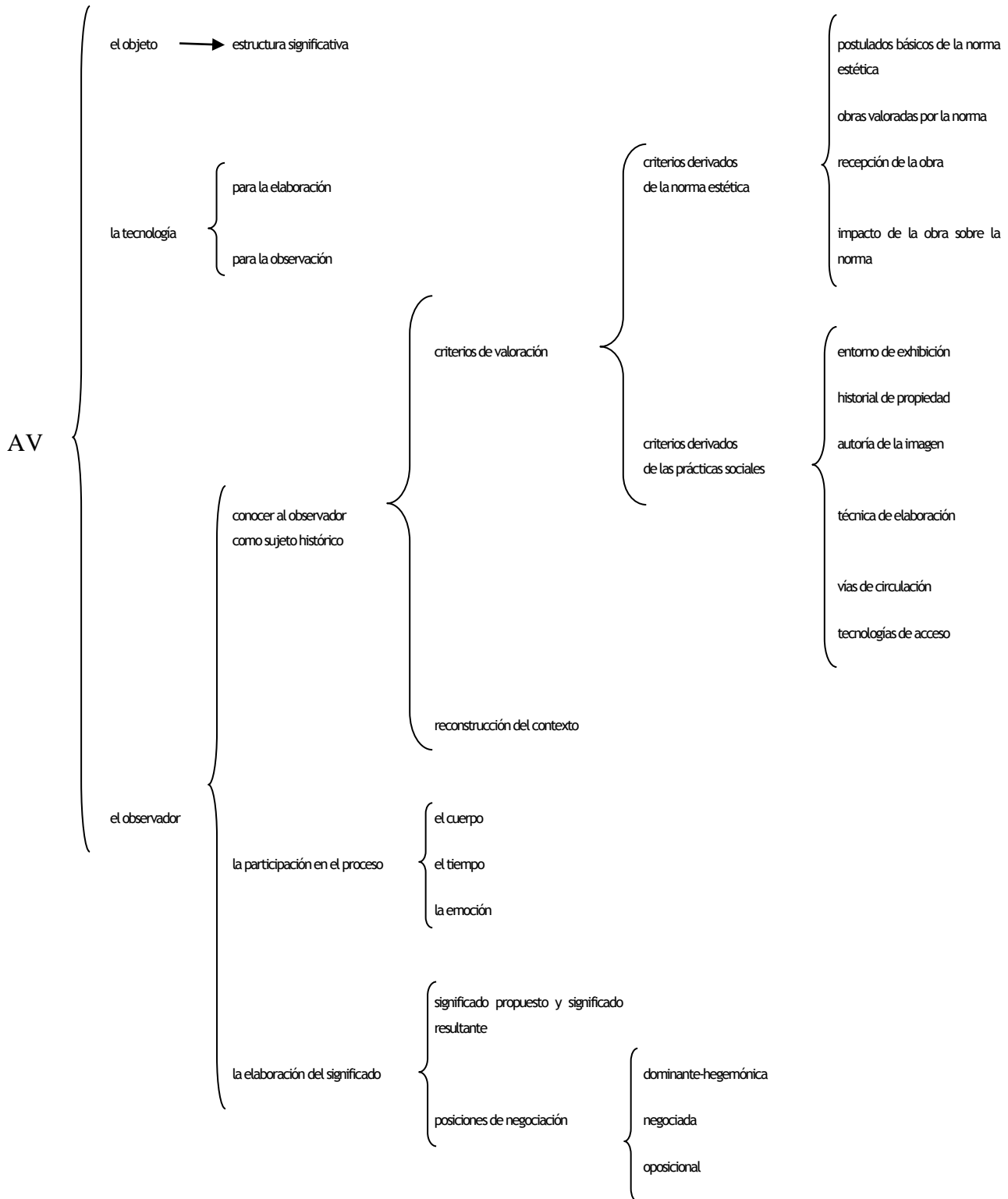
“Finally, it is possible for a viewer perfectly to understand both the literal and the connotative inflection given by a discourse, but to decode the message in a globally contrary way. He or she detotalises the message in the preferred code in order to retotalise the message within some alternative framework or reference” (HALL,1999:517).

Resulta importante precisar dos cuestiones. La primera, que estas posiciones deben ser entendidas como un *continuum* a lo largo del cual se mueve el receptor, de manera que un mismo individuo puede ocupar, según circunstancias, distintas posiciones en este proceso (incluso en relación a un mismo hecho artístico). La segunda, que la participación en la lucha por el significado, aún en el caso de la aceptación de la lectura dominante, implica un proceso mental complejo e íntimo en el que el observador se ve implicado: *“The process of deciphering an image always take place at both the conscious and unconscious levels. It brings into play our own memories, knowledge, and cultural frameworks” (STURKEN&CARTWRIGHT,2009:74).* Pero, como hemos señalado arriba, resulta extraordinariamente difícil conocer íntimamente al observador que participa en un acontecimiento visual. De nuevo, y como mencionábamos a raíz de

la emoción en el hecho artístico, los procesos interiores -a falta de testimonios directos- no pueden ser conocidos sino por las señales externas que los delatan.

Las preguntas que se nos plantean son: ¿qué posición juega el observador en la elaboración del significado? ¿qué opciones permite la obra, tal y como ha sido configurada por el productor? ¿es posible detectar estrategias de negociación o de oposición?

El análisis del acontecimiento visual: esquema.



6. EJEMPLOS DE APLICACIÓN.

EJEMPLO N° 1. CONJUNTO DE RETRATOS CORTESANOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI.

Para este ejemplo hemos seleccionado un conjunto de imágenes que tienen en común la fecha y el entorno para el que fueron elaboradas. Las distintas experiencias de encuentro con la imagen pudieron ser, por lo tanto, similares. Las imágenes son las siguientes:

1. ANÓNIMO, *Retrato del emperador Carlos V*, Estados Unidos, colección privada (Anexo 2, imagen n° 2).
2. ANÓNIMO, *Retrato del emperador Carlos V*, catedral de Palencia (Anexo 2, imagen n° 4).
3. ANÓNIMO, *Retrato del emperador Carlos V*, parroquia de san Miguel, Valladolid (Anexo 2, imagen n° 5).
4. ANÓNIMO, *Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal*, parroquia de san Miguel, Valladolid (Anexo 2, imagen n° 6).
5. Hans HOLBEIN, *Los embajadores*, National Gallery, Londres (Anexo 2, imagen n° 7).
6. William SCROTS, *Retrato del príncipe Eduardo, futuro Eduardo VI de Inglaterra*, National Portrait Gallery, Londres (Anexo 2, imagen n° 15).
7. ANÓNIMO, *Retrato de Francisco I de Francia*, Gallerie Le Fell, París (Anexo 2, imagen n° 14).

Y este es el esquema que aplicaremos al análisis de este ejemplo:

1. El objeto
 - a. Descripción.
 - b. Estructura significativa.
2. La tecnología.
3. El observador.
 - a. ¿Quién es el observador?
 - b. La norma estética
 - i. Los postulados.
 - ii. El repertorio vivo.
 - iii. La teoría publicada.
 - c. El contexto de recepción.

- i. Autoría e historial de propiedad.
 - d. La participación del observador.
 - i. La relación física.
 - e. La participación en la elaboración del significado.
4. Conclusión.

El objeto.

Descripción.

Se trata de un conjunto de piezas elaboradas en torno a los años 30 y 40 del siglo XVI, semejantes por el hecho de tratarse de representaciones de soberanos (o, en ocasiones, miembros de familias reales y personajes de la corte), hoy dispersas en diferentes colecciones, públicas y privadas. La fortuna histórica de las mismas ha sido en general, escasa, pues, con la excepción del retrato del futuro Eduardo VI de Inglaterra, desconocemos el nombre del autor y han sido normalmente relegadas por la crítica al estatus de mera curiosidad histórica.

Se trata, en todos los casos, de ejemplos de anamorfosis óptica plana. Es la primera forma de anamorfosis conocida, resultante directo de las indagaciones sobre las posibilidades del recién compilado método perspectivo geométrico, y cuya primera formulación habitualmente se atribuye, como hemos visto, a Leonardo da Vinci, el cual parece haberla aplicado en unos pocos ejemplos durante su estancia en la corte de Francisco I de Francia. Las únicas variaciones reseñables en este conjunto son, pues, de índole compositiva, y son, ya, las mismas que van a acompañar a la anamorfosis óptica plana a lo largo de todo su desarrollo histórico.

Estructura significativa.

La anamorfosis óptica plana puede ser presentada de dos maneras: bien oscila entre la imagen reconocible y la “no imagen” (es decir, que el observador puede ver cómo la imagen aparece o desaparece dejando, en su lugar, una "no imagen" confusa, grotesca o irreconocible), bien oscila entre dos imágenes reconocibles (es decir, que el observador puede ver cómo, según se va moviendo, una imagen "correcta" desaparece para dejar su sitio a otra imagen "correcta" o reconocible que hasta entonces había permanecido

escondida). La primera manera es la opción de todas las piezas que forman el conjunto que analizamos. La segunda forma, que sigue un proceso de elaboración consistente en ocultar los trazos de la imagen anamórfica en una pintura de aspecto convencional, es, sin embargo, la opción que suelen recomendar los tratadistas. Así, Daniele Barbaro recomienda que los trazos que componen la imagen deformada queden disimulados por otros: "*sappia [el pintor] adombrare, e con diversi tratti di penello coprire la pittura, accio che dia una apparenza lontana delle cose figurate, e dimostre paesi, acque, monti, sassi, e altre cose diverse da quelle, che sono dipinte*" (BARBARO,1569:161).

Esto, por lo que respecta a la imagen anamórfica propiamente dicha. Sin embargo, pueden darse casos en los que la imagen anamórfica comparta espacio con otra imagen no anamórfica. Hablamos de convivencia en un mismo soporte físico de dos imágenes independientes la una de la otra. Una forma simple de hacerlo consiste en "enmarcar" la imagen anamórfica con un paisaje: es la opción de Scrots en el retrato de Eduardo VI. Aquí, paisaje y retrato anamórfico no interfieren el uno sobre el otro. Una forma más compleja de hacer convivir dos imágenes es "incrustar" un esquema perspectivo anamórfico en un esquema perspectivo principal responsable de la coherencia del conjunto. Es la opción de Holbein en *Los embajadores*: una imagen construida con dos esquemas perspectivos.

Distintas composiciones que han de tener, necesariamente, su impacto sobre el significado de la imagen. Recordemos cómo, a partir de la crítica textual, se había planteado cierta cuestión sobre la estructura significativa del objeto artístico: si todos y cada uno de los elementos que lo componen resultan significativos para la elaboración del significado o si, por el contrario, hay que admitir la existencia en él de elementos neutros o carentes de significación. En el caso de las obras que nos ocupan, la duda planea sobre los paisajes que enmarcan las anamorfosis y sobre el estado "caótico" y "deforme" de la imagen anamórfica.

Una primera observación es evidente: de una o de otra manera -cuando se trata de anamorfosis-, estamos ante imágenes que siempre son más de una imagen. Imágenes alternantes y/o imágenes en convivencia sobre el plano pictórico. Por lo tanto, el

análisis de su estructura significativa no puede prescindir de la pregunta sobre la influencia recíproca que las imágenes ejercen entre ellas.

Hay dos situaciones que debemos analizar. La primera es la interacción que se da en la propia imagen anamórfica, es decir, entre las dos versiones de la misma. En este caso, la imagen “deforme” o “caótica” no es solamente el envoltorio que esconde la imagen “correcta”. Estructuralmente hablando, la imagen “deforme” es cualquier cosa menos un elemento neutro: su papel es el de despertar las sospechas del observador y, así, al poner en marcha ese proceso, ese mecanismo que se desarrolla en el tiempo, exige una participación personal que es la esencia de la anamorfosis.

La segunda forma de interacción es la que se produce en las composiciones que combinan una imagen anamórfica y un paisaje que las enmarca (el caso del retrato del futuro Enrique VI) o incrustan una imagen anamórfica en un esquema perspectivo convencional (el caso de *Los embajadores*). Ningún elemento está de sobra. En estos casos, la relación entre elementos anamórficos y no anamórficos cumple un papel esencial en la construcción del significado. Planteando esa interacción, el productor de la imagen puede proponer posibilidades inéditas de significado. A veces, como en *Los embajadores*, es la imagen anamórfica la que cumple el papel de transformar por completo el significado aparente de la imagen: lo que a primera vista es una imagen para la glorificación de las ciencias humanas, se transforma, merced a la súbita aparición del cráneo, en una advertencia, una *vanitas* (cfr. BALTRUSAITIS, 1984:91-112). En otras, son los elementos presentes en el paisaje los que pueden completar el significado sostenido por la imagen anamórfica. El caso ha sido estudiado en algunos grabados coetáneos de estas obras (cfr. los comentarios en BALTRUSAITIS, 1984:15-17 sobre los grabados de Erhard Schön). No nos parece tan clara -hemos de confesarlo- la participación en el significado de la imagen del paisaje y la escena de caza que enmarcan el retrato de Enrique VI. Un retrato del mismo, hoy en el *Metropolitan Museum*, revela, para una composición similar, un aspecto ciertamente diferente, diríase más “oficial”.

La tecnología.

La técnica de la anamorfosis óptica plana, a pesar de no haber sido dada a conocer en una publicación hasta el año 1638, parece haber sido ya codificada en esas fechas, como demostraría la existencia de un dibujo anamórfico, firmado por un maestro "H. R.", que representa una mano emergiendo del interior de una nube. El dibujo muestra, además, la cuadrícula y las líneas que el autor ha trazado para la elaboración de la imagen, mostrando así su conocimiento de un método ya consolidado. Mencionado por Baltrušaitis (1984:34), se conserva en la biblioteca de la Universidad de Erlangen y aparece publicado por primera vez en 1929, en el catálogo de las obras de dicha institución (BOCK,1929:141). Este monogramista H. R., según el citado catálogo, podría haber trabajado en Nuremberg, centro especialmente activo en la investigación de la perspectiva. Recordemos, a título de ejemplo, que allí trabajó también Erhard Schön, discípulo de Dürer y autor de los primeros grabados anamórficos conocidos.

La existencia de este dibujo constituiría, pues, prueba de que la técnica de la anamorfosis óptica plana era conocida en los talleres alemanes durante la primera mitad del XVI. Conviene mencionar, aún así, la posibilidad de que el método hubiera quedado codificado ya en el mismo momento del nacimiento de la anamorfosis. Esto es, al menos, lo que se desprendería de la afirmación de Didier Bessot, quien cree hallar trazas de un esquema constructivo en el famoso ojo anamórfico que se encuentra en el *Codex Atlanticus* (BESSOT,1999:245-246). Esta posibilidad resulta extraordinariamente interesante, a efectos de comprender la expansión de la anamorfosis y su método, pues su presencia en la corte de los Valois parece justificarse directamente por la presencia en ella del propio Leonardo da Vinci y, así, como se ha mencionado, sabemos por Lomazzo que para Francisco I realizó Da Vinci al menos dos imágenes anamórficas: una representaba el combate entre un león y un dragón y, la otra, unos caballos (LOMAZZO,1584:336). Es así el propio Leonardo el puente entre Francia y el ambiente pictórico milanés: referencias de este tipo en el texto de Lomazzo son, en opinión de Baltrušaitis, testimonio del gusto de los pintores milaneses por las imágenes "deformadas" (BALTRUSAITIS,1984:32). Recordemos además la intensa relación de Milán con Francia entre los años 1515 y 1525, en que la batalla de Pavía puso la ciudad en manos del emperador Carlos V.

Para explicar la presencia de la anamorfosis en la corte de Carlos V no podemos presentar sino conjeturas. Es posible, por supuesto, que pueda serlo por el dominio de Milán o el contacto entre las cortes Habsburgo y Valois. Pero para la comprensión del papel de la anamorfosis en la corte imperial resulta de mayor interés considerar la propuesta de Eisler de vincular el programa artístico estatal del emperador con la visita que éste hizo a Italia entre 1529 y 1530. En palabras de dicho autor, Carlos V sale de Italia "*impressed with what he saw*" y concibe el proyecto de hacer en los Países Bajos lo mismo que Francisco I había hecho en Francia: "*the importation of Cinquecento artistic form*" (EISLER,1983:58). Si bien es cierto que la importación de modelos italianos ya había comenzado durante la regencia de Margarita de Austria, la decisión del emperador supone el lanzamiento de un programa artístico dirigido desde la Corte imperial. Ahora bien, la política artística de Carlos V, en palabras de Eisler, no responde a los gustos personales del monarca, sino a objetivos "de Estado": la creación de un "aparato visual" asociado con el poder y en el cual es posible distinguir dos líneas:

"The use of visual elements may be divided into two fundamental categories. The first is what might be called the direct instrumentation of the modus operandi of the state: urban planning, engineering (especially fortifications), cartography, weapons of armor, scientific instruments, ethnographic and natural history collections, and the sistematic display of much of this material in the incipient state museums (...) Nevertheless it is possible to speak of a second level of art created for Charles which represents the allegorical conception of imperial power, as distinct from the more direct or 'objective' genres we have just described" (EISLER,1983:9-10).

Entre los intereses de esta segunda dirección del programa artístico imperial no parece razonable encontrar el retrato anamórfico, pues el objetivo es la elaboración de la imagen política del emperador: "*If the 'objective' embodiment of imperial rule and its allegorical expression are not wholly separate, the latter is by its nature artificially created to express a codified image of the ruler which he and his partisans wished to perpetuate*" (EISLER,1983:11). En otras palabras: el modelo no pueden ser las anamorfosis de Valladolid y Palencia, sino el retrato alegórico de Parmigianino (fig. 31).



Figura 31. PARMIGIANINO, *Retrato alegórico del emperador Carlos V*, 1529-30.

De modo que la llegada de la anamorfosis plana a la corte del emperador no debería ser relacionada con ningún programa político oficial. Quizá convenga volver nuestra atención, en esta fase temprana, a la presencia de pintores italianos en las cortes centroeuropeas. Resulta de interés la figura de Jacopo de'Barbari, activo en la zona a principios de siglo, que trabajó para la regente y de quien sabemos que pasó al menos un año en Nuremberg, ciudad en la que -recordemos- el catálogo de Bock sugiere que trabajó el monogramista "H. R.". Su relación con Dürer y su posible autoría del retrato de Luca Pacioli abundarían en su interés por la perspectiva. Eisler lo califica como "*the most important Italian painter in Northern Europe at the time*" (EISLER,1983:59).

Respecto a la anamorfosis en la corte de los Tudor, parece posible conjeturar un origen centroeuropeo, en tanto los grandes ejemplos de anamorfosis son los firmados por dos artistas de esa procedencia. Hans Holbein acude a Inglaterra llevando consigo su experiencia artística nórdica y quizá no sea desdeñable el hecho de que su famosa anamorfosis esté vinculada al embajador de Francisco I de Francia. De William Scots sabemos que, antes de instalarse en Inglaterra, había trabajado desde 1537 en Bruselas para la corte de la regente María de Habsburgo, sucesora en este cargo de su tía Margarita. En 1546 habría abandonado este puesto para marchar a Londres, en sustitución de Holbein (MERINO,2011). En su relación con la corte de los Habsburgo,

Scrots habría realizado, al menos, dos retratos de la emperatriz Isabel y uno del emperador. Así que en Inglaterra parece cerrarse un círculo que relaciona la anamorfosis con las más importantes cortes europeas del momento.

El observador.

¿Quién es el observador?

¿Quiénes son los destinatarios de este grupo de imágenes? No parece que la respuesta deba ser otra que “los mismos retratados en ellas”: los soberanos y los miembros de su corte. Y, ¿qué clase de observadores son? Es obvio que no estamos ante observadores expertos -digamos artífices ni críticos- por mucho que estén acostumbrados a encontrarse con la pintura. Coleccionistas y aficionados cultos a las artes sí podrían ser calificativos apropiados para muchos de ellos. De Enrique VIII se sabe su afición a la literatura y a la música, e incluso se conservan algunas de sus composiciones literarias y musicales. La principal relación que mantienen con las artes plásticas es, en realidad, el patrocinio. Y, probablemente, la primera observación debe ser la de separar dicho patrocinio artístico del gusto particular de cada monarca. Para el caso del emperador, Eisler recuerda que ni tan solo la política de compras responde a ese criterio personal:

"the emperor's acquisition of art did not stem from personal choice but from the exigences of rule (...) but the bulk of the collecting and commissioning was done by his close advisors; thus, most of what is usually associated with princely patronage was handled by others" (EISLER,1983:281).

El patronazgo real se explica por necesidades de Estado, siendo su concreción la construcción de una imagen alegórica de la monarquía. Este sentido de Estado explica también la actividad artística patrocinada por gobernantes locales, sujetos a la autoridad mayor del emperador:

"The decoration of the space designated for the higher authority was an expression of loyalty and had to conform absolutely with the ideology and accepted iconography of the guest [el emperador] (...) Hence the production of imperial art, and the types of tributes paid to the sovereign were determined by diplomacy and not by the preferences of the local ruler" (EISLER,1983:279).

Pero, ¿qué hay del gusto personal del soberano? Lo que sabemos, respecto a Carlos V, parece señalar a Tiziano y a Correggio, así como a un especial interés por las matemáticas y la astronomía (cfr. EISLER,1983). Y, ¿qué espera Carlos V de un retrato? Una pista la proporciona una carta que envía a su hermana María, gobernadora de los Países Bajos, el 1 de julio de 1539, reclamándole un retrato de la difunta emperatriz Isabel:

“Il me souvient qu’elle envoya à Madame nôtre tante, sa peinture, et non pensant qu’elle me doit faillir, je ne me souciai d’avoir sa peinture. Je n’en ai trouvé nulle qui mieux la ressemble que cette là. Je crois que l’avez au cabinet de peintures de nôtre dite tante. Je vous prie, madame ma bonne soeur, que la faites chercher, et si la trouvez, que la m’envoyez le plus tôt que pourrez, et de sorte qu’elle ne se gâte au chemin. Si en voulez faire une autre première, vous la pourrez faire, mais je vous prie que m’envoyez la même. Il me souvient que je la vis à Malines, au dit cabinet. Vous me ferez un bien grand plaisir de ainsi le faire” (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ,2003:555).

La importancia del parecido es confirmada en nota a pie de página, donde Fernández Álvarez da noticia de otra carta del emperador a su hermana: *“María le envía el cuadro solicitado, pero Carlos V no le encuentra ningún parecido con la Emperatriz, hasta el punto de exclamar que no había merecido la pena que se lo mandase”* (FERNÁNDEZ ÁLVAREZ,2003:555).

No parece, pues, que una imagen anamórfica de la emperatriz, como la que se conserva en Valladolid, fuera coherente con lo que este texto nos revela del gusto personal del emperador, de lo que él entiende como retrato digno de ser conservado. De todos modos, si la anamorfosis no entra en los gustos del monarca por el lado del arte, quizá aún pudiera hacerlo por el lado de la tecnología. Al fin y al cabo, como recuerda Eisler, Carlos V es un gran aficionado a la misma. ¿Podría ser entendida, la anamorfosis, como una muestra de actividad matemática? Tampoco parece que este tipo de imágenes pudieran haber sido valoradas de este modo: se diría que no formado nunca parte de sus colecciones (cfr. EISLER,1983:cap. 5).

La norma estética: los postulados.

La perspectiva geométrica transforma profundamente la pintura desde su irrupción en el panorama artístico a mediados del siglo XV. A partir de ese momento, la progresiva identificación de la Pintura con la Perspectiva y, por ende, con la Geometría, viene a modificar la idea de Pintura. La perspectiva llega, por decirlo así, para quedarse y transformar el concepto de Pintura. Partiendo de Italia, se extiende por Europa. Como técnica, su imperio se consolida pronto: para Rafael, recuerda Kemp, la perspectiva es un elemento ya tradicional y consolidado de su oficio (*cf.* KEMP,2000:79). En palabras de Palomino, a principios del siglo XVIII, la Perspectiva es la Pintura, "matemáticamente considerada" (PALOMINO,1944:283).

Como elaboración especial de la perspectiva, desde finales del XV se desarrolla lo que llamamos, de modo bastante impreciso, "pintura ilusionista", que genera su propio debate teórico. El uso de métodos empírico-prácticos (maquetas, espejos, redes, velos, luces) parece haber sido muy frecuente en la proyección de pintura ilusionista. El rechazo de los mismos y la preferencia por la proyección geométrica que Nicéron expresa en sus críticas a Barbaro, Vignola y Danti podría relacionarse con los diversos debates sobre el tema vividos entre el XVI y el XVII. La disputa surgida en Milán en 1569, respecto al relieve de la Anunciación instalado en la catedral (*vid.* KEMP,2000:84-86), y la que enfrentó a diversos miembros de la *Académie Royale*, en París, a mediados del XVII (*vid.* BALTRUSAITIS,1984:69-76) dan buena cuenta de ello, y de lo agrias que podrían llegar a ser. Y, sin embargo, cuando nos adentramos en este mundo de las imágenes cambiantes, hemos podido ver cómo Lomazzo -"siempre purista en asuntos ópticos", que "insiste en que los procedimientos rigurosos de proyección geométrica y la quadratura son esenciales para la verdad visual completa", e incluso sostiene que "la fidelidad completa a estos procedimientos posee una virtù ética en sí misma" (KEMP,2000:84)- no parece tener inconveniente en contentarse con un método simple de traslado de puntos. ¿Desconocía el método geométrico adecuado? Ya hemos visto, por el dibujo del "maestro H. R.", que tal método es conocido. ¿Le parecía, acaso, que tal tipo de imagen no merecía mayor atención? Si así podría suceder entre profesionales, ¿qué decir del observador no profesional? Muy probablemente, que el escrúpulo por la corrección geométrica no fuera tema que le preocupara en absoluto.

La norma estética: el repertorio vivo.

¿Cuál es, sin embargo, y más allá de la norma, el arte que efectivamente se está consumiendo en la corte? Hemos visto cómo hay, por un lado, un arte de representación y simbólico, junto con un arte que reflejaría los gustos personales del monarca, por otro, y finalmente, un arte especialmente pensado para la diversión. ¿Cuál es el más conocido de los tipos de imagen que integran esta tercera categoría? Probablemente, los retratos fantásticos de Giuseppe Arcimboldo para las cortes de Praga y Viena. La popularidad que aún hoy disfrutan es buena prueba de su capacidad de sorprender, incluso al muy experimentado observador del siglo XXI. El conjunto -medio natural de la anamorfosis- integra retratos fantásticos y grotescos, “cajas de perspectiva”⁵⁶ y un subconjunto de especial interés para nosotros al que podríamos llamar “imágenes cambiantes”. En este subgrupo se encuadra la anamorfosis, pero también se hallan en él las pinturas elaboradas a base de varillas (visualizables con o sin la ayuda de un espejo) y los retratos reversibles (*upside down*). Esta categoría se comprende en relación directa con el gusto cortesano, mencionado arriba, por los juegos literarios de ingenio. Un buen ejemplo de ello es el ya citado retrato secreto de Enrique II Valois, que, como recuerda Vasari, venía acompañado de un poema del que se podía componer, en acróstico, el nombre del monarca: "*Henricus Valeius*" (VASARI,1568:713).

De la fortuna de las pinturas facetadas en la corte de los Valois sabemos por Vignola y por Vasari: el primero hace mención a dos retratos -uno de Francisco I y otro del futuro Enrique II- elaborados según esta técnica (VIGNOLA,1583:94). El segundo recoge, en el relato de la vida de Taddeo Zuccari, el retrato de Enrique II (VASARI,1568:712-713). Tenemos noticias de otros retratos de soberanos realizados de este modo. Vignola (1583:94) menciona también uno del papa Gregorio XIII y otro del Gran Duque Cosimo II. En Florencia, el *Istituto e Museo di Storia della Scienza*, actualmente Museo Galileo, conserva uno de Carlos III, duque de Lorena, obra de Ludovico Buti (c. 1560-después de 1611). Observando, sin embargo, la imagen reflejada en el espejo que acompaña, se

⁵⁶ De cuya existencia sabemos al menos desde la obra de Alberti, quien, según la *Vita*, quizá autobiografía, habría realizado algunas, muy celebradas por sus contemporáneos, y con el mismo efecto de maravilla (ALBERTI,2004:3). Para la autoría de la *Vita*, vid. WATKINS, 1957.

observa en él el retrato de Cristina de Lorena, hija del duque y esposa de Fernando I de Medici. En la *Scotland National Portrait Gallery* se conserva otra de estas pinturas facetadas, que representa a una mujer cuya identidad se desconoce, pero que durante mucho tiempo -la identificación ha sido recientemente puesta en entredicho, sin embargo- se ha supuesto era María Estuardo, reina de Escocia. Si así fuera, contaríamos con un ejemplo más de retrato real facetado, esta vez en el contexto de las islas británicas.

No parece haber duda de la buena aceptación de este tipo de pintura en el ambiente cortesano. Los pintores, como Leonardo a Francisco I, las ofrecen a los reyes con objeto de asombrarlos, y seguramente éstos las incluyen entre las curiosidades que coleccionan. El mismo interés se encuentra también en los teóricos del arte, y de ello son testimonio los tratados de Pintura. Pero el término “anamorfosis” aún no ha sido acuñado. Los manuscritos de Piero y Leonardo, pioneros en la teorización, permanecen inéditos y el concepto, aún no suficientemente diferenciado, se confunde con otros métodos de elaboración de imágenes sorprendentes. En los tratados, anamorfosis y pinturas facetadas aparecen presentadas -a pesar de sus profundas diferencias técnicas- como un solo conjunto y comparten espacios. Vignola presenta las imágenes facetadas inmediatamente antes que la imagen anamórfica -falsamente anamórfica- que citábamos arriba (VIGNOLA,1583:94-96). No es la técnica, sino el efecto: valora ciertas imágenes por la maravilla que provocan en el espectador (VIGNOLA,1583:94), mientras que Barbaro (1569:161) recuerda que el pintor “*può e deve anche ingannare*”.

La norma estética: la teoría publicada.

¿Qué se puede encontrar, sobre anamorfosis y en estos primeros años, en la tratadística? Recuerda Kemp el gran interés que la perspectiva suscita en la Alemania del siglo XVI y, cómo, especialmente en Nuremberg, la recepción de la perspectiva despierta una verdadera oleada de publicaciones al respecto. Después de los de Dürer (Nuremberg, 1525), los tratados se suceden. Kemp proporciona un listado: Rodler (Simmern, 1531), Schön (Basilea, 1540), Hirschvogel (Nuremberg, 1543), Stoer (Nuremberg, 1567), Lencker (Nuremberg, 1567), Jamnitzer (Nuremberg, 1568) y de nuevo Lencker (Nuremberg, 1571). El interés de los perspectivistas alemanes se centra en las figuras

geométricas, interés que Kemp atribuye a la influencia del *De divina proportione* (1509), de Luca Pacioli (KEMP,2000:63-75). Y aunque la anamorfosis se halla, indudablemente, entre los intereses de los perspectivos alemanes (ahí están los grabados de Erhard Schön), ninguno de los libros citados hace referencia a ella. Por eso, la búsqueda de las primeras referencias publicadas nos ha de llevar a Italia.

Daniele Barbaro (1513-70), mecenas aficionado a la arquitectura y a las matemáticas, traductor de Vitruvio, es autor de uno de los libros de perspectiva más importantes de la primera mitad del siglo XVI (*cfr.* KEMP,2000:87), y primero de esta especialidad publicado en Italia. En él se encuentra una "*Parte Quinta*" titulada "*Nella quale si espone una bella, e secreta parte di Prospettiva*" en la que propone un método para la elaboración de imágenes en las que "*appare ogni altra cosa, che quella, che è dipinta, che poi dal suo punto veduta dimostra quello, che è veramente fatto secondo la intentione del pittore*" (BARBARO,1569:159). Dicho método es enteramente práctico y no precisa de la intervención de la Geometría: se trata de perforar el perfil de una imagen previamente elaborada y proyectar después ese perfil mediante la luz del sol o de una linterna. Aunque comenta la posibilidad de elaborar este tipo de imágenes sin ayuda de luces ni perforaciones, no da más indicación al respecto. No se trata de un verdadero trabajo de proyección geométrica, y así es reconocido desde la publicación de Nicéron, que niega a este método cualquier validez geométrica "*puis que les rayons du Soleil tomberont sur ces trous et en sortiront comme paralleles: ôltre qu'il n'y haura pas de point de veüe déterminé*" (NICERON,1652:97).

La primera mención al uso de la geometría en la preparación de perspectivas inversas se encuentra en *Le due regole*, de Vignola, redactado en la década de 1530, si bien publicado en 1583 con adiciones de Ignazio Danti (1536-86). Es el primer tratado especializado en perspectiva publicado en Italia. En este tratado, en el apartado "*Di quelle pitture, cho non si possono vedere cho cosa siano, se non si mira per il profilo della tavola, dove sono dipinte*", se propone un método práctico para la deformación de imágenes que no es, evidentemente, un trabajo de geometría proyectiva. El método no es el mismo que en Barbaro: se trata de una mera prolongación de la imagen mediante el uso de una cuadrícula. Consiste en preparar paralelogramos iguales en altura, pero duplicados o triplicados en anchura con respecto a la cuadrícula original. De nuevo,

Niceron negará la condición de verdadera perspectiva a las imágenes elaboradas de este modo. Las imágenes que se obtienen son, en efecto, deformadas, pero mal proporcionadas y, como pasaba con el método de la luz propuesto por Barbaro, carecen de punto de vista desde el cual la imagen se vea correctamente: *«en effet elles seront difformes, et mal proportionnées, et de tout sens, soit veues de costé, ou de front, et n'y a point de lieu d'ou estánt regardées, elles puissent de ramasser, ou réduire en leur perfection: car outre qu'en cette méthode il n'y a point de vue déterminé, quand il on l'aura établi a discrétion»* (NICERON,1652:97), donde «correctamente» significa «como si la viéramos de frente».

Al año siguiente, Lomazzo propone en su libro, en el apartado titulado "*Modo di fare la prospettiva inversa che paia vera, essendo veduta per un solo forame*" (LOMAZZO,1584:335-336) propone otra variedad de método práctico. Se trata de la traslación mecánica de puntos desde una imagen original, "correctamente" dibujada en un soporte cuadrículado, a otro soporte cuadrículado de medidas especiales: de igual altura que el original, pero extraordinariamente prolongado en anchura. Con una "*grandissima canna, e punta di Carbone legata in cima andarai dietro à lineare, da un canto contornando la figura secondo le graticole che hai nel quadro apresso*" (LOMAZZO,1584:336).

La observación de Niceron sobre los métodos prácticos expuestos por Barbaro y por Vignola es, por su corrección técnica, reconocida en la actualidad. Sin embargo, lo que quizá valga la pena señalar es que, más allá de discrepancias técnicas, todo el conjunto de obras y escritos citados vienen a poner de relieve el potencial de la "mirada oblicua":

“Danti's method is extremely rudimentary and bears little relation to Niceron's systematic technique based on the principle of diminution. Danti's illustration of the grid merely demonstrates the potential of the oblique view without providing anything like a geometric formula for constructing that view, or a theoretical account of how the oblique view works according to the logic of perspective” (MASSEY,2007:63),

subrayando así, en nuestra opinión, que, al menos en este contexto cortesano del siglo XVI, el valor principal de las primeras imágenes anamórficas es su convergencia con las imágenes cambiantes.

El contexto de recepción.

Decíamos, al repasar las propuestas de Vodicka, que era importante definir el contexto de recepción de una obra. La primera observación al respecto ya ha sido mencionada: Baltrusaitis insiste en relacionar este tipo de imágenes -tratando de las de Carlos V- con el entorno más próximo del emperador: "*Le souverain est fréquemment représenté dans ces compositions, et l'on peut se demander si ce 'est pas dans un milieu plus ou moins lié à sa personne ou à sa cour qu'elles se sont propagées d'abord avec le plus d'intensité*" (BALTRUSAITIS,1984:17). Seguramente está en lo cierto, y no conviene abandonar esta hipótesis. La fiesta en la Corte es, en nuestra propuesta, el contexto de recepción en el cual hay que entender estos retratos anamórficos. La corte se define, también, como lugar de diversión: las fiestas son parte fundamental de la vida cortesana, y muchas de ellas han quedado descritas y dibujadas por quienes las prepararon o vieron.

Pero el concepto de diversión abarca, desde luego, mucho más que la fiesta y debe ser asociado con el conjunto de los juegos de ingenio. Es más, Ernst Gilman sostiene que el ingenio pictórico -entendiendo como tal la actitud que se halla detrás de anamorfosis, reflexiones en espejos, imágenes escondidas, ambigüedad espacial y cambios de escala, unificados porque descolocan al observador de la posición privilegiada que le aseguraba el esquema albertiano- es el modelo en que se inspira y del que toma sus metáforas el ingenio literario (GILMAN,1978:53). Para los escritores, la perspectiva curiosa ofrece un modelo para manipular el lenguaje:

"The curious perspective isolates a strain of visual wit analogous to poetic wit, embodied in the techniques of perspective manipulation and available to artists working in different countries and different styles" (GILMAN,1978:232).

En última instancia, la identidad de recursos es lo que explica la relación íntima entre ingenio literario y pictórico:

“The curious perspective violates the ordered perfection of pictorial space as verbal wit violates the expository clarity of language. Both exploit the witness's uncertainty in the presence of duplicitous images but repay his puzzlement with what Tesauro [Emanuele Tesauro (1592-1675), poeta y dramaturgo milanés] would call an imparamente veloce, a sudden apprehension of meanings beyond the geometer's grasp” (GILMAN,1978:233).

El contexto de recepción: autoría e historial de propiedad.

Autoría e historial de propiedad se constituyen en elementos de primera importancia para la comprensión de un contexto de recepción. Parece adecuado creer que obras de este tipo pueden haber sido elaboradas, en tanto objetos de diversión, como objeto para ser ofrecido al soberano sin que él, personalmente, haya solicitado su elaboración. Así parece entenderse, al menos, en el caso de las anamorfosis de Leonardo en Francia: Lomazzo dice que las hizo *“per donare à Francesco Valesio Rè di Francia”* (LOMAZZO,1584:336). Hay que imaginar, pues, que se trata de obras ofrecidas al monarca como ofrenda para su entretenimiento o -no siendo incompatibles ambos objetivos- demostración de la maestría técnica de su autor. Pero no parece, excepto en el caso especialísimo de *Los embajadores*, que se pueda hablar de encargo personal de la persona representada.

Excepto en el caso de las dos anamorfosis elaboradas en la corte de los Tudor, desconocemos los nombres de los autores. Y, sin embargo, esa ausencia ilumina la existencia de otras fuentes de valor para estas piezas. Veámoslo en el caso del retrato facetado de Enrique II Valois: Vasari desconoce el nombre del autor, pero no parece darle mayor importancia. En su relato, es el historial de propiedad lo que da valor a la pieza. Al fin y al cabo, ha sido transmitida entre reyes y príncipes de la Iglesia:

“Ma è ben vero, che M. Alessandro Taddei Romano, segretario di detto Cardinale, e don Silvano Razzi, mio amicissimo, i quali mi hanno di questo quadro, e di molte altre cose dato notizia, non sanno di chi sia mano, ma solamente, che fu donato dal detto Re Enrico al Cardinale Caraffa quando fu in Francia, e poi dal Caraffa al detto Illustrissimo di Monte, che lo tenne come cosa rarissima; che è veramente” (VASARI,1568:713).

Es aventurarnos demasiado, pero, ¿por qué el regalo? ¿Se trata de un tipo de imagen que el rey Enrique no considera necesario conservar en sus colecciones? Lo hemos dicho ya: hay imágenes destinadas no a quedarse en la corte, sino a establecer, fuera de ella, la imagen deseada del poder. Sin embargo, aquellas que pudieran responder al gusto personal del monarca quedarían en su gabinete personal. El de Carlos V se componía, más bien, de objetos relacionados con la matemática, las ciencias y la tecnología (*cfr.* EISLER,1983). Pero el destino de esta imagen de Enrique II no parece responder a uno ni a otro comportamiento: ¿es que quizá, una vez agotado su potencial de asombro, el monarca no tiene ningún interés en conservarla?

Veamos otro caso: las anamorfosis de Valladolid. Nada se sabe de su historial de propiedad. Y, sin embargo, se puede conjeturar su inclusión entre los objetos pertenecientes alguna vez a la corte del emperador e imaginar para ellos un destino similar. El hecho de que hoy se conserven en la iglesia de san Miguel y san Julián de esa ciudad, que fue casa profesa de la Compañía de Jesús, permitiría establecer un nexo entre ella y la corte: sabemos que Juana de Austria, hija del emperador, protegió la Orden, apoyó especialmente en su instalación en Valladolid e incluso profesó -extraoficialmente- en ella, haciendo además frecuentes donaciones materiales a la misma. En los tiempos en los que ejercía de regente, despachaba diariamente con Francisco de Borja y Antonio de Araoz (*cfr.* MARTÍNEZ DE LA ESCALERA,2004). También recibió la orden el apoyo de la hermana del emperador, María de Habsburgo, reina viuda de Hungría y gobernadora de los Países Bajos. Los bienes del difunto emperador, además, recalcan en Valladolid: había ordenado, en su testamento, hacer almoneda de ellos con el fin de saldar deudas. En el proceso de almacenamiento e inventario, encargado a Jannin Sterck, dicho patrimonio fue provisionalmente almacenado en Simancas y en Valladolid. Un documento firmado el 1 de junio de 1559 (Archivo General de Simancas, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1145) informa indirectamente de esta situación. Cuando se hace entrega a Sterck de ciertos bienes se indica lo siguiente: ...“*al qual mandamos por la presente que ponga los dichos bienes que asi le entregaredes en el Collegio de Sant Gregorio desta villa de Valladolid donde estan los otros bienes de su magestad que se traxieron del Monesterio de Yuste*”... (CHECA CREMADES,2010:vol. 1, 346). ¿Podría ser que, en ese proceso,

no hubieran sido del interés de ningún miembro de la familia imperial y se hubiera pensado en regalarlos?

El mismo silencio se hace sobre las anamorfosis que alguna vez hubo en la corte Valois. Una vez más, las anamorfosis inglesas -de autor conocido y conservadas siempre en las colecciones reales- constituyen la excepción.

La participación del observador: la relación física.

Toda anamorfosis plana necesita, en principio, de una acción física: la colocación del observador en el punto de vista preciso para la apreciación del efecto. Esto obliga, pues, a su participación activa, pues cuál sea ese punto preciso es algo que debe localizar el observador. El proceso es fácil de imaginar: primero, colocado en la posición frontal ante la imagen, el observador -imaginemos a Carlos V en ese trance- ve una imagen deforme (las "raspas de pescado", modo en que se ha venido llamando, a veces, a los retratos anamórficos del emperador y de la emperatriz). Quizá se le anima a moverse en torno a la imagen, buscando ángulos. Después, se le indica la ranura en el marco: el emperador se acerca a ese punto, coloca su ojo y desde ahí observa la imagen reconstituida. Una vez hecho esto, se separa del marco y vuelve a una posición frontal, con intención de comparar ambas imágenes. Puede que repita el proceso varias veces. Podemos imaginar la misma escena en la corte Valois y en la Tudor. Después del soberano, seguramente el resto de personajes de su entorno repetirían la experiencia. Seguro que, además, da pie a comentarios y risas al respecto. La relación con la imagen es una fiesta. Y es, por lo mismo, una experiencia colectiva. Por eso, porque están elaboradas para la interacción y la experiencia colectiva, pocas imágenes pueden hallarse tan fuera de su medio y de su razón de ser como lo está una anamorfosis en la seriedad y aislamiento de las paredes de un museo o la sacristía de una iglesia.

La participación que requiere la observación de *Los embajadores* es distinta. Baltrusaitis describe la colocación de la pintura en la residencia de Jean de Dinteville: en una amplia sala, la colocación de la pintura está determinada por los movimientos -el desplazamiento- al que se obliga al observador, a fin de que el cráneo anamórfico emerja de la superficie del cuadro en el momento de abandonar la estancia, por una

puerta distinta de aquella por la que se ha entrado. La vívida reconstrucción acierta al imaginar que todo el proceso se cumple en dos "actos" (BALTRUSAITIS,1984:101), comparando, de manera muy acertada, todo el proceso con una escena teatral.

La apreciación de la anamorfosis requiere, pues, unas acciones y un tiempo. En todos los casos, un moverse, un cambiar de posición, una búsqueda. En la mayoría, un acercarse hasta el punto indicado, agacharse, cerrar un ojo, enfocar. En el caso de *Los embajadores*, más sofisticado, un giro de cabeza, una última mirada en el momento mismo de abandonar la sala. Se trata, sin duda, de una relación con la imagen distinta de la que se tiene con la pintura, digamos, "convencional".

Pero, ¿son acciones similares a las que establece el observador con otras pinturas cambiantes? Diríamos que solo en parte. Una pintura facetada también obliga al observador a moverse. Sin embargo, el movimiento es más simple: de un lado a otro, mientras que la anamorfosis obliga a movimientos en varias direcciones, en la búsqueda del ángulo preciso. El proceso de aparición de la imagen es también diferente: la imagen facetada se muestra progresivamente en el movimiento del observador. Mientras una de las imágenes desaparece, al mismo ritmo aparece la imagen alternativa. Por un momento, no hay imagen: ni la que se está desvaneciendo, ni la que está apareciendo. Ambas flotan a la vez, incompletas, ante el observador. Es algo gradual. Pero la anamorfosis aparece de pronto, como una revelación. Es algo instantáneo. No vemos cómo se forma: simplemente aparece y desaparece. Y tiene que establecer, por eso, una relación emocional propia: la de la aparición súbita, la de la sorpresa.

Respecto a las cajas de perspectiva, los movimientos del observador son similares: hay que acercarse al punto, a la ranura, para ver el interior. En este caso, no se verá aparecer ni transformarse una imagen: la ranura es, simplemente, el acceso al contenido, estático, de la caja. No hay movimientos de búsqueda ni interacción ninguna con la imagen. La ranura es el modo de asomarse al universo cerrado contenido en la caja. Es, más bien, la lógica del *peep show*.

¿Hay, entonces, unos movimientos exclusivos de la anamorfosis? No. Moverse de un lado a otro, acercarse a la ranura, descubrir la imagen y volver atrás, para repetir la

experiencia: todo eso lo hacen unos y otros observadores, independientemente del tipo de imagen. La experiencia, además, suele ser colectiva. De hecho, así hemos propuesto imaginar la escena. En la corte, las actividades son públicas.

La participación en la elaboración del significado.

Finalmente, ¿cuál es la autonomía del observador? Las acciones necesarias para la observación han sido previstas por el autor. Así es perceptible, en todos aquellos casos en los que se ha conservado la enmarcación original, por la ranura que indica la posición del ojo: en las anamorfosis de Valladolid, en la de Palencia, en el retrato de Eduardo VI. Por esa ranura, la presencia -la voluntad- del autor se impone, y no hay más que un único significado: el que él propone. En el caso de Los embajadores, la obligación es mayor: no solo diseña un movimiento del cuerpo, sino todo un trayecto. Se le pide al observador que participe en el juego, sí, pero con la condición de aceptar las normas impuestas por el productor de la imagen. Estas anamorfosis no admiten negociación: exigen obediencia. La subversión del significado -en el sentido que explicaba Stuart Hall- no es posible. En este sentido, la obligación, para el observador, de observar por un punto determinado, de nuevo agrupa la anamorfosis con las pinturas facetadas y con las cajas de perspectiva.

Conclusión.

¿Qué nos enseña este primer ejemplo? Que la anamorfosis, en el contexto cortesano, convive con un grupo de imágenes cuyo denominador común no es la técnica, sino el efecto buscado en el observador. Se trata de las “imágenes de ingenio”, de entre las cuales las imágenes cambiantes, del tipo que sean, son solamente un subgrupo. Dentro de este subgrupo, las imágenes de perspectiva inversa, correctamente elaboradas o no, constituyen el núcleo en el que, más adelante, se definirá la anamorfosis. Pero, por el momento, ni sus características formales ni la técnica de elaboración -por mucho que, probablemente, ya hayan sido definidas por algunos expertos en perspectiva- tienen la fuerza suficiente para conformar una “definición” de anamorfosis. Desde luego, no para darle nombre ni encontrarle acomodo específico en los tratados de Pintura.

EJEMPLO N° 2: LA EXPERIENCIA DE FRANCISCO PACHECO CON UNA PUERTA FINGIDA, SEGÚN RELATA EN ARTE DE LA PINTURA (1649), LIBRO II, CAPÍTULO X.

En este caso, el acontecimiento visual no implica una anamorfosis, sino un trampantojo. Sin embargo, la aplicación del esquema de análisis quizá pueda ayudarnos a comprender las diferencias entre uno y otro.

La anécdota es la siguiente:

“Es esto tanta verdad, que vemos a cada paso cómo nos engañan, gloriosamente, las cosas de los valientes pintores en esta parte, pareciendo redondas y vivas. Pero, ¿qué mucho? Si los que no son tales lo consiguen tal vez, y nos hacen dudar (como se experimenta) aun faltando la buena proporción y los verdaderos perfiles, por estar la figura en campo negro, o por la comodidad de la luz escasa. Hasta un estofador con una puerta fingida en la pared, enfrente de otra verdadera, nos hizo creer que no era pintada y nos convidó a entrar por ella. Tanta es la fuerza del relieve”
(PACHECO,1990:406).

Y este es el esquema que aplicaremos al análisis del acontecimiento visual:

1. El objeto.
2. El observador.
 - a. Pacheco como observador.
 - b. La norma estética. Pacheco y otros tratadistas contemporáneos.
 - c. El repertorio vivo.
 - d. Cómo ha sido recibida la imagen. Impacto en la norma estética de su tiempo.
 - e. El contexto de exhibición.
 - f. La relación física.
 - g. La lucha por la elaboración del significado.

El objeto.

Sobre la imagen no tenemos casi información. Se trata de una puerta "*fingida en la pared, enfrente de otra verdadera*". No sabemos nada más: formas, colores, medidas, localización. Nada. Puede, quizá, que se tratase de una obra en cierto modo imperfecta, a la que le puedan faltar "*la buena proporción y los verdaderos perfiles*". Esa imperfección que Pacheco subraya -seguramente, para apoyar sus opiniones sobre la *docta* pintura- pone de relieve una cuestión de primer orden: podría anular las posibilidades significativas de la imagen. El objetivo de un trampantojo es imitar la realidad a la mayor perfección posible (mediante el remedo del relieve, dice Pacheco), de manera que todos y cada uno de sus elementos existen en función de ese objetivo. Cualquier error en la forma (una línea mal trazada, una sombra fuera de lugar) darían al traste con el efecto. Para un trampantojo, el error en la lectura de la imagen no es admisible, y he aquí la primera diferencia con la anamorfosis, para la cual -por el contrario- la existencia de algo "extraño" en la imagen es el verdadero comienzo (y no el final) de su relación con el observador. Afortunadamente (y así lo reconoce Pacheco) las condiciones ambientales -oscuridad, proximidad a una puerta verdadera- pueden venir en ayuda del trampantojo.

Nada sabemos tampoco sobre el autor, de quien Pacheco no da información. Sí da una información, en realidad, pero muy interesada: que se trata de un estofador. En otras palabras: no es un verdadero pintor, sino un oficial, un técnico encargado de una labor menor.

El observador.

Pacheco como observador.

Es casi un lugar común, al recordar a Francisco Pacheco (1564-1644), decir que su figura se ve ensombrecida ante la talla extraordinaria de su discípulo y yerno, Diego Velázquez. Pacheco es importante por sí mismo, como protagonista del clasicismo tardío sevillano y autor de un libro (*Arte de la Pintura*, 1649) por el que se le recuerda aún más que por su pintura. Por su tratado sabemos mucho de él, y eso nos interesa,

puesto que pretendemos invocar aquí al Pacheco observador más que al pintor. Observador muy especial, por supuesto, en tanto que experto. Y de ello nos da pista su tratado, que es también expresión de su experiencia vital en el mundo del arte, que abarca mucho más que su trabajo como productor de imágenes. Bassegoda entiende que está escrito en los años finales de la vida del pintor, de modo que estaría reflejando en el texto no su situación real, sino el recuerdo de los mejores años de su vida profesional: *"El Arte se escribe desde la nostalgia, desde el recuerdo. Los aspectos negativos y dolorosos de su experiencia personal y profesional se han eliminado casi por completo"* (PACHECO,1990:31).

El tratado es además señal de la buena formación del pintor, el cual puede ser considerado, si no un erudito ni un sabio, sí un pintor con una formación más que superior a la media de sus colegas. La profusión de autoridades empleadas en el texto, llamadas en apoyo de sus opiniones, da cuenta de ello. La reconstrucción que de su biblioteca se puede hacer indica que conocía *"todo lo que sobre pintura se podía leer hasta enero de 1638"* (PACHECO,1990:33). En ella habrían de figurar textos de literatura artística, española y extranjera, así como temas de emblemática, de Historia de la Iglesia, de viajes y algunos otros de materias diversas. Sin embargo, ha sido detectada la ausencia de citas de libros del ámbito técnico-científico, siendo los de perspectiva, geometría y óptica las ausencias más significativas (PACHECO,1990:32-36). El propio Pacheco, al parecer, gustaba de presumir de humanista, y así se habla a menudo de su papel como mantenedor de lo que ha sido en ocasiones considerado como una suerte de academia literaria. Bassegoda mantiene, sin embargo, que podría haber cierto mito en tal idea, que bien podría ser una forma -consolidada por la tradición- de contar el hecho cierto de su relación con las personalidades culturales más relevantes de la Sevilla de su tiempo (*cf.* PACHECO,1990:21). En cualquier caso, lo indudable es que nos hallamos ante una cierta versión del modelo de pintor erudito y amigo de la poesía: "cierta versión", pues, como recuerda Lee, el pintor erudito *"fue un personaje sumamente teórico, y aunque no pueda considerarse del todo quimérico, tuvo poca base real"* (LEE,1982:73).

La norma estética. Pacheco y otros tratadistas contemporáneos.

Y es esta condición de profesional de la pintura y además conocedor y aficionado a temas teóricos la que hace que en este ejemplo que proponemos juegue un papel muy relevante, en la comprensión del acontecimiento visual, ese elemento, la norma artística, cuya importancia señalaba Vodicka. Pacheco, en efecto, que afronta sus relaciones con la imagen de un modo profesionalizado, aporta una mirada muy diferente de la que pueden aportar el público no especializado o los aficionados al arte. No es este, de todos modos, el lugar para un análisis pormenorizado de los postulados artísticos defendidos por Pacheco ni nuestros conocimientos sobre el tema nos permiten intentarlo. Pacheco, en cualquier caso, como lo atestiguan sus escritos, no es un pensador original. Aún así, hace ya años que Calvo Serraller denunció la marginación que la tradición romántica había hecho caer sobre los tratados españoles de pintura. Recuerda el veredicto de Menéndez Pelayo, que los calificaba de "*pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba*" (citado en CALVO SERRALLER,1991:23). Esa acusación de "ceguera" ante lo que se estaba pintando sería, en opinión de Calvo Serraller, la razón del prolongado desprecio que han sufrido esos tratados durante los siglos XIX y XX.

Pero, como defiende Calvo Serraller, la crítica parece haber olvidado que es su obligación comprender esos escritos en su contexto original. En este sentido, en su edición moderna del *Arte de la Pintura*, y partir de las referencias críticas a los pintores que cita, Bassegoda reconoce en Pacheco una filiación academicista romana, pero tan abierta como para recibir el calificativo de " ecléctica " -en parte, debido a no haber podido ver personalmente muchas de las pinturas que cita (*cfr.* PACHECO,1990:38-43).

Más humanista que técnico, como se ha dicho, la Perspectiva ocupa en el tratado de Pacheco un lugar menor. El camino que desde la idea de Pintura conduce a la Perspectiva es fácil de seguir: la Pintura va esencialmente asociada al engaño. El fin de la Pintura es representar en un plano formas y figuras visibles no como realmente son, sino "*en aquel modo y grandeza que (...) aparecen a la vista*" (PACHECO,1990:387). El objetivo es fingir en un plano la realidad tridimensional (PACHECO,1990:388), lo que apoya con cita de Leonardo da Vinci: "*la primera intención del pintor es hacer que*

en una superficie plana se muestren los cuerpos revelados y apartados del plano” (PACHECO,1990:406). Esta idea implica que la Pintura puede hacer “*engaños a la vista*” (PACHECO,1990:123). Así se pone en valor la Perspectiva: porque es la principal herramienta de que dispone la Pintura para lograr su objetivo. De hecho, la Perspectiva aporta “*toda la fuerza y perfección de la pintura*” (PACHECO,1990:387) y, si se aplican sus leyes, se consigue el objetivo de “*dejar al ánimo engañado*” (PACHECO,1990:389).

Nada de todo esto es, en realidad pensamiento original. Las mismas ideas se pueden seguir en otros autores, anteriores y posteriores a Pacheco. Ellos nos dan la medida de lo que la crítica está considerando como norma estética y los hace equivalentes a esa figura que Fish llamaba “lector informado”. Veamos solamente, a título comparativo, las aportaciones de Vicente Carducho. Las similitudes son evidentes. Ahora bien, ¿por qué tachar de falta de originalidad lo que es, en realidad, adhesión a una misma poética? También es sus *Diálogos de la Pintura* (1633) se puede seguir un camino análogo desde la idea de Pintura hasta la Perspectiva. La Pintura tiene como fin “*la imitación de lo natural*” (CARDUCHO,1979:246), pero no representa el ser real de la cosa, sino la forma en que aparece a nuestra vista (CARDUCHO,1979:152-153). Se insiste en la misma idea en el Diálogo V, página 223: ...“*nunca vemos la cosa como ella es en su real forma, cantidad y color*”. Ello es debido a que las cosas cambian de aspecto debido a la distancia y la colocación (CARDUCHO,1979:161). Junto a la Pintura, la Geometría: la definición de Carducho reconoce su importancia (CARDUCHO,1979:152-153). La justificación final arranca de la definición albertiana: la pintura como sección de la pirámide visual (CARDUCHO,1979:151). Y, con la Geometría, la Perspectiva, que forma parte de los conocimientos necesarios al perfecto pintor, del que se dice debe ser “*perfecto Geometra y Arismetico (sic)*” y también “*Perspectivo, para dar las disminuciones y escorzos*” (CARDUCHO,1979:231), puesto que, como se dijo antes, las cosas cambian de aspecto. Tal defensa de la Perspectiva y la Geometría se enmarca en su defensa de la primacía del dibujo sobre el color: ...“*porque en la cantidad (...) se halla la igualdad, mas no la semejanza, la cual se halla en las colores que da la calidad y semejanza*” (CARDUCHO,1979: 249).

El repertorio vivo.

La poética del engaño no es, por tanto, extraña a la reflexión de estos pintores y críticos, y halla su fundamento en la Perspectiva. Sin embargo, una forma diferente de pintura del engaño es, al mismo tiempo, extremadamente popular en la España de su tiempo. De ello da noticias la literatura española del XVII. Alcalá Yáñez, en la segunda parte de *Alonso, mozo de muchos amos*, publicada en 1626, informa de la mucha abundancia de las imágenes destinadas al engaño:

"Ya yo me acuerdo de esas imágenes, que diéron un tiempo en usarse mucho, aunque ahora no se hacen como solia; (...) al principio diéron mucho gusto, y se estimáron; pero despues con la abundancia de ellas, y tenerlas todos, viniéron á valer en muy baxo precio, sucediendo lo que en las Esmeraldas, que con ser unas piedras tan agradables á la vista, y de tantas virtudes, solo porque hay muchas, y tenerlas tantos, han venido á estimarse en poco"
(ALCALÁ,1804:180).

La que cita Alcalá no es un trampantojo, sino una imagen cambiante de las que hemos llamado "de varillas". La explicación es inequívoca:

..."esta imagen que dice, es una pintura hecha con cierta traza, inventada ahora nuevamente, con ciertas tablillas, que pintadas por el un lado, hacen parecer un galan, y por el otro una dama, y enfrente, en el llano de la tabla, una muerte; de modo, que hace tres figuras, mudando el lugar para mirarla"
(ALCALÁ,1804:180).

Es también una pintura de este tipo la aludida por Lope de Vega en el acto segundo, escena octava de *Virtud, Pobreza y Mujer*, de 1625:

*"[¿]No has visto venir de Flandes
en unos lienzos agora,
pintado un galán bizarro
con su cuello, capa y gorra,
y mirándole de un lado
es un jumento que rozna*

con vara y media de orejas?"

(VEGA,1625:216r)

Cómo ha sido recibida la imagen. Impacto en la norma estética de su tiempo.

Aún siendo de otro tipo, ejemplos de una técnica distinta de la que engañó a Pacheco, ambas citas dan idea de la popularidad de la pintura para el engaño. De modo que si para el público en general no eran novedad, mucho menos para dos profesionales de la Pintura. De cómo ha sido acogido este tipo de pintura por el público general, tenemos una idea clara gracias a Alcalá: "*dieron mucho gusto*". Son recibidas como algo curioso y divertido...pero no importante: no tanto como para quedar a salvo del disgusto que conlleva el exceso. Pero el recibimiento, como era de esperar, adquiere tintes muy diferentes en el caso de un profesional. Carducho no puede ocultar su menosprecio, y es el vocabulario elegido el que da muestra de ello: *«yo hize una cosa destas por modo demonstrable, que parece ser fuera concederle ser así la verdad»* (CARDUCHO,1979:316). Volvamos a Pacheco, para quien el menosprecio se debe, además, a la poca consideración por quien lo hace -pues no hace falta ser pintor: ...*“un estofador con una puerta fingida en la pared, enfrente de otra verdadera, nos hizo creer que no era pintada y nos convidó a entrar por ella”*... (PACHECO,1990:406). Jusepe Martínez aporta, con una mirada menos apasionada, una pista muy valiosa para entender esta baja valoración. Se trata del valor de lo extravagante:

«La elección es cierta idea, que forma el hombre, nacida de un buen gusto, por la cual dispone su obra con tal gracia y artificio, que declara por él una cosa no vista, y si en ella acierta con novedad de no ser obrada por aquel camino, tanto más es estimado su trabajo e ingenio. Esto lo han entendido muchos de manera muy agreste, imaginando con estravagancia salir con ello: no es así; que nunca lo extravagante en cualquier ciencia ha sido estimado»...
(MARTÍNEZ,1988:126)

Qué impacto hayan podido tener en la norma estética no es difícil de suponer. Para el gusto del público, por culpa de la abundancia, "*vinieron á valer en muy baxo precio*" (ALCALÁ,1804:180), siendo el precio quizá una inequívoca señal de valoración. Pero, ¿y qué impacto puede haber tenido en Pacheco, como en Carducho y otros como ellos,

no solamente observadores sino, además, críticos y por tanto elaboradores de la norma estética? Efectivamente: rechazo absoluto a lo que hoy llamaríamos "inclusión en el canon" del arte. Palomino lo hace de modo explícito: no es cosa de pintores, pues *“no son directamente de nuestro instituto”* (PALOMINO,1944:341).

Carducho parece levantar con sus palabras una verdadera frontera, un muro contra la intrusión de todo tipo de efecto óptico en el mundo de la Pintura. La clave se halla en la consideración de la Pintura como trabajo intelectual, ese debate en el que se hallan implicados los pintores españoles del XVII, que aflora en todos sus escritos y condiciona la forma en que se aproximan a las imágenes. Las referencias al trampantojo se hallan en el Diálogo IV. Aunque admite la posibilidad de que la imitación de lo natural engañe a la vista (CARDUCHO,1979:220), no se siente impresionado por el trampantojo y sólo lo valora en la medida en que el autor sea lo que él llama un pintor docto, es decir, aquél que inquiera las causas y razones de las reglas (CARDUCHO,1979:157). Sugiere que para realizar un trampantojo basta con la atenta imitación del natural, pero eso está lejos para él del máximo grado de la pintura: *...“quien no se admira de que ayan (sic) celebrado tanto el engañar a los animales con las pinturas, sin ponderar el Arte esencial con que obravan (sic), y que le excediese el aplauso de aquel engaño, conseguido de la simple imitación, abstraída de toda doctrina y sabiduría”* (CARDUCHO,1979:252). Es muy simple: no hay operación intelectual en el trampantojo.

Aunque esos efectos ópticos -destinados a asombrar al espectador- sean hijos de la Perspectiva, no le merecen la misma consideración que los trabajos de perspectiva legítima. Por eso es significativo que emplee el calificativo de "tropolías" para referirse a ellos (CARDUCHO,1979:315), sean trampantojos, pinturas de varillas o ese tipo de retratos cuya mirada sigue al espectador en su movimiento por la sala (CARDUCHO,1979:315). Y, por supuesto, también la anamorfosis es una tropelía. La referencia a ella es inequívoca en el Diálogo VI, cuando se habla de pinturas intencionadamente deformadas para que tengan diferente aspecto según la posición del espectador: *...“que hecho de este rostro por este modo y atención, sin duda que parecerá de cerca poco agradable, antes desproporcionado, y desabrido a la vista”* (CARDUCHO,1979:265). El siguiente ejemplo es, sin duda, una anamorfosis:

muchas admiraciones vemos por medio de la Pintura, de mucho ingenio y gusto, como es lo que se mira por una parte parece una casa, sierra, o mar, y por otra será un retrato de hombre, ó cavallo, mirándolo por un punto ó agujero»... (CARDUCHO,1979:316).

En Pacheco encontramos la misma prevención. El trampantojo y todo tipo de ilusiones ópticas son asuntos de interés menor. Si algún valor tienen, este ha de ir ligado a la dificultad. Citando a Lodovico Dolce⁵⁷:

...“porque siendo exercitada la Pintura principalmente para deleitar, si el pintor no deleita queda oscuro y sin nombre. Este deleite no lo entiendo de aquello que agrada al vulgo, ni aun a los entendidos, a la primera vista; mas de aquello que se descubre y engrandece cuanto más se mira y se torna a mirar, como acontece en los buenos poemas, que mientras más se leen tanto más deleitan, y más acrecientan el deseo de volverlos a leer” (PACHECO,1990:391).

Por eso tendrán valor solamente si van dirigidas al espectador instruido. Vale la pena detenerse un momento en esta invocación a la dificultad: no es posible pasar por alto el que José Antonio Maravall defendiera el valor de la dificultad como uno de los elementos característicos de la cultura del Barroco. El gusto barroco por la dificultad tendría, al menos, una explicación pedagógica: aquello que exige un esfuerzo de comprensión queda con más fuerza impreso en el receptor:

...“se considera [la dificultad] como un pretexto para fijar más la atención y hacer más profunda la huella que una obra, un espectáculo, etc., dejan en el espíritu del que recibe su impresión. Una doctrina que capte y quede impresa, una obra de arte que introduzca en su mundo al público y le mueva, un poder político que espante y se imponga, todo ello y tantas otras manifestaciones más de la vida social del XVII requieren oscuridad, la cual refuerza la suspensión y se traduce en dificultad” (MARAVALL,1981:449).

La anamorfosis encuentra así su acomodo, recuerda Maravall, en la cultura del Barroco:

⁵⁷ DOLCE, Lodovico, *Dialogo della Pittura*, Venecia, 1557, p. 180.

“Hemos de considerar, pues, las anamorfosis como una de las manifestaciones más curiosas y complicadas de la preceptiva de la dificultad” (MARAVALL,1981:450).

Y, sin embargo, parece que la llamada a la dificultad que se lee en Pacheco no tiene tanto ese enfoque pedagógico sino otro más combativo y en defensa de su oficio: la defensa de la liberalidad de la Pintura, tema que, como hemos visto, tiñe todas y cada una de las opiniones del autor.

Palomino, como dijimos, es el más tajante: con unas pocas palabras las excluye del mundo de la Pintura. Además, recomienda al estudioso de la Pintura que no pierda el tiempo con ellas y las adjudica, de manera inequívoca, al mundo de la diversión y el entretenimiento:

...«;las especulaciones de la dióptrica y catóptrica, no son directamente de nuestro instituto, pues las unas miran á los actos de nuestra vista por via de reflexion de las formas visibles en los cuerpos capaces de recibir, y reflejar, ó representar dichas formas, como en los espejos planos, esféricos, cóncavos, cilíndricos, cónicos, ó prismas; y las otras examinan la refraccion, ó rompimiento de los rayos visuales, pasando por diferentes diáfanos, además del ambiente; como por el agua, vidrio, ó cristal de diferentes viseles, ó planos, por los quales, pasando los rayos visuales, se rompen y quiebran, perdiendo su dirección, y encaminandose á diferentes puntos de la superficie opuesta; donde tocando las partes disipadas, v.g. de una cabeza, las une en el cristal ó antojo, causando maravilloso encanto unos y otros primores á la vista del que lo atiende. Y aunque la Pintura indirectamente trasciende todos esos exquisitos milagros, sin embargo, no es mi animo embarazar á el estudioso en ellos, porque mas seria implicarle en laberintos, que estimularle en progresos; remitiendole, si le ayudare el genio, á el tercer tomo de la perspectiva práctica del padre Juan Brueil, de la compañía de Jesús, que ocultando su nombre, escribió en idioma francés, donde hallará el curioso fertil materia para satisfacer su aficion con este linage de encantos de la dióptrica, y catóptrica: todo lo cual pertenece á las progresiones de la vista» (PALOMINO,1944:341-342).

El contexto de exhibición.

Poco es lo que podemos decir sobre el contexto de exhibición de la obra, más allá de conjeturar una posición poco iluminada, si es que queremos tomar al pie de la letra esa alusión a "la comodidad de la luz escasa". Poco, también, sobre el autor de la misma: "un estofador" (y ya hemos visto qué implicaciones tiene, para Pacheco, la referencia a la profesión del autor).

La relación física.

¿Qué relación se establece? ¿Es necesaria la participación del cuerpo? ¿Cómo es? Desde luego, la apreciación del engaño exige un movimiento. Notemos que aquí el movimiento que llevará al descubrimiento del engaño es inducido por un tercer participante (es decir, ni el observador ni la imagen): a Pacheco y quienes le acompañaron en el suceso, como él relata, ese tercer personaje "*nos convidó a entrar*". El detalle no es nimio. Más aún, es una de las grandes diferencias entre anamorfosis y trampantojo: aquella no necesita de ningún "empujón" externo. Es la propia imagen, ella misma, la que incita al movimiento. Pero el trampantojo, por sí solo, no se descubriría jamás. La anamorfosis llama al observador. Y ese impulso nace de la propia estructura de la imagen.

Tanto una como otro se asemejan en que establecen una relación que se desarrolla en el tiempo. En este caso, lo hace al menos en dos fases: una, la que coloca al observador en la posición en que el trampantojo es eficaz. Recordemos que solamente una lo es: la única en la que el engaño se sostiene. Después, cuando se produce el movimiento del observador, cuando se rompe el efecto, nos hallamos ante un segundo "acto" -como diría Baltrušaitis- que no es realmente una segunda fase, sino un dejar caer el telón, un final del juego, un desengaño. Porque, aunque para un espectador que observase la escena a cierta distancia no habría diferencia alguna entre los movimientos del observador de una anamorfosis y los del de un trampantojo, la respuesta emocional es tan diferente que es, en realidad, la contraria. Porque en el caso de la anamorfosis no hay final, sino continuación: la súbita aparición de la imagen escondida no constituye el final de la relación imagen-observador, sino un verdadero "segundo acto": una

prolongación de la misma en otras condiciones. El descubrimiento no lleva al desengaño, sino que incita a seguir observando, a seguir investigando. En ambos casos hay engaño, y Pacheco no tiene problema en reconocerse engañado: “*nos hizo creer que no era pintada*”. Pero en la anamorfosis no hay ocultación de un secreto, sino invitación al juego.

La lucha por la elaboración del significado.

¿Se perciben significados distintos? Por un lado, el del estofador, que quisiera ver confirmada, por su habilidad, su valía de pintor. Por otro, el de Pacheco el observador, que cuenta con argumentos para defender lo contrario: que esa imagen viene a demostrar, precisamente, su ideal del pintor erudito, pues “*¿qué mucho? Si los que no son tales lo consiguen tal vez; y nos hacen dudar*”. Así pues, en la lucha por el significado se produce un efecto curioso, doble. Por un lado, el productor de la imagen - nuestro pobre estofador- sí que impone sus condiciones en el desarrollo corporal y temporal del acontecimiento: es él, al diseñar la imagen, quien ha decidido qué lugar ocupará el observador; es él quien empuja al observador a moverse (no lo hubiera hecho por sí solo, como acabamos de indicar); pero las características especiales del observador no le van a permitir imponerlas -sus condiciones- ni en el impacto emocional ni en la elaboración del significado de la imagen. Seguramente, un profano hubiera sido un observador más dócil y hubiera alabado el virtuosismo del artífice. Pero Pacheco no. No está dispuesto a concederle su misma categoría porque lo que ha hecho es algo fácil. El pintor erudito es ciertamente un duro negociador.

Con una anamorfosis -no nos engañemos- hubiera pasado en este punto exactamente lo mismo. Las opiniones ya vistas de Carducho y de Palomino bastarán para comprenderlo.

EJEMPLO N° 3: PINTURAS ANAMÓRFICAS EN LA CALLE. EL ENCUENTRO CON LA OBRA DE KURT WENNER.

Se trata en este apartado de estudiar el acontecimiento visual que se produce con el encuentro del observador con las pinturas anamórficas en la calle. Se trata de anamorfosis, aunque en la actualidad sea más habitual encontrarlas etiquetadas como *3D Street Art*. La anamorfosis se ha popularizado mucho desde finales del siglo XX. Muestra de ello es el alto número de obras anamórficas y de autores que se han interesado por ella. También lo han hecho las instituciones, que han patrocinado imágenes anamórficas en espacios públicos, como estaciones de metro, así como la publicidad, que emplea imágenes anamórficas con cierta frecuencia. La anamorfosis, aunque esta palabra sea aún bastante desconocida, se ha convertido en un recurso frecuente en el mundo actual. A nosotros nos interesa, en este momento, observar un cierto uso de la misma, y el efecto que produce en el observador. El acontecimiento visual que aquí buscamos es el que se produce en el encuentro entre un observador y una anamorfosis pintada en la calle.

El objeto.

El *3D Street Art* es una manifestación particular de pintura en la calle. Al formato tradicional de imágenes pintadas con tizas de colores en las aceras se añade, desde los años 80 del siglo XX, la técnica de la anamorfosis. Las imágenes del *3D Street Art* se diferencian del resto de pinturas en la calle por la espectacularidad de sus resultados y el impacto causado en los observadores, como atestigua su éxito en las redes sociales.

Kurt Wenner (Ann Arbor, MI) es, junto a Julian Beever, uno de los más conocidos de estos pintores. Su presencia en la red es notable, gracias a la cual son accesibles la mayor parte de sus trabajos. Las anamorfosis de Wenner -como todas las que se pintan en pavimentos- ofrecen, en general, dos tipos de impresiones visuales: que el suelo se abre a un abismo o que en él brotan todo tipo de objetos. Se podría decir que, del mismo modo que la *Trinidad* de Masaccio abre la pared de la catedral de Florencia y la *Camera degli Sposi*, de Mantegna, el techo, la pintura anamórfica en la calle hace lo propio con el pavimento.

La tecnología.

Se trata, en todos los casos, de anamorfosis ópticas planas pintadas en pavimentos. No hay más tecnología que la técnica de la anamorfosis, que no es precisamente -como ya sabemos- una gran novedad: se está aplicando una técnica conocida desde hace siglos. Julian Beever lo reconoce explícitamente: "*Others got there long before me*"⁵⁸. Sin embargo, Wenner se reclama creador de un método nuevo que él llama "perspectiva hiperbólica":

"Many incorrectly believe that the geometry Wenner employs existed historically, however this is simply not true. There are no such existing images from the past (nor were they made and lost over time). Wenner's geometry was inspired by the great Roman baroque ceilings of the 17th century, but he had to work out how such an idea could be applied to a surface close to the viewer that was seen at an oblique angle" (WENNER, 2011b:1).

Pero no parece que la técnica que aplica Wenner sea diferente de la anamorfosis óptica plana tradicional. De hecho, proponemos que el antecedente directo de este tipo de anamorfosis es el horizontorio, variedad de anamorfosis óptica plana desarrollada en Inglaterra, en la década de los veinte del siglo XIX, por William Shires (*vid.* Anexo). Como el propio Shires explicó, la única diferencia entre su método y el de la anamorfosis óptica plana es que el plano de proyección se dispone en horizontal, y no en vertical. Puede valer la pena señalar que Beever reconoce, además, que en pocas ocasiones hace uso de la geometría: "*I do it almost entirely by eye. Occasionally the need arises to scale something up or down using a grid but that's about it*"⁵⁹. Este reconocimiento de que se trabaja con una mezcla de norma geométrica y tanteo parece mucho más razonable, en la medida que recuerda algo que sabemos por la historia de la perspectiva: que una vez asimilado un nuevo procedimiento técnico, se hace habitual trabajar de un modo más práctico y menos sistemático.

Respeto a la materialidad de la imagen, la tecnología es simple: pintura al pastel, tizas y otros materiales decididamente tradicionales. Ciertamente es que Wenner muestra en el

⁵⁸ <http://www.julianbeever.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=3>

⁵⁹ <http://www.julianbeever.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=3>

documental *Masterpieces in Chalk*⁶⁰ (National Geographic, 1987) cómo elabora sus propios materiales, pero eso es algo que dista de ser nuevo: bastaría con una relectura, por ejemplo, de Cennini o cualquier otro tratado clásico. Seamos justos, de todos modos: no deja de ser una alternativa digna de mención en los tiempos de la producción industrial.

El observador.

¿Quién es?

¿Quién es el observador que participa en este acontecimiento visual? Una de las características es que se trata de una experiencia abierta a todo el mundo: cualquiera que pase por la calle y se encuentre con una de estas imágenes. Es necesario advertir que, en segunda instancia, hemos de tener en cuenta que merced a las nuevas tecnologías de la comunicación, el encuentro con la imagen tiene un importantísimo eco en Internet, donde el acontecimiento puede volver a repetirse, si bien carente de las características propias del encuentro en directo.

Criterios de valoración: la norma estética.

Así pues, nos hallamos ante un público tan diverso como la sociedad actual. En este sentido, resulta difícil unificar en un solo concepto la norma estética que rige este acontecimiento visual. De todos modos, si intentáramos elaborar un esquema de la norma estética imperante, probablemente habría que señalar, como idea clave, que la principal consecuencia de más de un siglo de experimentación y vanguardia es la extrema libertad con la que una persona puede acercarse hoy al arte. Podría decirse que para el observador de estas primeras décadas del siglo XXI, “todo vale” y que, a poca curiosidad que haya mostrado por el arte actual, habrá sido expuesto a un caudal extremadamente variado de imágenes y formas. Derribadas definitivamente las academias y disueltos los conceptos absolutos en el mundo del arte, el observador del siglo XXI se diría preparado para aceptar casi cualquier clase de forma artística.

⁶⁰ <www.youtube.com/watch?v=EPwWJ1oWx1k>

En todo caso, la extrema libertad del encuentro visual hace innecesaria la adhesión previa a ninguna estética formal ni la pertenencia a ningún grupo cultural. Y, sin embargo, los comentarios que suscita el encuentro con este *3D Street Art* permiten entrever que la mayor parte del público que ha tenido la experiencia mantiene su adhesión a esos postulados que Norman Bryson resume en el concepto “actitud natural”: la tarea de la pintura es reproducir lo que existe (*cfr.* BRYSON,1991:capítulo 1), y que habitualmente halla su expresión en la admiración por el “parecido” de la imagen con la realidad. En el caso que nos ocupa, sin embargo, parece que la idea de “parecido” se transforma en algo sutilmente distinto: el efecto de realidad. Así, las alabanzas al parecido se transforman en algo como "*It looks so real to me is because it looks like there was never a side walk its like a open piece*" y "*that look so really*"⁶¹.

Los comentarios publicados en las redes sociales repiten expresiones de admiración relacionadas con la espectacularidad, con la diversión que procura, con la sorpresa que produce y con la habilidad técnica necesaria ("*It amazes me what these people can accomplish with some chalk or paint*"⁶²; "*I paused at the snail part to see how he made it look 3d. Still baffles me about the head and the antenna*"⁶³). Es más: la denominación de *3D Street Art* indica claramente que el valor que se está concediendo a este tipo de imagen resulta, más que de su parecido con la realidad -aunque no deje de reconocerse-, de ese efecto en el observador, y que resulta sencillo relacionar con los más recientes desarrollos de las tecnologías de la imagen.

Así pues, no parece que haya sido percibido como algo perteneciente al mundo del "arte" institucional. Aún teniendo en cuenta el ya clásico debate sobre la disolución de las fronteras entre “arte culto” y “arte de masas”, podría decirse que las imágenes del *3D Street Art* se mueven en un espacio ajeno a toda discusión “culta” sobre arte. Kurt Wenner diferencia en su *web* entre "*pavement art*" y "*fine art*"⁶⁴.

¿Ha tenido o está teniendo algún efecto sobre la norma estética? ¿Es posible que se dé

⁶¹ ambos en <<https://www.youtube.com/watch?v=I5snAOASelQ>>

⁶² <<https://www.youtube.com/watch?v=GwNeukAmxJw>>

⁶³ <<https://www.youtube.com/watch?v=a8tngtNgXl4>>

⁶⁴ *Cfr.* <<http://kurtwenner.com/>>

con este tipo de imágenes el fenómeno que se dio en su día con la obra de Haring o la de Basquiat? En realidad, todo apunta al distanciamiento entre la imagen *3D Street Art* y las instituciones del arte de vanguardia.

Criterios de valoración: el contexto de recepción.

El contexto de recepción es la calle, el espacio público. A veces, espacios interiores, siempre amplios, normalmente relacionados con actividades comerciales o publicitarias. Hemos hablado del espacio público, de la calle. Pero entender el contexto visual exige ser conscientes de que, en la mayoría de las ocasiones, la presentación de anamorfosis en la calle se produce asociada a momentos especiales, como inauguraciones de espacios públicos, promociones publicitarias, festivales y otros acontecimientos a los que los artistas son llamados a participar. Es el caso de la imagen *Herald Square Celebration* (fig. 32). Se trata de contextos de recepción públicos, alejados del recogimiento (religioso, civil o cultural) que suelen propiciar los museos o los espacios sagrados. En estos espacios públicos, el acontecimiento visual se convierte en una experiencia colectiva y pública (en cierto modo, como pasaba con los retratos cortesanos del siglo XVI).



Figura 32. WENNER, Kurt, *Herald Square Celebration*, imagen publicitaria para Buick. Nueva York, 2010.

Es este contexto uno de los factores que más ayudan a la recepción de estas imágenes como algo ajeno al mundo del arte y que, como veremos a continuación, más contribuyen a clarificar el significado de la imagen. En ocasiones acompañan a determinados acontecimientos, como ferias o congresos, lo cual ayuda a que sean percibidas como un elemento secundario respecto al acontecimiento principal.

Se presentan como obras efímeras, que la fotografía y las redes sociales se encargan de perpetuar y difundir. Ese mismo carácter efímero hace imposible que se pueda generar un historial de propiedad en sentido clásico. En la medida en que lo que sobrevive es una imagen virtual, la propiedad permanece siempre en manos del productor de la misma, o en ocasiones del patrocinador. Así que el principal criterio de valoración suele descansar en la persona del artista. Estos son -al menos los principales- personajes conocidos que han encontrado en las redes sociales el gran medio difusor de su obra. Se trata siempre de obras firmadas, que se presentan como obras de artista: en la imagen titulada “*Good Morning America*”, de Wenner, el nombre del artista y su categoría (“*Master Street Painter*”) ocupan un lugar destacado. Aquí, la anamorfosis no es ya el producto industrial que fue en el siglo XIX.

Muchos de ellos son de hecho muy conocidos y tienen sus seguidores en la red, y reclaman una genealogía de su arte. En su *web*, Wenner se presenta como continuador de la tradición italiana de los artistas callejeros o *madonnari*, y se reclama iniciador de la combinación de esta forma de presentación de imágenes con las técnicas anamórficas. Es más, aunque reconoce que su técnica es ni más ni menos que anamorfosis, reclama no haber sido hechas imágenes así hasta que él hizo las suyas y no haber más precedente que la perspectiva de techos o *quadratura*, que él habría adaptado a pinturas hechas en el suelo. Aparte de la veracidad o no de la afirmación, muestra interés por elevar la consideración de su trabajo y así sugiere el término “*Interactive 3D Pavement Art*”. En esa declaración, muestra interés por establecer una primera lista de artistas.

¿Cómo circulan? La red, como hemos dicho, es el gran medio de difusión. Ahora bien, valdría la pena establecer dos modos de difusión en esa red. Por un lado, existe un modo controlado por el autor a través de su propia página *web*, mientras que existe otro, que el autor no puede controlar, a través de redes sociales, correo electrónico y portales *web*. Y

es ese segundo modo, que muchas veces podría llegar a calificarse de circulación vírica, el que más contribuye a la popularidad de la anamorfosis en la calle.

Criterios de valoración: el contexto visual de recepción.

No es necesaria ninguna “máquina de mirar” para la ver la imagen: en este sentido, la tecnología no supone ningún obstáculo. Y, sin embargo, parece imprescindible hacer alguna referencia a ella, pues el observador del siglo XXI es un observador acostumbrado a las tecnologías de la visión.

Las reacciones que conocemos indican que suele buscar algún término de comparación para el efecto del que está siendo testigo. Y ese término es el de la tecnología de la imagen tridimensional, que está acostumbrado a experimentar en salas de cine. La primera consecuencia de esta referencia se halla en el cambio de nombre de la técnica: imágenes *3D* -la misma nomenclatura que se utiliza en la industria del cine- mientras que la palabra “anamorfosis” queda relegada a un segundo plano, si no olvidada. La segunda, y directamente relacionada con la valoración que se hace de la experiencia, es sorprenderse de cómo este efecto 3D, que en el cine requiere un gran desarrollo tecnológico, en la calle se consigue con una extrema simplicidad de medios: materiales básicos de pintura y el saber hacer del autor. De ahí que la admiración por la habilidad técnica se convierta en uno de los pilares del éxito.

Cuando el contexto visual es la pantalla del ordenador -o del dispositivo que cada uno tenga- no parecen detectarse cambios de valoración.

La participación en el proceso: la relación física.

La relación física que requiere la anamorfosis es aún más intensa cuando se trata del *3D Street Art*. La implicación del observador llega hasta el punto de querer "meterse" en la imagen, querer ser parte de ella. Ya no es, como en otros casos, jugar con ella y buscar el ángulo adecuado: ahora la anamorfosis "engulle", por decirlo así, al espectador. Es lo que revelan las imágenes en las redes sociales: el observador entra en la imagen y se fotografía en la posición que revela la tridimensionalidad de la imagen.

La idea de juego adquiere aquí su máxima intensidad. Y creemos que se debe a dos elementos propios de la anamorfosis en la calle: el tamaño de la imagen y el soporte elegido. Es la combinación de ambos lo que permite -más bien invita a- "meterse" en la imagen (fig. 33). Esta "intensificación de la interactividad" se desarrolla en fases. Hay, como en todo encuentro con la anamorfosis, una fase de movimientos en busca de la posición adecuada, seguida de otra de descubrimiento. Pero el *3D Street Art* ha transformado esta última fase, y lo hace privilegiando un momento especialmente significativo: la fijación del efecto en fotografía. De este modo, es la fotografía la que testimonia las dos fases esenciales del proceso ya que el montaje fotográfico permite la contemplación simultánea de las dos imágenes (la corregida y la deformada), y lo hace con vistas a subrayar la espectacularidad del efecto.



Figura 33. WENNER, Kurt, *A Forest Path*, Londres, 2010.

La participación en el proceso: la relación emocional.

La fotografía no es solamente testimonio de las características de la imagen: también tiene un alto contenido emocional, pues viene a señalar una especie de "yo estuve allí" que el observador desea compartir. Contamos, a este respecto, con una fuente informativa inédita en la Historia del Arte: las redes sociales en las que el observador

publica sus comentarios y exhibe sus fotos. La interactividad proporciona una posibilidad única de conocer las reacciones del observador. Es como disponer de una documentación -si bien multiplicada y a la vez atomizada- similar a la correspondencia de Jean Ranson analizada por Darnton en *La gran matanza de gatos*. En las fotos se puede ver cómo el observador disfruta siendo parte de la imagen. Las expresiones de diversión y complicidad son constantes. En los comentarios asoman los criterios de valoración (la espectacularidad del efecto, habilidad técnica necesaria, el parecido de la imagen con la realidad), pero también las reacciones emocionales y físicas ("*Amazing i fell like fall into.....down and down lol*"⁶⁵; "*My head hurts*"⁶⁶) que recuerdan, por cierto, a la que refiere Lyle Massey en San Satiro (MASSEY, 2007:9).

Pero, además, poder subir las imágenes de su relación con la anamorfosis a sus páginas personales en la *web* da lugar a nuevas formas de relación emocional, que ya no termina con el acontecimiento visual propiamente dicho. Al incorporarlas a su *facebook*, *twitter*, *pinterest* o cualquier otro espacio virtual personal, no solamente difunden las imágenes, sino que las incorporan a su propia personalidad virtual. Declaran, en cierto modo, que esas imágenes son ya parte de su experiencia personal, y que desde ese momento son imprescindibles para definirse a sí mismos. La identificación con una imagen es probablemente única: no sabemos si más sincera, pero sí más publicitada que nunca.

La elaboración del significado.

El lugar en que se produce el acontecimiento visual abre un interesante abanico de posibilidades respecto a la elaboración del significado. La calle no es, en absoluto, un entorno nuevo para la presentación de imágenes: la ciudad es -hoy más que nunca- un espacio saturado de imágenes. Quisiéramos analizar tres posibilidades de elaboración de significado de la imagen anamórfica en la calle: la imagen en la calle (1) como resultado de un proceso pedagógico de difusión cultural, (2) como resultado de intervenciones artísticas sobre el espacio urbano y (3) como efecto de culturas urbanas contestatarias o marginales.

⁶⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=GwNeukAmxJw>>

⁶⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=a8tngtNgXl4>>

El impulso pedagógico se halla en la base de la primera propuesta. Se trata de un impulso que nace de la reflexión sobre las funciones del museo y en especial sobre la importancia que tiene la difusión de contenidos en la moderna museología. Si no se establece esa función de comunicación con la sociedad, el museo carece de sentido (VALDÉS, 2008:68). Dicho impulso comunicador encuentra su complemento pedagógico cuando se consideran las posibilidades del museo como instrumento para la educación informal o permanente (VALDÉS, 2008, 71; ASENSIO, 2011:73-78).

Por eso, el objetivo de este acercamiento, de esta forma de entender el arte en la calle es romper la rigidez de las salas del museo y buscar nuevas formas de contacto con el público que habitualmente no acude a él. Para este objetivo se disponen no solamente nuevas formas de difusión y presentación de la producción artística, sino que se abre la posibilidad de experimentar con formas nuevas de arte que no pueden desarrollarse entre las paredes de un museo. Algunos de los caracteres de esas nuevas formas de arte serían el ser abiertas, participativas, democráticas, multidisciplinares y activas (PÉREZ ASPERILLA, 2012). Es evidente, finalmente, que la iniciativa de esta forma de presentación de la producción artística corresponde al museo.

Aprovecharemos este modelo para contrastarlo con el acontecimiento visual que se está produciendo en el caso de este llamado *3D Street Art*. Comencemos analizando el papel del productor. El propio Kurt Wenner, en texto que publica en su *web*, se declara heredero de la tradición del arte popular callejero, de lo que en Italia se conoce como *pittori dei marciapiedi* (pintores que realizan sus imágenes en las aceras) o *madonnari* (pintores y vendedores de imágenes sacras). La motivación para su trabajo es fácil de entender: pintar por iniciativa propia y como medio de vida. Su motivación, la ganancia directa. Así pues, nada más lejos de una acción institucional con objetivo más o menos pedagógico. Es más, en el caso de los más conocidos pintores actuales del *3D Street Art*, la iniciativa última de la mayoría de sus obras se halla ligada a intereses publicitarios. Así, Julian Beever⁶⁷ declara en su *web* que la frecuencia con que pinta depende de los encargos que reciba, y Jennifer Chaparro anuncia en la suya una lista de

⁶⁷ “How often do you make works of art? It depends a lot on commissions and other commitments; so very irregular these days”.
<http://www.julianbeever.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=3>.

clientes en la que aparecen empresas tan variadas como Ford, Hampton Inns, Walmart y Pringles⁶⁸. La presencia del *3D Street Art* en eventos publicitarios es una cuestión más que anecdótica: antes bien, es una de las principales razones de su popularidad.

La "estructura corporativa" de este tipo de pintura tradicional está además muy alejada del mundo de los museos. Se puede decir que la celebración de festivales es el único evento de oficio. Existe, desde 1973, el festival de *madonnari* en Curtatone (Italia) en el contexto de la celebración anual de la *Fiera delle Grazie* en el santuario mariano de dicha localidad, en el curso del cual, cada año, se proclama un *maestro madonnaro*. El acontecimiento es desde luego muy popular y seguido por cadenas de televisión de alcance global, como ABC y *National Geographic*. Esta última empresa produjo un documental, titulado *Masterpieces in Chalk*, en el que seguía el trabajo de Wenner, y que se halla accesible en el portal *YouTube*. En esa misma línea, el propio Kurt Wenner ha trasladado la idea a los Estados Unidos, donde en Santa Bárbara, California, el año 1986 se celebró el primer encuentro de pintores de calle con el título de *I madonnari*. Desde entonces, la celebración de festivales de este tipo de ha multiplicado en el país.

El alejamiento de la estructura museística tradicional es evidente. Y no solo por la iniciativa y el lugar de celebración. La pintura popular de la que Wenner se reclama heredero es pintura alejada de toda vanguardia artística. La tradición de la pintura en la calle es la reproducción de clásicos, siempre con gran éxito popular. Cuando Wenner, en el citado documental, destaca alguna innovación, ésta es la búsqueda de imágenes no explotadas aún por la tradición de los *madonnari*: pero las imágenes que busca son normalmente pintura mural clásica poco conocida.

Veamos otras diferencias, comparando ahora los caracteres de la imagen. Valoraba la nueva museología la participación activa del observador en las acciones del "museo en la calle". Y activo es, desde luego, el participante en este tipo de acontecimiento visual. Lo hemos visto: una actividad especial que consiste en "entrar" en la imagen, para seguidamente fotografiarse en ella y, en la mayoría de los casos, compartirla en las redes sociales. Pero comprender esa participación requiere, al menos, un par de

⁶⁸ <<http://www.amazingstreetpainting.com/>>

observaciones. En primer lugar, es una participación requerida no por ninguna clase de "arte nuevo" o de vanguardia (como es el caso de algunas de las muestras de "museo en la calle" (*cfr.* PÉREZ ASPERILLA, 2012), sino por una técnica -la anamorfosis- que lleva siglos requiriendo así la participación del observador, sea en una avenida, sea en el salón de una vivienda. En segundo lugar, es necesario apuntar que es difícil calificar esta participación, cuando hablamos de anamorfosis, de co-creación (como se dice a veces en la nueva museología), puesto que el observador participante hace los movimientos que el productor de la imagen espera que haga. La imagen anamórfica impone unos movimientos al observador, y a través de ellos el productor de la obra se hace presente, impone sus condiciones. El observador debe ser obediente si quiere que se produzca el efecto anamórfico y, por eso, no es realmente un co-creador sino más bien una "pieza" del montaje, una pieza que acude voluntariamente, creyéndose libre, a completar el montaje diseñado por el autor. Como dice Darnton (DARNTON,2006) hay un efecto guía inserto en la estructura de la imagen. Así pues, parece difícil encontrar aquí un diálogo, como quiere a veces la nueva museología: porque lo que hay es obediencia al autor. Inconsciente, pero obediencia.

Tampoco parece que la pintura anamórfica en la calle se distinga por el encuentro multidisciplinar. De hecho, parece bastante conservadora tanto en sus materiales como en sus técnicas: lo mencionábamos arriba. Respecto al papel de las tecnologías de la información y de la comunicación, vale la pena señalar también que participan de un modo alejado de cualquier vanguardia artística o técnica. El papel de las TIC en este tipo de acontecimiento visual está limitado a la difusión de la imagen y a la expresión de las emociones suscitadas: es un uso posterior a la imagen, nunca previo a ella ni implicado en su elaboración. Se trata de un uso social, no artístico.

¿Qué papel juega, por su parte, el observador en la construcción del significado? Sabemos de sus reacciones por las redes sociales, y todo parece indicar que se dan profundas diferencias respecto al significado propuesto por el modelo pedagógico del arte en la calle.

De entre las características de la producción artística que señalaba Pérez Asperilla, una de las más reconocidas es la posibilidad de interacción con la imagen, que se manifiesta

en el gran placer que produce la posibilidad de “entrar” en ella (puede que sin apreciar, como hemos sugerido, hasta qué punto puede llegar el participante ser “manipulado” por el productor de la imagen). Pero, por el contrario, otros caracteres altamente valorados se apartan decididamente del proyecto pedagógico: se valora ante todo el efecto maravilloso y sorprendente; se valora la habilidad técnica, mostrando su admiración por la destreza del artista; se valora la cercanía a los gustos del público, en contraposición clara al arte de vanguardia, al arte “incomprensible” para cierta parte de la población y que a menudo se asocia al museo. Lo que de esta manera se está poniendo en valor es, precisamente, el no ser material artístico de museo ni representar los valores que con él podrían asociarse⁶⁹.

En fin, las características que los observadores valoran en el *3D Street Art* parecen subvertir por completo los objetivos de esta interpretación pedagógica del arte en la calle: el público muestra su admiración por obras de arte muy diferentes de las que se asocian con el museo: un público que celebra el efecto maravilloso, que admira la habilidad técnica, que agradece la cercanía a los gustos populares y la facilidad de comprensión, y que disfruta de la posibilidad del juego. ¡Qué gran diferencia, entonces, con la propuesta de la difusión a iniciativa del museo, sobre todo, si se puede entender como una función intermediaria entre la élite culta que acuña un significado y un público receptor que debe asumir ese significado! Porque se ha dicho que "*sin esta función [la difusión], que actúa de intermediaria, solamente una pequeña parte de la sociedad, una minoría instruida, se interesaría por el museo, accedería a él y sería capaz de comprender el significado de lo expuesto*" (VALDÉS, 2008:68).

Las diferentes posiciones respecto al significado nos permiten rechazar para la anamorfosis en el contexto del *3D Street Art* cualquier significado relacionado con el impulso pedagógico. Analicemos ahora si cabe una interpretación relacionada con la segunda de las posibilidades que citábamos arriba: las intervenciones artísticas en el espacio urbano.

⁶⁹ Dice uno de los comentarios en *YouTube*: "Esto es arte!!!lo demas tonterias!!!".
<<https://www.youtube.com/watch?v=6psZ-8WKqjI>>.

Como recuerda Antoni Remesar, el arte para el espacio público se ha venido caracterizando por: “1.- la identificación tradicional del arte público con la escultura pública o el ornato público, 2.- la identificación entre estatua y monumento, 3.- la emergencia de la obra en lo que denominan espacio público, 4.- la existencia previa del arte que, en todo caso se ‘aplica’ al espacio público” (REMESAR,1997:26). Y, sin embargo, la problemática de la ciudad actual parece haber dejado obsoletas dichas identificaciones. Como recuerda Cabezas, “la ciudad posmoderna produce no-lugares, espacios de tránsito y de no permanencia del ciudadano que vive (...) sin identificarse con los lugares que habita” (CABEZAS, 2007:48). En efecto, gran parte de los espacios públicos de las ciudades actuales han sido vaciados de significado, lo cual los convierte en no-lugares, es decir, espacios con los que el habitante de la ciudad no puede identificarse, que no puede sentir como propios y a los que no puede dotar de significado personal.

En este contexto, la conciencia de tal situación ha motivado la reflexión sobre el arte aplicado a los espacios públicos urbanos y ha dado lugar a una nueva definición del Arte Público. Desde este punto de vista, crítico con los usos del “ornato urbano” tradicional, el arte urbano debería tener como objetivo facilitar que el ciudadano configurara verdaderos “lugares”, es decir, que pudiera, mediante un proceso de apropiación, dotar de significado al espacio público. Al fin y al cabo, todo espacio público es también un espacio de construcción de identidades, donde el ciudadano se identifica con su pasado y con su presente (CABEZAS, 2007:116).

A las nuevas formas de intervención artística urbana se les reclama, para poder cumplir esa función, una serie de características. A saber:

- deben catalizar, en el observador, la vivencia de una experiencia artística;
- deben facilitar la interrelación entre los habitantes de la ciudad;
- deben incitar al observador a descubrir, completar y dotar de significado a los espacios;
- deben haber sido pensadas específicamente para el lugar que ocupan y emanar de la ciudad en la que se encuentran;
- deben dar respuesta a la diversidad cultural e identitaria que caracteriza a las ciudades actuales (*cf.* CABEZAS, 2007:parte II).

Se comprende que tal complejidad hace obsoleta la ya citada identificación entre “arte urbano” y “monumento” y exija una radical renovación del repertorio formal. En este programa, finalmente, el artista juega un papel de primer orden: al intervenir sobre el espacio, procura al observador una experiencia estética enriquecida (CABEZAS, 2007:68). Y el modo en que se espera que trabaje el artista es, en el fondo, una inversión de términos. Si el espacio privado, íntimo, es el que más fácilmente cargamos de significados personales, el trabajo del artista consistirá, por el contrario, en "*manifestar en el exterior lo interior, convertir el espacio público en escenario de los procesos internos que se suceden en el espacio privado*" (CABEZAS, 2007:64).

Pero si contrastamos este programa con los significados que efectivamente se aprecian en el acontecimiento visual que nos ocupa, detectaremos diferencias significativas. Desde el punto de vista del creador de la imagen, no parece que se estén proponiendo imágenes significativas de un espacio privado e íntimo, cargado de significado ni expresivo de ningún “yo interior” del artista. Antes bien, las imágenes que protagonizan el *3D Street Art* son de raigambre clásica y muy alejadas, además, de esa renovación formal que se mencionaba arriba. Es cierto que no se está reproduciendo el modelo de monumento cívico, de tipo decimonónico, que aún hoy caracteriza muchas actuaciones municipales, pero desde luego que la elección formal está lejos de ser novedosa.

Tampoco parece que la respuesta del observador del *3D Street Art* consista en la apropiación del espacio público ni en la afirmación de su individualidad. Antes al contrario, se detectan obstáculos importantes, siendo quizá el más significativo la a menudo imponente presencia del patrocinador de la imagen. Por eso, el espacio público queda asociado a la marca comercial que patrocina, y el significado que se construye es más bien el de la apropiación del espacio urbano por intereses mercantiles privados. Además, la prevalencia de imaginería enraizada en la tradición iconográfica occidental se aleja bastante de ese objetivo que era reconocer la variedad identitaria de la ciudad actual. El habitante de origen autóctono puede reconocer imágenes (si no cada imagen sí, al menos, la tradición a la que pertenecen), pero el ciudadano de origen foráneo y el turista ocasional se verán obligados a asumir esa tradición o quedar excluidos del significado, con lo cual parece que la imagen anamórfica aplicada al *Street Art* fuerza, más que al reconocimiento de la diversidad, a la asimilación cultural.

Es cierto que la anamorfosis ha sido valorada como una técnica especialmente indicada para este programa de arte urbano, pues permite "sobrepasar el campo pictórico que ofrecen los muros de la ciudad contemporánea. Sirviéndonos de la perspectiva anamórfica logramos crear figuras donde no existe nada. No necesitamos adaptarnos a superficies-soporte porque existe el método científico artístico que permite crear en el aire y, al mismo tiempo, permite deformar lo representado y juega con nosotros a ocultar aquello que figura y a mostrárnoslo como recompensa por el encuentro con el punto de vista adecuado. De este modo (...) la anamorfosis entra a formar parte de la estrategia de actuación en el espacio público" (CABEZAS, 2007:145). Y así lo es, sin duda, si atendemos a las intervenciones de autores como Felice Varini y otros. Pero no si lo que observamos son las relaciones del observador con este popular *3D Street Art*. Lo que hallamos, entonces, son significados diametralmente opuestos.

La idea de la apropiación del espacio público tiene una relación directa con la tercera de las posibilidades que queremos explorar: el arte en la calle como manifestación de culturas urbanas marginales o contestatarias. La imagen parece tener, en principio, muchas similitudes con el *3D Street Art*, por lo cual vale la pena considerar con detalle parecidos y diferencias entre los acontecimientos visuales que se dan en ambos casos.

Son características comunes a ambos tipos de imagen la querencia por formas figurativas, el uso de material pictórico barato, de producción industrial y fácil de conseguir, y el uso de superficies urbanas como soporte. Hay que insistir, sin embargo, en que el grafiti tiende desde sus inicios a mostrarse más "invasivo" y menos respetuoso con el espacio público: no solamente por lo que respecta a la naturaleza de las superficies escogidas (además de todo tipo de paredes y suelos, vagones de metro, autobuses, persianas metálicas de comercios, en muchas ocasiones con preferencia por lugares marginales y retirados) sino también por la falta de acuerdo previo al respecto, mientras que el *3D Street Art* suele hacer uso de superficies pactadas con propietarios y autoridades. Ambas formas de imagen nacen con vocación de ser efímeras, y se diría que aquí terminan las similitudes.

La autoría plantea ya grandes diferencias. El grafiti no ha sido nunca obra anónima:

comienza siendo exclusivamente una firma en la pared, como forma de identificación de territorio entre grupos juveniles urbanos marginados en los Estados Unidos. De este modo, la cultura del grafiti ha sido siempre, podría decirse, una particular cultura “de autor”, en la que el seudónimo (dado el carácter ilegal de la actividad y la marginalidad de la cultura a la que se asocia) sirve de protección para el autor. Algunos de esos seudónimos son famosos: entre los pioneros se hallan *TAKI 183*, *Tracy 168*, *CornBread* (que corresponde a Darryl McCray, de Philadelphia), *Fab Five Freddy* (que corresponde a Fred Brathwaite, de Nueva York). En aquellos momentos iniciales, a finales de la década de los 60, la pintura de grafiti tiene como único tema la firma, en tipos de letra más o menos espectaculares. En las últimas décadas se observa cómo el grafiti se ha convertido en vehículo de expresión -también- de artistas de formación académica, sin duda alejados del mundo marginal del que nació el grafiti. Y, sin embargo, también en esos casos se mantiene la costumbre del seudónimo.

Nada de esto ocurre en el *3D Street Art*. La tradición originaria de los pintores *dei marciapiedi* producía imágenes no firmadas, debido a que no se entendían como vehículo de expresión individual sino como reproducción comercial de imágenes conocidas. Pero cuando la pintura en la calle se cruza con la anamorfosis para dar lugar al *3D Street Art*, la autoría se convierte en un dato importante, desprovisto -eso sí- de todo asomo de marginalidad. El artista del *3D Street Art* firma con su verdadero nombre.

¿Qué se puede decir al respecto del observador? Cualquier habitante o visitante de la ciudad es observador potencial de ambos tipos de imagen. Pero, aunque el observador de hoy, como decíamos arriba, está habituado a todo tipo de imagen, parece que su respuesta a una y a otra no debería ser la misma, a tenor del diferente trato que de la norma estética han recibido.

El grafiti ha sido durante mucho tiempo una forma de expresión de la marginalidad urbana, y por eso mismo ignorada por la crítica convencional. Los casos extraordinarios de Keith Haring y Jean-Michel Basquiat, si bien son testimonio de que en ocasiones ha sido posible llamar la atención del *stablishment* artístico, no deberían hacer creer que la pintura de grafiti ha dejado su lugar eminentemente contracultural. Mientras, por una

parte, se acaba de poner en marcha el *Google Street Art Project*, las autoridades municipales continúan, por la suya, considerando la pintura en la calle como una actividad ilegal y tienden a hacer desaparecer lo que llamamos “pintadas” aunque en ocasiones se trate de imágenes de indudable mérito técnico. Esto, aún más que la “bendición crítica” que pueda haber recibido algún artista, es mucho más significativo de la opinión que la norma estética actual tiene del grafiti. Las imágenes del *3D Street Art* reciben un trato diferente por parte de la norma estética. En lugar del rechazo -salpicado por algún que otro éxito-, la imagen del *3D Street Art* recibe de la norma estética la indiferencia más absoluta. La habilidad técnica con la perspectiva no parece impresionar a la crítica actual, y por eso el suyo es un éxito circunscrito exclusivamente al público no especialista.

El contexto de recepción vuelve a presentar diferencias, pues, aunque se trate en ambos casos de pinturas en la calle, lo cierto es que el grafiti tiende a buscar lugares escondidos o marginales, mientras que el *3D Street Art* se exhibe en zonas de alto tránsito, en espacios delimitados y reservados para la acción concreta de esa pintura 3D o en zonas comerciales: localizaciones que buscan el mayor número posible de espectadores. El observador se encuentra, en este último caso, con imágenes que se presentan para llamar su atención mediante la sorpresa, de autores, si no conocidos, que al menos no se esconden y prestan su imagen para acompañar la obra. Algunos de ellos, como hemos dicho, son autores de prestigio reconocido por los aficionados. Todo este entorno de disfrute y exhibición es ajeno al grafiti, que tiende a camuflarse entre la multitud de espacios e imágenes de la ciudad moderna.

La relación física del observador es también diferente: al observador del *3D Street Art* se le requiere una participación activa con la imagen (completando la imagen, como hemos dicho arriba), mientras que el observador del grafiti funciona, en su relación física con la imagen, de un modo no muy diferente al visitante de un museo: es un observador que se mantiene a distancia de la imagen, que no la toca, que debe respetar el espacio físico entre ambos: salvando las distancias entre el museo y la calle, la actitud del observador es la misma que ante el cuadro expuesto en el museo.

Pero es en el ámbito del significado donde encontramos las diferencias fundamentales.

Inicialmente, el grafiti fue vehículo de expresión de tribus urbanas y segmentos jóvenes y marginales de la población, si bien, en los últimos años, su potencial subversivo ha sido suavizado y asimilado al mismo ritmo en que lo era el movimiento *hip-hop*, con el que se asocia; al ritmo, también, en que se ha convertido en vehículo de expresión de otros grupos y artistas. En cualquier caso, el grafiti es un ejemplo claro de proceso de apropiación del espacio urbano:

“Actividades como el grafiti devuelve[n] al individuo la imagen de su habilidad, hace[n] visible su capacidad de desafío y fuerza, le confiere[n] una identidad ante la comunidad y significa[n] el lugar que interviene” (CABEZAS, 2007:60).

Por eso, nunca ha perdido del todo su carácter contestatario, asociado de algún modo a manifestaciones de descontento o voluntad de ir contracorriente en lo social y en lo estético. Sin embargo, se perciben significados muy diferentes en el *3D Street Art*, pues no parece que al autor de anamorfosis en la calle le muevan actitudes contestatarias ni alternativas: ya hemos visto la relación que mantienen con el ámbito publicitario, o su relación confesada con las tradiciones de pintura en la calle.

Por eso, la pintura de grafiti tiende a provocar la discusión, a abrir el debate sobre el significado: el productor de la imagen, en el grafiti, elabora la imagen, abre el debate y se retira; el de la anamorfosis en la calle permanece presente en la peculiar estructura de la imagen: desde allí gestiona la actividad del observador, porque, a pesar de que su activa participación pueda hacer creer lo contrario, la anamorfosis en la calle, lo mismo que en cualquier otra época y formato, exige del observador una sumisión total a la propuesta del productor de la imagen. Son las consecuencias tanto de la técnica como del contexto de recepción. El grafiti permite diferentes posiciones en la negociación del significado: la anamorfosis en la calle no las tolera.

7. UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN.

Todas las observaciones hechas en este trabajo lo son respecto a un único tipo de imagen anamórfica: la que resulta directamente de las investigaciones sobre las aberraciones marginales y cuyo método es publicado por primera vez por Jean-François Nicéron. En el capítulo segundo de este trabajo presentábamos ciertas imágenes para preguntarnos si era acertado o no llamarlas anamorfosis. Pero en él no agotábamos la variedad de las que reciben este nombre: se trataba entonces de indagar en el significado de algunas de las notas habituales de la definición. Ahora, además, debemos reconocer que existen procedimientos no tenidos en cuenta en este trabajo y que también dan lugar a imágenes a las que llamamos -sin dudarlo- anamórficas. Analizarlos todos a fondo implicaría ampliar este trabajo hasta superar con creces nuestra capacidad. Hemos decidido prestarles atención, aunque sea breve y superficialmente, porque sospechamos que preguntarnos por ellas pondrá a prueba nuestras primeras conclusiones, sea para confirmarlas, refutarlas o modificarlas.

En este conjunto incluimos anamorfosis elaboradas sobre conos y pirámides, catóptricas y dióptricas, tridimensionales (paisajísticas y escultóricas), murales sobre superficies truncadas y anamorfosis con intervención de video. La lista puede crecer, pues el interés que el arte contemporáneo muestra por ella puede dar lugar a nuevas formas de explotar la imagen anamórfica.

a . Anamorfosis sobre conos y pirámides.

Llamamos anamorfosis ópticas cónicas y piramidales a las imágenes deformadas trazadas en superficies interiores o exteriores de conos, pirámides y otras figuras geométricas, y que vistas desde un determinado punto de vista muestran una figura reconocible. Comparten ciertas características con las anamorfosis ópticas planas, pero a nuestro entender los parecidos no resultan tan significativos como las diferencias.

La anamorfosis óptica piramidal -tomemos este caso como ejemplo- puede ser entendida como el resultado de la yuxtaposición de cuatro planos perspectivas que

comparten el mismo punto de fuga, siendo el vértice de la figura ese punto compartido. Así, la anamorfosis óptica piramidal puede ser entendida como el despliegue tridimensional de varias anamorfosis ópticas planas.

Pero la elaboración de una anamorfosis de este tipo no puede hacerse, sin embargo, aplicando a cada uno de los planos, de forma independiente, el método de la anamorfosis óptica plana, pues ello daría lugar a dos dificultades. La primera sería la imposibilidad de hallar un punto de vista común a los cuatro planos, desde el cual el observador tuviera acceso a la imagen reconstituida. Si se hiciera así se obtendrían cuatro puntos de vista diferentes, uno por plano (fig. nº 34), con lo cual resulta obvio que se negaría al observador la oportunidad de asistir al efecto de reconstitución de la imagen.

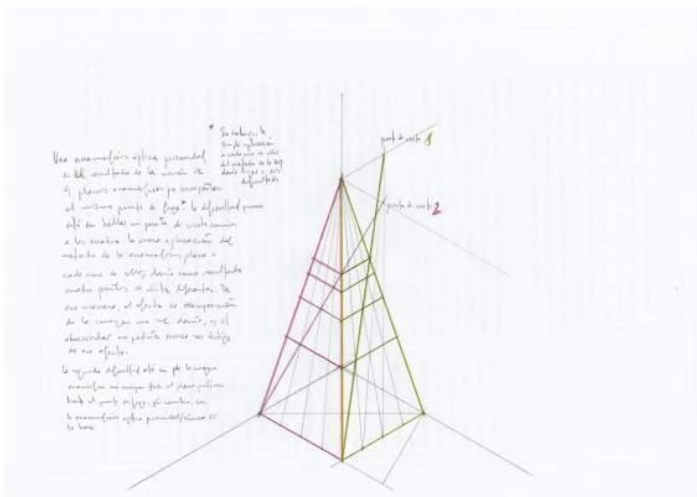


Figura 34. La aplicación del método de la anamorfosis óptica plana a cada uno de los cuatro lados de la figura no permite hallar un punto de vista único para toda ella. La reconstitución de la imagen sería imposible.

La segunda surge del hecho de que, mientras en la anamorfosis óptica plana la figura deformada nunca se extiende por el plano perspectivo hasta tocar el punto de fuga, en el caso de las anamorfosis piramidales la imagen inscrita lo ocupa por completo y se extiende hasta confluír en el vértice -y punto de fuga- con las imágenes inscritas en los otros planos de la figura (fig. nº 35). Para solucionar ambas dificultades -hallar un punto de vista común y una ratio de disminución que abarque todo el plano perspectivo hasta el mismo punto de fuga-, el proceso de elaboración se aparta del de la anamorfosis óptica plana.

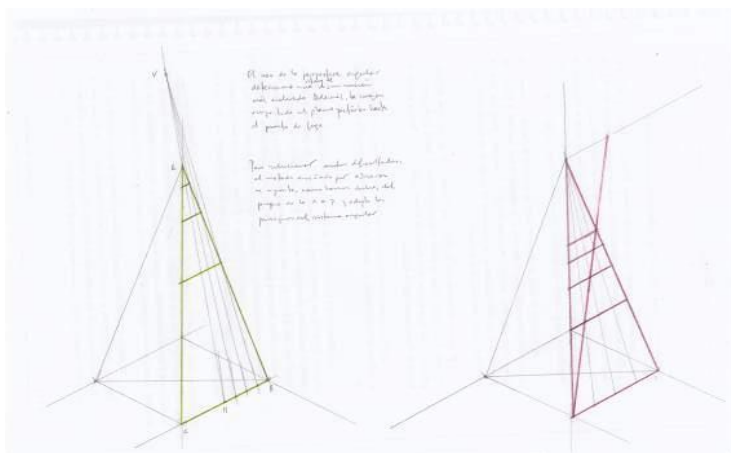


Figura 35. Diferentes intervalos de disminución si se aplica el método adaptado por Niceron para las anamorfosis cónicas y piramidales (en verde) y si se aplica a cada cara de la figura el método de la anamorfosis óptica plana (en rojo). Obsérvese en el primer caso cómo la imagen ocupa el plano perspectivo hasta alcanzar el punto de fuga.

La propuesta de Niceron consiste en apartarse de la *costruzione legitima* -recordémoslo: un sistema de proyección plana- para aplicar uno de los principios básicos del sistema angular: aquel -recogido en la proposición octava de la *Óptica* de Euclides- que asegura que el tamaño de los objetos no depende de la distancia sino del ángulo visual con que son vistos (EUCLIDES,1585:10). Para ello, sitúa el punto de distancia más allá del punto de fuga, en la prolongación de la línea que conduce desde él hasta el centro de la línea base de uno de los lados de la pirámide. A partir de ese punto de distancia traza unas líneas que intersectan el límite del plano perspectivo y determinan los intervalos de disminución. Este método (en el Libro Segundo, Proposición V) es la versión simplificada del método más complejo (Libro Segundo, Proposición IV), en el cual dichas líneas se despliegan desde el punto de vista y manteniendo entre sí ángulos iguales (fig. nº 36). De este modo, el cálculo de los intervalos no depende de la relación entre un punto de fuga y un punto de distancia, sino que el procedimiento es el mismo que hemos llamado de perspectivas aceleradas y ralentizadas.

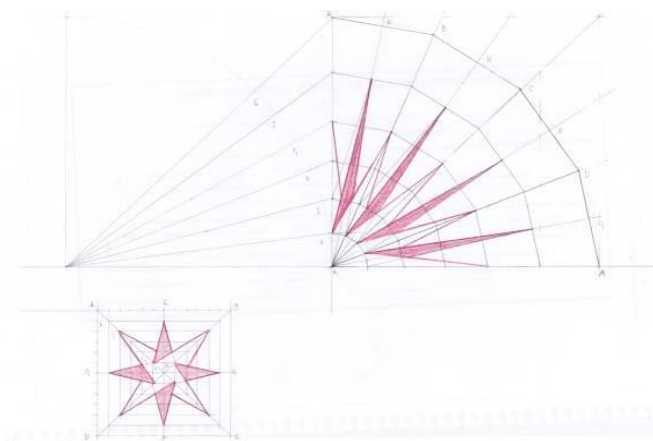


Figura 36. En el método de Nicéron para las anamorfosis ópticas cónicas y piramidales, la determinación de los intervalos de disminución responde a los principios de la perspectiva angular.

Debemos plantearnos, entonces, si debido a la diferencia técnica este tipo de imágenes deben o no ser entendidas como anamorfosis. Así son clasificadas, y compartimos la idea. Desde un punto de vista estrictamente técnico, si bien es cierto que se construyen según principios diferentes, también lo es que la variación responde exclusivamente al deseo de trasladar el efecto de la anamorfosis óptica plana a las tres dimensiones. En este sentido, las anamorfosis ópticas cónicas y piramidales no son sino la variante tridimensional de las anamorfosis ópticas planas.

Pero la más importante de las razones que nos mueven a clasificar este tipo de imágenes entre las anamorfosis es la relación que establecen con el observador. No son correcciones ópticas ni trampantojos, puesto que no esconden su aspecto deformado: al contrario, presentan al observador una imagen deformada y le incitan a buscar el punto de vista desde el cual verá la imagen reconstituida. Nicéron (1652:114), Dubreuil y otros autores no dejan de hacer recomendaciones para que la instalación de este tipo de imágenes resulte más efectiva.

Para la clasificación de este tipo de imágenes nos serviremos, además, de algunas otras características, siendo la más significativa que, como solamente pasa con las anamorfosis, tienden a anular cualquier forma de ilusión espacial. Consideraremos también el hecho de que se trata de imágenes resultantes de un trabajo geométrico (por lo cual no podemos considerarlas simples imágenes cambiantes) y el de que no necesiten la intervención de ningún instrumento óptico.

b . Anamorfosis catóptricas y dióptricas.

Desde la primera mitad del siglo XVII hacen su aparición las anamorfosis por reflexión y las anamorfosis por refracción. En 1630, Jean-Louis Vaulezard publica por primera vez el método para la elaboración de anamorfosis catóptricas (es decir, por reflexión). Antes aún de la aparición del libro de Nicéron, el método vuelve a ser publicado en el quinto volumen del curso de Matemáticas de Hérigone (1637:215-217). Igual que pasaba con el método de las anamorfosis planas, parece lógico suponer que era conocido antes de llegar a la imprenta. Así, un dibujo de Simon Vouet, fechado hacia 1620-25, podría ser testimonio del hecho. Baltrusaitis (1984:167-177) cree que la idea viene de China, donde las imágenes habrían sido realizadas sin el concurso de la Geometría: trabajando la imagen a la vez que se observa el resultado en el espejo. El método de las anamorfosis dióptricas (es decir, por refracción) aparece por primera vez en el tratado de Nicéron. En cualquier caso, las nuevas anamorfosis no nacen exclusivamente, como las planas, del sistema perspectivo, sino que deben tanto a la Óptica como a la Geometría. La experimentación y el juego con lentes y espejos no es, obviamente, una novedad en el primer tercio del XVII. La obra de Giambattista della Porta es importantísima a este respecto. Sin embargo, Baltrusaitis (1984:149-150) sugiere que es en el ámbito científico francés de aquellos años donde se trabaja por primera vez y de manera sistemática en la elaboración de este tipo de imágenes.

Hay, sin embargo, dos matices que deben ser señalados. Las anamorfosis catóptricas tienen la particularidad de ofrecer de manera simultánea las dos versiones de la imagen: la deformada (en la imagen pintada, dibujada o grabada) y la corregida (en el espejo). En ellas, el movimiento del observador es también diferente: ya no se trata de que, frente a la imagen enigmática, deba moverse a la búsqueda del ángulo preciso. Ahora, el espejo -cónico, cilíndrico, piramidal- se convierte en un poderoso polo de atracción: el observador se dirige directamente a él, sin que sea necesaria una fase anterior de búsqueda. La presencia dominante del productor de la imagen es aún mayor; el control que ejerce sobre el acontecimiento visual también lo es.



Figura 37. Observando una anamorfosis catóptrica cilíndrica de István Orosz. Exposición *Clouds for Polonius*, Ernst Múzeum, Budapest, del 17 de agosto al 17 de septiembre de 2006.

c . Anamorfosis tridimensionales.

El interés que la anamorfosis suscita en el arte contemporáneo ha dado lugar a otro tipo de anamorfosis: la tridimensional, que se manifiesta en forma de esculturas y de intervenciones paisajísticas. Es posible encontrar antecedentes de este tipo, tanto en los relatos supervivientes de la Antigüedad clásica (el ya citado de Dinócrates y Alejandro) como en tratados de la Edad Moderna. Sin embargo, para la realización de verdaderas obras anamórficas tridimensionales hay que esperar a la segunda mitad del siglo XX.

En este conjunto de obras hay que considerar, además, la diferencia entre aquellas que se desarrollan en un plano horizontal, como el jardín anamórfico instalado por Abellanet (anexo, imagen nº), que cuenta con el antecedente directo -aunque exclusivamente teórico- de la tratadística del XVII , de los desarrollos sobre plano vertical. Los primeros pueden ser entendidos como una imagen en relieve y por lo tanto muy cercanos, en cuanto a su concepción y elaboración, a las imágenes bidimensionales. Con ello, no contradicen los principios que rigen la anamorfosis óptica plana (fig. nº 38). Otra

cuestión es la que plantean los desarrollos verticales. Entendemos como tales las anamorfosis escultóricas y las paisajísticas. En este caso, lo que se pone en entredicho es la relación con la geometría proyectiva, origen último de la anamorfosis.

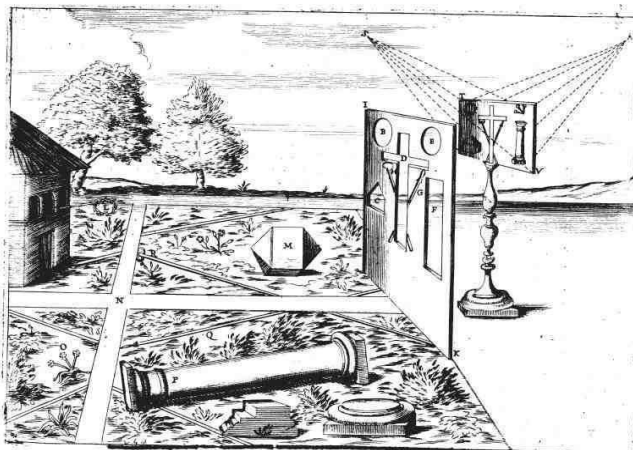


Figura 38. BETTINI, Mario, Diseño de jardín anamórfico, en *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, Bologna, Battista Ferroni, 1642, vol. I, *Apiarium V*, p. 32. Una anamorfosis tridimensional que se desarrolla sobre un plano horizontal se basa en el mismo principio técnico que una anamorfosis óptica plana: el plano de proyección no es paralelo a la base de la pirámide visual. En el diseño, la pantalla perforada que sirve de guía para la instalación de los elementos del jardín sí es paralela a la base de la pirámide (que tiene su vértice en A), pero no lo son el suelo ni los elementos depositados en él. De este modo, el jardín de la imagen se comporta como un dibujo.

d . Anamorfosis murales sobre superficies truncadas.

En el corolario III y el apéndice que siguen a la proposición VIII del libro segundo de la *Perspective Curieuse*, Nicéron propone diferentes usos para los diversos métodos de elaboración de anamorfosis cónicas y piramidales. Se trata, en general, de efectos decorativos logrados mediante la combinación de objetos de formas y materias diversas para componer figuras:

“Il me semble qu’on peut encore avec beaucoup de gentillesse appliquer l’usage de toutes les propositions de ce livre à l’embellissement des grottes artificielles, & aux ouvrages de rocailles: car ceux qui y travaillent font d’ordinaire des masques, termes, satyres ou autres figures grotesques de coquillages, en se servant de leur couleur & configuration naturelle selon qu’elles sont plus propres à représenter quelques parties.” (NICERON, 1652:113-114).

La propuesta de Nicéron consiste en ir más allá de la combinación de objetos para formar imágenes e introducir una de las características de la anamorfosis:

“Ils pourrot aussi faire par l’usage de ces regles, avec de la marqueterie, ou du coquillage des figures difformes & confuses, qui ne représenteront rien de bien ordonné que de leur point”. (NICERON,1652:114).

La lectura de la propuesta plantea la relación de este tipo de trabajos con la anamorfosis. Por un lado, porque desde un punto de vista técnico nos hallamos muy lejos de cualquier sistema de proyección geométrica. Niceron propone dos métodos prácticos: el uso de una caña con un carboncillo fijado en la punta y, segundo, la proyección de luces a través de las perforaciones hechas en el boceto de la imagen que se quiere representar (NICERON,1652:115). Por otro lado, porque la propuesta incluye usos en los cuales no se cumple la norma de que la transformación de la imagen debe producirse a los ojos del observador:

“A ce genre de figures se rapportent celles qu’on peint és surfaces convexes ou concaves d’un demy cylindre, ou d’une colomne ronde, ou en quelque niche cylindrique ou sur les surfaces convexes & concaves d’un hemisfere, ou d’une boule, ou en la voute de quelque dome parfaitement spherique; ces figures doivent estre difformes en leur construction pour avoir une belle apparence” (NICERON,1652:114).

Debemos entender que el tratado de Niceron no es solamente un manual para la elaboración de perspectivas, sino también de otras formas de imágenes curiosas y sorprendentes. Por eso mismo -y aun siendo innegable su papel de primer orden en la historia de la anamorfosis-, debemos resistirnos a calificar como tales todas las imágenes que el libro trata. Si a estas a las que ahora nos referimos optamos por incluirlas en la categoría de anamorfosis es porque en ellas se da lo que, a estas alturas, ya nos inclinamos a considerar condición *sine qua non*: la anulación de cualquier forma de ilusión espacial realista. Como dijimos al analizar el concepto de engaño, la anamorfosis causa en el observador la impresión de dirigirse hacia él, de invadir el espacio real, finito y habitado que se extiende entre él y el soporte de la imagen. La imagen, según Niceron, *“semblera sortir dehors”* (NICERON,1652:115).

En este apartado incluimos las imágenes compuestas mediante adición de objetos -como algunas de las de Bernard Pras- y las elaboradas sobre superficies discontinuas y de formas y posiciones diversas, normalmente muros y techos -como las de Felice Varini.

e . Anamorfosis con intervención de video.

Se trata -hasta donde hemos podido comprobar- de anamorfosis catóptricas en las cuales la imagen gráfica ha sido sustituida por una proyección de video convenientemente deformada. La principal diferencia se encuentra en el movimiento continuo que se imprime a las imágenes, tanto deformadas como corregidas. Sin embargo, no es tanta como para no considerarla una variación de las anamorfosis catóptricas tradicionales.

f . Una propuesta de clasificación.

Lo decíamos arriba: la ampliación del campo de estudio a otras formas de anamorfosis vuelve a poner sobre la mesa la dificultad de delimitar el concepto. Creemos que, en cualquier caso, vienen a reforzar algunas de las ideas ya esbozadas.

La principal dificultad que plantean es su relación con la geometría proyectiva y el sistema perspectivo renacentista. En efecto, algunas de estas modalidades no tienen relación con la deformación que es resultado de las aberraciones marginales, ni parece que su existencia venga a poner en entredicho, como lo hace la anamorfosis óptica plana, la metáfora albertiana de la ventana. Mientras que las anamorfosis catóptricas y dióptricas son resultado de un método de proyección tan dependiente de la óptica como de la perspectiva, las tridimensionales parecen ser elaboradas sin recurrir a él: muchas de las que conocemos se realizan, en realidad, con métodos de tanteo. Así que este primer punto nos obligaría a reconsiderar la importancia relativa de la geometría proyectiva en la definición de anamorfosis. Ya adelantábamos que un criterio demasiado estricto, en este sentido, podría resultar excesivamente restrictivo.

Sin embargo, otras dos características de las que seleccionamos al principio de este trabajo se cumplen con los nuevos tipos de anamorfosis. En efecto, tanto en lo relativo a la idea de transformación (que no se entiende como "desmoronamiento" de una imagen;

que se produce a la vista del observador; que está contenida en cada versión de la misma imagen) como en lo relativo a la idea de engaño (que ninguna pretende, como el trampantojo o la ilusión óptica, activar ninguna clase de ilusión espacial: en este sentido, todas son, como la anamorfosis óptica plana, aespaciales), todas ellas se comportan igual que la anamorfosis óptica plana. Insistamos en esta idea: sea cual sea el método de elaboración, la tecnología o el soporte, una intención común parece imponerse como nota definitoria de la anamorfosis: se diría que su objetivo es la destrucción de cualquier forma de ilusión espacial... si no fuera porque las imágenes de *3D Street Art* nos plantean, en este punto, una considerable dificultad.

Si, además, las analizamos en tanto que acontecimiento visual, vemos que también, mayoritariamente, el proceso se desarrolla siguiendo parecidos parámetros. Todas ellas se entienden como objetos cinéticos, y no estáticos; en ellas todo elemento es significativo; suelen estar excluidas del canon del arte; suelen ser de autor desconocido; suelen encontrarse en contextos visuales para la sorpresa y la diversión; todas ellas, en fin, plantean una misma relación física, temporal y emocional del observador con el objeto. A este esquema hay que añadir la excepción, en lo referido a la valoración e inclusión en el canon de las artes, de la mayoría de las anamorfosis contemporáneas. En efecto, desde finales del siglo XX, la anamorfosis suscita el interés del mundo del arte: artistas, museos, galeristas, instituciones variadas se interesan de nuevo por ella.

¿Qué aporta, en fin, esta rápida y superficial atención a otras formas de anamorfosis a nuestro intento por definirla? Quizá su existencia parece indicarnos que la anamorfosis, nacida del conjunto teórico de la perspectiva geométrica renacentista, ha tenido una evolución que le ha llevado a independizarse progresivamente de la geometría, no rechazandola, sino buscando nuevas posibilidades técnicas. Y quizá -no es el momento de insistir en esta idea- ha sido la especial relación que mantiene con el observador la que ha impulsado esta evolución y ha generado nuevas formas de anamorfosis, hasta el punto de que habría que entender que se define más por esa relación que por sus características técnicas.

La misma dificultad que se halla en la definición se encuentra en toda posible clasificación. Para elaborar una que sea aceptable, hay que organizar conceptualmente los siguientes casos:

- anamorfosis ópticas frente a anamorfosis catóptricas y dióptricas: la diferencia entre unas y otras es la presencia o no de tecnologías interpuestas -lentes y espejos- para la restitución de la imagen. Damos el nombre de anamorfosis ópticas a todas aquellas que se pueden observar a simple vista,
- anamorfosis gráficas o bidimensionales frente a anamorfosis tridimensionales: las primeras son siempre dibujo, pintura o grabado, en cualquiera de sus posibilidades, mientras que las segundas son trabajos escultóricos o composiciones con objetos reales. Se observará que las anamorfosis cónicas y piramidales son a la vez bidimensionales -en tanto obra gráfica- y tridimensionales -en tanto que el objeto que les sirve de soporte es tridimensional. La misma observación puede hacerse al respecto de las anamorfosis murales sobre superficies truncadas: la irregularidad del soporte les comunica una tridimensionalidad de la que carece la pintura mural sobre superficie regular.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, proponemos la siguiente clasificación:

1. Anamorfosis ópticas [sin elementos interpuestos].
 - a. Anamorfosis ópticas gráficas [dibujo, grabado, pintura].
 - i. Anamorfosis ópticas planas [sobre superficie plana]
 1. Sobre plano vertical.
 2. Sobre plano horizontal.
 - a. Horizontorios.
 - b. *3D Street Art*.
 - ii. Anamorfosis ópticas cónicas [sobre superficie cónica].
 1. Cóncavas.
 2. Convexas.
 - iii. Anamorfosis ópticas piramidales [sobre superficie piramidal].
 1. Cóncavas.
 2. Convexas.

- iv. Anamorfosis ópticas sobre superficies truncadas [se extienden sobre muros, techos, suelos y objetos, o sobre diferentes combinaciones de los anteriores].
 - b. Anamorfosis ópticas tridimensionales.
 - i. Sobre plano horizontal [superficies ajardinadas].
 - ii. Sobre plano vertical [composiciones de objetos, esculturas y paisajes].
- 2. Anamorfosis catóptricas [con espejos interpuestos para la reflexión de la luz].
 - a. Gráficas.
 - i. Cilíndricas.
 - ii. Cónicas.
 - iii. Piramidales.
 - b. Videográficas.
 - c. Tridimensionales.
- 3. Anamorfosis dióptricas [con lentes interpuestas para la refracción de la luz].

8. CONCLUSIONES.

Iniciábamos este trabajo con la observación de que, a pesar de que existen definiciones ampliamente aceptadas, parece que nunca acaba de disiparse la confusión sobre qué imágenes pueden ser calificadas de anamorfosis y qué imágenes no pueden serlo. Presentamos en este capítulo una serie de propuestas con las que aspiramos a ayudar a corregir dicha situación. Comenzamos estableciendo, a modo de introducción, las que creemos que son esenciales:

- **La definición de anamorfosis debe descansar tanto en sus características formales como en la especial relación que establece con el observador.** Creemos que el análisis formal no basta para una delimitación precisa del concepto, puesto que sus notas esenciales se hallan también asociadas a otros tipos de imagen. El análisis formal, sin embargo, sí proporciona una característica que consideramos condición *sine qua non* para la definición de anamorfosis. Por su parte, el análisis de la relación entre objeto y observador deshace algunos de los principales motivos de confusión entre tipos de imagen, contribuyendo así a una definición más precisa de anamorfosis. Puede, además, explicar la evolución del mismo. De hecho, entendemos que dicha evolución ha descansado más en las posibilidades de esa relación que en las características formales de la imagen anamórfica.
- El doble análisis –formal y relacional- nos lleva a creer que las razones por las cuales es tan difícil poner límites al concepto de anamorfosis han sido:
 - la insuficiente definición de algunas de las notas esenciales del concepto,
 - los usos sociales compartidos por la anamorfosis con otras clases de imagen, principalmente la misma relación de marginalidad respecto a la norma estética y los mismos criterios sociales de valoración,
 - la insuficiente atención a las formas de relación de la imagen con el observador.

- **Proponemos que la anamorfosis bien puede entenderse como ejemplo de lo que lo W. J. T. Mitchell llama metaimagen.** Todas las características que, según este autor, definen la metaimagen, se hallan también en la imagen anamórfica. Esta sería la razón última de las dificultades que presenta la definición del concepto.

Presentamos las conclusiones de este trabajo, por lo tanto, en tres secciones: las que se desprenden de un análisis objetual, las que lo hacen del análisis de la relación entre objeto y observador, y la justificación de la categorización de la anamorfosis como metaimagen.

Antes de pasar a la presentación de las mismas, añadimos dos propuestas que, no siendo parte del objetivo inicial de este trabajo, sí han sido resultado del mismo. Se trata de las siguientes:

- Hacemos **una propuesta de clasificación** -que hemos presentado en el capítulo anterior- basada en la diferenciación entre distintas partes de la Óptica.
- La observación de ejemplos de anamorfosis nos ha permitido encontrar ciertas informaciones que consideramos de interés. Destacamos las siguientes:
 - Creemos que somos los primeros en dar a conocer la imagen nº 3 del anexo. Pertenece a una colección privada y resulta ser la versión al óleo de una imagen xilográfica (anexo, imagen nº 10) conocida desde hace mucho tiempo. La similitud de la imagen no basta, por sí misma, para determinar la autoría, pero todo parece indicar que debe de ser obra del mismo Erhard Schön o de algún colaborador o discípulo.
 - Solamente damos la calificación de anamorfosis a una imagen española, la que aparece en el tratado de José García Hidalgo (anexo, imagen nº 40), y que debe ser puesta en relación, en lo que respecta al método de elaboración, con el que en 1612 publica Salomon de Caus, y no con el de Nicéron.

- Asimismo, hemos podido proponer la fecha de 1813 para dos imágenes (Anexo, imágenes nº 60 y 61) para las que antes se proponía un arco temporal bastante amplio.
- Hemos podido trazar la línea que conduce directamente de varios grabados publicados en el XVII y vueltos a publicar en el XIX (Anexo, imágenes nº 57, 58 y 59).
- Hemos podido establecer una relación técnica entre las imágenes del llamado *3D Street Art*, tan en boga actualmente, y un tipo muy especial de anamorfosis surgido en Inglaterra en el primer tercio del siglo XIX, y al que William Shires, su descubridor, da el nombre de horizontorio.
- El estudio de las imágenes permite también hacer un seguimiento de la reutilización editorial de imágenes, especialmente a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

a . Un análisis centrado en las características del objeto.

En la primera fase de este trabajo aislamos, con objeto de analizarlas, algunas de las notas que componen las diferentes definiciones que se han dado a lo largo de la historia. De entre todas, decidimos centrar nuestra atención en cuatro de ellas que nos parecieron esenciales, consideradas así porque se repiten, a lo largo del tiempo, en todas las definiciones. Se trata de las nociones de “deformación”, “técnica perspectiva”, “transformación” y “engaño”, que han funcionado como verdaderas fuentes de confusión en tanto que todas ellas también forman parte, en diferente medida, de la definición de los tipos de imagen que a menudo son confundidas con la anamorfosis.

El análisis formal nos permite proponer las siguientes conclusiones:

- Un repaso de las definiciones pone de manifiesto que las ideas de “deformación”, “transformación”, “engaño” y “técnica perspectiva” son ampliamente consideradas como notas esenciales del concepto.

- Sin embargo, **ninguna de estas características formales es condición suficiente para delimitar el concepto**, puesto que todas ellas se hallan asociadas también a otros tipos de imagen. Así, la idea de deformación pone sobre la mesa la relación de la anamorfosis con la corrección óptica; la de transformación, con las imágenes cambiantes; la de engaño hace lo propio con el trampantojo, mientras que, finalmente, la de técnica perspectiva sirve de nexo común a trampantojo, anamorfosis y corrección óptica.

- **La deformación es un hecho que acompaña necesariamente a toda imagen perspectiva; por eso, el origen de la deformación anamórfica debe ponerse en relación con las llamadas aberraciones marginales.**
 - Comencemos por la idea de "deformación". El concepto es, en sí mismo, demasiado extenso, y es aplicable a toda forma de perspectiva, cuando no a toda forma de imagen pictórica. Se hizo necesario, por tanto, considerar en qué medida podrían ser consideradas "deformación" las transformaciones que la técnica perspectiva impone a la imagen. Guiados por lo que otros investigadores han señalado, pusimos nuestra atención en aquellas deformaciones relacionadas con las llamadas "aberraciones marginales". Este fenómeno es consecuencia de la inadecuación entre la fisiología de la visión humana y las normas del sistema perspectivo geométrico renacentista. Pero esta inadecuación se manifiesta también de otras formas y se encuentra también en el origen de ese otro tipo de imagen que llamamos "correcciones ópticas". Todos los especialistas coinciden en atribuir a Leonardo da Vinci el primer análisis sistemático de esas aberraciones, así como la primera propuesta de solución: este es el contexto en el que nace la anamorfosis. La respuesta de Leonardo habría consistido en teorizar un modo de perspectiva que combinara la *perspectiva naturalis* con la *perspectiva artificialis*, creando así un sistema de perspectiva compuesta que habría de servir para minimizar el impacto de dicha inadecuación.

- He aquí una primera conclusión: la anamorfosis es un tipo de deformación perspectiva que nace para proponer una solución a la cuestión de las aberraciones marginales -para procurar, en fin, una corrección de los errores del sistema albertiano. No, desde luego, para diseñar juguetes ópticos. En este sentido, la anamorfosis tiene el mismo objetivo que las “correcciones ópticas” y es por tanto razonable pensar que no sea sino un caso particular de las mismas.
- Y, sin embargo, la historia de la anamorfosis muestra cómo ha sido empleada casi exclusivamente para el juego, empezando por el mismo Leonardo.
- **La transformación anamórfica no puede desembocar en un mero “desmoronamiento” de un efecto óptico.** La reflexión sobre la idea de "transformación" nos llevó a proponer que no podíamos aceptar como válida, como criterio suficiente para hablar de anamorfosis, cualquier clase de transformación. Propusimos que la transformación que se da en la anamorfosis - a diferencia de lo que ocurre con el trampantojo y con la perspectiva de techos- debe ser reformulada como “transmutación” y que este matiz, en tanto que “transformación en otra cosa”, aporta un significado diferente del mero cambio de forma. Así, la transformación anamórfica:
 - no puede ser confundida nunca con un mero “desmoronamiento” de la imagen,
 - está prevista -contenida, podríamos decir-, por voluntad del productor de la imagen, en cada versión de la misma,
 - ha sido concebida para producirse a la vista del observador y nunca para ser ocultada.
- **La transformación anamórfica debe ser resultado de la aplicación de técnicas perspectivas geométricas.** Resulta evidente que todas las condiciones que acabamos de citar también las presenta el variado conjunto de las “imágenes cambiantes”. Por eso nos vimos obligados a establecer, además, que la

transmutación anamórfica no puede ser resultado de otra técnica gráfica que no sea la perspectiva geométrica.

- **El engaño anamórfico no pretende crear en el observador la sensación de hallarse ante espacios virtuales creíbles.** La reflexión sobre la noción de "engaño" nos llevó a observar que el que se produce en la anamorfosis no es el engaño propio de la pintura clásica occidental, ese que pretende elaborar imágenes tridimensionales sobre una superficie bidimensional, bien aportando indicios racionales (entonces hablábamos de "alusión"), bien provocando una sensación física real (y entonces hablábamos de "ilusión"). La anamorfosis, por el contrario, no está interesada en esos efectos, porque su intención última no es el engaño espacial, sino el juego. Y esa intención es una más de las razones por las que no debe ser confundida con ese otro tipo de imagen -el trampantojo- con el que tan a menudo lo es. Si la anamorfosis engaña, no hace de ello una finalidad, sino un medio para el juego. Juega, y en eso se exhibe, y no tiene ningún interés en ocultar el artificio.
- **Solamente una característica formal debe ser considerada condición *sine qua non*: la imagen anamórfica se interpone entre el observador y el plano pictórico, invadiendo así el espacio real que el observador ocupa.** La última de las notas esenciales relacionaba la anamorfosis con la perspectiva geométrica renacentista. A partir del análisis del método publicado por Nicéron, vimos cómo la crítica ha señalado la ambigüedad de la relación entre ambas, pues, si bien la anamorfosis es un desarrollo particular de la perspectiva, en realidad viene a subvertir el sistema y a poner de relieve sus limitaciones. Si, como recuerda Panofsky, "*la 'perspectiva central' presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual*" (PANOFSKY,2010:12), la anamorfosis pone en entredicho ambas hipótesis:
 - porque la necesidad de corregir el sistema para integrar en él las aberraciones marginales no hace sino poner de relieve las limitaciones del sistema albertiano y su incapacidad para la reproducción fiel de la

impresión visual,

- porque destruye la metáfora albertiana de la ventana, en tanto que:
 - se proyecta “hacia delante”, es decir, desde la intersección hacia el observador, y no “hacia detrás”, esto es, hacia el espacio virtual que se abre tras el plano pictórico,
 - no es el resultado de la proyección de una realidad tridimensional sobre un plano, como pretende la metáfora de la ventana, sino que se trata de la proyección de una imagen bidimensional sobre una superficie bidimensional (*cfr.* MASSEY,2007:92-96),
 - no es el resultado de la conversión de una realidad exterior en imagen, sino que se trata de la proyección de una imagen preexistente: observemos, por cierto, que estas dos últimas características las comparte la anamorfosis con la perspectiva de techos.
- Porque destruye todo efecto ilusionista, en tanto que no persigue efectos de alusión ni de ilusión espacial (MASSEY,2007:56-57 y 66).
- Así, el análisis de esta última y cuarta nota esencial permite descubrir en la anamorfosis una capacidad que va mucho más allá de cualquier efecto óptico: que no solamente corrige, sino que -más aún- **alberga la posibilidad de destruir las bases en las que se se apoya el sistema perspectivo clásico**, posibilidad que se manifiesta ante el observador mediante ese efecto, ya mencionado, de invasión del espacio vivido, real, que media entre plano pictórico y observador. A esta capacidad le otorgamos la capacidad de convertirse en condición necesaria para la definición de anamorfosis.
- Finalmente, la atención a la técnica da la clave para otra conclusión: que **existe un método geométrico preciso para la elaboración de anamorfosis**, lo cual nos permitiría restringir la calificación a las imágenes realizadas según dicho método. Sin embargo, esta idea necesitó ser matizada, pues nos vimos obligados

a preguntarnos si es necesario, para poder hablar de anamorfosis, que la aplicación de la técnica sea matemáticamente correcta. Por eso proponemos una ampliación de esta misma conclusión: que **un criterio excesivamente restrictivo dejaría fuera de la categoría imágenes propiamente anamórficas elaboradas mediante el uso de técnicas geométricas simplificadas** (como podría ser el caso de la que publica Salomon de Caus y emplea José García Hidalgo), así como otras que han sido elaboradas mediante procedimientos ajenos por completo a la geometría, como los procesos de ensayo y error y el uso combinado de luces y plantillas perforadas.

Esta primera parte del trabajo ayudó a definir algunos límites del concepto, permitiéndonos diferenciar anamorfosis de trampantojo, de perspectiva de techos, de corrección óptica, de imagen cambiante: es decir, de esos tipos de imagen con los cuales suele ser confundida. Recapitulemos: un análisis centrado en las características objetuales de la imagen aporta una idea clave. A saber: una forma de manifestarse que pone en entredicho la relación espacial entre plano pictórico y observador. Pero, a pesar de todo, llegados a ese punto no podíamos decir que la idea de anamorfosis hubiera quedado bien delimitada. El análisis de los frescos de Pozzo en el *corridoio* que conduce a las habitaciones de san Ignacio, en Roma, parecía contradecir nuestra reflexión anterior en dos puntos importantes. Si habíamos establecido que la anamorfosis se exhibe como artefacto y pretende un observador móvil, resulta que Pozzo busca precisamente lo contrario: indica en el suelo la posición que debe ocupar, inmóvil, el observador. Si habíamos establecido que la anamorfosis no pretende establecer ninguna sensación espacial realista, resulta que Pozzo consigue integrarla con otras técnicas para hacernos creer que el espacio tiene unas dimensiones y una forma diferentes de los que en realidad tiene. La obra de Pozzo resulta ser, ya lo dijimos, la única realización conocida de la idea que Leonardo tuvo y no aplicó. Y parecía, por sí sola, capaz de disolver nuestras conclusiones y de obligarnos a reconocer que la anamorfosis, a pesar de todo lo dicho, no era más que otra forma de corrección óptica - una forma de salvar las deficiencias del sistema perspectivo-, útil, además, para operar como trampantojo (procurando la efectiva ilusión espacial).

b . Un análisis relacional.

La *costruzione legitima*: reproducir con exactitud, sobre un plano, la impresión visual del pintor. El trampantojo: crear sensaciones espaciales realistas, que provocan en el observador la ilusión de hallarse ante o en espacios reales. Las correcciones ópticas: corregir ciertos defectos que se producen en la reproducción de la impresión visual. Estas son las funciones que asume la perspectiva geométrica renacentista. La anamorfosis, tal como la idea Leonardo y la aplica Pozzo, parece no ser más que un caso de corrección óptica. Pero los frescos de Pozzo, al tiempo que siembran la duda sobre nuestras primeras conclusiones, nos proporcionan la pista para solucionarlas: son excepcionales, y esa excepcionalidad, ese no saber de otro ejemplo del mismo uso, nos dio pie a sospechar que el concepto de anamorfosis podría haber evolucionado por caminos diferentes al del resto de correcciones ópticas, y que las razones para esa transformación del concepto no debían de hallarse exclusivamente en los caracteres objetuales de la imagen.

Puesto que, como sospechamos, el peso de la definición no podía descansar exclusivamente en las características del objeto, nos propusimos analizar la relación de la anamorfosis con el observador. Diversas corrientes metodológicas han tratado ya esta cuestión, desplazando la atención de la crítica desde el objeto artístico hacia el sujeto (lector, observador) y la relación entre ambos polos. En nuestro caso, adoptamos el concepto de “acontecimiento visual” -surgido en la corriente académica llamada Cultura Visual- como modelo para el análisis del encuentro entre observador y anamorfosis. Dicho modelo aportó los parámetros básicos para el análisis: el acontecimiento visual como interacción entre tres elementos: observador, objeto observado y tecnologías de la visión. Nuestra siguiente tarea consistió en adaptar este modelo al estudio de la anamorfosis.

Para comprobar el modelo de análisis, ensayamos sus posibilidades con tres casos de encuentro del observador con la imagen (dos anamorfosis y un trampantojo). Estos fueron algunos de los descubrimientos:

i. Sobre el objeto.

Los resultados, por lo que se refiere a las cualidades del objeto, nos permitieron aplicar a la anamorfosis dos conclusiones:

- que **la anamorfosis, en cuanto objeto, participa en el acontecimiento visual como objeto cinético**, no estático, pues desarrolla una acción en el tiempo, y a ella se puede aplicar lo que Stanley Fish decía del arte cinético:

"El gran mérito (desde mi punto de vista) del arte cinético es que fuerza a uno a verlo como un objeto cambiante -y por lo tanto no como un 'objeto'- y, en consecuencia, fuerza también al espectador a ser consciente de sí como ser cambiante. El arte cinético no conduce a una interpretación estática, porque se niega a 'estar', e impide también que lo haga el espectador. En su operación es inevitable actualizar el papel del observador" (FISH,1989:120-121).

- que **la imagen anamórfica resulta significativa en todos sus elementos y desde todos los puntos de vista -incluso aquellos en los que aparece "deformada", pues hasta los "errores" en la percepción cuentan en el significado**. Es más, dichos "errores" son elemento imprescindible para la comprensión de la anamorfosis. Por eso, nunca esconde su aspecto "deformado". El trampantojo, por el contrario, se esfuerza en evitar aquellos puntos de vista que devuelven imágenes deformadas, pues para el éxito del engaño solamente resultan significativos aquellos elementos de la imagen que contribuyan a la perfección del efecto ilusionista.

ii. Sobre el observador.

Para exponer los resultados en cuanto a la relación de la anamorfosis con el observador, seguimos el esquema de tres preguntas que indicábamos en el modelo: (a) en relación al observador como sujeto histórico, (b) en relación a su participación y (c) en relación con la negociación del significado.

El análisis del observador como sujeto histórico nos lleva a proponer:

- que **la norma estética ha tendido a excluir la imagen anamórfica del canon artístico**, como se puede apreciar por su exclusión de los tratados (o la presencia marginal que se le concede): en ellos es considerada un elemento carente de importancia para entender el concepto de Pintura, cuando no ajeno a ella por “extravagante”, lo que permite ignorarla; y si es apreciada, lo es por motivos distintos a los que rigen en la valoración de lo artístico, esto es, porque es considerada divertida o porque, en ciertos momentos de la Historia, se le concede interés científico, filosófico o teológico.

Es más: creemos que esta marginación de la norma se relaciona directamente con el hecho de que la anamorfosis mantenga una relación de controversia con el sistema perspectivo del que nace (y que sostiene el armazón teórico de la pintura clásica occidental), pues, como hemos visto, al señalar sus contradicciones y jugar con ellas, lo pone en entredicho.

- Que **las prácticas y criterios de valoración social también contribuyen a la exclusión de la anamorfosis del canon**, pues suele tratarse de imágenes sin autor conocido, que no interesan a coleccionistas ni al mercado del arte (con lo cual carecen de un historial de pertenencia) y que circulan por vías no especializadas en arte, normalmente cauces populares de circulación, donde se obtienen a bajo precio.
- Que **el contexto cultural visual en el que se produce la interacción es casi siempre el de las imágenes para la sorpresa y la diversión** (una razón más para la confusión con ellas), tanto en contextos sociales privilegiados como populares, aunque casi siempre fuera de los museos e instituciones especializadas en arte: es más fácil encontrarlas en gabinetes de curiosidades que en colecciones de pintura.

El análisis de la participación del observador nos lleva a proponer:

1. que la relación física con la anamorfosis (figs. 39 y 40):

- **requiere actuar, más que mirar:** requiere un observador plenamente involucrado en la relación,
- **el movimiento es inducido en el observador por la propia estructura del objeto:** nunca por indicación de terceros,
- **el resultado del movimiento es específico de la anamorfosis** y diferente al de la pintura de varillas: la imagen aparece súbitamente ante el observador, y no de manera progresiva; la anamorfosis es una imagen que “aparece y desaparece”,
- **tiene carácter interactivo**, pues no puede funcionar sin la participación del observador,
- aunque puede funcionar como relación entre un individuo y una imagen, la historia de la anamorfosis muestra su **preferencia por la interacción como experiencia colectiva.**

2. Que la relación con la anamorfosis, desde el punto de vista del desarrollo temporal:

- se produce necesariamente en el tiempo, es decir, no es posible la relación estática: **la apreciación de una anamorfosis es necesariamente un proceso, no un instante,**
- que es **la propia imagen anamórfica la que activa el proceso,**
- que **se desarrolla en tres tiempos, tres actos: interrogación, búsqueda e irrupción de la respuesta.** El primer tiempo, en el que la imagen exhibe su aspecto “deformado”, funciona como desencadenante del proceso -en el trampantojo, por el contrario, dicha exhibición destruye la relación con la imagen.

3. Que **la relación emocional desatada por la anamorfosis es la contraria que la del trampantojo.** Dónde aquel produce desengaño, esta genera sorpresa, diversión, juego. En este punto, la anamorfosis comparte respuesta emocional similar a las imágenes cambiantes

El análisis de la elaboración del significado nos lleva a proponer la **ausencia de cualquier tipo de negociación.** En ningún caso se aprecia diferencia entre significado

propuesto por el autor y significado resultante del acontecimiento visual. En este sentido, la anamorfosis parece responder siempre al tipo de respuesta que Hall llama “dominante-hegemónica”. El productor de la imagen, desde la estructura de la imagen por él elaborada, impone sus condiciones a la participación del observador. Así, la percepción de la imagen oculta va precedida de una serie de movimientos necesarios y calculados por el autor.

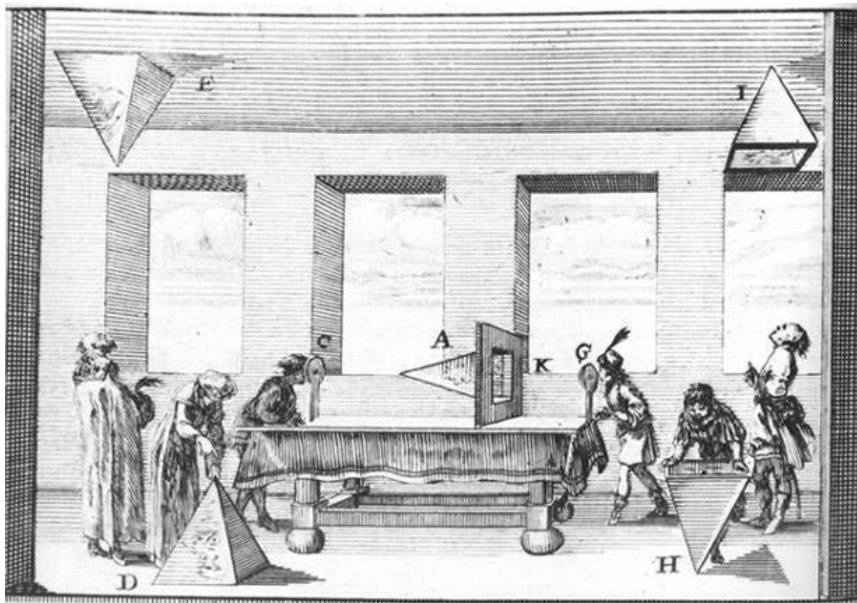


Figura 39. Observadores en un gabinete de anamorfosis ópticas piramidales. [DUBREUIL, Jean], *La perspective pratique*, 3ª parte (2ª ed.), París, Antoine Dezallier, 1679, lám. 122 (detalle).

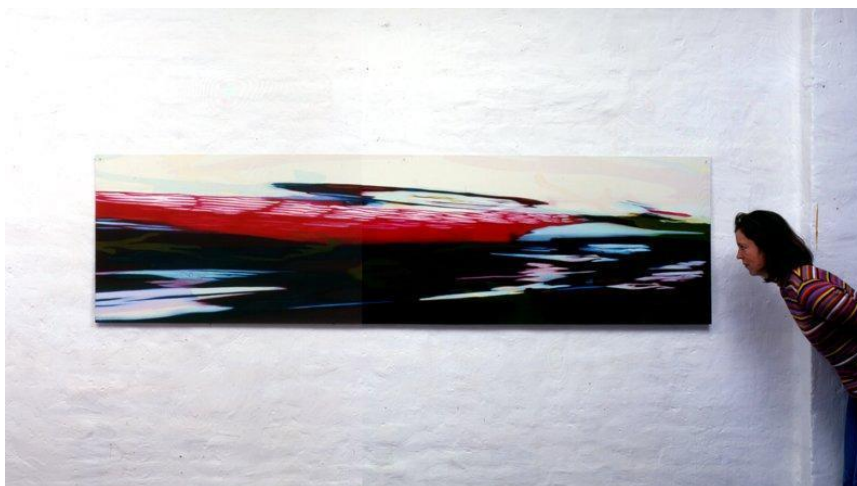


Figura 40. Observando una anamorfosis óptica plana de Anne Berning.

c. La anamorfosis como metaimagen.

Nuestra propuesta final nace de la consideración de la marginalidad, ya señalada, respecto a la norma estética. Porque se observa que, a pesar de todo, la anamorfosis nunca desaparece: siempre vuelve. Por mucho que una y otra vez se le expulse del canon del arte, siempre vuelve. Se diría que no se resigna a la marginalidad. El mundo contemporáneo está asistiendo a otro de esos momentos de revitalización de la anamorfosis. ¿Por qué?

Una respuesta a este interrogante lo proporciona el concepto de metaimagen, que tomamos de los trabajos de W. J. T. Mitchell sobre teoría de la imagen.

El punto de partida de la reflexión de Mitchell es la constatación de esa tendencia observada por algunos autores en la filosofía contemporánea occidental -ya lo mencionamos arriba- a la que se ha dado en llamar "giro pictorial". En palabras de Mitchell, ya citadas, la imagen se estaría convirtiendo en *"un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como modelo o figura de otras cosas"* (MITCHELL,2009:21). Y esto ocurre porque *"la fantasía (...) de una cultura totalmente dominada por las imágenes se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global"* (MITCHELL, 2009: 22-23).

Sin embargo, y en palabras del mismo autor, nos hallaríamos desprovistos del armazón teórico para abordar esta situación, pues *"no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas"* (MITCHELL, 2009:21).

En la búsqueda de recursos teóricos, se plantea cuál pudiera ser la disciplina académica mejor situada para liderar la reflexión sobre la imagen y plantea que, quizá, la Historia del Arte pudiera convertirse en la disciplina académica adecuada para gestionar ese giro:

“Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en forma de un desafío para dar cuenta de su principal objeto teórico -las representaciones visuales-, el cual podría ser utilizado por otras disciplinas en las ciencias humanas” (MITCHELL,2009:22).

De entre los desarrollos teóricos de la Historia del Arte, encuentra Mitchell mayores posibilidades en la Iconología de Panofsky, la primera verdadera "ciencia de la imagen" desarrollada por la Historia del Arte. Por eso explora sus posibilidades. Encuentra, sin embargo, que la capacidad de la Iconología de Panofsky para asumir ese papel se ve lastrada por dos cuestiones: por un lado, un planteamiento teórico deudor, en última instancia, del idealismo romántico (MITCHELL,2009:25) y, por otra, por una no resuelta relación de la imagen con el lenguaje.

Este segundo problema -que arrastrarían consigo todos los seguidores de Panofsky- afecta a la existencia misma de una teoría de la imagen: *"La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de las representaciones visuales con el discurso verbal"* (MITCHELL,2009:17). Y la Iconología es una ciencia de la imagen gobernada por el lenguaje, *"una ciencia de las imágenes discursiva, un control del icono por el logos"* (MITCHELL,2009:30), que no puede librarse de la tendencia a pretender que el lenguaje dé cuenta de la imagen.

Por ello, el eje principal de la propuesta de Mitchell es refundar la Iconología a partir de la reconsideración de la relación entre lenguaje e imagen. Así entendida, la Iconología habría de ser *"el estudio de un campo general de imágenes y de su relación con el discurso"* (MITCHELL,2009:40). No se trataría, además, de orquestar una confrontación entre ellos, sino de explorar nuevas formas de relación que tengan en cuenta que *"el ser humano está constituido tanto por el lenguaje como por la imagen"* (MITCHELL,2009:20). El resultado sería una nueva Iconología Crítica para la cual prescribe tres líneas de trabajo:

1. si el lenguaje no es capaz de dar cuenta de la imagen, ¿habrá imágenes capaces de hacerlo?,

2. partir de la idea de que el ser humano es un compuesto de lenguaje e imagen, abandonando al tiempo la idea de la primacía de lenguaje sobre la imagen: hay que buscar una nueva forma de entender la relación entre ellos,
3. aprovechar el discurso de la Ideología y analizar las formas de encuentro entre Iconología e Ideología. El primer fruto de ese encuentro ya es destapar la pretensión de la Iconología de ser un análisis de la imagen neutro, natural e inevitable, y reconocerlo como imbuido de todas las convenciones del arte del siglo XIX (MITCHELL,2009:32).

Sin pretender profundizar en esa cuestión, nos interesa, a efectos de este trabajo, hacer hincapié en la primera de las tres líneas de trabajo. Señala Mitchell que, en su propuesta, la primera tarea es *"abandonar la idea de un metalenguaje o discurso que pudiera controlar nuestra forma de entender las imágenes, para explorar la forma en que las imágenes tratan de representarse a sí mismas"* (MITCHELL,2009:30).

Es ésta línea de trabajo la que da pie al concepto de metaimagen. Del mismo modo que existe un metalenguaje (es decir -en palabras de Mitchell- un discurso de segundo orden que trata de reflexionar sobre el discurso de primer orden), se trata de descubrir si existe esa posibilidad en el mundo de la imagen. Si el lenguaje es capaz de dar referencia de sí mismo, ¿puede hacerlo también la imagen? ¿Puede la imagen dar referencia sobre sí misma, sin depender del lenguaje como vehículo de comunicación? Con ello se está buscando, digámoslo así, el "metalenguaje" específico de la imagen:

"Pero este ensayo trata sobre las imágenes acerca de imágenes, no sobre las palabras acerca de otras palabras. Su objetivo no es derivar un modelo de autorreferencia pictórica a partir del arte o del lenguaje, sino descubrir si la imagen puede proporcionar su propio metalenguaje. Quiero experimentar con la idea de que las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de segundo orden que nos diga -o por lo menos nos muestre- algo sobre las imágenes" (MITCHELL,2009:41).

Las metaimágenes han de ser, pues, imágenes acerca de imágenes (MITCHELL,2009:40). Sigamos a Mitchell en el desarrollo del concepto. Propone cinco caracteres generales de la metaimagen:

1. Toda imagen puede servir de metaimagen: *“En principio, (...) cualquier imagen o marca visible, por muy simple que sea, desde el cubo de Necker al trazo único que le servía de firma a Apeles, es susceptible de convertirse en una metaimagen. En otras palabras, la autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto. Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes es una metaimagen”*. (MITCHELL,2009:57),
2. El uso básico de la metaimagen es el de explicar qué son las imágenes, debiendo ser consideradas como el equivalente al metalenguaje en el mundo de la imagen. Las metaimágenes son *“lugares en los que la representación visual se expone a sí misma para ser sometida a escrutinio, en lugar de borrarse en beneficio de la representación transparente de otra cosa. Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para conocerse: escenifican el «autoconocimiento» de las imágenes”* (MITCHELL,2009:50),
3. El *status* cultural de la metaimagen es extraordinariamente variado y mudable: *“Las metaimágenes son notoriamente migratorias, se mueven desde la cultura popular a la ciencia, la filosofía o la historia del arte, pasando desde una posición marginal como ilustraciones u ornamentos, a otra central y canónica”*. (MITCHELL,2009:58),
4. Las metaimágenes provocan la reflexión sobre la naturaleza de la visión y de la percepción visual, e ilustran teorías sobre la confección de la imagen y la visión, hasta el punto de poder servir como hipericonos o imágenes de la teoría de la visión,
5. las metaimágenes son capaces de desestabilizar la posición del espectador. Y esto lo consigue porque la metaimagen tiene gran poder de interpelación sobre el observador. Freedberg había trabajado ya la idea del "poder de las imágenes". La

metaimagen consigue esta interpelación de tres maneras, que bautiza como multiestabilidad, vórtice y ensoñación:

- a. multiestabilidad: la desestabilización del observador puede lograrse si la metaimagen se presenta en forma de imagen multiestable: imágenes que permiten lecturas contrarias o simplemente diferentes, o que se resisten a ser entendidas de un vistazo. La multiestabilidad es, básicamente, “*juego con la ilusión, (...) trampas para los sentidos*” (MITCHELL,2009:62); tiene la capacidad de “*activar el aparato visual del cuerpo*” (MITCHELL,2009:65). Esa inestabilidad llama la atención del espectador y provoca en él preguntas como “¿dónde me pongo?”, “¿dónde estoy?”, “¿qué debo hacer?”, “¿cuál es mi posición aquí?”, etc. Se trata de imágenes que tienen el efecto de llamar la atención sobre la naturaleza de la representación visual,
- b. vórtice: puede lograrse también mediante una forma específica de la multiestabilidad en la que el observador y la imagen invierten sus roles alternativamente y sin poder fijar una posición definitiva (MITCHELL,2009:62). *Las Meninas* es el ejemplo perfecto de este tipo de metaimagen desestabilizante: “*«Como sólo vemos el reverso [del lienzo que aparece en el cuadro], no sabemos quiénes somos ni qué hacemos. ¿Vemos o somos vistos?»*. He aquí la capacidad que tiene el cuadro para desestabilizar la posición del observador, dirigiéndose a nuestras fantasías de subjetividad soberana y al control de nuestro propio campo visual/imaginal, de su aspecto y significado, que atribuimos a nosotros mismos como observadores modernos, como gobernantes de nuestros «reinos mentales» privados” (MITCHELL,2009:62),
- c. ensoñación: finalmente, puede conseguirlo haciéndonos conscientes de la irreductibilidad de la imagen al lenguaje (y propone como ejemplo el conocido *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte) y de que el lenguaje que tradicionalmente ha empleado la Historia del Arte nos ha hecho creer erróneamente que se puede hablar con certeza sobre las imágenes.

Este listado de caracteres de la metaimagen podría valer, casi sin adaptación ninguna, para caracterizar también la anamorfosis:

1. *El uso básico de la metaimagen es el de explicar qué son las imágenes:* hemos visto cómo la anamorfosis, a diferencia del trampantojo, no oculta en ningún momento su condición de artefacto, de truco visual ¿No es esto una forma del "exponerse a sí misma a escrutinio", como dice Mitchell que hace la metaimagen? Por ese carácter nos está dando a entender que la representación de una realidad no es realmente su objetivo.
2. *El status cultural de la metaimagen es extraordinariamente variado y mudable:* un repaso a la historia de la anamorfosis (*vid.* Baltrušaitis,1984) muestra lo cambiante de su status: hito en el proceso de exploración de la nueva perspectiva geométrica en los primeros tratadistas del XVI (con Alberti, con Piero, con Leonardo), pero también objeto de entretenimiento en las cortes europeas del XVI; de estudio científico y filosófico en el XVII francés (con Nicéron, Maignan, Mersenne, Descartes), de divulgación científica en la Ilustración y en la industria del libro en el siglo XIX, de experimentación artística desde la segunda mitad del siglo XX, concepto de uso filosófico en diversos momentos (con Leibniz, con Lacan, con Žižek).
3. *Las metaimágenes provocan la reflexión sobre la naturaleza de la visión:* como hace la metaimagen, la anamorfosis plantea la naturaleza de la visión y de la percepción visual. La anamorfosis obliga a pensar la visión como un proceso que se desarrolla en el tiempo, aunque el contexto científico en que nació entendiese la visión -de un modo completamente diferente- como hecho instantáneo. De forma que podríamos llamar "pionera" pone sobre la mesa una cuestión que solamente la crítica contemporánea ha sabido aprovechar.
4. *Las metaimágenes son capaces de desestabilizar la posición del espectador:* la anamorfosis, como vimos en Massey, es una imagen aespacial: no juega a la ilusión de tridimensionalidad. ¿No invade nuestro espacio? ¿No anula así la relación que creíamos tener con el espacio ficticio de la representación? En la propia estructura de la anamorfosis se encuentra además la multiestabilidad, otra de las formas de desestabilización de la posición del observador. Es una trampa para los sentidos y sin duda activa el aparato visual del cuerpo, pues ¿no nos

obliga a movernos?, ¿no nos obliga a preguntarnos dónde ponernos y qué debemos hacer para captar la "verdadera" imagen escondida?

Esta es, en el fondo, la última de nuestras conclusiones, que es más bien una propuesta: que el constante ir y venir de la anamorfosis por el campo del arte, apareciendo a veces, desapareciendo otras, nunca formando parte del canon de manera sólida, puede explicarse por el hecho de que encarna especialmente bien este concepto. La anamorfosis es un magnífico ejemplo de metaimagen y por eso -porque nos obliga a plantearnos qué es la imagen y qué relación mantenemos con ella- ejerce esa fascinación que la convierte una y otra vez en centro de atención por mucho que el canon del arte se haya esforzado en mantenerla en un espacio marginal.

Anexo. Listado de anamorfosis.

Este anexo no pretende ser un catálogo completo de anamorfosis, puesto que ni es ese nuestro objetivo ni nos hallamos en disposición de abordar semejante tarea. Se trata, en realidad, de presentar las imágenes con las que nos hemos ido encontrando en el curso de la preparación de este trabajo.

No es, sin embargo, un mero complemento. Observar imágenes anamórficas -interactuar con ellas, en realidad- ha sido parte importante de este trabajo. Para intentar comprender qué es una anamorfosis, la imagen es una fuente de información tan imprescindible y rica como puedan serlo los textos. Algo de ello -del valor cognoscitivo de la imagen y del efecto de nuestra exposición a ellas- hemos intentado aplicar a este trabajo.

Presentamos muy pocas novedades. La mayor parte de las anamorfosis de los siglos XVI y XVII han sido ya publicadas por Baltrusaitis y Leeman. Nosotros solamente hemos podido actualizar datos de localización de algunas de ellas, añadir otras que, aunque no publicadas antes, sí que se hallan perfectamente descritas en diversas colecciones y museos -accesibles a todo el mundo a través de Internet- y, finalmente, añadir una de la que creemos que no había noticia previa. De algunas de las publicadas por los dos autores citados no hemos podido actualizar datos de localización ni encontrar imágenes recientes.

Como, a partir del siglo XVIII, la anamorfosis se convierte en objeto de diversión popular y, en consecuencia, de producción industrializada, se hace tarea muy difícil elaborar un listado exhaustivo. Museos y entidades privadas guardan colecciones de imágenes a las que es difícil seguir el rastro. En un par de casos proponemos una datación más precisa, pero eso es todo. Respecto a anamorfosis contemporáneas, el listado es necesariamente incompleto y a menudo optamos por mencionar autores, más que obras.

Internet se ha convertido en una herramienta valiosísima para esta tarea, pero solamente hemos buscado en los fondos de algunas colecciones principales. La Biblioteca Nacional de Francia, el Museo Británico, la colección Binetruy y diversos museos de la ciencia y de la técnica y bibliotecas en Europa y América, así como portales relacionados con bienes de interés cultural han sido recursos imprescindibles. Gracias a

ellos hemos podido no solamente localizar imágenes, sino también comprobar tendencias como la popularidad de la anamorfosis catóptrica cilíndrica durante los siglos XVII y XVIII, la recuperación de la anamorfosis óptica plana a principios del siglo XIX y el interés del arte moderno por todo tipo de anamorfosis. También nos ha permitido observar determinados usos de la industria editorial, como la recuperación de planchas antiguas y la copia de imágenes entre editores.

1. Anamorfosis ópticas planas, cónicas y cilíndricas.

Entendemos como anamorfosis ópticas aquellas que se aprecian sin necesidad de instrumentos ópticos interpuestos. En este apartado incluimos las planas (se proyectan sobre plano vertical u horizontal, y que son el tipo original de anamorfosis) y las cónicas y cilíndricas (sobre planos con esas formas).

Una advertencia: el tratado de Vignola presenta una forma de preparar imágenes “*che non si possono vedere che cosa siano, se non si mira per il profilo della tavola, dove sono dipinte*” (VIGNOLA,1583:96). Tanto la descripción como el aspecto de la imagen son sin duda similares a las anamorfosis ópticas planas. El método, sin embargo, no es el mismo. Consiste en preparar paralelogramos iguales en altura (o en anchura) y duplicados o triplicados en anchura (o en altura) con respecto a la cuadrícula en la que está inscrito en dibujo original que se quiere deformar.

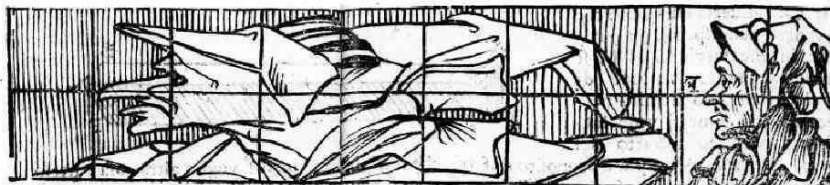


Figura 41. Las imágenes estiradas en el tratado de Vignola.

Las imágenes que se obtienen son, en efecto, deformadas, pero mal proporcionadas. Nicéron, en el Libro II, Proposición III, Corolario III de la *Perspective Curieuse* les niega la condición de anamorfosis porque carecen de un punto de vista desde el cual la imagen corregida pueda verse correctamente:

“en effet elles seront difformes, et mal proportionnées, et de tout sens, soit veues de costé, ou de front, et n’y a point de lieu d’ou estant regardées, elles puissent de ramasser, ou réduire en leur perfection: car outre qu’en cette méthode il n’y a point de vue déterminé, quand il on l’aura établi a discrétion” (NICERON,1652:96-97).

La imagen inscrita en el paralelogramo deformado mostrará un lado mayor que otro - para ello remite a la Proposición V de la *Óptica* de Euclides- y no se verá, en consecuencia, igual que la imagen no deformada.

Muchas de las imágenes catalogadas como anamorfosis ópticas planas -la mayor parte de las fechadas en los siglos XVII, XVIII y XIX- son en realidad resultado de este procedimiento. Técnicamente, deberían ser excluidas de este listado. Sin embargo, hemos optado por añadirlas junto con las verdaderas anamorfosis ópticas, en parte porque, de no hacerlo, dejaríamos fuera de este trabajo unas imágenes que -entendidas por el observador como anamorfosis- han mantenido con él la misma relación. En parte, también, por precaución: al no poder examinar los originales, dudamos sobre la verdadera naturaleza de algunas de ellas.

Imagen nº 1.

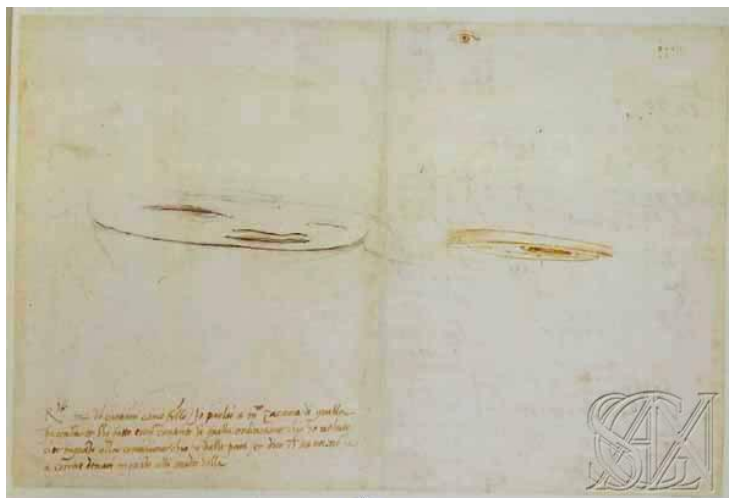
Leonardo da Vinci, Dibujos en *Codex Atlanticus*, fol. 98r.

Anamorfosis óptica plana.

Tinta sobre papel.

Entre 1483 y 1518 (hacia 1515, según PEDRETTI,1957; entre 1510 y 1513, según MARANI,1998:62).

Biblioteca Ambrosiana, Milán



Unánimemente considerados -salvo opiniones respecto a ciertos dibujos de Piero- como los ejemplos de anamorfosis más antiguos que se conservan. Baltrusaitis los llama “incunable de la anamorfosis”: *"Le jeu anamorphotique se trouve ainsi directement associé à un génie et à des hommes de premier plan. On n'insistera jamais assez sur la valeur d'un tel témoignage"* (BALTRUSAITIS,1984:33).

La primera referencia moderna a estas imágenes se halla en BASSOLI, 1938, atribuyéndose este autor el descubrimiento de las mismas: ...*"ho fatto esplicita ricerca sui manoscritti vinciani di disegni deformati, il cui significato e scopo ben facilmente potevano essere sfuggiti all'attenzione degli studiosi non prevenuti. // L'esito di questa prima ricerca (...) è stato abbastanza felice, in quanto ha rilevato la esistenza -nel folio 35, verso a del Codice Atlantico- di due disegni prospettivamente deformati. i quali costituiscono senza alcun dubbio delle anamorfofi piane"* (BASSOLI,1938:64).

Aunque parece haber dudas de que sean de mano de Leonardo da Vinci -la web de la Ambrosiana dice: *"Non si avverte la sicura presenza della mano di Leonardo in nessuna parte del foglio. La scrittura è d'età posteriore a Leonardo; così i disegni"*..., y titula la página digitalizada como *Disegni in scorcio e scritti non di Leonardo-*, sí parece que podrían ser de Leonardo o copiados de originales de Leonardo, según Marco Navoni, de la Ambrosiana, el cual remite a MARANI,1998. Navoni afirma que el interés de Leonardo por la anamorfosis es evidente (...*"Leonardo, che è noto si occupava di anamorfofi"*...). La autoría, directa o no, de Leonardo no parece ser puesta en duda, pues tales imágenes *"forse sono di Leonardo, o comunque copiati da originali di Leonardo"*.

Justo es reconocer que las dudas sobre la autoría de Leonardo fueron expresadas por primera vez con ocasión de la edición del códice a cargo de Giovanni Piumati (Milán, Hoepli, 1894-1904), quien asegura que estos dibujos son *"non di mano di Leonardo"*. Tomamos la referencia de BASSOLI,1938:64, nota 2,

quien inmediatamente expresa su oposición a dicha idea. La edición de Piumati -cuyo centenario fue conmemorado con una exposición que pudo verse en Innsbruck y en Roma- fue la primera reproducción del Códice Atlántico, posible gracias a la aplicación de técnicas fotográficas a la edición, de manera que es más que razonable atribuir a Piumati la verdadera primera referencia moderna a estas imágenes.

Didier Bessot (1999) cree que las marcas en el dibujo del ojo podrían indicar un método desarrollado por Leonardo para elaborar anamorfosis. Así lo recoge también Lyle Massey (2007:44).

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:33.
- BASSOLI, 1938.
- MARANI, 1998.
- PEDRETTI, 1957.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- http://www.ambrosiana.eu/servlet/poar_downloadController?nomeFile=../Documenti/1392_prahukiojn.jpg&fileNameNormal=undefined&tipoOperazione=apri

Imagen nº 2.

Anónimo. *Retrato del emperador Carlos V.*

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre tabla.

62,2 x 20,3 cm.

1533 (fecha inscrita en la propia pintura).

Inscripciones: “*CAROLUS QUIN. IMP.*” y “*PLUS OUTRE*”

Nueva York, colección particular.



Perteneció a la Colección Lipchitz, de donde pasó al actual propietario. Hasta este momento, toda la información sobre esta pieza se encontraba en BALTRUSAITIS (1984;17) y en HECKSCHER (1972), en las que aparece imagen b/n con la indicación “Antigua colección Lipchitz”.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS (1984;17). Remite a:
 - SHAW, James Byam, “The Perspective Picture, a Freak of German Sixteenth Century Art”, *Apollo*, VI, 35 (noviembre 1927), p. 208-214, y a
 - DIMIER, L., “La perspective des peintres et les amusements d’optique dans l’ancienne école de peinture”, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1925, p. 12

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Comunicación personal del actual propietario.

Imagen nº 3.

Anónimo [¿Erhard Schön?].

Escena erótica [Aus, du alter Tor!].

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre tabla.

56,7 x 20,3 cm.

Inscripciones: ilegibles en la imagen fotográfica disponible.

Nueva York, colección particular.



La imagen, de la que no hemos localizado ninguna noticia anterior, pertenece a la misma colección particular que la nº 2, y llegamos a saber de ella por iniciativa del propietario. A pesar de que no hemos encontrado referencia alguna, la relación con la obra de Erhard Schön es evidente: la imagen es la misma que la que aparece en la parte anamórfica del grabado titulado “*Aus, du alter Tor!*”, de dicho autor (imagen nº 10), por lo cual parece inevitable suponer que el autor de este óleo sea también Schön. La mala calidad de la imagen nos impide leer la inscripción.

FUENTE DE LA IMAGEN.

Comunicación personal del actual propietario.

Imagen nº 4.

Anónimo. *Retrato del emperador*

Carlos V.

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre tabla.

12 x 98 cm.

Circa 1535.

Inscripciones: “*IMPERATOR CAESAR / CAROLUS Q.*”

Catedral de Palencia, sala capitular.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS (1984;17). Remite a:
- SHAW, James Byam, "The Perspective Picture, a Freak of German Sixteenth Century Art", *Apollo*, VI, 35 (noviembre 1927), p. 208-214, y a
- DIMIER, L., "La perspective des peintres et les amusements d'optique dans l'ancienne école de peinture", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925, p. 12

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Diócesis de Palencia.

Imágenes nº 5 y 6.

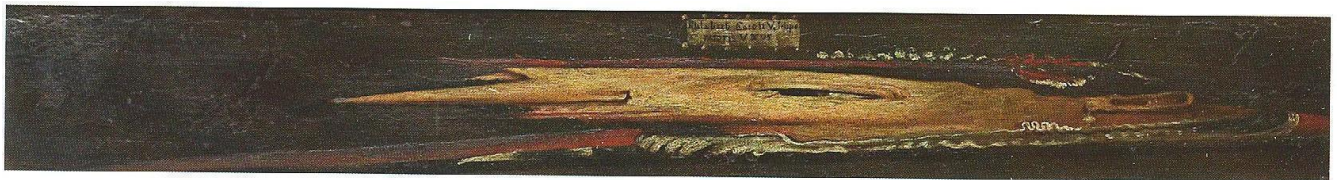
Imagen nº 5. Anónimo. *Retrato del emperador Carlos V.*

INSCRIPCIONES: orilla superior centro, al óleo: "IMPERATOR CAESAR / CAROL. V".



Imagen nº 6. Anónimo. *Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal.*

INSCRIPCIONES: orilla superior centro, al óleo: "Elizabeth Caroli V, impe / ratoris Uxor".



Ambos:

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre tabla.

12 x 98 cm.

Entre 1531 Y 1539, según FALOMR, 2008.

Valladolid, iglesia de San Miguel y San Julián.

Juan Luis González García, firmante de las ficha catalográficas en FALOMIR (2008:318-319) los supone de autoría relacionada con el círculo de Schön, citando expresamente a Peter Flötner y a Sebald Beham. En la ficha que este mismo autor elaboró para la exposición Carolus, de 2000 (CHECA CREMADES,2000:300), mantenía la posible autoría del círculo de Cranach. Baltrusaitis no menciona estos retratos, aunque sí otros cinco atribuibles al mismo círculo.

Para explicar la presencia de estos dos retratos en Valladolid propone donación de Pedro Fabro SJ,

Antonio de Araoz SJ, San Francisco de Borja o la nieta de éste, Magdalena de Borja Oñez y Loyola, condesa de Fuensaldaña. La relación con la Compañía de Jesús parece, efectivamente, una vía muy sólida de explicación, en tanto que la actual parroquia de san Miguel y san Julián ocupa el edificio de la original casa profesa de la Compañía. Sabemos, además, de las estrechas relaciones de miembros de la casa imperial (especialmente la infanta Juana de Austria) con los fundadores de la orden en Valladolid.

REFERENCIAS.

- CHECA CREMADES, 2000
- FALOMIR, 2008

FUENTE DE LA IMAGEN.

- FALOMIR, 2008

Imagen nº 7.

HOLBEIN el Joven, Hans. *Los embajadores*.

Anamorfosis óptica plana.

1533

Óleo sobre tabla

207 x 209 cm.

Londres, National Gallery.



El doble retrato de Jean de Dinteville y de Geroges de Selve es, sin duda, la más famosa de las imágenes anamórficas. Por lo que respecta a la anamorfosis, se trata de una imagen que mezcla dos esquemas perspectivos: un esquema tradicional, que organiza la imagen principal, y un esquema anamórfico al que responde la imagen del cráneo.

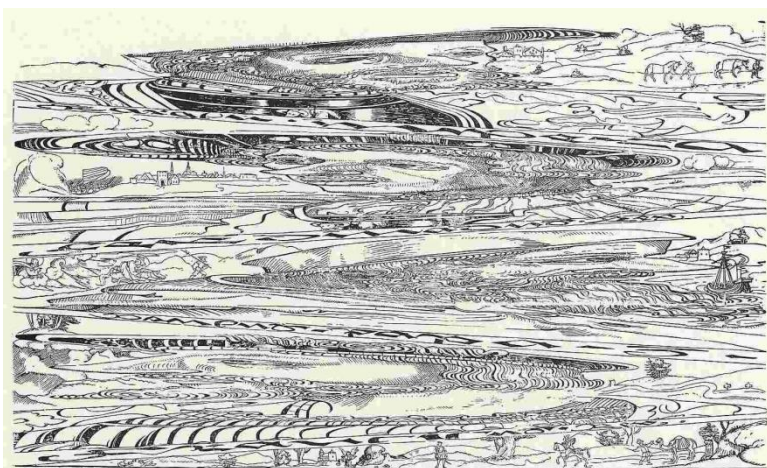
FUENTE DE LA IMAGEN.

- Londres, National Gallery.

Imagen nº 8.

SCHÖN, Erhard, *Vexierbild: retratos de monarcas.*

Anamorfosis óptica plana.
Grabado xilográfico.
440 x 750 mm
Hacia 1534.
Berlín, Kupferstichkabinett.



Erhard Schön (Nüremberg, 1491-1542) es autor de las primeras imágenes anamórficas grabadas conocidas. Es considerado, junto con Sebald Beham, el más importante productor de imágenes de la ciudad en el segundo cuarto del XVI, una vez desaparecido Alberto Dürero, de quien fue discípulo. Especialista en xilografía, estuvo directamente implicado con su obra, además, en la causa de la Reforma (BELTING,2007). Antes que a Schön, sin embargo, la imagen fue atribuida a Stefan Hamer. La autoría actualmente aceptada data del artículo de James B. Shaw citado al final de esta misma ficha.

Esta imagen bien podría ser el primer ejemplo de una manera muy habitual de presentar la imagen anamórfica: un esquema anamórfico se esconde en un esquema perspectivo tradicional, de modo que, vista la imagen de frente, las imágenes anamórficas desaparecen disueltas en la imagen general y se integran en ella como elementos de un paisaje. Vista desde el ángulo adecuado, las imágenes anamórficas presentan su forma corregida mientras que el esquema perspectivo tradicional pierde todo sentido. De esta forma se produce claramente el efecto de transmutación que mencionábamos arriba.

Sobrevive una de las planchas utilizadas para la elaboración de la imagen, lo cual permite saber cómo ha sido realizada. Así lo explica la *web* del *British Museum*:

“The survival of a sheet with all four portraits printed together on it, and one of the blocks (Berlin, Derschau collection), enables us to see how they were produced. The triangular sections containing the faces were cut together on one block, and the separate sections with landscape and cloud details were cut together on another; the corresponding prints were then cut out and fitted together to make rectangular images. The squiggles on the upper and lower edges visible here are parts of the inscriptions cut on the landscape block giving the location of each section”.

Existen al menos dos versiones de esta imagen, diferenciadas por la identidad de los personajes representados en ellas. La primera incluye los retratos de Carlos V, Fernando I, Clemente VII y Francisco I, mientras que la segunda los de Carlos V, Fernando I, Pablo III y Francisco I. La fecha de la

proclamación de Fernando I como Rey de Romanos (1531) y la del fallecimiento de Clemente VII (1534) permite establecer unas fechas para el primero de ellos, mientras que la de 1534 permite establecer también una fecha mínima para el segundo.

Los retratos de Fernando I y de Carlos V están basados en los que grabó Barthel Beham en 1531, de los que conserva copias el *British Museum* con los números de registro 1847,1009.54 y R,7.146, respectivamente.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:15-17,
- SHAW, James Byam, "The Perspective Picture, a Freak of German Sixteenth Century Art", *Apollo*, VI, 35 (noviembre 1927), p. 208-214
- La página *web* del British Museum remite a:
 - RÖTTINGER, H, *Erhard Schön und Niklas Stör, der pseudo-Schön*, Strasbourg, 1925
 - BARTRUM, Giulia, *German Renaissance Prints 1490-1550*, London, BMP, 1995

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schoen,+Erhard%3A+Vexierbild+mit+vier+Portr%C3%A4ts>

Imagen nº 9.

SHÖN, Erhard. *Retrato de Fernando I.*

Anamorfosis óptica plana.

Posterior a 1531.

Grabado xilográfico.

158 x 764 mm

Inscripciones: "*Ferdinandus Rex*", en plancha

Londres, *British Museum*, nº de registro 1905,1220.1



Se trata de una de las piezas que componen la *vexierbild* catalogada arriba, impresa de forma independiente. La imagen es una adaptación del mismo retrato grabado por Barthel Beham en 1531.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.britishmuseum.org>.

Imagen nº 10.

SCHÖN, Erhard, *Aus, du alter tor!* [¡Fuera, viejo tonto!].

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1535.

Grabado xilográfico.

214 x 571 mm

Nüremberg,

Germanisches

Nationalmuseum, Graphische Sammlung,

Inv.-Nr. HB 26686



Se trata de la misma imagen cuya versión al óleo sobre tabla es nuestra imagen nº 3. A diferencia de lo que ocurre con las imágenes nº 8 y nº 9, en este caso la relación entre los dos esquemas perspectivos que comparten la imagen es más simple: el esquema perspectivo tradicional “enmarca”, sin interferir, el esquema perspectivo anamórfico.

La imagen completa presenta dos escenas, una en perspectiva normal, a la izquierda, en la que una mujer está robando dinero a un anciano, sentados ambos en una cama, y pasándoselo a un tercer personaje que está escondido detrás, y otra anamórfica, a la derecha, que representa la expulsión del anciano ya desnudo mientras la mujer y el otro personaje, desnudos también, se abrazan. Esta forma completa es la más difundida en publicaciones (por ejemplo, en Baltrusaitis, 1984:16-17) mientras que en esta, del *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, aparece solamente la escena anamórfica.

De nuevo aporta Schön el primer ejemplo de usos de la anamorfosis. En este caso, para la presentación de imágenes eróticas.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.bildindex.de>
- <http://images.zeno.org>

Imagen nº 11.

SCHÖN, Erhard, *Was siehst du?* [“¿Qué ves?”]

Anamorfosis óptica plana.

1538 (fechado en plancha).

Grabado xilográfico. dos bloques de madera impresos en tres piezas de papel (según la ficha del BM)

212 x 851 mm

Inscripciones: “*Was siehst du?*” y “*Stefan Hamer zu Nurnbergk*”

British Museum, donde tiene el nº de catálogo 1880,0710.643.



Al igual que ocurría con la imagen anterior, esta presenta por primera vez un asunto escatológico, otro de los temas para los que la anamorfosis ha sido utilizada con frecuencia. Para la composición, Schön opta por la misma estrategia que en las imágenes nº 8 y nº 9, es decir, un esquema anamórfico camuflado en un esquema perspectivo tradicional. El Stefan Hamer cuyo nombre aparece en plancha es el editor activo en Nüremberg entre 1534 y 1551.

REFERENCIAS.

La ficha catalográfica del British Museum remite a:

- HOLLSTEIN, F W H, *German engravings, etchings and woodcuts c.1400-1700*, Amsterdam, 1954
- RÖTTINGER, H, *Erhard Schön und Niklas Stör, der pseudo-Schön*, Strasbourg, 1925
- BARTRUM, Giulia, *German Renaissance Prints 1490-1550*, London, BMP, 1995
- DODGSON, Campbell, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the BM*, 2 vols, London, British Museum Trustees, 1903

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.bildindex.de>
- <http://images.zeno.org>

Imagen nº 12.

Anónimo. *San Antonio de Padua*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1535.

Colección particular.



Baltrusaitis llama la atención sobre el modo especialmente ingenioso en que el autor de la imagen esconde los objetos que rodean al santo en formas absolutamente irreconocibles. Perteneció a la colección de Jacques Lipchitz, y en esa condición apareció publicada por primera vez en 1929 en la revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille. En ella, el cronista -con toda probabilidad Carl Einstein- sugiere la autoría de Uccello. La maquetación de la página confronta la imagen anamórfica con *Baigneuses* (1928), de Dalí. La misma confrontación se repite en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, celebrada en el MoMA, del 7 de diciembre de 1936 al 17 de enero de 1937. Después de 1936 aparece reproducida en Baltrusaitis, pero se pierde su pista hasta 2005, cuando es adquirida por un coleccionista que la cede para la exposición *Undercover Surrealism. Picasso, Miró, Masson and the vision of Georges Bataille* (Londres, Hayward Gallery, del 11 de mayo al 30 de julio de 2006). Posteriormente, en 2007, ha vuelto a salir a la venta en Sotheby's Nueva York.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:21
- C[arl] E[instein], "Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jesus", *Documents*, año 1, nº 4, septiembre 1929, p. 230.
- <<http://www.southbankcentre.co.uk/find/hayward-gallery-and-visual-arts/hayward-gallery-exhibitions/past/undercover-surrealism>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.wikigallery.org/paintings/391001-391500/391105/painting1.jpg>>

Imagen nº 13.

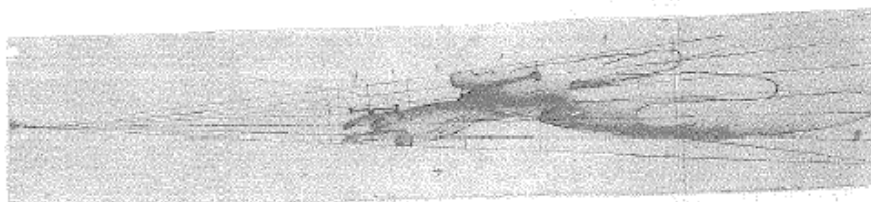
MAESTRO H. R., *Dibujo anamórfico con esquema preparatorio.*

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1540

358 x 71 mm

Biblioteca Universitaria de Erlangen.



El hecho de que este dibujo, que representa una mano que emerge del interior de una nube, esté acompañado del esquema geométrico permite afirmar que el procedimiento para la elaboración de la anamorfosis plana estaba ya disponible y era conocido mucho antes de que Jean-François Nicéron lo diera por primera vez a la imprenta en 1638. Además, el hecho de que el desconocido Maestro H. R. desarrollara su carrera profesional en Nuremberg, permite también establecer un ámbito geográfico para la expansión de la técnica.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:34
- BOCK, D., *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1929, p. 141, il. nº 448

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BOCK, 1929:141,il. 448.

Imagen nº 14.

ANÓNIMO. *Retrato secreto de Francisco I de Francia.*

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1540.

Óleo sobre tabla.

210 x 648 mm

Colección particular.



Formó parte de la exposición *Devices of wonder: From the World in a Box to Images on a Screen* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, del 13 de noviembre de 2001 al 3 de febrero de 2002). Fue propiedad de la galería Jean-Marie Le Fell, de París, hasta que en 2012 fue subastada en Christie's de Londres.

REFERENCIAS.

- STAFFORD&TERPAK,2001.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- http://www.galerie-lefoll.com/Tableaux/Tableaux_large/Resources/anafi.jpeg

Imagen nº 15.

SCROTS, William, *Retrato del futuro rey Eduardo VI.*

Anamorfosis óptica plana.

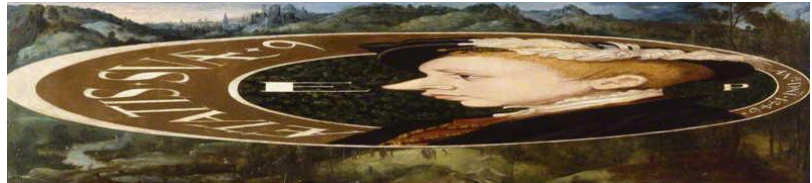
1546.

Óleo sobre tabla.

425 x 1600 mm

INSCRIPCIONES: “AETATIS SUAE - 9”

Londres, National Portrait Gallery, con nº de registro NPG 1299.



Se trata de un ejemplo de combinación de dos esquemas perspectivos en el mismo soporte, que comparten sin influirse mutuamente. El medallón con el retrato anamórfico se superpone a un paisaje elaborado según un esquema perspectivo tradicional. En este sentido, resulta interesante compararlo con otro retrato del mismo personaje, de carácter completamente distinto y conservado en el *Metropolitan Museum of Art*, atribuido al taller de Holbein, en el que la imagen del retratado se superpone a un fondo negro.

Taller de Hans Holbein, el Joven, *Retrato de Eduardo VI siendo duque de Cornwall.*

Hacia 1545.

Óleo sobre tabla.

Nueva York, Metropolitan Museum.



Aunque realizado en Inglaterra, el retrato debe ser relacionado con el ambiente artístico centroeuropeo, como la mayor parte de los retratos anamórficos de soberanos de esta primera mitad del XVI. Sobre Scrots, MERINO (2011) dice lo siguiente:

“De William (o Guillim) Scrots, tambien llamado Scrotes o Stretes [Guillaume Scroets, en el documento por el que es contratado por María de Hungría, en 1537], ni siquiera tenemos las fechas de su nacimiento y muerte, pero se ha delimitado el periodo de su producción artística:

entre 1537 y 1553. Esos son precisamente los años en que vivió Eduardo VI de Inglaterra, el primer heredero de Enrique VIII que ocupó el trono tras su muerte. Scrots fue pintor de cámara de ambos monarcas. Desde 1537 lo había sido de la Regente María de Hungría, hermana de Carlos V, a la que dejó en 1546 para suceder a Hans Holbein en Londres, como hemos dicho”.

El contrato de Scrots con María de Hungría se halla en los Archivos estatales belgas (*Archives de l'État en Belgique, Chancellerie de Marie de Hongrie*, 1 de septiembre de 1537. De su relación con la casa imperial han quedado noticias de dos retratos de la emperatriz Isabel de Portugal y uno de Carlos V.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:17. Cita referencias a esta obra desde antiguo (Hentzner, en 1584; Walpole, en 1762), e incluso la propone como origen de la referencia que se halla en *Richard II*, acto II, escena II, de Shakespeare. La principal fuente moderna, para Baltrusaitis, es STRONG, Roy, *Tudor and Jacobean Portraits*, 1969, p. 88-90.
- La web de la *National Portrait Gallery* cita la siguiente bibliografía:
 - COOPER, Tarnya, *Searching for Shakespeare*, 2006 (accompanying the exhibition at the National Portrait Gallery from 2 March - 29 May 2006), p. 41
 - GITTINGS, Clare, *The National Portrait Gallery Book of The Tudors*, 2006, p. 17
 - MacLEOD, Catharine, *Tudor Portraits in the National Portrait Gallery collection*, 1996, p. 20
 - SAYWELL, David, y SIMON, Jacob, *Complete Illustrated Catalogue*, 2004, p. 195
 - SIMON, Jacob, *The Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*, 1997 (accompanying the exhibition at the National Portrait Gallery from 8 November 1996 - 9 February 1997), p. 150
 - STRONG, Roy, *Tudor and Jacobean Portraits*, 1969, p. 88.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- http://images.npg.org.uk/800_800/3/2/mw02032.jpg
- <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/web-large/DP164833.jpg>

Imagen nº 16.

Anónimo. *San Jerónimo y Bautismo de Cristo*.

Anamorfosis óptica plana.
Mediados del siglo XVI.
Óleo sobre tabla.
430 x 960 mm



No hemos podido localizar esta obra, de la cual sabemos por la monografía de Baltrusaitis, quien la supone procedente del norte de Italia. En cualquier caso, es notable porque es la más antigua de las que este autor atribuye (exceptuando los dibujos de Leonardo) a autores italianos.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS:1984,25

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976

Imagen nº 17.

Anónimo. *Muerte de Saúl*.

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre tabla.

Segunda mitad del siglo XVI.



Como en el caso anterior, nos hallamos ante otra obra de la cual solamente tenemos noticias por Baltrusaitis, que informa de que había salido a la venta en 1938, en Amsterdam. En nota a pie de página informa de la existencia de la imagen nº 18 de este anexo, diciendo: “*Le tableau avait une autre version où les guerriers n’ont pas de tenue militaire et où le roi lui-même est sans armure*”. Atribuye ambas a escuela flamenca.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS:1984,25.

FUENTE DE LA IMAGEN

- BALTRUSAITIS:1984,24.

Imagen nº 18.

Anónimo, *Muerte de Saúl*.
Anamorfosis óptica plana.
Óleo sobre tabla.
2ª mitad del siglo XVI.



Se trata de la versión que Baltrusaitis menciona en nota, cuya propiedad asigna a un tal Dr. Werner Janssen, de Bad Godesberg (Alemania). La escena es similar, con diferencias en la imagen del rey Saúl y el pasiaje de fondo. La imagen, además, incluye una escena de brujería que ocupa la mitad izquierda de la tabla, razón por la que se supone que nuestra imagen nº 17 debe de haber sido recortada de una composición similar a esta.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS:1984,25.

FUENTE DE LA IMAGEN

- LEEMAN,1976

Imagen nº 19.

Anónimo. *Escena naval con diversas escenas religiosas.*

Anamorfosis óptica plana.
1530-60
Óleo sobre tabla
540 x 860 mm





La imagen corregida presenta varias escenas religiosas: santos Pedro y Pablo, Cristo y el ángel, la Santa Faz, la Virgen y el Niño, San Francisco de Asís recibiendo los estigmas. Baltrusaitis y Leeman la suponen realizada en Nuremberg. La localizan en la Antigua Colección Bazzi (Milán), colección que ha sido probablemente subastada, y en fecha muy remota, como parece deducirse del título del siguiente catálogo de la casa de subastas Luigi Battistelli, de Milán: *Catalogo n. 80: Collezione L. Bazzi di Milano: quadri antichi maioliche porcellane mobili oggetti d'arte tappeti. Aggiunti oggetti d'altra proprietà. In vendita al pubblico incanto (Catalogo della vendita all'asta avvenuta dal 7 al 8 giugno 1909.)*, [S.l. : s.n.] ; 1909 (Milano . Tip. E. Balzaretti). La imagen, de la que no hemos obtenido más información, es relativamente popular en la *web*, pues forma parte del catálogo de diversas páginas de venta de reproducciones de arte.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS:1984,23-25.
- LEEMAN,1976:16 y lám. 4

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/g/41_00355508.jpg>
- <<http://s45.radikal.ru/i110/1009/bf/275ff9b307f0.jpg>>

Imagen nº 20.

Anónimo, *Pan persiguiendo a Siringa*.

Anamorfosis óptica plana.

Segunda mitad del siglo XVI.

Óleo sobre lienzo (o sobre papel unido a un lienzo).

245 x 543 mm.

El Museo de la Ciencia atribuye la pintura a “escuela española”, e informa de un complejo historial de propiedad.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- http://www.sciencemuseum.org.uk/HoMImages/Components/766/76666_3.png

Imagen nº 21.

STOMMEL, J., *Kurfürst Ernst von Bayern.*

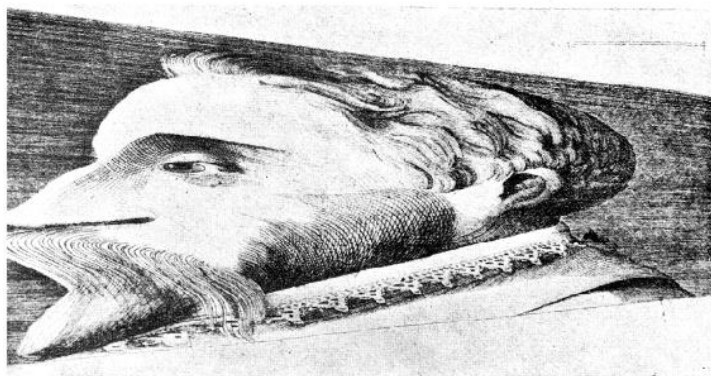
Anamorfosis óptica plana.

Década de 1590 [1592, según GÜRTLER, 1910]

Grabado calcográfico.

177 x 378 mm

INSCRIPCIONES: inferior derecha: “*J. Stommel f. et sc.*”



De esta imagen, primer ejemplo de grabado calcográfico anamórfico, sabemos por Baltrusaitis, quien informa de que se hallaba entre los papeles de Philipp Hainhofer, el coleccionista de Augsburgo notable, entre otras cosas, por haber reunido el *Wunderschrank* que en 1632 fue regalado por la ciudad a Gustavo Adolfo de Suecia. Junto a esta imagen, siempre según Baltrusaitis, Hainhofer conservaría también otras dos anamorfosis, representando una de ellas un campesino y la otra unos animales. La asociación con Hainhofer sitúa a la anamorfosis en la órbita de los coleccionistas de objetos curiosos. Josef Gürtler destaca esta imagen entre los retratos conocidos del duque elector Ernst de Baviera (nacido en 1554, Elector desde 1583, fallecido en 1612) por lo extraño de la figura, y la entiende como caricatura. Compositivamente, es similar a los retratos de soberanos que hemos visto hasta el momento.

Sobre J. Stommel encontramos referencia en Bénézit: “*STOMMEL, Johann. XVIe siècle. Actif à Cologne vers 1599. Allemand. Peintre. A dessiné un portrait d’Ernst de Bavière, prince électeur de Cologne*”. También hallamos su nombre en el catálogo de una exposición en Sotheby’s (*The Ottley collection of Prints. Catalogue of the remaining portion of the very valuable and extensive collection of engravings...*) en julio de 1837: “[Lote] 282. *Specimens of Storp, A. Stock, J. Stommel, Stopendaal, V. Strada, I. Stuart &c. - 21*”). Se trataba de la colección de William Young Ottley (1771-1836), autor de una *History of Engraving* (1816).

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS:1984,23-25.
- BÉNÉZIT, *Dictionnaire*, Paris, Gründ, 1999, vol. 13, p. 274
- GÜRTLER, Jos[ef], “Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln”, *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere das Alte Erzbistum Köln*, 89 (1910), p. 97.
- GÜRTLER, J[osef], *Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln*, Estrasburgo, J.H.E. Heitz, 1912, p. 28 y 58, y nº 22 del catálogo.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUSAITIS:1984,23-25.

Imagen nº 22

BRUNN. Lucas, *Anamorfosis de un cráneo*.

Anamorfosis óptica plana.

1615.

Grabado calcográfico.

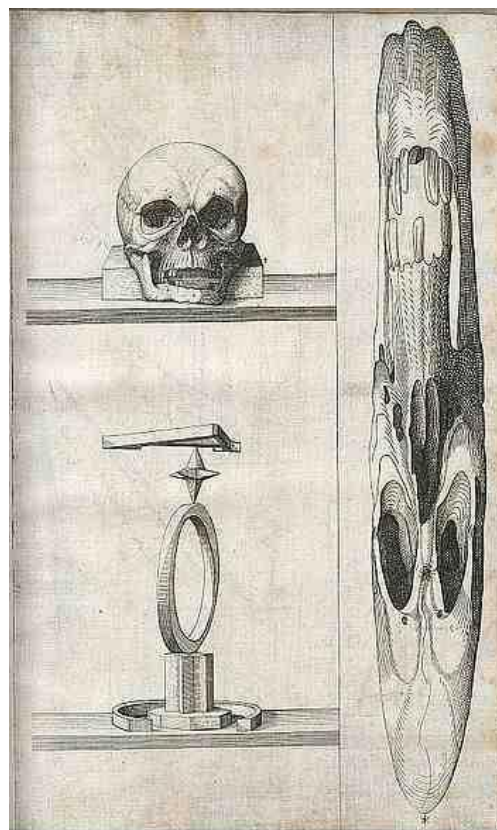
Aparece en la lámina nº 24 de BRUNN, Lucas, *Praxis Perspectivae*, Leipzig, Simon Halbmeyer, 1615. Brunn (1572-1628) fue matemático, autor también de un libro sobre los *Elementos* de Euclides, y director desde 1620 de la *kunstammer* de Dresde.

REFERENCIAS:

- BALTRUSAITIS, 1984:104
- DUPRÉ, Sven, y KOREY, Michael, "Inside the Kunstammer: the circulation of optical knowledge and instruments at the Dresden Court", *Studies in History and Philosophy of Science*, 40 (2009) 405-420.

FUENTE DE LA IMAGEN

- Deutsche Fotothek



Quelle: Deutsche Fotothek

Imagen nº 23

HEYDEN, Jacob van der (1573-1645),

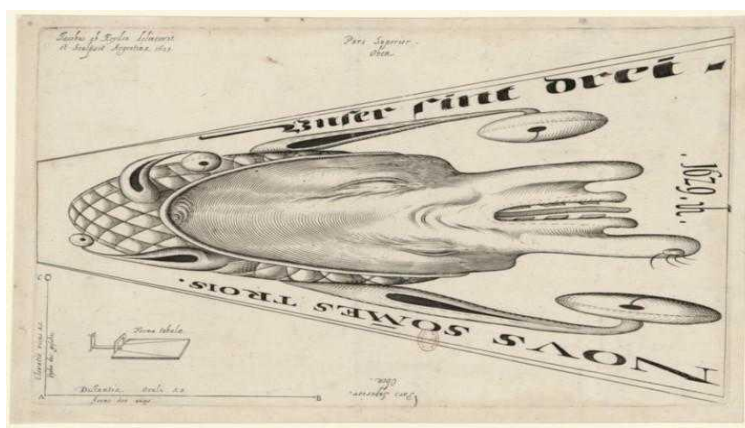
Nous sommes trois.

Anamorfosis óptica plana.

1629.

Tinta sobre papel.

París, Bibliothèque National de France.



La web de la Biblioteca Nacional de Francia la titula *Figure grotesque destinée à être vue sur une table particulière*. En efecto, el dibujo incluye también el croquis de la instalación sugerida para la visión de la imagen.

REFERENCIAS.

- Baltrusaitis, 1984:26

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8402143s>

Imagen nº 24.

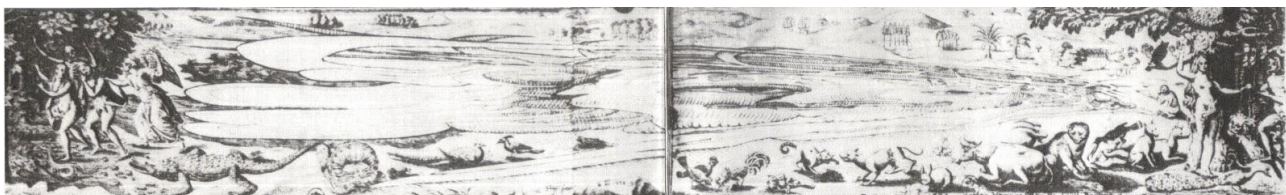
GLASER, J. H., *La chute [La expulsión del Paraíso]*.

Anamorfosis óptica plana.

Grabado calcográfico.

1639.

Basilea, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Kupferstichkabinett.



La imagen recupera la anamorfosis óptica plana en el momento de mayor éxito de la catóptrica. Opta, además, por composiciones, un siglo anteriores, vistas en Erhard Schön. Baltrusaitis la relaciona con la tabla de la muerte de Saúl, en cuanto que la imagen “invisible” aparece tumbada entre personajes y paisaje representados de forma convencional. Blanchard lo fecha, en el mismo libro, seguramente por error, en 1629 y en 1638.

Johann Heinrich (o Hans Heinrich) Glaser (1595-1673) es un artista de Basilea, alumno de F. Breutel, de Estrasburgo. Como Hans Heinrich aparece en Meissner y en la Biblioteca Nacional de Francia, que conserva un grabado suyo fechado en 1626. De él conserva otras anamorfosis en el Museo Histórico de Basilea. Esta está dedicada a Remi Fasch, rector de la Universidad de Basilea.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:25-26
- BLANCHARD, Jean-Vincent, *L'optique du discours au XVII^e siècle*, Presses Université Laval, 2005, p. 170-171.
- http://1.bp.blogspot.com/-7g_uj4skZuE/UWmoEJ0vDII/AAAAAAAAABjI/WX72AEyHNdY/s1600/paradise+anamorphic.jpg
- MEISSNER, Günter, *Allgemeines Kunsterlexikon*, K. G. Saur Verlag, vol 41, p. 31.
- STRAUSS, Walter L. *The German single-leaf woodcut, 1550-1600: a pictorial catalogue*, Vol I: A-J, Abaris Books, 1975, 1429 p.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUSAITIS, 1984:26.

Imagen nº 25.

MAIGNAN, Emmanuel, *San Francisco de Paula*.

Anamorfosis óptica plana.

Fresco.

20 x 3,5 m

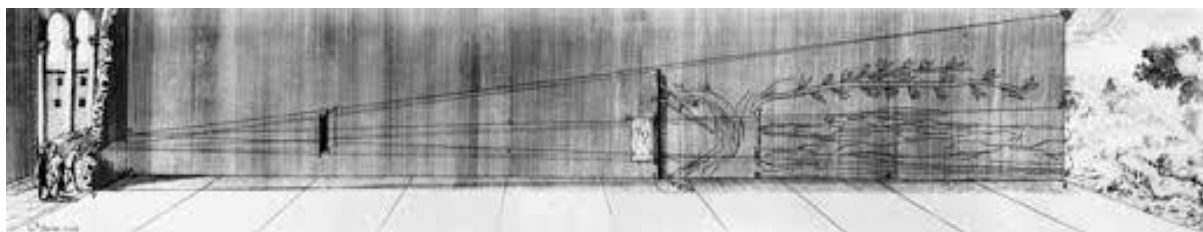
1642.

Roma, galería superior del claustro del Convento della Trinità del Monte.



Representa la primera aplicación de la técnica de la anamorfosis a la pintura mural. Se trata de una composición del mismo tipo de las que vimos en Schön: la imagen anamórfica de san Francisco de Paula queda integrada como paisaje en la vista frontal. Se trata de una grisalla. A este respecto, Jean-François Niceron escribe: “*L'on peut aussi faire des Perspectives en fresque qui n'auront d'autres couleurs que les traits noirs et le blanc, comme celle qu'a faite le R. P. Maignan, professeur de théologie dudit convent*”... (citado en BALTRUSAITIS,1984:51).

Maignan (1601-76) , profesor de Teología en el convento romano, pertenece a la orden de los Mínimos y coincide en Roma con Niceron. Muy interesado por la perspectiva, su obra mayor es la *Perspectiva horaria, sive de Horographia gnomonica* (1648), donde un grabado explica la técnica de elaboración. Según valora Baltrusaitis, el sistema mecánico utilizado por Maignan, que le da un resultado muy preciso, no es sino la adaptación del portillón de Durero, solo que utilizado para deformar y no para reproducir la realidad. El mismo sistema lo recupera también Accolti (1625).



Elaboración del fresco tal y como es representada en MAIGNAN,1648.

Massey, a partir del análisis de la máquina de Cigoli, reflexiona sobre la naturaleza de la anamorfosis, que entiende como proyección de un plano pictórico sobre otro, y no como proyección de un objeto real sobre

una superficie. Observa cómo esa es la idea que defiende Nicéron en su libro, pero observa también que tanto Nicéron como Maignan, para sus obras, hacen uso de la máquina de Durero y no de la de Cigoli. A continuación, analiza la máquina empleada por Maignan.

Geneviève Rodis-Lewis, en su análisis de la relación entre la anamorfosis y los intereses de la ciencia francesa del XVII, defiende que la técnica sirve a Maignan para reflexionar sobre las apariencias en la transustanciación eucarística.

Hay un video producido por *National Gallery of Art*, Washington:

[http://www.nga.gov/content/ngaweb/global-site-search-](http://www.nga.gov/content/ngaweb/global-site-search-page.html?searchterm=Anamorph*&searchpath=%2Fcontent%2Fngaweb&pageNumber=1)

[page.html?searchterm=Anamorph*&searchpath=%2Fcontent%2Fngaweb&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/global-site-search-page.html?searchterm=Anamorph*&searchpath=%2Fcontent%2Fngaweb&pageNumber=1)

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:49 y ss.
- BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, 1ª ed. Rotterdam, 1702 (2ª ed. París, 1820), vol. 10, p. 125-133, recoge la anécdota de la disputa entre Maignan y Kircher por la paternidad de la invención de esta imagen.
- MAIGNAN, 1648, p. 438 y ss., ilustra el método para la elaboración de esta imagen.
- MASSEY, 2007:96-97.
- NICERON, *Taumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum*, París, 1646.
- RODIS-LEWIS, 1956:

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://oud.digischool.nl/ckv2/hof/anamorfose/anapaolo2.jpg>>

Imagen nº 26.

NICERON, Jean-François (copia de), *María Magdalena*.

Anamorfosis óptica plana.

Óleo sobre papel.

130,5 x 21,5 cm [20,5 x 130 cm., según la web de Le Fell]

París, Gallerie Jean-Marie Le Fell.



Baltrusaitis cree que se trata de una copia del desaparecido fresco de Nicéron en el convento de los Mínimos en París. Para ello se basa tanto en la relación de los tamaños de alto por ancho de la figura (100 x 10 cm en la pintura; 18 x 1,8 m en el fresco) como en la composición (visto de frente, la imagen representa un paisaje, en ambos casos). La *web* de Le Fell asegura que se trata de la misma imagen que aparece en Baltrusaitis.

Esta es la única imagen conservada de los tres frescos pintados por Nicéron entre Roma y París. Sin embargo, los trabajos de restauración llevados a cabo en el Convento della Trinità del Monte podrían haber rescatado, en todo o en parte, el fresco de san Juan Evangelista, de Nicéron. Así, al menos, nos lo hace saber el padre Bernard Ardura, encargado de la publicación de los resultados de la restauración.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:56.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.galerie-lefell.com/Tableaux/Tableaux_large/Resources/anamorphosemadel.jpeg>

Imagen nº 27.

POTMA, Jacob, *Retrato y escudo de armas de Karl Kaspar von der Leyen*.

Anamorfosis óptica plana.
1659.
Óleo sobre tabla.
1020 x 238 mm

Potma (c. 1610-84), fue un pintor del norte de Holanda que suele ser calificado de pintor y decorador de interiores. El panel presenta dos imágenes: recto, el retrato del personaje, arzobispo de Tréveris entre 1652 y 1676; verso, su escudo de armas. La pieza fue vendida en subasta por la casa *Christie's*, sede de Mónaco, el 30 de junio de 1995, lote nº 26.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <https://rkd.nl>



Imagen nº 28.

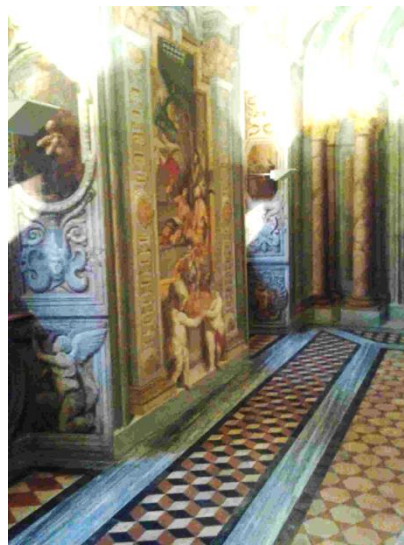
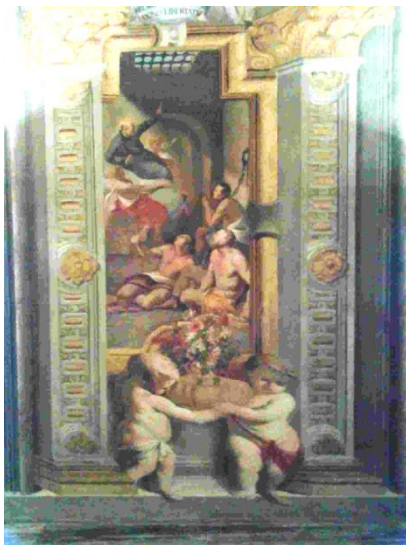
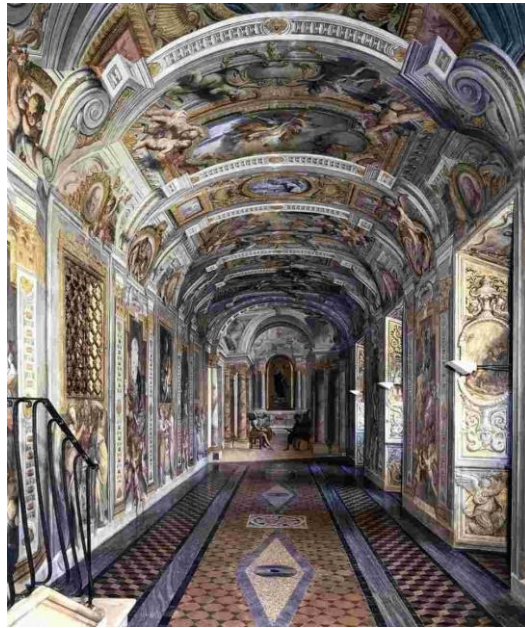
POZZO, Andrea, *Frescos del pasillo de acceso a las habitaciones de san Ignacio de Loyola.*

Anamorfosis óptica plana.

1681-86.

Fresco.

Roma, Casa profesa de la Compañía de Jesús.



Anamorfosis. En la imagen de la izquierda, visión frontal: el *quadro riportato* se aprecia correctamente, mientras que los *putti* muestran una ligera deformación anamórfica. En la imagen de la derecha, visión desde el punto de vista obligado: el *quadro riportato* se ve en oblicuo mientras que los *putti* se aprecian de forma más natural. Cuanto más se aleja la escena del punto de vista, la deformación anamórfica es más evidente.



Corrección óptica.
El techo abovedado
ha sido tratado para
que parezca plano.

Se trata de los frescos pintados por Andrea Pozzo en el pasillo que da acceso, desde la contigua iglesia del Gesú, a las habitaciones que ocupó san Ignacio durante los últimos doce años de su vida. Aunque el edificio de la primera casa profesa ya no existe -fue sustituido por el actual, construido a partir de 1599-, de él se conservan las habitaciones del santo. La decoración del pasillo había sido encomendada a Jacques Courtois (1621-76), llamado *Il Borgognone*, *Giacomo Cortese* y *Giacomo Borgognone*, quien dejó el trabajo, a su muerte, en las primeras fases de desarrollo. Completar los frescos fue el primero de los trabajos encomendados a Pozzo a su llegada a Roma en 1680.

Hemos visto en este trabajo cómo Leonardo se planteó la posibilidad de poner en práctica una perspectiva compuesta cuyo objetivo fuera la eliminación de las aberraciones que se producen en los márgenes del campo visual. Esta propuesta surgiría de la incapacidad de la perspectiva geométrica albertiana para ofrecer al observador una experiencia visual similar a la natural cuando se dan determinadas circunstancias. Leonardo encontró esas circunstancias -combinación de corta distancia de observación y grandes dimensiones del plano pictórico- mientras trabajaba en *La Última Cena*. Las mismas se repiten en esta ocasión. Pozzo, que debió sin duda conocer la propuesta de Leonardo, aplica a rajatabla lo que aquel -hasta donde sabemos- no llegó a poner en práctica. Así, Pozzo consigue eliminar las deformaciones que se producen en los extremos del campo visual y, además, transmitir la impresión de que el espacio pintado es un paralelepípedo perfecto. Esta obra es, por lo tanto, el único ejemplo conocido de perspectiva compuesta leonardesca. Así aplicada, es una verdadera “corrección óptica” y se comporta como tal: oculta su aspecto deformado y para ello exige del observador que permanezca inmóvil en un punto determinado, que Pozzo indica en el solado. La dificultad en la interpretación de este espacio surge del hecho de que, en realidad, la decoración mural es un compendio de técnicas de corrección óptica y trampantojo. El alzado del lado de ingreso es un trampantojo, es decir, ilusión espacial conseguida mediante el uso estricto del sistema perspectivo albertiano. El alzado del lado corto del fondo, para dar la impresión de que el espacio es un paralelepípedo perfecto, es una corrección óptica por perspectiva ralentizada. La cubierta, de bóveda de cañón, ha sido decorada para dar la impresión de ser plana: se ha aplicado la de corrección óptica propia de la perspectiva de techos. En los alzados de los lados largos ha

sido aplicada la anamorfosis y, para acentuar el efecto ilusionista, Pozzo combina la perspectiva anamórfica -en las figuras de ángeles, *putti* y pilastras- con la perspectiva geométrica convencional que se aplica a los *quadri riportati* que relatan escenas de la vida del santo.

REFERENCIAS.

- FASOLO, Marco, “La galleria di Sant’Ignazio alla Casa professa del Gesù. Problema teorico circa la prospettiva della parete di fondo”, en FARNETI, Fauzia, y LENZI, Deanna, *L’architettura dell’inganno*, Florencia, Alinea, 2004, p. 149-155.
- SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, Roma, Artemide, 2014, 184 p.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://www.wga.hu/art/p/pozzo/2/gesu2.jpg>>
- <http://1.bp.blogspot.com/_uVpmzLFKwNE/TTT2LV8_2wI/AAAAAAAAADQ/j3EERjpmwsU/s400/andrea-pozzo001-450.jpg>

VIDEO.

- <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=YjLw_op4nEY>



Imagen nº 29.

Anónimo, *Retrato secreto de Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis óptica plana.

Segunda mitad del siglo XVII.

Grabado calcográfico.

541 x 133 mm.

INSCRIPCIONES: en plancha, orilla superior: “*King Charles ye. firste head Drawn in Optiks. Place the Letter A to your Eye and glance it A Long*”; orilla inferior: “A”.

Oxford, Ashmolean Museum.

Existe, a finales del XVII, un conjunto de obras anamórficas relacionadas con Carlos I. El conjunto no es propiamente dicho una serie, en el sentido de ser obras de un mismo autor o escuela, pero resulta significativo por combinar un tema político con la popularidad creciente de la anamorfosis en Inglaterra. Este grabado forma parte de la colección Sutherland, albergada por el Ashmolean Museum y la Bodleian Library. Se trata de la colección de grabados, planchas, dibujos y libros reunida por Alexander Hendras

Sutherland (1753-1820), un comerciante inglés, y continuada por su viuda, Charlotte (1782-1852), hasta que fue donada a la Bodleian Library en 1839. En ese momento constaba de 19.223 ítems. En 1950, una parte de la colección pasó al Ashmolean. Entre otros elementos, el conjunto de grabados con los que Sutherland pretendía acompañar y completar su ejemplar de CLARENDON, Lord (Edward Hyde), *History of the Rebellion and Civil Wars in England, begun in 1641*, Oxford, 1702-04, 3 vol. La imagen que nos ocupa formaría parte de las imágenes relacionadas con el volumen I. La búsqueda de imágenes para este libro parece haber sido, además, el origen de la colección Sutherland.

Baltrusaitis menciona otro ejemplar en la colección Anthony d'Offay (Londres), que es, además, el que aparece como ilustración (1984:29, il. 18) de su *Anamorphoses*. La *Anthony d'Offay Gallery* estuvo abierta entre 1980 y 2002, cuando la mayor parte de la colección fue vendida al Estado británico. No hemos encontrado referencia a esta imagen en la *web* (www.doffay.com).

Este grabado parece ser el modelo para el retrato al óleo del mismo monarca que incluimos como imagen nº 44. Asimismo, existe una reedición del mismo grabado publicada en Londres en 1821 (imagen nº 59).

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:26.
- *Catalogue of the Sutherland Collection*, vol. I, Londres, Payne&Foss y P&D Colnaghi Co., 1837, p.147
- <http://sutherland.ashmolean.museum/history.shtml>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- http://sutherland.ashmolean.museum/images/C_I_118.jpg



Imagen nº 30.

WILMOTT, Morgan, *Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis óptica plana.

Segunda mitad del siglo XVII.

Óleo sobre tabla.

508 x 103 mm.

INSCRIPCIONES: reverso: "*The representation /of the head of / King Charles / the First / Morgan Wilmott / fecit*".

Se trata de una versión al óleo, simplificada en los detalles del ropaje, del grabado de nuestra imagen nº 29.

REFERENCIAS.

- Christie's lo lista como vendido, en el mismo lote que el caballo del mismo autor (imagen nº 32) en subasta el 8 de marzo de 2001.
<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/morgan-wilmott-late-17th-century-the-representation-2006669-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=2006669&sid=7f681875-4710-401a-b6f6-2ed79991e86e>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.christies.com/lotfinderimages/d20066/d2006669x.jpg>>

Imagen nº 31.

HARRIS, John, *A George on Horseback drawn in Opticks*.

Anamorfosis óptica plana.
Segunda mitad del siglo XVII.
Grabado calcográfico.
620 x 103 mm.

Inscripciones: en plancha, orilla inferior: "John Harris fecit"; "S H Delin"; "A George on Horseback drawn in Opticks / Place the Letter A Close to your Eye / and look on it as you do when you Fire a peece / at a Mark"; "Sold by Henry Overton without Newgate"
Londres, British Museum, con nº de registro 1902,1018.78

REFERENCIAS

- British Museum

FUENTE DE LA IMAGEN

- British Museum



Imagen nº 32.

WILMOTT, Morgan, *Caballo de Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis óptica plana.
Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre tabla.
508 x 103 mm.

INSCRIPCIONES: reverso: "Representation / The horse of /King Charles the /First in a / rearing attitude / MorganWilmot".

Existe probablemente una versión anterior a esta, grabada, que no hemos podido localizar. El conjunto de los dos óleos de Wilmott parecen ser versiones de sendos grabados. La imagen del caballo anamórfico se repite con cierta frecuencia, difusión que se explicaría por la existencia de una versión grabada.



REFERENCIAS.

- Christie's lo lista como vendido, en el mismo lote que el retrato de Carlos I, del mismo autor en subasta el 8 de marzo de 2001.
<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/morgan-wilmott-late-17th-century-the-representation-2006669-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=2006669&sid=7f681875-4710-401a-b6f6-2ed79991e86e>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.christies.com/lotfinderimages/d20066/d2006669x.jpg>>

Imagen nº 33.

Anónimo, *Santa Margarita y el dragón*.

Anamorfosis óptica plana.

Mediados del siglo XVII.

Óleo sobre tabla.

206 y 124 x 929 mm.

París, Gallerie Jean-Marie Le Fell.



REFERENCIAS.

- STAFFORD&TERPAK,200
1:240, fig. 78.
- <http://www.galerie-lefell.com>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.galerie-lefell.com/Tableaux/Tableaux_large/Resources/anamorphosemarg.jpeg>

Imagen nº 34.

SCHWARTZENBERG, Benedikt Georg, *Esel vor einer Mühle*.

Anamorfosis óptica plana.

1672.

Grabado calcográfico.

304 x 37 mm (plancha).

Inscripciones: en plancha, esquina inferior izquierda: "*Benedictus Georgij A: M: M:
S: fac: (...) / (...) A: 1672*"

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, con nº de registro graph-a1-2593.

Se trata de la primera de una serie de tres imágenes anamórficas firmadas por Shwartzenberg. De ella existen otras dos versiones, con ligeros cambios. Una, de fechas próximas a esta (imagen nº 38) y otra de principios del siglo XIX (imagen nº 55)

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de>>

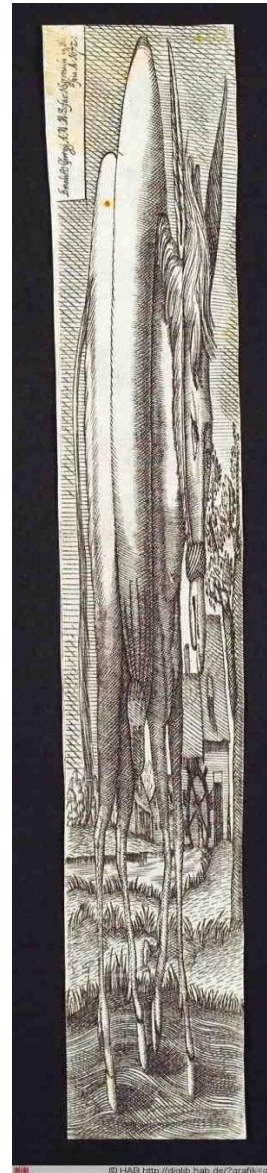


Imagen nº 35.

SCHWARTZENBERG, Benedikt Georg, *Der Berg Caucasus in Indien.*

Anamorfosis óptica plana.

1668.

Grabado calcográfico.

300 x 37 mm (plancha).

Inscripciones: en plancha, esquina superior derecha: "*Der Berg Cau / casus in Indien / BENEDICTUS / GEORGI / Schwartz / berg (...) / delineavit sculpsit et (...) / excudit, An. 1668 / 2*"; orilla inferior: "Z".

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, con nº de registro graph-a1-2592.



REFERENCIA

- Deutsche Fotothek

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/>>

Imagen nº 36.

SCHWARTZENBERG, Benedikt Georg, *Hirsch an einem Fluss*.

Anamorfosis óptica plana.

1668.

Grabado calcográfico.

344 x 45 mm (plancha).

Inscripciones: en plancha, esquina inferior izquierda: “*BENEDICTUS GE / ORGI SCHWART / ZENB: Misen: Phil: / & SS: Theol: St: del: & / sculps: Iena. A: 1668 / Mens. Junio*”.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, con nº de registro graph-a1-2594.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de>>

Imagen nº 37.

MONOGRAMISTA MB, *Hirsch an der Tränke*.

Anamorfosis óptica plana.

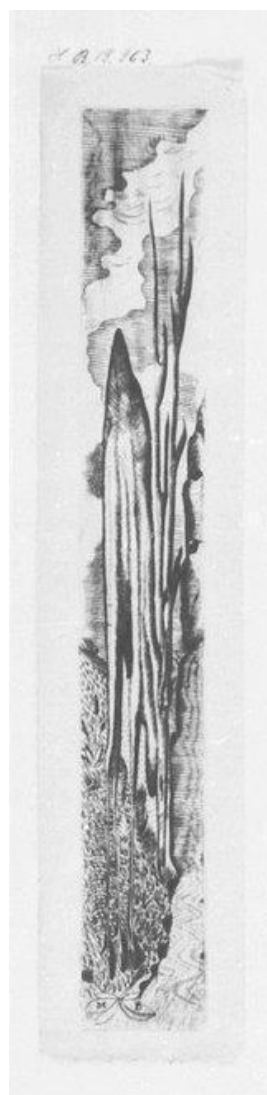
Finales del siglo XVII.

Grabado calcográfico.

306 x 41 mm (plamcha)

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº de registro HB 19963/1303.

El *Germanisches Nationalmuseum* conserva esta imagen, que es la misma que nuestra imagen nº 36, salvo las diferencias de aparecer firmada por un monogramista M. B. y ser ligeramente más pequeña que aquella.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 38.

Anónimo, *Esel vor einer Mühle*.

Anamorfosis óptica plana.

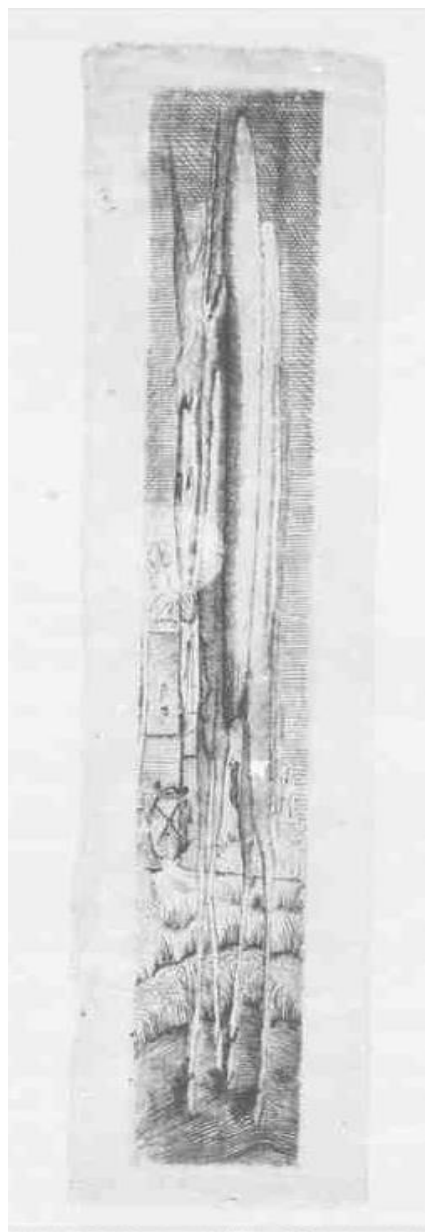
Finales del siglo XVII.

Grabado calcográfico.

306 x 42 mm (plamcha)

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con HB 19964/1303 y HB 21864/1303 de inventario.

El Germanisches Nationalmuseum conserva dos estados de esta imagen, que es la misma que nuestra imagen nº 34, salvo las diferencias de no aparecer firmada y ser ligeramente más grande que aquella.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 39.

Anónimo, *Liebre*.

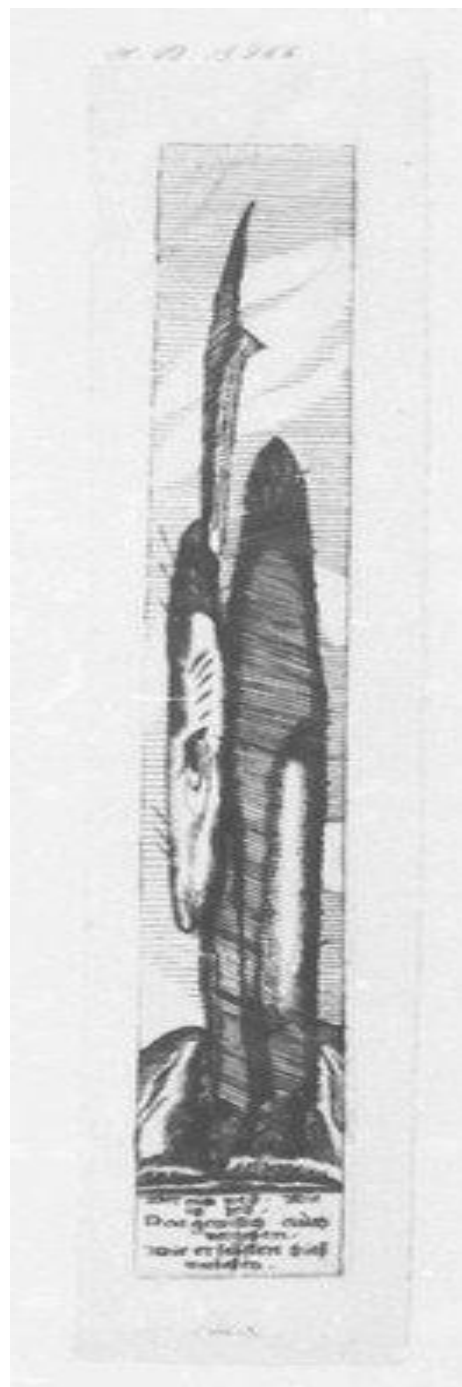
Anamorfosis óptica plana.

Finales del siglo XVII.

Grabado calcográfico.

289 x 35 mm (plancha)

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº de registro HB 19966/1303.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 40.

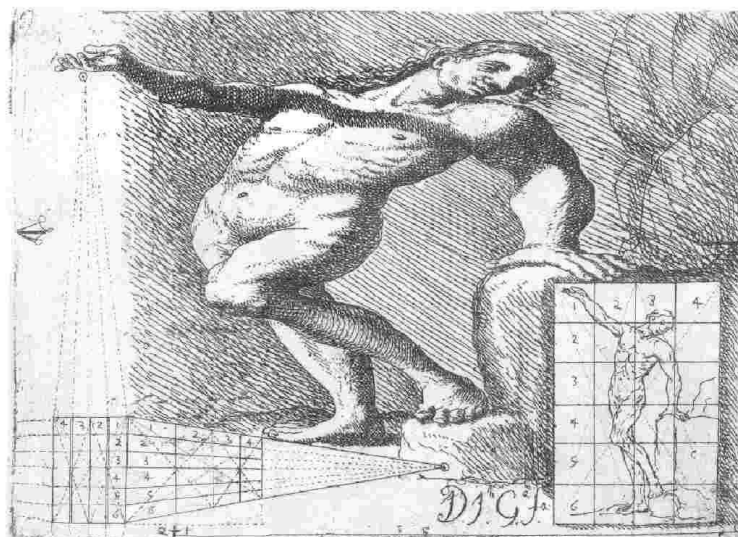
GARCÍA HIDALGO, José,
Anamorfosis.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1693.

Aguafuerte.

Inscripciones: orilla inferior, en plancha, "D. J.
G^a. f."



REFERENCIAS.

- CAUS,1612:34
- MASSEY,2007:60-61

FUENTE DE LA IMAGEN.

- GARCÍA HIDALGO,1965:lám. 140

Se trata -salvo lo que pueda decirse sobre la autoría de la imagen nº 20- de la única anamorfosis conservada de un autor español durante la Edad Moderna. Sin duda, otros autores debieron practicar la técnica -Carducho, según su propio testimonio, habría realizado al menos una (CARDUCHO,1979:316). La imagen es una entre las ilustraciones de sus *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la Pintura*. A la figura masculina anamórfica acompaña, en la orilla inferior izquierda, el esquema empleado para la deformación de la figura. Dicho esquema remite, más que a Nicéron, a Salomon de Caus (1612), cuyo método simplificado consiste en que no existe un verdadero punto de distancia, sino que el final del proceso obedece a un trabajo geométrico bidimensional, interno a la cuadrícula (*vid.* figs. 29 y 30 del cuerpo principal de este trabajo). Otras figuras deformadas que aparecen en los *Principios* no deberían, a nuestro entender, ser calificadas de anamorfosis.

Imagen nº 41.

LEOPOLD, Joseph Friedrich, *Leopardo*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1700.

Aguafuerte.

324 × 68 mm.

INSCRIPCIONES: orilla inferior, en plancha: "*Jos : Frid : Leopold excudit*".

Colección Werner Nekes.

A nombre de Joseph Friedrich Leopold (Augsburgo, 1668-1727), la colección del *Metropolitan Museum* conserva una serie de calcografías con el título de "*Series of Six Anamorphic Animal Prints*". Todas ellas tienen las mismas medidas y la misma inscripción en plancha que indicamos en esta ficha, más una serie de números (excepto en el grabado nº 6, donde hay un ligero cambio en la firma): [Inscriptions: '*Jos: Frid; Leopold Excudit*'; '*i*'; '*2*'; '*3*'; '*4*'; '*5*'; '*J: F: Leopold excudit*'; '*6*']. Entendemos que el leopardo de esta ficha pertenece a la misma edición y colección.

REFERENCIAS.

- MANNONI, 2004:100
- <http://www.metmuseum.org>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- MANNONI, 2004:100

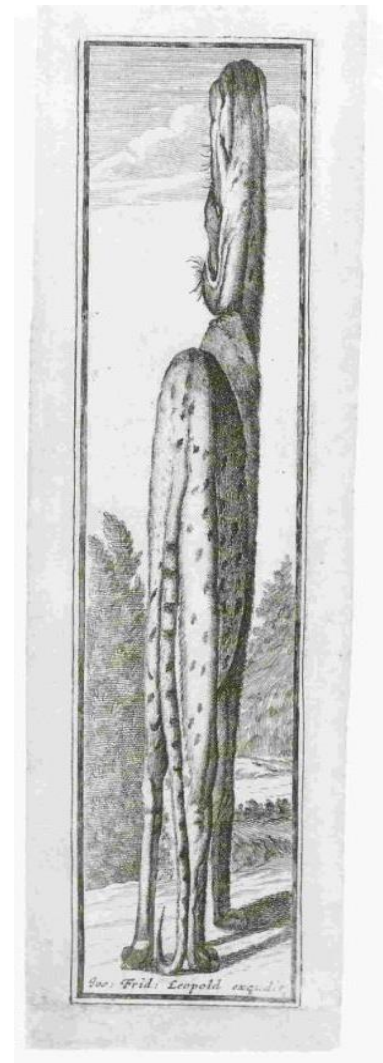


Imagen nº 42.

Anónimo, *Caballero con lanza.*

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1700.

Calcografía.

471 x 77 mm.

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum., con nº de inventario HB 5341-1303.

Impreso por Christoph Weigel (1654-1725), impresor y grabador a la manera negra instalado desde 1697 en Nuremberg, habiendo trabajado antes en Augsburgo y en Viena.

REFERENCIAS.

- British Museum, que aporta referencias sobre Weigel.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- www.bildindex.de

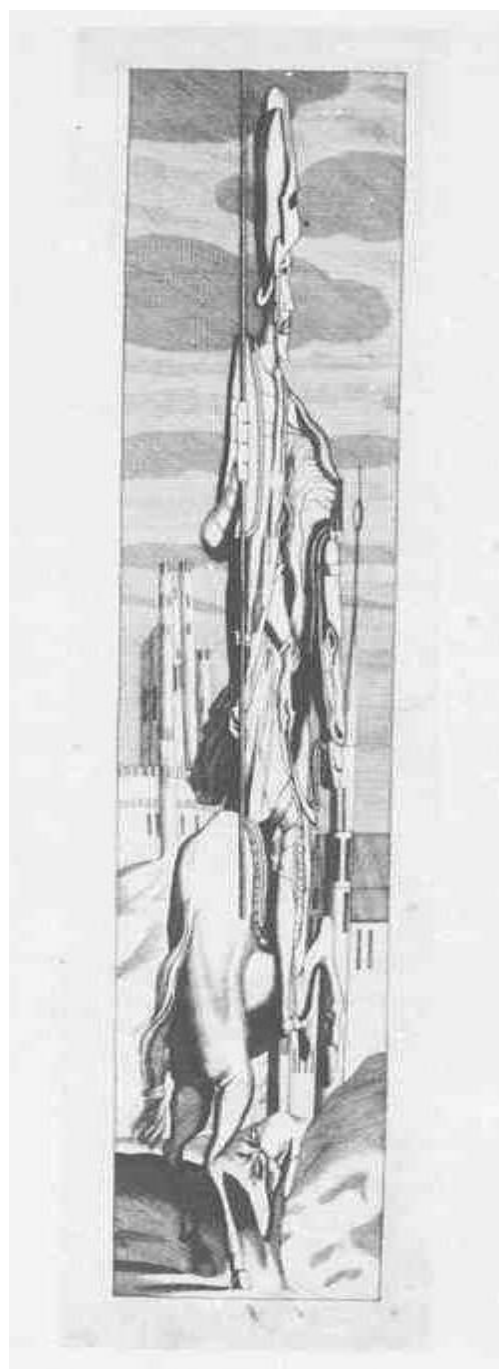




Imagen nº 43.

Anónimo, *The Bubbler's Medley, or a Sketch of the Times: Being Europe's Memorial for the Year 1720.*

Anamorfosis óptica plana.

1720 y 1766-67.

Aguafuerte y buril; en algunos ejemplares, coloreado a mano.

336 x 249 mm.

Londres, British Museum.



Detalle de la imagen anterior mostrando el caballo anamórfico.

El ámbito británico presenta una notable continuidad en el uso popular de la anamorfosis, tanto ópticas planas como catóptricas, entre los siglos XVII y XVIII. La imagen anamórfica es empleada, en este caso,

como recurso satírico. Pero la continuidad es también de imágenes, pues el caballo anamórfico que forma parte de esta composición es el mismo que aparece en las imágenes nº 32 y 44 y reaparece a principios del XIX (imagen nº 57). Aunque no hemos podido localizar un grabado anterior a este, todo hace suponer que todas estas versiones de la imagen deben de ser copia de una original del siglo XVII, igual que hemos visto en otros casos. Como veremos más adelante, es posible trazar dicha continuidad de imágenes acudiendo a la historia de las casas editoriales (*vid.* imagen nº 58).

Los ejemplares que conserva el Museo Británico pueden ser clasificados en dos grupos, según el editor. En el primer grupo, y más antiguo, incluimos el publicado por Thomas Bowles II (c. 1695-1767); medidas casi idénticas a los otros tres, pero con unos centímetros menos de alto: 336 x 240 mm; inscripción: “*Printed for Tho Bowles, Print & Map Seller next ye Chapter House in St Paul's Churchyard, London, where may be had variety of prints, maps, paintings &c*”. Tiene el nº G,12.134 de catálogo. Stephens y George mencionan la inclusión de esta imagen en *C Crowle's extra-illustrated edition of Pennant's London, published by Thomas Bowles*. Se refiere a una edición del libro de Thomas PENNANT (1726-98) titulado *Some Account of London* (1ª edición, 1790; 3ª 1793) para la cual reunió J. C. Crowle (1738-1811) gran cantidad de dibujos e impresos relacionados con la topografía urbana de Londres, así como de hechos y personas relacionados con la historia de la ciudad. En total, la colección de Crowle reunía 3.347 objetos reunidos en 14 volúmenes, que el propio Crowle cedió en 1811 al Museo Británico. Efectivamente, la ficha de esta imagen en el BM registra el año 1811 como fecha de adquisición. La información sobre Crowle la tomamos de JONES, Mark, *Fake? The art of deception*, University of California Press, 1990, 312 p.

En el segundo grupo incluimos los publicados por Carington Bowles, que son reedición del de Thomas Bowles. Se trataría de una reedición hecha a partir de 1766-67, fechas en las que Carington Bowles, ya fallecido su tío Thomas Bowles II, traslada su taller a St. Pauls Church Yard. De esta reedición, el BM guarda 4 ejemplares:

- Coloreado a mano; inscripción: “*Printed for Carington Bowles, No.69 in St. Pauls Church Yard, London.*”; lleva también un número: “23”. Tiene el nº 1935,0522.1.5 de registro.
- Sin color; todos los datos idénticos al anterior. Tiene el nº 1868,0808.3486 de registro.
- Sin color, todos los datos idénticos al anterior. Tiene el nº 1948,0315.2.58 de registro.
- Sin color, todos los datos idénticos al anterior. Tiene el nº 1867,0309.729 de registro.

REFERENCIAS.

- <http://www.britishmuseum.org>, que remite a:
 - STEPHENS, Frederic George; GEORGE, Mary Dorothy, *Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 11 vols., London, BMP, 1870.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00142/AN00142098_001_1.jpg
- http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00354/AN00354195_001_1.jpg

Imagen nº 44.

Anónimo, *Caballo*.

Anamorfosis óptica plana.

Principios del siglo XVIII.

Londres, Science Museum, con nº 1927-1525 de registro.

Se trata de una nueva versión de la imagen que encontramos también en nuestras imágenes nº 32 y 43. Formó parte de las colecciones de objetos de óptica de Stephen Demainbray (1710-82), científico y astrónomo que estuvo también en la Universidad de Leyden, y cuya colección de instrumentos científicos, unida a la de George III, pasó en 1927 al *Science Museum*. Demainbray daba conferencias sobre Óptica en las que utilizaba estos y otros instrumentos.

REFERENCIAS.

- <<http://www.scienceandsociety.co.uk/>>

FUENTE DE LA IMAGEN:

- <<http://www.scienceandsociety.co.uk/>>



Imagen nº 45.

Anónimo, *Plano de la batalla de Culloden*.

Anamorfosis óptica plana.

Mediados del siglo XVIII.

Grabado calcográfico.

80 x 443 mm (plancha)

Inscripciones:: en plancha, orilla superior, "PLAN OF THE BATTLE OF CULLODEN 16 April 1746"; esquina inferior izquierda, "Sold in May's Building Covent Garden, According to Act of Parliamt. 1746"; manuscrito, en tinta roja, orilla superior "Portef. 2. 1171".

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal / Glasgow, The Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, con nº GLAHA 20349 de catálogo.



El grabado combina un plano de la batalla de Culloden con una imagen anamórfica del príncipe William Augusto (1721-65), duque de Cumberland e hijo menor de Jorge II, quien dirigió las tropas inglesas en la batalla que terminó con la rebelión jacobita de 1745. Se trata de dos imágenes superpuestas, sin relación entre ellas. El caballo que monta el duque de Cumberland es el mismo caballo anamórfico de las imágenes nº 32, 43 y 44.

FUENTE DE LA IMAGEN.

<<http://www.huntsearch.gla.ac.uk>>

Imagen nº 46.

Anónimo, *Escena con caballeros*.

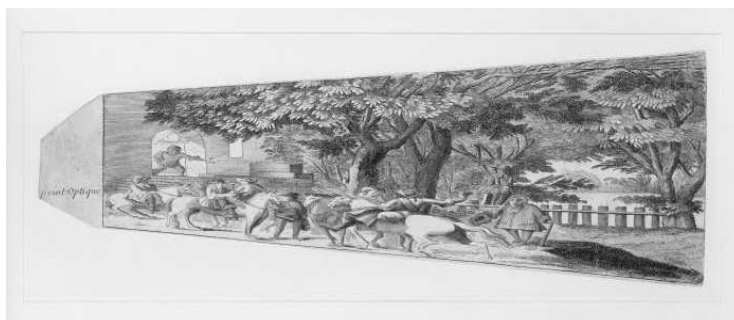
Anamorfosis óptica plana.

1720-60.

Grabado calcográfico.

INSCRIPCIONES: orilla izquierda, en plancha
"point-Optique".

París, Bibliothèque National de France.



Sobre la datación de esta fecha hay diferencias de opinión: Baltrusaitis propone el periodo comprendido entre 1720 y 1740, mientras que la Biblioteca Nacional de Francia propone el siglo XVII.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:117

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://visualiseur.bnf.fr/>>

Imagen nº 47.

GOYA, Francisco de, *Boceto de rostro anamórfico*.

Anamorfosis óptica plana.

Décadas de 1770 - 1780.

Lápiz sobre papel.

Madrid, Museo del Prado.



La imagen se encuentra en el Cuaderno Italiano, de Goya, y fue descubierta y dada a conocer por Alcolea Blach, que sometió el dibujo original a tratamiento informático para eliminar de él los trazos de otros bocetos superpuestos. El resultado es una imagen abocetada que Alcolea interpreta como una prueba del pintor, quizá queriendo explorar las posibilidades de la anamorfosis. No habiendo ejemplo alguno de esta técnica en la obra de Goya, se deduciría que finalmente no logró interesarle.

REFERENCIAS.

- ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Aníbal, máscaras y anamorfosis en el Cuaderno italiano de Goya*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1998, 16 p.

FUENTE DE LA IMAGEN

- ALCOLEA BLANCH, 1998: figuras 22 y 23.



Imagen nº 48.

Anónimo, *Federico el Grande, rey de Prusia.*

Anamorfosis óptica plana.

1785.

Calcografía.

403 x 63 mm.

Inscripciones: en plancha, esquina superior izquierda, en vertical: “*Frederic le Grand, Roy de Pruse*”; en plancha, orilla inferior, ilegible en la imagen.

Versalles, Colección Binetruy.

La imagen del caballo parece ser, una vez más, la misma que hemos visto aparecer en otros grabados ingleses desde el siglo XVII. Presenta la única diferencia de la terminación de la cola en una cabeza de serpiente. El British Museum conserva otro ejemplar, con nº de registro 1935,0522.10.1.a, en cuya inscripción grabada en la orilla inferior se lee: “*Published Sepr. 8th. 1800 by S. W. Fores, at the Caracature Warehouse N50 Piccadilly*”, donde la fecha ha sido modificada a lápiz. Tomamos las medidas de la ficha publicada por el British Museum.

REFERENCIAS.

- <http://www.britishmuseum.org/>
- <http://www.collection-binetruy.com/>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://www.collection-binetruy.com/>



Imagen nº 49.

BURUCKER, Johann Michael, *Serie de doce anamorfosis ópticas planas.*

Calcografías coloreadas a mano.
Hacia 1800.



FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://www.rfl-systems.de>

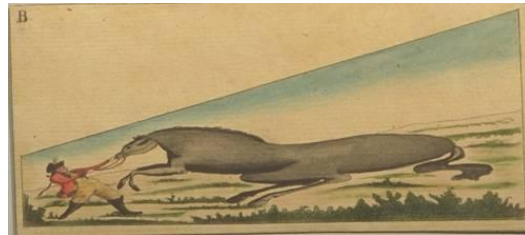
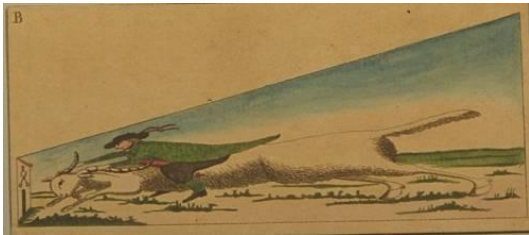
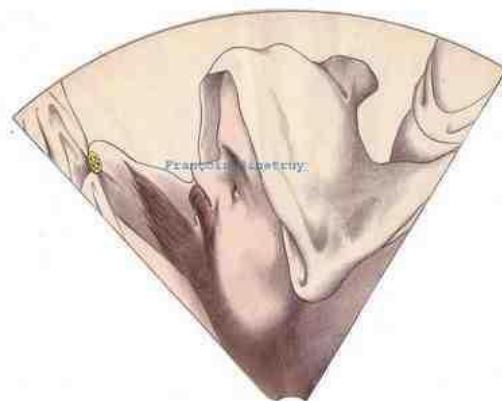
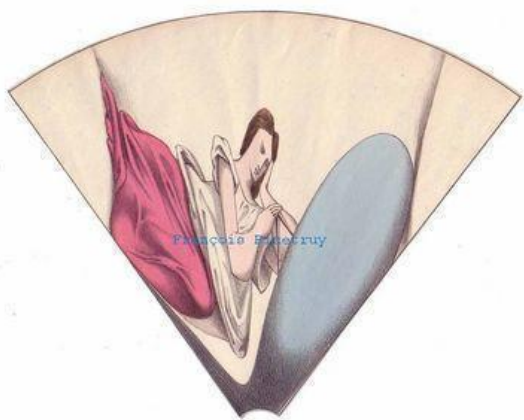


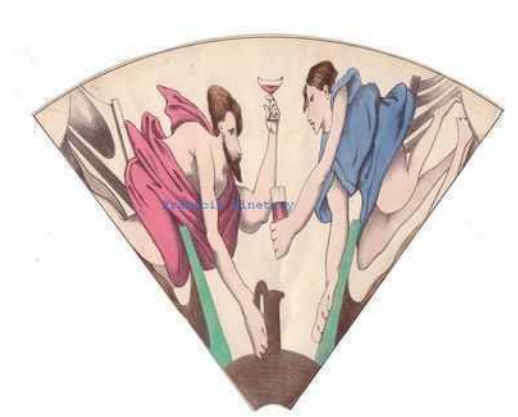
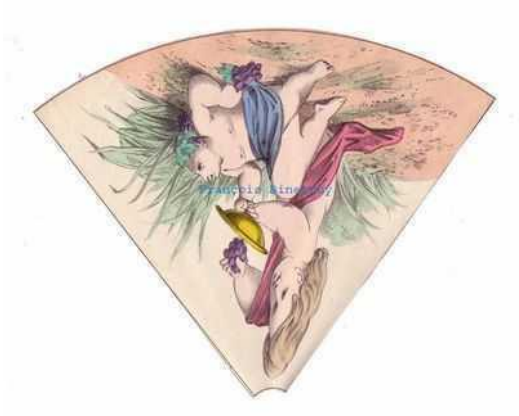
Imagen nº 50.

Anónimo, *Serie de seis anamorfosis ópticas cónicas.*

Estampa coloreada a mano.
Hacia 1800.
Versalles, Colección Binetruy.

Están elaboradas sobre una sección de circunferencia de 75° , mientras que el método publicado por Nicéron (1652:97-99) lo hace sobre secciones de 90° .





FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://www.collection-binetruy.com>

Imagen nº 51.

Monogramista B, *Sin título*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1800.

Gouache.

Versalles, Colección Binetruy.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://www.collection-binetruy.com/>



Imagen nº 52.

Monogramista B, *Sin título*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1800.

Gouache.

Versalles, Colección Binetruy.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://www.collection-binetruy.com/>



Imágenes nº 53 y 54.

Anónimo, *Amistad*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1820.

¿Litografía?

París, Bibliothèque National de France, Departamento “Estampes et photographie”, dos ejemplares con nº IA-68 (1)-FOL y IA-68 (1)-FOL de inventario.



Anónimo, *Pareja abrazada*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1820.

¿Litografía?

París, Bibliothèque National de France, Departamento “Estampes et photographie”, dos ejemplares con n



La referencia a “Nöel, Veuve” es, probablemente, al editor, que podría ser “Viuda de Nöel”. Existe, efectivamente, con domicilio en París, rue Dauphine, 26, ese establecimiento litográfico. Laharie menciona en dos ocasiones una “Nöel, veuve née GRANDIN (Marie, Louise, Geneviève), lithographe. — F/18/1806”. Grand-Carteret (1896:305) menciona a un tal Nöel como uno de los más destacados productores de imágenes “de óptica”: “Voici, sous la Restauration, les pièces curieuses à voir, exécutées au pointillé par un artiste plus fécond que distingué, Canu, petites vignettes arrondies et écrasées venant « se placer dans la lentille de la lanterne magique)) le TMM~MM~w ou la Lunette française; des personnages ramassés sur eux-mêmes au point de ne plus constituer que d'informes boules de graisse, lithographies coloriées dues à Noël;”... También la web del British Museum menciona un tal F. Nöel, litógrafo, en activo en 1826, y un impresor del mismo nombre fallecido en 1820.

REFERENCIAS.

- GRAND-CARTERET, 1896:305.
- LAHARIE, Patrick, *Libraires et imprimeurs. 75. Seine, Paris*, Centre Historique des Archives Nationaux, p. 81.
- LAHARIE, Patrick, *Liste générale des brevétés de l'Imprimerie et de la Librairie. 1er Empire et Restauration. (Annexes)*, París, Centre Historique des Archives Nationaux, 2003, p. 66 y 168.
- <<http://www.britishmuseum.org/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bnf.fr>>

Imagen n º 55.

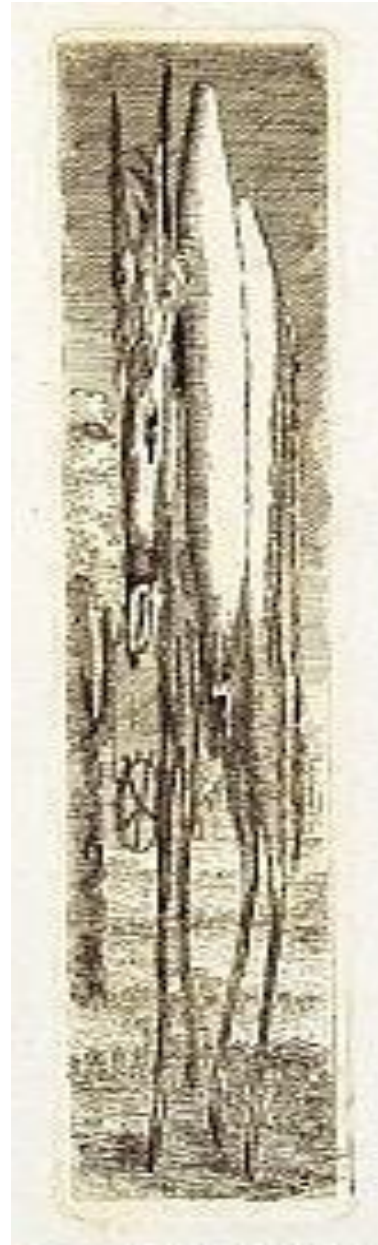
ROTHER, Wilhelm, *Beladener Esel von einer Wassermühle* [Burro junto a un molino de agua].

Anamorfosis óptica plana.

Primera mitad del siglo XIX.

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº 19965/1303 y 21864/1301 de inventario / Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, con nº graph-a1-2594-1 de inventario.

Rothe (Dresde, 1783-1845) reutiliza la imagen elaborada por Schwartzberg en 1672 (imagen nº 34).



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.deutschefotothek.de>>

Imagen nº 56

Anónimo, *Ciervo*.

Anamorfosis óptica plana.

¿Primera mitad de siglo XIX?

Lápiz sobre papel.

317 x 77 mm.

Nueva York, Metropolitan Museum of Art, con nº 63.701.2 de registro.

Baltrusaitis lo supone de la primera mitad del siglo XVI, así como la *web* del MET. Sin embargo, el hecho de que no se aprecie ninguna marca de elaboración, junto con el de que se trate de la misma imagen que nuestras nº 36 y 37, podría llevarnos a interpretar esta como una copia de la misma. Hemos visto con la imagen nº, así como con la serie de anamorfosis inglesas de esta misma época, que la copia y reedición de anamorfosis es práctica habitual a principios del siglo XIX.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:21.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/335745>>

En el primer tercio del siglo XIX vuelven a ser publicadas en Londres el mismo conjunto de anamorfosis ópticas planas que habíamos visto aparecer en el siglo XVII. Se trata del relacionado con Carlos I, así como la imagen de san Jorge. Parece claro que hay un renovado interés por la anamorfosis plana, después de siglo y medio de predominio de la anamorfosis catóptrica cilíndrica. En el caso inglés, además, es posible interpretar esta reaparición como un reaprovechamiento de imágenes de fondo editorial. El seguimiento de la historia de las firmas editoriales permite, en efecto, sospechar que se trata de las mismas planchas.

Imagen nº 57.

Anónimo, *A horse, with a village on a mountain in the background.*

Anamorfosis óptica plana.

1802

Grabado calcográfico.

Huella: 750 x 413 mm

Inscripciones: orilla inferior, en plancha: "*Published January 1st 1802 Laurie & Whittle, 53 Fleet Street London*".

Londres, Wellcome Collection, con identificación "*Wellcome Library no. 573786i*".

Se trata, probablemente, de una reedición del grabado original cuya existencia suponemos por comparación con la historia editorial del retrato anamórfico de Carlos I. La imagen del caballo es la misma que aparece en este anexo como pintura al óleo (imágenes nº 32 y 44) y que vemos reaparecer como grabado insertado en la imagen nº 43.

La firma de nombre Whittle and Laurie estuvo en funcionamiento desde 1812 hasta 1818. La constituían James Whittle (c. 1757-1818) y Richard Holmes Laurie (1777-1835). Antes de esa fecha, Whittle fue socio de Robert Laurie, padre de R. H. Laurie, entre 1794 y 1812. La fecha del grabado concuerda con el acuerdo Whittle/Laurie senior, mientras que la firma lo hace con el acuerdo Whittle/Laurie junior. Para más detalles de la casa editorial, *vid.* imagen nº 58 de este anexo.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Wellcome Collection.

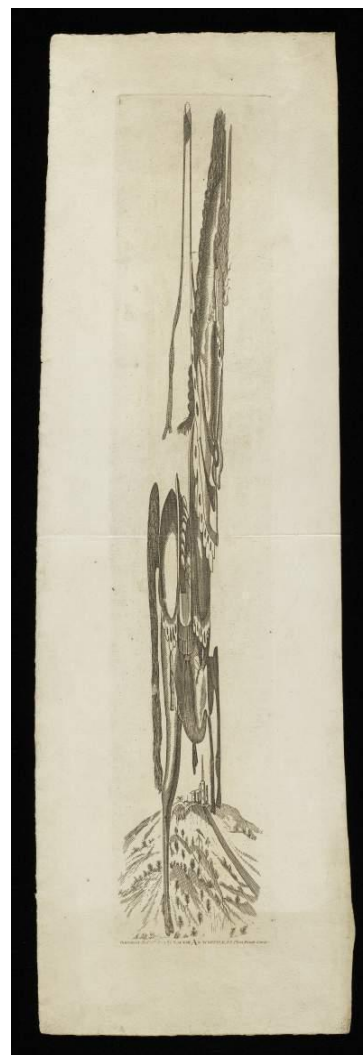


Imagen nº 58

HARRIS, John, *San Jorge y el dragón*.

Anamorfosis óptica plana.

1821.

Grabado calcográfico.

Huella: 620 x 102 mm

Inscripciones: en plancha, "*John Harris fecit.; S. H. delin*"; "*A George on Horseback drawn in Opticks / Place the Letter A close to your Eye / and look on it as you do when you ¿Fire? a piece / at a Mark*"; "*Published Jan^r. 1st. 1821, by R. H. LAURIE, 53, Fleet Street, London*".

Londres, Wellcome Collection, con identificación "*Wellcome Library no. 573787i*".

Es seguramente reedición de una plancha original del XVII (imagen nº 31.). Las medidas son las mismas, así que hay que suponer que se trata de la misma plancha. De hecho, se puede establecer una línea entre la firma que publica este grabado en el XVII y la que lo reedita en el XIX. Dicha línea estaría formada por los siguientes eslabones: (0) John Overton [1640-1713, activo desde 1663; en el *British* hay un retrato de Charles II que figura como *trompe l'oeil*], (1) Henry Overton I [1676-1751, segundo hijo del anterior, activo desde 1707, asociado un tiempo con J. Hoole], (2) Henry Overton II [sobrino del anterior, activo desde 1751 hasta su muerte en 1764], (3) Robert Sayer [1725-1794, se hace con los fondos de varios impresores -Herman Moll, John Senex, John Rocque, Thomas Jefferys y Henry Overton II, este último por el matrimonio de la viuda de H. O. II con su hermano James Sayer], (4) Robert Laurie [que comienza trabajando para Sayer -Sayer & Co., 1784-94- y acaba asociándose a él y sucediéndole en el negocio, en asociación con] (5) James Whittle [(c. 1757-1818), que trabaja para Sayer, luego se asocia con Laurie - Laurie & Whittle, 1794-1812- y finalmente con el hijo de Laurie - Whittle & Laurie, 1812-18], y (6) Richard Holmes Laurie, el editor de esta imagen, que desde 1818 publica con su propio nombre.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- Wellcome Collection.

Imagen nº 59

Anónimo, *Retrato secreto de Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis óptica plana.

1821.

Grabado calcográfico.

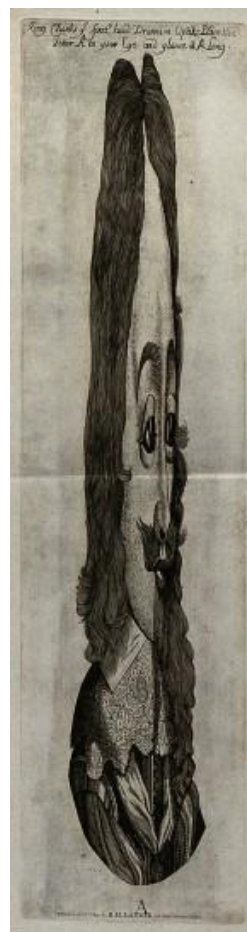
541 x 133 mm

Inscripciones: en plancha, orilla superior: “*King Charles ye. firste head Drawn in Optiks. Place the Letter A to your Eye and glance it A Long*”; orilla inferior: “*A*”.

Londres, Wellcome Collection, con identificación “*Wellcome Library no. 573784i*”.

Se trata de la misma que aparece en este anexo como grabado calcográfico (imagen nº 29) y que vemos reaparecer como pintura al óleo (imagen nº 30). Aparentemente, se trata de la misma plancha que en la imagen nº 29.

Para la casa editora, *vid.* imagen nº 58 en este anexo.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- Wellcome Collection.

Imagen nº 60

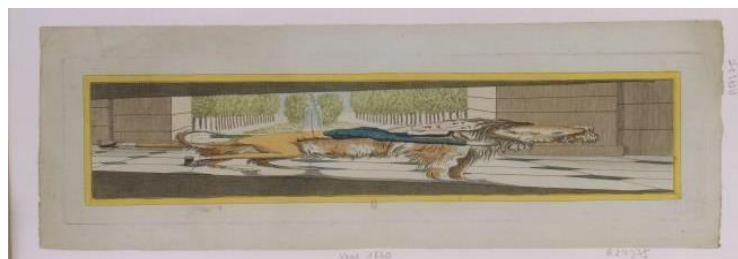
Anónimo, *Niño jugando con un perro*.

Anamorfosis óptica plana.

1813.

Grabado calcográfico.

París, Bibliothèque National de France, Estampes et photographies, con nº. NB-C-210355



A principios del siglo XIX, la anamorfosis óptica plana parece recuperar la popularidad que había perdido frente a la anamorfosis catóptrica cilíndrica. Mientras en Inglaterra se observa la tendencia se a la reedición de imágenes antiguas, en Francia la creación de imágenes nuevas parece ser más habitual, de las que la presente imagen es un buen ejemplo.

Baltrusaitis fecha la imagen entre 1804 y 1814, mientras que la Biblioteca Nacional de Francia propone el año 1820. Nosotros proponemos el de 1813, a partir de la referencia encontrada en el volumen de ese año de *Bibliographie de l'Empire Français*, en cuyo cuaderno correspondiente al 13 de agosto se puede leer lo siguiente: “*Anamorphose représentant un Enfant jouant avec un Chien / A Paris, chez Addenat, rue St.-Honoré, n° 5*”.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:121
- *Bibliographie de l'Empire Français*, año 2, n° 33, viernes 13 de agosto de 1813, p.356.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Bibliothèque National de France

Imagen nº 61

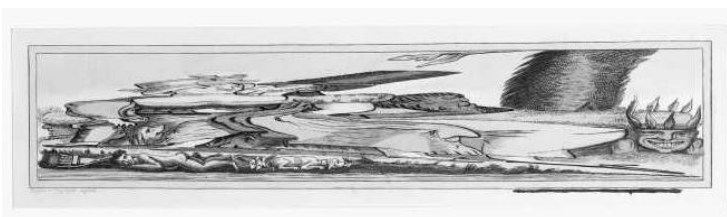
Anónimo, *Escena de brujería.*

Anamorfosis óptica plana.

1813.

Grabado calcográfico.

París, Bibliothèque National de France, Estampes et photographies, con nº. NB-C-210356.



Baltrusaitis fecha la imagen entre 1804 y 1814, mientras que la Biblioteca Nacional de Francia propone, de forma más imprecisa, el siglo XVIII. Nosotros proponemos el de 1813, a partir de la referencia encontrada en el volumen de ese año de *Bibliographie de l'Empire Français*, en cuyo cuaderno correspondiente al 3 de septiembre se puede leer lo siguiente: “*Anamorphose dans laquelle on voit sur le devant l'amour couché, un Chien et deux Coeurs percés du même trait / A Paris, chez Addenat, rue St.-Honoré, n° 5*”.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:121
- *Bibliographie de l'Empire Français*, año 2, n° 36, viernes 3 de septiembre de 1813, p.387.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Bibliothèque National de France

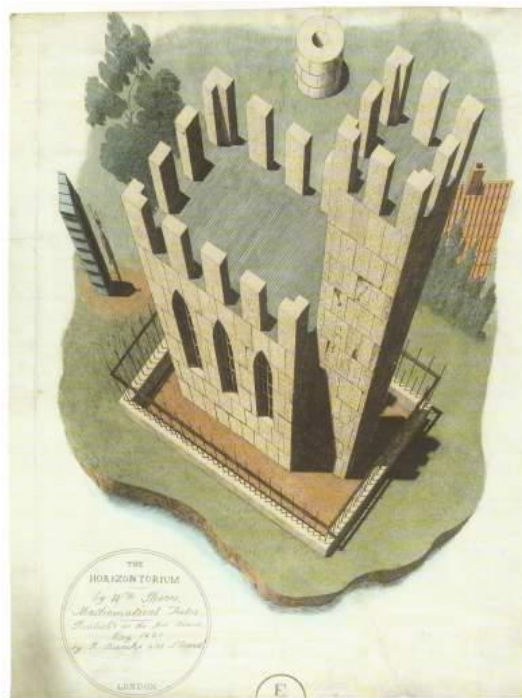
Imagen nº 62.

SHIRES, William, *The Horisontorium*.

Anamorfosis óptica plana.

1821.

Inscripciones:: ángulo inferior derecho, inscrito en un círculo: "*THE / HORIZONTORIUM / by Wm. Shires, / Mathematical Tutor; / Publishd as the Act Directs, / May 1821 / by R. Bancks 441 Strand / LONDON*".



Con el nombre de *Horizontorium* se publican en el primer tercio del siglo XIX algunas imágenes anamórficas que no son, al parecer, otra cosa más que anamorfosis ópticas planas. La imagen deformada - que representa siempre, hasta donde hemos podido observar, vistas de edificios- se presenta con el aspecto de una perspectiva angular extremadamente forzada. Vienen acompañadas de una pieza de papel que se encola en el lugar indicado y, agujereada, sirve como visor. Un diseño de ese visor puede verse en *The London's Mechanics Register*, nº 11, sábado, 15 de enero de 1825.

La *web* del Science Museum, de Londres, las describe como “*an optical device, similar to an anamorphosis, which is a distorted image that appears corrected when viewed in a particular way*”. Una descripción en estos términos se ajusta a cualquier tipo de anamorfosis. Pero William Shires, autor de la mayor parte de los horizontorios conocidos y autoproclamado inventor del tipo, la concibe como anamorfosis óptica plana, con la única particularidad de que se proyecta en un plano horizontal y no en uno vertical, como venía siendo habitual: “*The horizontorium has nothing beyond common about it; the only peculiarity being that the view is projected on a horizontal plane, in lieu of a vertical one*”. Los condicionamientos que impone a la visión son idénticos a los de la perspectiva geométrica albertiana, de donde nace la anamorfosis: “*One eye only should view the picture, and that eye be guided by a hole in a card*”. Así entendido, resultaría que el horizontorio es el antecedente directo de las imágenes del llamado *3D Street Art*.

La descripción que de uno de esos *Horizontorium* (imagen nº 65) hace la *web* del British Museum parece sugerir que la imagen se transforma por reflexión en un espejo. Sin embargo, la imagen no guarda ningún parecido formal con las anamorfosis catóptricas vistas hasta ahora.

En cualquier caso, la existencia de estos *Horizontorium* confirma el resurgimiento del interés por la anamorfosis en la Inglaterra de principios del XIX, que se manifiesta también en la reedición de imágenes antiguas. Los horizontorios tuvieron gran éxito popular en el primer tercio del XIX, y se encuentran también en otros países, a partir de su aparición en Inglaterra. Así, hemos localizado un ejemplar realizado en Estados Unidos (imagen nº 67) y otro publicado en España (imagen nº 66).

REFERENCIAS.

- *Mechanic's Magazine and Register of Inventions and Improvements*, vol. VI, nº 5, noviembre de 1835, p. 277.

- MANNONI,2004:10

FUENTE DE LA IMAGEN.

- MANNONI,2004:10

Imagen nº 63

Anónimo, *Horizontorium*.

Anamorfosis óptica plana.

1821.

Litografía coloreada a mano.

285 x 220 mm.

Inscripciones: orilla inferior, "*Horizontorium / London Pub^d by I Dickinson 114 New Bond St April 1822*".

Londres, Science Museum, con nº 2002-608 de registro.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- Science Museum

Imagen nº 64

SHIRES, William, *The Horizontorium, N° C.*
A View of Italy.

Anamorfosis óptica plana.

1822.

368 x 558 mm.

Inscripciones: "*The Horizontorium, N° C / A View of Italy*
/ By William Shires; mathematical Tutor / publish^d by R.
Bancks / 441 Strand / London".

The Richard Balzer Collection.



REFERENCIAS.

- <http://www.dickbalzer.com/>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.dickbalzer.com/>

Imagen nº 65

SHIRES, William, *The Horizontorium, N° B.*

Anamorfosis catóptrica.

Hacia 1830.

Litografía coloreada a mano.

413 x 220 mm. (imagen); 120 x 218 mm (hoja secundaria).

Inscripciones: en hoja secundaria, "*The Horizontorium, N° B / By William Shires; mathematical Tutor / publish^d by R. Bancks / 441 Strand / London*".

Londres, British Museum, con nº de registro 1902,1018.76-77.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- British Museum.

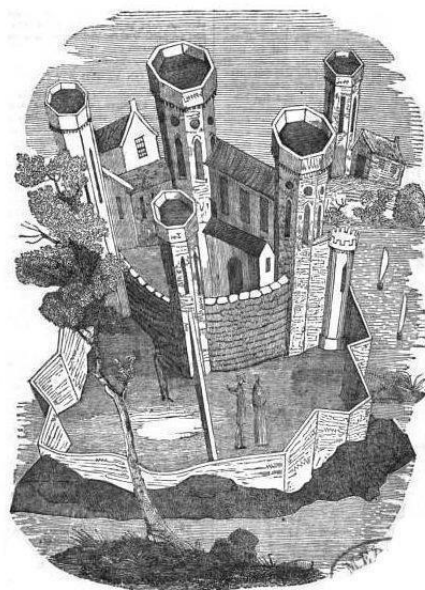
Imagen nº 66

Anónimo, *Horizontorio*.

Anamorfosis óptica plana.
Grabado xilográfico.
1839.

Se trata del único ejemplo que hemos encontrado en el ámbito español. Aparece en el semanario *El instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, número 71, tomo VI, noviembre de 1839, p. 345 y 346, ilustrando el artículo “El horizontorio, o anamorfosis”.

Vale la pena considerar que el semanario *El Instructor*, pese a estar redactado en castellano y dirigido al público español, era publicado en Inglaterra por la editorial Ackermann & Co., lo que permite sospechar que la imagen es, en realidad, de factura inglesa.



REFERENCIAS.

- El Instructor, 1839
- <<http://www.bne.es>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- El Instructor, 1839

Imagen nº 67

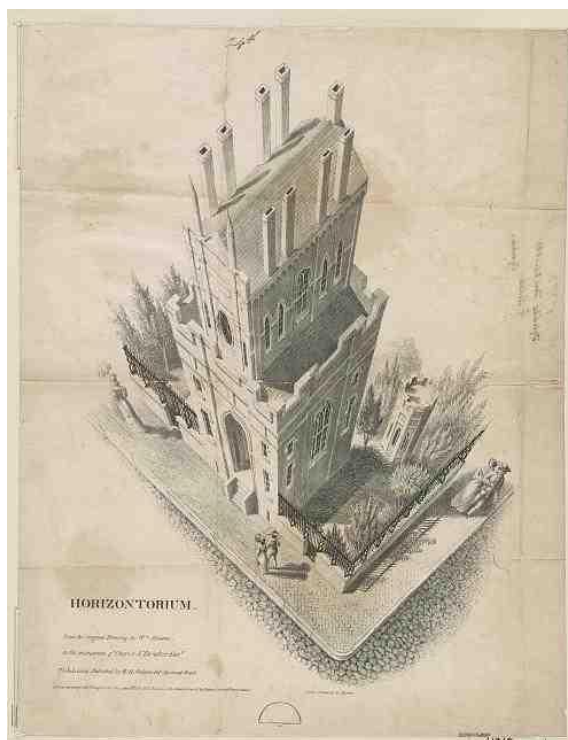
MASON, William G. (dibujante) y BAKER, John Jessie (litógrafo), *Horizontorium [Bank of Philadelphia]*.

Anamorfosis óptica plana.
1832.

Litografía.
577 x 574 mm.

Inscripciones: esquina inferior izquierda, “*HORIZONTORIUM / From the original Drawing by W^m. Mason, / in the possession of Charles N. Bancker Esq^r. / Philadelphia. Published by R. H. Hobson 147 Chestnut Street. / Entered according to act of Congress in the year 1832 by R. H. Hobson in the District Court of the Eastern District of Pennsylvania*”; orilla inferior “*Drawn on Stone by J. J. Barker*”.

Washington, Library of Congress / San Marino (California), The Huntington Library.



REFERENCIAS.

- World Digital Library.
- Library of Congress.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.loc.gov/pictures/item/2003679995/>>

Imagen nº 68

Anónimo, Colección *Le point visuel*.

Anamorfosis ópticas planas.

Hacia 1830.

Caja con doce grabados calcográficos coloreados a mano y un visor de cartulina.

150 x 75 mm

Encontramos esta colección en la *web*. En ella, el visor resulta ser un elemento especialmente digno de mención.



REFERENCIAS.

- <www.antiq-photo.com>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <www.antiq-photo.com>

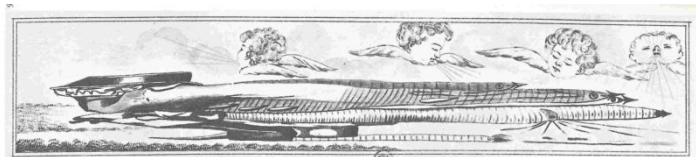
Imagen nº 69

Anónimo, *Hombre defecando*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1840.

Litografía.



REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 116.

Imagen nº 70

Anónimo, *Mujer recogiendo huevos*.



Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1840.

Litografía.

REFERENCIA.

- LEEMAN, 1976:130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN, 1976:lám. 117.

Imágenes nº 71 a 82.

Anónimo, *Colección Anamorphoses*.

Serie de doce anamorfosis ópticas planas.

1868.

Litografías.

374 x 120 mm



Como ya indicamos, mientras la anamorfosis catóptrica vive de la reedición de imágenes antiguas, en Francia se observa una recuperación del interés por la óptica plana. Las imágenes son siempre nuevas y suelen atender a temas de actualidad. En este caso, se trata de imágenes relacionadas con la vida y la política de la Francia del IIº Imperio.

Las imágenes de la colección llevan el sello de la litografía Decugis, de Marsella, siendo 1868 la fecha del depósito legal. Hay referencia a un Decugis, litógrafo en Marsella, nacido en 1820 e instalado al menos desde 1859 en Quai du Canal, 3. Parece haber estado activo hasta 1875. La *web* de la colección Richard Baltzer publica la serie completa y añade la información del editor, Jerome Sedallian & Cie., que las comercializa en 1869.

Bibliographie de la France indica: “*Sujets pour anamorphoses (12 pl.). Marseille, lith. Decugis*”. En diferentes repertorios hemos encontrado más de doce anamorfosis editadas por Decugis, por lo cual no podemos asegurar cuáles formaban parte de esta serie de 1868. Incluimos aquí las doce que publica la *web* de Richard Baltzer.

Imagen nº 71

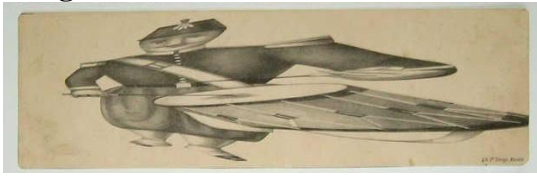


Imagen nº 72

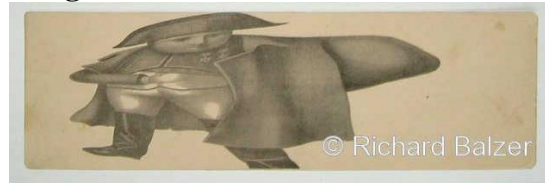


Imagen nº 73



Imagen nº 74

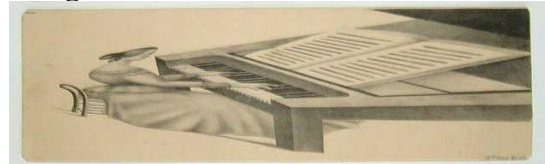


Imagen nº 75



Imagen nº 76

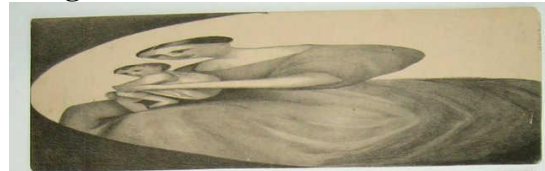


Imagen nº 77

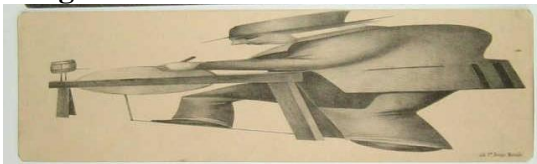


Imagen nº 78

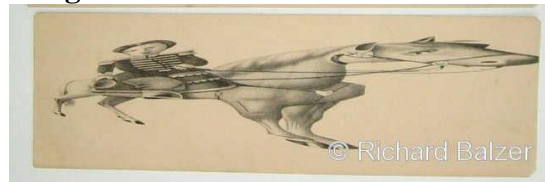


Imagen nº 79

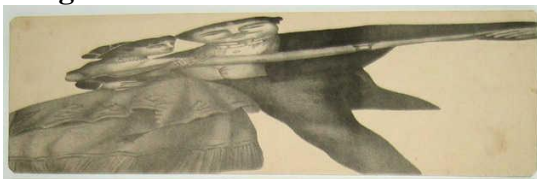


Imagen nº 80

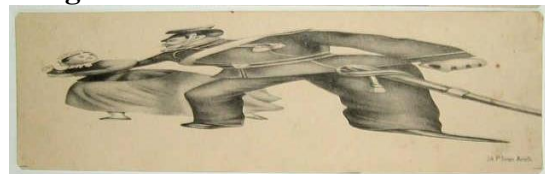


Imagen nº 81

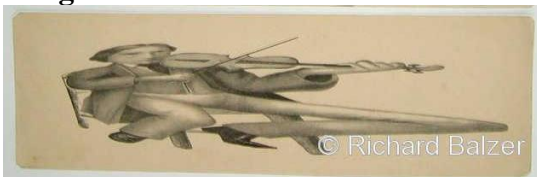
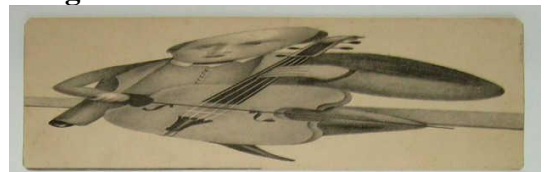


Imagen nº 82



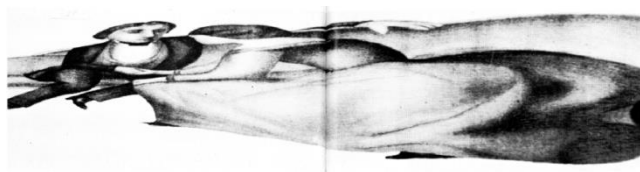
REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:125-127
- GRAND-CARTERET,1896:299
- *Bibliographie de la France*, segunda serie, tomo XIII, nº 11, 13 de marzo de 1869, p. 131.
- LAHAIRE, Patrick, *Libraires et imprimeurs. 13. Marseille (Bouches-du-Rhône). 1813-1881*, Centre Historique des Archives Nationales, 2003, p. 53
- <<http://www.dickbalzer.com>>

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://www.dickbalzer.com>>

Imagen nº 83



Anónimo, *Pareja en un canapé*.

Anamorfosis óptica plana.
1868.
Litografía.

Esta, junto con las dos siguientes imágenes, es mencionada como pertenecientes a la colección *Anamorphoses* (nº 71 a 82), pero no aparece, sin embargo, en la *web* de la colección Richard Balzer.

REFERENCIA.

- BALTRUSAITIS,1984:125-127

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUSAITIS,1984:128

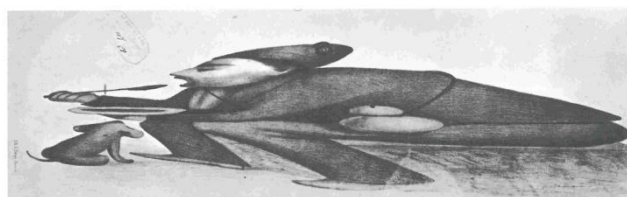
Imagen nº 84

Anónimo, *Hombre comiendo*.

Anamorfosis óptica plana.
1868.

Litografía.

Inscripciones: en plancha, orilla izquierda, “*Lith.*
V. Decugis. Marseille”.



REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 112.

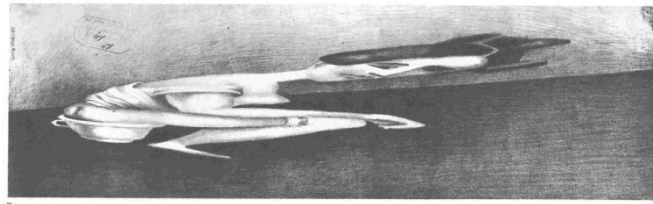
Imagen nº 85

Anónimo, *Mujer en un orinal*.

Anamorfosis óptica plana.
1868.

Litografía.

Inscripciones: en plancha, orilla izquierda, "Lith.
V. Decugis. Marseille".



REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 111

Imagen nº 86

DUCOS DU HAURON, Louis, *Autorretrato*.

Anamorfosis óptica plana.

Hacia 1889.

Fotografía.

Louis Ducos du Hauron (1837-1920) es conocido como pionero de la fotografía en color. También son de interés sus experimentos con la deformación de la imagen fotográfica. La deformación anamórfica no es, obviamente, resultado de la aplicación de ningún método geométrico, sino del trabajo con lentes especiales, que en CHAPLOT (1904:81) reciben el nombre de *objetifs anamorphotes*.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:193
- CHEROUX, Clement, "Les recreations photographiques", *Etudes photographiques*, n 5, nov. 1998, p. 73-91.
- CHAPLOT, C, *La photographie recreative et fantaisiste*, París, Charles Mendel, 1904.
- DUCOS DU HAURON, Louis, *Le Transformisme en photographie par le pouvoir de deux fentes*, Argel, Bouyer, 1889.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://ekldata.com/N7A8sv2hR2_M6fQ6VfQhZirnj0Q.jpg>

Imagen nº 87

MONOGRAMISTA CBM, *Juego de 11 anamorfosis.*

Anamorfosis ópticas planas.

Cromolitografías.

Hacia 1900.

70 x 205 mm.

Nuremberg, Spielzeugmuseum, con nº GS13.447 de inventario.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.vino-online.net>>

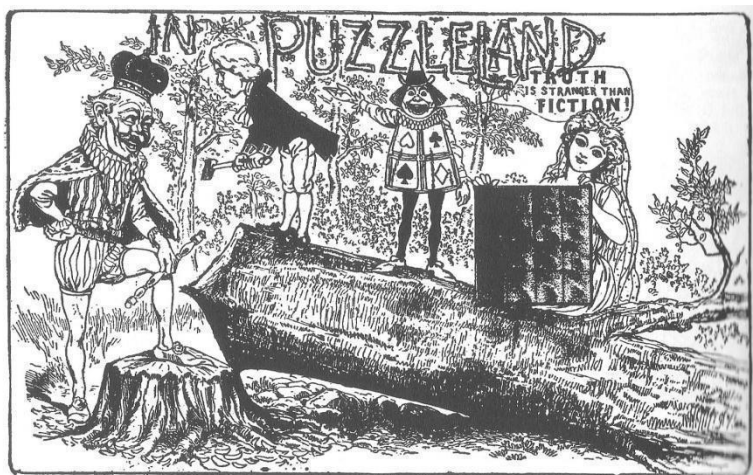


Imagen nº 88

LLOYD, Sam, *Anamorfosis de George Washington.*

Anamorfosis óptica plana.

1914.

Xilografía.

La imagen aparece en LLOYD, Sam, *Cyclopedia of 5000 Puzzles, Tricks, and Conundrums (With Answers)*, Nueva York, The Lamb Publishing Company, 1914, p. 248.

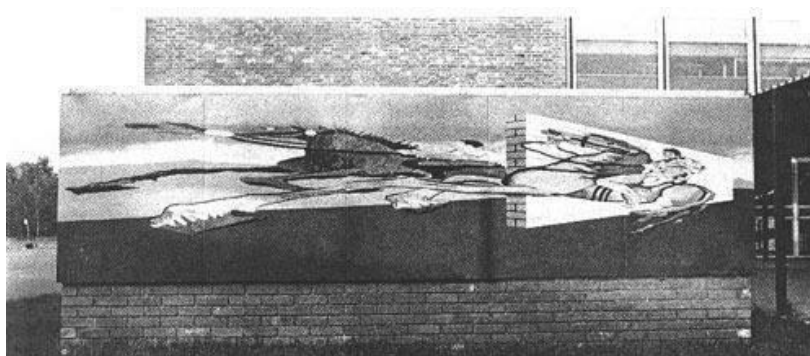
FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.mathpuzzle.com/loyd/>>

Imagen nº 88

PARRÉ, Michel, *Les cavaliers*.

Anamorfosis óptica plana.
1975.
Placas metálicas esmaltadas.
5 x 1,80 m.
Valenton Francia



REFERENCIA

- BALTRUSAITIS, 1984:185

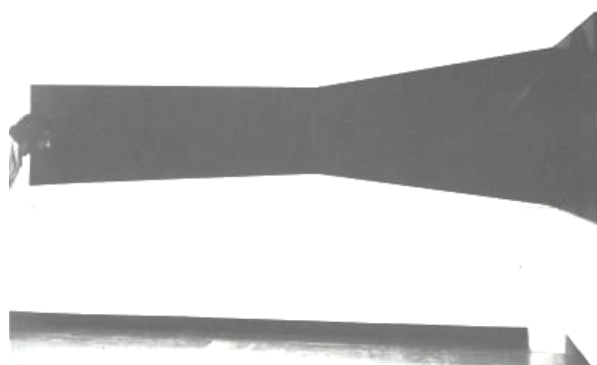
FUENTE DE LA IMAGEN

- BALTRUSAITIS, 1984:185

Imagen nº 89

CARNEMOLLA, Andrea, *Panentropia dell'angolo*.

Anamorfosis óptica plana.
Instalación realizada en Bolonia, Galleria Municipale d'Arte Moderna.
1977.



Los trabajos de Andrea Carnemolla son probablemente uno de los más tempranos ejemplos de la importancia que la exposición *Anamorphoses, jeu de perspective / Anamorfosen, spel met perspectief* (Amsterdam-París, 1975-76), tuvo para la recuperación de la anamorfosis para el arte contemporáneo. Las fechas de realización son inmediatamente posteriores a la misma, y el catálogo que recoge sus obras (cuyo prólogo, significativamente, escribe Jurgis Baltrusaitis) hace frecuentes referencias a la misma. El texto de dicho catálogo, con colaboraciones de Eugenio Battisti, Filiberto Menna y Raymon J. Masters, así como textos de propio Carnemolla, muestra bien a las claras que el arte contemporáneo encuentra en la anamorfosis grandes posibilidades expresivas y de simbolización. Así, Carnemolla escribe: “*Un rinnovato, anche se non confessato interesse esoterico ed una spinta a fare arte attraverso la comparazione concettuale dei simboli, porta presumibilmente al tentativo di recupero dell’Anamorfosi come mezzo linguistico*” (BATTISTI, 1981:21).

La obra de Carnemolla presenta, además, uno de los caracteres que se repetirá con frecuencia en la anamorfosis contemporánea: la presentación en instalaciones más o menos complejas en las cuales la anamorfosis se convierte en objeto de “máquinas de mirar”.

REFERENCIAS.

- BATTISTI,1981:21-25.

FUENTE DE LA IMAGEN.

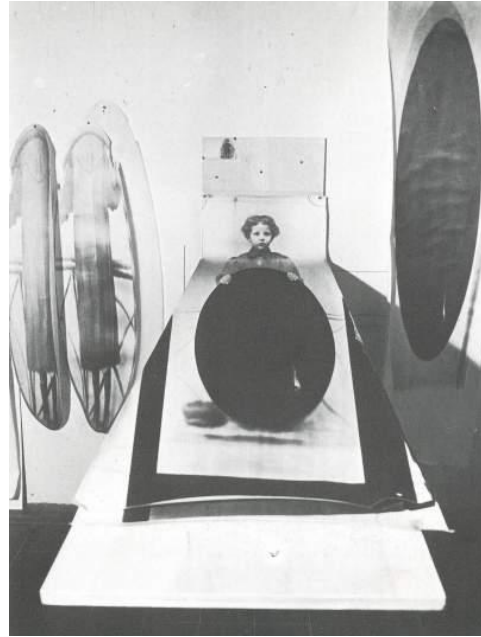
- BATTISTI,1981.

Imagen nº 90

CARNEMOLLA, Andrea, *Le rigenerazioni del tempo.*

Anamorfosis óptica plana.

Instalación realizada en Pescara, Galleria Césare Manzo.
1978.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:194
- BATTISTI,1981:26-36.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BATTISTI,1981.

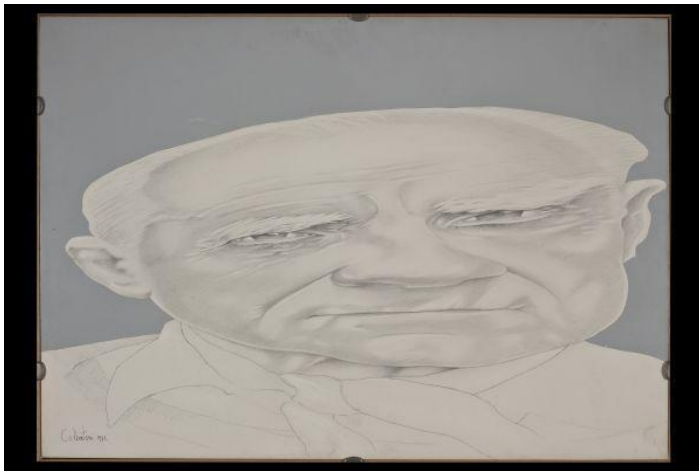


Imagen nº 91

COLANTONI, Domenico, *Retrato de Alberto Moravia.*

Anamorfosis óptica plana.

1982.

Acrílico y grafito sobre cartulina.

350 x 500 mm

Roma, Casa Museo Alberto Moravia

La deformación anamórfica es muy ligera, llegando a confundirse con la deformación falsamente anamórfica, por estiramiento, que mostraba el tratado de Serlio.

REFERENCIAS.

- Casa Museo Alberto Moravia.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Casa Museo Alberto Moravia.

Imagen nº 92

PYE, William (1938, Londres), *Vauxhall Station Mural*.

Anamorfosis óptica sobre bóveda.
1986.

El autor, nacido en Londres en 1938, es sobre todo escultor. Esta obra, destruida en 2002, parece ser su única experiencia con la anamorfosis.



REFERENCIAS.

- DODWELL, Lucy, "Gallery: Images that morph before your eyes", *New Scientist*, diciembre 2008.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.newscientist.com>>

Imagen nº 93

PETICOV, Antonio, *Momento Antropofágico con Oswald de Andrade*.

Anamorfosis óptica plana y anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1990.

Azulejo, madera, acero, ladrillo y vinilo.

3 x 16,5 m.

Sao Paulo, metro, estación República.

La obra combina imágenes anamórficas planas, en los muros, con una anamorfosis catóptrica cilíndrica en la bóveda.



REFERENCIAS.

- PETICOV, Antonio, *Momento antropofágico con Oswald de Andrade: un mural anamórfico de Antônio Peticov no metrô de São Paulo, estação républica*, s. l., Saidia, 1990, 40 p.
- <<http://www.metro.sp.gov.br/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/arte-metro.aspx>>

Imagen nº 94

CLEMENTE, Francesco, *The Star*.

Anamorfosis óptica plana.
1997.
Acrílico sobre lienzo.
1168 x 2336 mm



La obra forma parte de un conjunto de seis lienzos, con el nombre colectivo de *Anamorphosis*, que Francesco Clemente (Nápoles, 1952) pintó sobre poemas de Robert Creely (1926-2005). En los lienzos, solamente algunas de las imágenes son anamórficas, y las que lo son presentan grados muy ligeros de deformación. En algunos casos, se trata solamente de imágenes estiradas al estilo de la que publicó Vignola. La serie fue expuesta en Nueva York, Gagosian Gallery, del 1 de mayo al 14 de junio de 1997 y publicada en el número de invierno de 2008 de la revista digital *The 2River View*.

REFERENCIA.

- The 2River View, 2_2 (Winter 1998) (en <http://www.2river.org/>)

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.2river.org/>

Imagen nº 95

WILBOURN, Colin, *Passing Through*.

Anamorfosis óptica plana.

1997.

Piedra, vidrio y acero.

7 x 8x 30 m.

Márgenes del río Wear, Sunderland, Reino Unido.

Se trata de una instalación al aire libre, que forma parte de un proyecto de recuperación de una zona industrial degradada. El conjunto de la intervención de Wilbourn representa tres puertas que hacen referencia, respectivamente, al pasado, al presente y al futuro, así como a la tradición local de la fabricación de vidrio. La tercera puerta, tallada en el muro, es la puerta anamórfica.



REFERENCIA.

- <<http://www.anamorphosis.com/sunderland.html>>
- <<http://www.artistsgroup.co.uk/colinwilbourn/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.anamorphosis.com/sunderland.html>>

Imagen nº 96

BERNING, Anne, *Der Schrei*
(*Beate Klarsfeld*).

Anamorfosis óptica plana.

2000.

Óleo sobre aluminio.

670 x 2500 mm



La artista (Werl, Alemania, 1958) publica en su *web* otras dos pinturas anamórficas.

REFERENCIAS.

- <<http://www.anneberning.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.anneberning.de>>

Imagen nº 97

HILTNER, Gregor, *Murales en la estación de metro de Rathenauplatz (Nuremberg)*.

Anamorfosis óptica plana.
2000.
Mosaico.

Los personajes representados son Walther Rathenau y a Theodor Herzl.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://latander.livejournal.com/216413.html>

Imagen nº 98

SGARRA, Gregorio, *bwv515*.

Anamorfosis óptica plana.
2008.
Óleo sobre lienzo.
4 x 1 m.



La obra forma parte de la instalación *Anamorphosi*, de Gregorio Sgarra (Corato, Italia, 1968), que consta de cinco lienzos anamórficos más una proyección en video. Al menos a este lienzo le fue concedido en 2009 el premio Celeste. La instalación fue expuesta por primera vez en Galleria Museo Nuova Era (Bari) del 13 de diciembre de 2008 al 15 de enero de 2009. El video que acompaña a los lienzos, titulado “*GB 3.15*”, también ganador del Celeste, en 2008, ha sido proyectado además, el 10 de junio de 2010, en la sede de *The Phillips Collection*, Washington DC, en el curso del certamen “*In the Loop: Contemporary Video Art from the European Union*”. Puede verse en el canal de Sgarra en el portal *YouTube*.

REFERENCIAS.

- National Portrait Gallery, Washington <<http://www.npg.si.edu>>
- Galleria Museo Nuova Era <http://www.giorgiolattarulo.it/museonuovaera/comunicato_53.htm>
- <<http://www.premioceleste.it/opera/ido:10327/>>
- <<http://www.coratolive.it/news/Cultura/7050/news.aspx>>

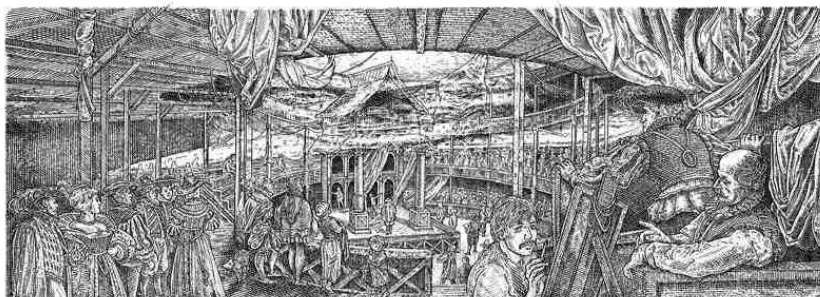
FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.giorgiolattarulo.it>>

Imagen nº 99

OROSZ, Istvan, *Shakespeare Theatre*.

Anamorfosis óptica plana.
2000.
Calcografía.
590 x 200 mm.



Tratándose de autores en activo, resulta muy difícil dar un listado completo de su obra. El caso de Orosz - como el de algunos otros que incluimos en este apéndice- resulta más complicado en tanto que se dedican especialmente a trabajar con la anamorfosis y otros efectos ópticos. La obra de Istvan Orosz (1951, Kecskemét, Hungría) es amplia y de ella presentamos, como muestra, esta anamorfosis óptica plana, elaborada según el procedimiento, tan habitual en la primera mitad del siglo XVI, de esconder la imagen anamórfica en otra que, vista de frente, no parece presentar ningún elemento extraño. Orosz trabaja también con anamorfosis catóptricas y todo tipo de trucos ópticos. Sus imágenes gozan de gran popularidad en la red.

REFERENCIAS.

Orosz tiene una web en la que se pueden encontrar muchas referencias. La dirección es: <http://web.axelero.hu>. Además, destacamos las siguientes:

- OYTIE - Orosz István. Balassi Kiadó, Budapest, 1994.
- István Orosz, *Exhibition Book*, Hammerpress – GrafikArchive, Kansas City, 1998.
- Vladislav Rostoka: *István Orosz / Posters*. Rabbit&Solution, Bratislava, 2002.
- SECKEL, 2004.
- *Deep Down - István Orosz. Catalogue of the "Orosz bij Escher" exhibition*, The Hague, 2004.
- *Clouds for Polonius*. Ernst Múzeum, Budapest, 2006.
- *István Orosz: Vision of Design*. Index Books / Hesign, Berlin - Shanghai, 2007.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.gallerydiabolus.com>>

Imagen nº 100

ROUSSE, Georges, *Chambéry*.

Anamorfosis óptica sobre superficie truncada.
2008.
Fotografía.

Rousse (París, 1947) es autor de numerosas anamorfosis de este tipo. Suele tratarse de figuras geométricas que aparecen suspendidas en el paisaje o en entornos arquitectónicos. Sin embargo, lo que Rousse ofrece al observador no es la anamorfosis, sino la fotografía de la anamorfosis. De ese modo, al hurtar al observador la posibilidad del juego, altera por completo la relación y el efecto de la verdadera anamorfosis. Su *web* proporciona abundante información bibliográfica.

REFERENCIAS

- <<http://www.georgesrousse.com>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://www.photosapiens.com/IMG/jpg/chambery_2008a.jpg>



Imagen nº 101

VARINI, Felice, *Quatre disques dans le rectangle*.

Anamorfosis óptica sobre superficie truncada.
2007.

La imagen formó parte de la exposición *Une Saison Suisse*, en el Museo de Bellas Artes de Arras. Las obras de Varini (Locarno, 1952), a diferencia de las de Georges Rousse, permiten al observador la relación propia de la anamorfosis. Su *web* proporciona abundante información bibliográfica.

REFERENCIAS

- <<http://www.varini.org>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.varini.org/dospho/dos2007/01-arras/var313a01.jpg>>

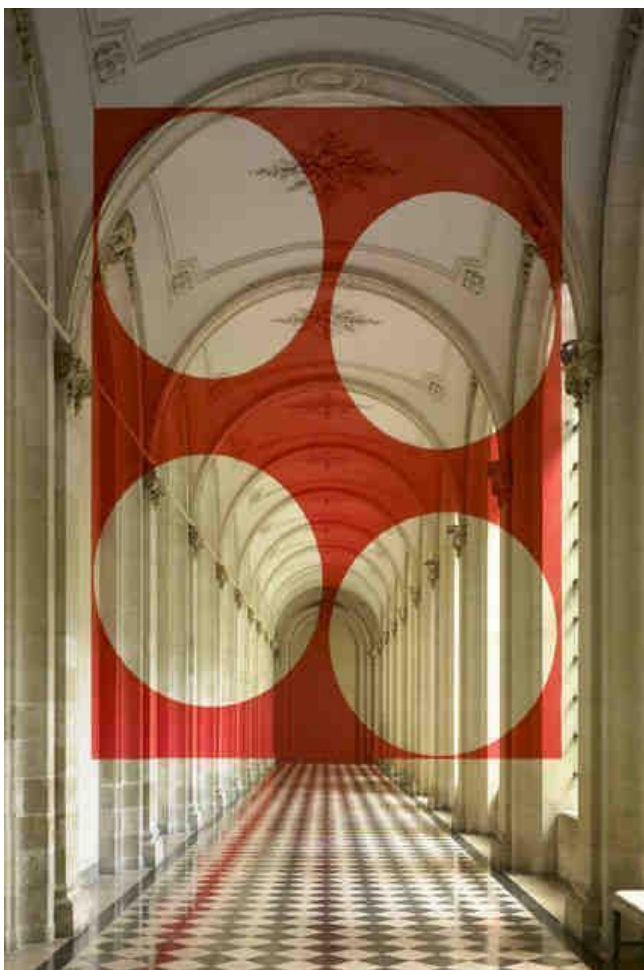


Imagen nº 102

PARANT, Dmitri, *Anamorfosis estereoscópica sobre La petite baigneuse, de Ingres*.

Anamorfosis óptica plana para visor estereoscópico.

-



En esta obra, el autor combina la imagen anamórfica con un efecto estereoscópico. La versión anamórfica de la pintura de Ingres se presenta dos veces, una a cada lado de una pirámide de madera provista de un visor estereoscópico en el vértice. Dmitri Parant, especializado en pintura relacionada con todo tipo de ilusiones ópticas, es autor de numerosas anamorfosis ópticas (planas y cónicas). Parte de ellas forman

parte de la exposición *Anaglyphe et Anamorphose*, celebradas en Chalon sur Saône (1994), Cannes (1995) y París (1996).

REFERENCIAS.

- <<http://www.dimitriparis.fr>>
- <<http://www.dimitriparis.com/>>

FUENTE DE LA IMAGEN

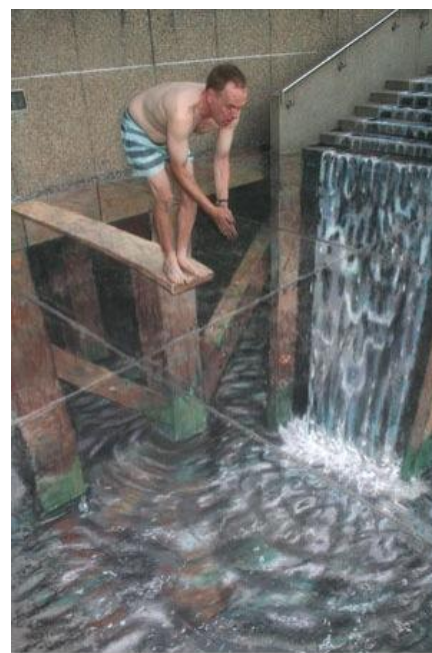
- <http://www.wonderful-art.fr/wp-content/uploads/2014/02/800pxAnamorphose_1.jpg>

Imagen nº 103.

BEEVER, Julian, *Taking the plunge*.

Anamorfosis ópticas planas.
Tizas de colores.

Julian Beever (1959, Cheltenham, Reino Unido) es -junto a Kurt Wenner, a quien hemos dedicado un espacio en este trabajo- uno de los más conocidos productores de imágenes del llamado *3D Street Art*. Existen otros muchos autores en activo, demasiados como para intentar dar aquí un listado completo. Los trabajos de Beever y Wenner son, por el momento, buenas muestras de esta variedad de anamorfosis.



Fotografías de los dibujos de Beever circulan por la red y son objeto de intensa admiración por parte de los internautas. Se trata de anamorfosis ópticas planas proyectadas sobre plano horizontal, lo que, en última instancia, las hace deudoras del *horizontorium* desarrollado en el siglo XIX por William Shires. La gran popularidad de este *3D Street Art* viene a subrayar, a nuestro entender, dos cuestiones de sumo interés. Primera, que en una época de tan alto desarrollo tecnológico como la nuestra, en la que el observador se ha acostumbrado a imágenes de todo tipo, la anamorfosis -un desarrollo técnico marginal surgido a finales del siglo XV o principios del siglo XVI- sigue conservando intacta su capacidad de fascinación. Y esta es, en parte, la razón de lo que sostenemos en este trabajo: que la relación con el observador -más que las características del objeto- puede ser el elemento esencial para la definición de anamorfosis. Segunda, que -siendo sinceros con nosotros mismos- este *3D Street Art* desafía una de las ideas clave de nuestro trabajo, a saber, aquella -tomada de MASSEY,2007- de que la anamorfosis no juega a crearla, sino que tiende a destruir cualquier tipo de ilusión espacial creíble. Sin embargo, las actitudes de los observadores muestran que el atractivo de este tipo de imagen anamórfica radica precisamente en lo contrario. Así que, una de dos: o no hemos sabido acertar con nuestro análisis o se confirma que la anamorfosis es un tipo de imagen tan especial que se resiste a ser definida con precisión. Lo cual reforzaría, quizá, nuestra propuesta final: que estamos ante un ejemplo de metaimagen especialmente sugerente

REFERENCIAS.

- BEEVER, Julian, *Pavement chalk artist: the three-dimensional drawings of Julian Beever*, Richmond Hill, Ontario, Firefly Books, 2010
- <<http://www.julianbeever.net/>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.julianbeever.net/>>

Imagen nº 104.

ROITBURD, Alexander,
*Retrato anamórfico de
Rembrandt.*

Anamorfosis óptica plana.
2006.
Óleo sobre lienzo.
100 x 200 mm



Roitburd (Odessa, 1961), es uno de los principales representantes del actual panorama artístico ucraniano. Participó en la 49ª Bienal de Venecia, y tiene obra en diferentes museos, entre ellos el MoMA, que tiene de él una videoinstalación: *Psychedelic Invasion of the Battleship Potyomkin into Sergey Eisenstein's Tautological Hallucinations* (<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=120284>), de 1998. De él hemos encontrado una serie de retratos anamórficos de Rembrandt, a la que pertenece la presente imagen.

REFERENCIAS.

- <<http://www.artnextgallery.com/87.html>>
- <<http://artcult.org.ua/en/painters/19>>
- <<http://dymchuk.com/?lang=en>>
- <http://issuu.com/dymchuk_gallery/docs/roytburd_print_mini_1_/40>

FUENTE DE LA IMAGEN

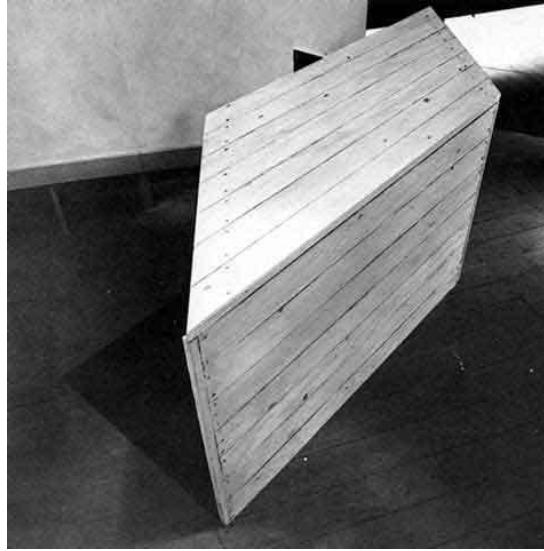
- <http://dymchuk.com/wp-content/gallery/pr_works_21-04-2009-24-04-2009/thumbs/mid_12_08_2010_16-08-10.jpg>

2. Anamorfosis ópticas tridimensionales.

Imagen n 105.

BEUTNER, Jan, *Cofre en madera*.

Anamorfosis óptica tridimensional.
1975.
Madera.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:188

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.laboratorio1.unict.it/lezioni/03-scrittura/img/02beutner2.jpg>>

Imagen nº 106.

PENNY, Evan, *Variation#3*.

Anamorfosis óptica tridimensional.
2010.
Silicona, pigmento, pelo y aluminio.

Esta y otras esculturas anamórficas de Penny (Sudáfrica, 1953) formaron parte de una exposición en la galería Sperone Westwater, NY, titulada *Evan Penny*, del 25 de febrero al 26 de marzo de 2011. El autor es conocido como escultor hiperrealista.



REFERENCIAS.

- *Evan Penny*, Catalogue published on the occasion of the artist's solo exhibition presented at Sperone Westwater, New York, 9 January - 14 February 2009. Essay by Kenneth E. Silver.
- <<http://rivabroberg.blogspot.com.es/2011/03/go-see-new-york-ewan-penney-at-sperone.html>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://artobserved.com>>

Imagen nº 107.

ABELANET, François, *Qui croire?*

Anamorfosis óptica tridimensional.
2011.
Arena, césped, paja y plantas.
100 m; 1500 m².



La instalación pudo verse en París, frente a l'Hotel de Ville, del 24 de junio al 17 de julio. Se trata de una aplicación del tipo de anamorfosis tridimensional que Bettini propone en *Apiaria Universalis*, 1642 (vid. fig. 38 del texto de este trabajo) y funciona, por lo tanto, exactamente igual que una anamorfosis óptica plana. El autor trabaja habitualmente como autor de imágenes tipo *3D Street Art*, y ha hecho otros montajes anamórficos con elementos vegetales. En el portal *YouTube* pueden verse videos de esta instalación (<<http://youtu.be/zbislrtrfrgs>>).

REFERENCIAS.

- <<http://www.francois-abelanet.com/>>
- <<http://www.gralon.net/articles/art-et-culture/design/article-qui-croire---une-anamorphose-vegetale-au-coeur-de-paris-5137.htm#un-projet-monumental.>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.pinterest.com>>

3. Anamorfosis catóptricas y dióptricas.

Imagen nº 108.

Anónimo, *Pareja haciendo el amor.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Pintura sobre seda.
Entre 1573 y 1619.



Baltrusaitis sugiere buscar en China el origen de la anamorfosis catóptrica cilíndrica, desde donde habría llegado a Europa. “*Faut-il en conclure que les anamorphoses catoptriques sont un orientalisme greffé avec retard sur des structures occidentales et refondues avec leurs éléments? Les données formelles et historiques convergent, si surprenant que cela puisse paraître, dans ce sens*” (1984:171). Esa primera anamorfosis sería realizada sin apoyo geométrico, trabajando a mano alzada guiada por la comprobación del resultado en el espejo. Añadimos en este anexo los tres ejemplos que publica Leeman. Se encuentran otros en Baltrusaitis (1984:167-175). Tomamos la datación de Baltrusaitis y de Leeman.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:167-175
- LEEMAN,1976:135

FUENTE DE LAS IMAGEN

- LEEMAN,1976:lám. 140

Imagen nº 109.

Anónimo, *Pareja haciendo el amor.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Pintura sobre seda.
Entre 1573 y 1619.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:167-175
- LEEMAN,1976:135

FUENTE DE LAS IMAGEN

- LEEMAN,1976:lám. 141



Imagen nº 110.

Anónimo, *Pareja haciendo el amor*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Pintura sobre seda.
Entre 1573 y 1619.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:167-175
- LEEMAN, 1976:135

FUENTE DE LAS IMAGEN

- LEEMAN, 1976:lám. 142



Imagen nº 111.

Anónimo, *Retrato de personaje desconocido*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Hacia 1630 (según Baltrusaitis, mientras que la *web* de la Universidad de Uppsala remite a inicios de siglo XVII.
Óleo sobre cobre y espejo cilíndrico.
374 x 384 mm (imagen); cilindro de diámetro 40 mm.
Uppsala, Universidad de Uppsala, Museum Gustavianum, con nº de inventario UUK 186.



Forma parte de los contenidos del *Augsburgska Konstskåpet*, gabinete de curiosidades del rey Gustavo II Adolfo de Suecia (1594-1632), que le fue regalado por la ciudad de Augsburgo en 1632, con motivo de la conquista de la ciudad por el rey sueco.

El gabinete había sido reunido por el coleccionista y comerciante Philipp Hainhofer (1578-1647), a quien lo compraron las autoridades de Augsburgo para regalarlo al rey. Sobre Hainhofer dice la *web* del Gustavianum:

“The collector, tradesman and diplomat Philipp Hainhofer is the creator - if not the manufacturer - of the Art Cabinets manufactured in the town of Augsburg during the first half of

the 17th century. As the travelled and educated man he was he possessed the knowledge needed for piecing together the cabinets iconography, for planning the object collections and organising the many categories of handicraft needed for manufacture - everything from ebony workers and goldsmiths to instrument makers, glassblowers and watchmakers. At that time Augsburg was an important centre of handicraft in the south of Germany and it is commonly said that there were more goldsmiths than bakers in the town”.

Respecto a la fecha, Baltrusaitis sospecha que puede tratarse de una de las anamorfosis cilíndricas más antiguas de las que se tienen noticia. La idea se basa en una declaración del propio Hainhofer, según la cual habría comprado en Dresde, en 1629, unos espejos que “*reflétaient des visages rares en perspective*”. Alguno de ellos podría haber sido el que forma parte de esta anamorfosis. A esto añade Baltrusaitis una observación de estilo: cierta rigidez de la figura denota arcaísmo en la técnica (justo lo contrario de lo que observa en las anamorfosis cilíndricas posteriores). Las declaraciones de Hainhofer aparecen en BÖTTIGER, J., *Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Uppsala*, Estocolmo, 1909, t. I, p. 32; t. II, p. 54-55; t. IV, pl. XLIX.

Debido a la historia del gabinete -trasladado inmediatamente a Suecia y conservado en su formato original y sin pérdidas- podríamos considerar que también el espejo cilíndrico es el original.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:133
- Web del Museum Gustavianum (<http://www.gustavianum.uu.se/en/node152>), que cita
 - CEDERLUND, Johan, *The Augsburg Art Cabinet*, Uppsala, 2003
 - HEINEMANN, Thomas, *The Uppsala Art Cabinet*, Uppsala, 1982

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://2.bp.blogspot.com/-jMC8e2n61no/U77Sw0S8igI/AAAAAAAAAGrk/OX9jsb5-T3Q/s1600/shakespeare+1ad.jpg>

Imagen nº 112.

NICERON, Jean François (1613-46), *Retrato de Jacques d'Auzoles*.

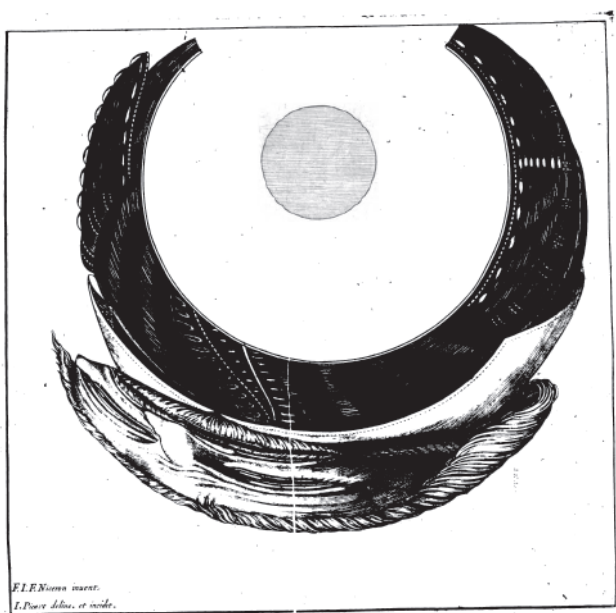
Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1631

Grabado calcográfico.

INSCRIPCIONES: en plancha, esquina inferior izquierda: "F. I. F. Niceron invent. / I. Picard delin. et incidit".

Aurillac, Archives départementales du Cantal, 1 J 606 (fondos de la familia d'Auzolles).



La imagen apareció como ilustración en AUZOLES, Jacques d', *Le Mercure charitable*, París, Gervais Alliot, 1638, p. 73 y podría ser la primera anamorfosis catóptrica publicada. Sin embargo, parece haber dos versiones de la misma, pues la imagen que conservan los Archivos Departamentales de Cantal es un grabado en hoja suelta que presenta, además, una diferencia importante: el círculo impreso que indica el lugar en que se debe apoyar el espejo cilíndrico ha sido sustituido por una reproducción del retrato de Auzoles. Debe de tratarse, pues, de una impresión posterior e independiente del libro.



La versión del retrato anamórfico de Auzoles conservada en los Archivos departamentales de Cantal.



El retrato de Auzoles grabado por Picard y publicado en *Le Mercure charitable*, p. 75

Jacques d'Auzoles (1571-1642), señor de La Peyre, matemático y cronologista, fue amigo de Jean-François Nicéron, lo que explica que el religioso realizara esta versión anamórfica de su retrato. El *Le Mercure charitable*, página 72, Auzoles realiza el siguiente elogio de Nicéron:

“Le R. P. François Nicéron Minime, (...) l’ay trouvé d’un très-excellent esprit & tres-sçavant homme (so lors on le devoit appeller homme, n’ayant que quelques dix-huict ans) en tout ce qui dépend de l’Optique; ce gentil esprit lors que moins i’y pensois s’advisa de faire de mon pourtraict la suivante figure, laquelle semble plustot un monstre qu’un homme, mais y appliquant un cylindre, & le mettant sur le rond qui y est marqué, cela me represente si naïsvement bien, qu’il ne s’est jamais fait pourtraict de moy qui me soit plus semblable”.

La corta edad que según Auzoles tenía Nicéron cuando hizo esta anamorfosis justifica la datación de la imagen.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:59-60
- <<http://www.lampe-tempete.fr/Nicéron.html>>

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://archives.cantal.fr/accounts/mnesys_ad15/datas/cms/AD015_7_NUM_00003-1_jpg_/0_0.jpg>

Imagen nº 113.

STOMMER, Matthias (atribuido), *San Jerónimo*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre lienzo.
424 x 585 mm.
Hacia 1635.
Utrecht, Centraal Museum, con nº de registro 18448.

Matthias Stommer, o Stom (hacia 1600 - después de 1652), es considerado uno de los más destacados seguidores holandeses de Caravaggio.

REFERENCIAS.

- LEEMAN, 1976:135 y lám. 128.
- La *web* del Centraal Museum aporta bibliografía ampliada y listado de exposiciones en las que ha sido incluida esta imagen.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://centraalmuseum.nl/>>



Imagen nº 114.

Anónimo, *Crucifixión con la Virgen, San Juan y un ángel*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre tabla.
500 x 620 mm
Antes de 1640.



Baltrusaitis opina que se trata de una de las anamorfosis catóptricas cilíndricas más antiguas (anterior a 1640), según lo que llama “*indices matériels*”. Dice que se basa en una composición muy geométrica, con lo que quiere apoyar su idea de cierto primitivismo de la técnica. Leeman coincide con Baltrusaitis en

considerarla una composición algo convencional. Ambos la atribuyen al entorno artístico del norte de Holanda.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:133-134 e imagen 90.
- LEEMAN,1976:135 y lám. 129.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 129

Imagen nº 115.

NICERON, Jean-François, *Retrato de Fernando II de Toscana.*

Anamorfosis dióptrica.

1642 (según el Museo, pero 1635 según Baltrusaitis).

Óleo sobre tabla, y montaje en madera para la visualización de la imagen.

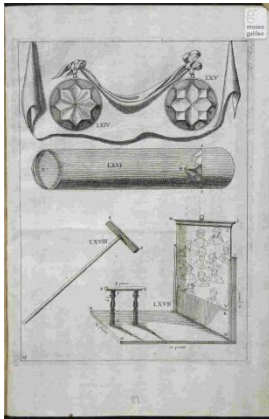
700 x 430 x 530 mm

Florencia, Istituto e Museo di Storia della Scienza, con nº 3196 de inventario.



Baltrusaitis lo valora como obra de juventud (con la datación que él hace) y dice que demuestra como, a los 24 años, Nicéron está en plena posesión de sus capacidades. En nota sugiere que Nicéron habría visto ejecutar esta técnica en Lyon al padre Dulieu, que no era, por otra parte, el inventor de la misma.

El hecho de que se trate del retrato del gran duque de Toscana -Fernando II de Medici (1610-1670), gran duque desde 1621, protegió y tuvo mucho interés en la ciencia experimental- sitúa a esta pieza en la misma órbita que los retratos de soberanos de la primera mitad del XVI. La diferencia obvia está en la técnica de elaboración y en la tecnología necesaria para la observación (una mirilla que, por cierto, se ha perdido), pero da muestra de cómo la anamorfosis se consolida como juego, antes que como corrección óptica perspectiva.



El mismo objeto aparece en Nicéron, 1652:100 y ss.,
así como en la plancha 23.

La ficha de la pieza, en la *web* del museo, dice lo siguiente:

“An optical toy designed and made by Jean-François Nicéron. The apparatus consists of an oil painting on a wooden board, fixed vertically to a second horizontal board carrying a wooden support. The painting represents a series of turbaned heads with a flag display in their midst. The support originally carried a tube containing a polyhedral lens and a diaphragm (the tube was lost in the 1966 flood). If the painting was observed through the tube, the portrait of Ferdinand II de' Medici appeared. The portrait was actually composed of separate fragments assembled through the multiple refractions produced by the polyhedral lens. Thanks to the refractions of a prismatic lens, this toy generates an optical illusion similar to anamorphoses. On the horizontal table is a partially deleted inscription praising Ferdinand II”.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:60. En nota, remite a una tesis realizada en l'École du Louvre: BOUSQUET, J., *Recherches sur le séjour des artistes français à Rome au XVIIe siècle*, enero de 1952.
- NICERON, 1652:100 y ss.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://catalogue.museogalileo.it/object/OpticalToy.html>>

Imágenes nº 116 a 119.

La fama obtenida por Nicéron tras la publicación de su *Perspective curieuse*, más el hecho de que Baltrusaitis llamara la atención sobre la obra del Mínimo francés, ha hecho que se le atribuyan una serie de cuatro anamorfosis catópticas conservadas en Roma. Todas tienen las mismas medidas y están elaboradas al óleo sobre tabla. Sin embargo, dicha atribución es dudosa. Massey recoge esta duda y para ello remite a Trucci. Vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que el propio Nicéron no se atribuye la autoría de ninguna de las imágenes de este tipo que él mismo menciona en la Biblioteca del convento de los Mínimos en París (NICERON, 1652:160). Leeman relaciona tres de estas imágenes con originales de Simon Vouet, que debieron servir, en su opinión, como modelos para someter a deformación. Remite la última de las cuatro, por su parte, a círculos caravaggescos franceses.



Imagen nº 116.

NICERON, Jean François (atr.),
Luis XIII ante el crucifijo.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre tabla.
500 x 670 mm.
1638-42.
Roma, Palazzo Barberini.
<<http://www.photo.rm.n.fr>>

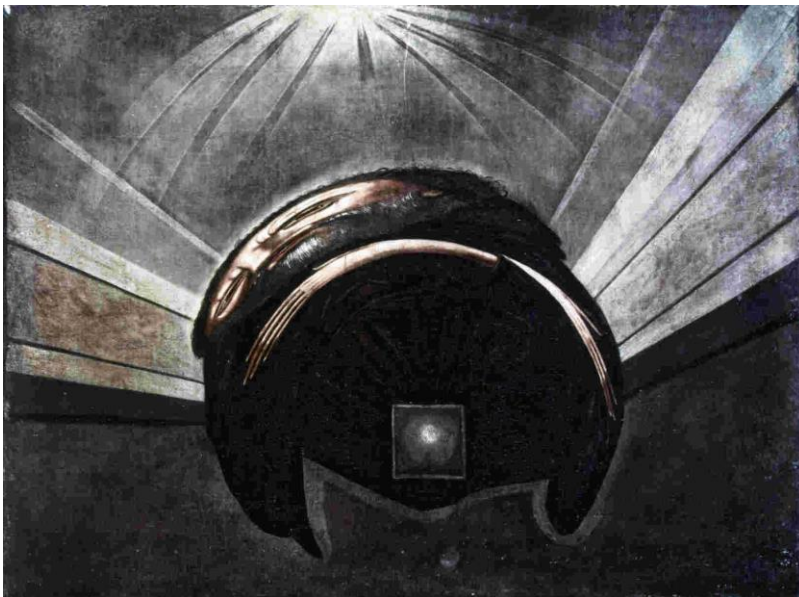


Imagen nº 117.

NICERON, Jean François (atr.),
Figura orante (¿San Francisco de Paula?).

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre tabla.
500 x 670 mm.
1638-42.
Roma, Palazzo Barberini.
< <http://www.bildindex.de/#/4> >



Imagen nº 118.

NICERON, Jean François (atr.),
Retrato (¿Luis XIII?).

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre tabla.
500 x 670 mm.
1638-42.
Roma, Palazzo Barberini.
<<http://www.photo.rmn.fr>>



Imagen nº 119.

NICERON, Jean François (atr.),
Pareja / Escena de boda.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Óleo sobre tabla.
500 x 670 mm.
1638-42.
Roma, Palazzo Barberini.
<<http://www.photo.rmn.fr>>

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:147-165.
- LEEMAN,1976:131, 135 y lám. 133-136.
- MASSEY,2007:150.
- TRUCCI, I. "Le anamorfofi di Jean François Nicéron all'Istituto e Museo di storia della scienza de Firenze", *Annali dell'Istituto e Museo di storia della scienza de Firenze*, 1, 2 (1976):57-64.

Imagen nº 120.

NICERON, Jean-François (círculo de; atr.), *Tito Manlio a caballo*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Lápiz, tinta marrón, trazas de punta de plomo y tiza sobre papel.

370 x 512 mm.

Hacia 1620-40.

Nueva York, Metropolitan Museum of Art, con nº 2013.203 de inventario.



La pieza llega al Metropolitan en 2012, proveniente de Alemania. El museo se muestra algo más prudente con la atribución que en el caso de las cuatro imágenes anteriores. La relación de la imagen con un original de Hendrick Goltzius (1558-1617) es evidente. Se diría que para atribuir estas imágenes a Niceron no parece haber otro motivo que su autoridad técnica.



GOLTZIUS, Hendrick, *Tito Manlio a caballo*, de la serie *Héroes romanos*, plancha nº 7. 1586. Calcografía. 362 x 229 mm. Amherst (MA), Mead Art Museum at Amherst College.

REFERENCIAS.

- "Drawings and Prints: Selections from the Permanent Collection," August 27, 2013 - November 18, 2013.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DP832002.jpg>>

Imágenes nº 121 a 123.

El Museo Histórico de Basilea (*Historisches Museum Basel*) guarda tres pinturas anamórficas de Johann Heinrich (o Hans Heinrich) Glaser (1595-1673), de quien ya hemos mencionado una anamorfosis óptica plana (imagen nº 24). Se trata de tres anamorfosis catóptricas cilíndricas, todas al óleo sobre tabla y de iguales medidas.



Imagen nº 121.

GLASER, Johann Heinrich, *Retrato de Johann Rudolf Wettstein, burgomaestre de Basilea.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1650.

Óleo sobre tabla.

390 x 390 mm.

Historisches Museum Basel, con nº 1907.244.2 de inventario.



Imagen nº 122.

GLASER, Johann Heinrich, *Mujer y loco [escena de género].*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1650.

Óleo sobre tabla.

390 x 390 mm.

Historisches Museum Basel, con nº 1907.244.1 de inventario.



Imagen nº 123.

GLASER, Johann Heinrich, *Venus*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1650.

Óleo sobre tabla.

390 x 390 mm.

Historisches Museum Basel, con nº 1907.244.3 de inventario.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:136-137.
- BLANCHARD, Jean-Vincent, *L'optique du discours au XVII^e siècle*, Presses Université Laval, 2005, p. 170-171.
- LEEMAN, 1976:135 y lám. 137 y 138.
- MEISSNER, Günter, *Allgemeines Kunsterlexikon*, K. G. Saur Verlag, vol 41, p. 31.
- STRAUSS, Walter L. *The German single-leaf woodcut, 1550-1600: a pictorial catalogue*, Vol I: A-J, Abaris Books, 1975, 1429 p.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- Debemos las imágenes a la amabilidad de D. Raphael Beuing, del Historisches Museum Basel.

Imagen nº 124.

DITTMERS, Gerdt (+1672), *Retrato del rey Frederik III de Dinamarca y de la reina Sofía Amalia*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1655-56.

Óleo sobre tabla.

700 x 700 mm.

Copenhague, Nationalmuseet, con nº CDb66 de inventario.



De la pintura, que formaba parte de la *kunstammer* establecida por Frederik III a mediados del siglo

XVII, valora Baltrusaitis su alto nivel de desarrollo técnico.

Gerdt Dittmers (+1672) era natural de Hamburgo, según se lee en Baltrusaitis y en la ficha de la *web* del museo.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:133 y nota 13, que remite a JACOBÆUS, O[liger], *Museum Regium [seu catalogus Rerum tam naturalium, quam artificialium, quae in basilica bibliothecae Augustissimi Daniae Norvegiae q; Monarchae Christiani Quinti]*, Copenhagen, Joachim Schmetgen, 1696, p. 67, donde se lee lo siguiente:
“*SPECULA CYLINDRICA metallica, quae perpendiculariter imminent tabulis planis, figurisq; ac imagines in iis confusas & variè dissipatas recolligunt quasi, & et ordine decenti ac figura repraesentant. Horum unum in tabula plana, nil nisi monstrosas figuras & quasi confusum chaos exhibente, constitutum, Regem gloriosae memoriae Fridericum Tertium & Reginam Sophiam Amaliam repraesentat*”. Se halla en la Sección IV del libro, titulada “*Mechanica, Optica & res coetarae huc spectantes*”.
- BALTRUSAITIS,1984:136, nota 20, que remite para información sobre Dittmers a ELLER, P. *Konigele portraetmalerei i Danmark*, 1630-82, Copenhagen, 1970, p. 238,
- LEEMAN,1976:133, 135 y lám. 139.
- MALCOLM,2004:208.
- SCHLOSSER, Julius, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988, p. 186-189.
- La *web* del museo remite a:
 - *Kongelige Kammerregnskaber fra Frederik III's og Christian V's Tid*. Ed. Emil Marquard. København 1918, p.34.
 - GUNDESTRUP, Bente, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 / The Royal Danish Kunstkammer 1737*, Vol. I-II & Index. København 1991 & 1995, II, pp.260-261.
- <http://www.kunstkammer.dk/MathematiskeGB/genstande_mathematiskeGB.asp?ID=139>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.kunstkammer.dk/DB_Billede/6000040.jpg>

Imagen nº 125.

PIOLA EL VIEJO, Domenico (1627-1703), *La erección de la cruz*.

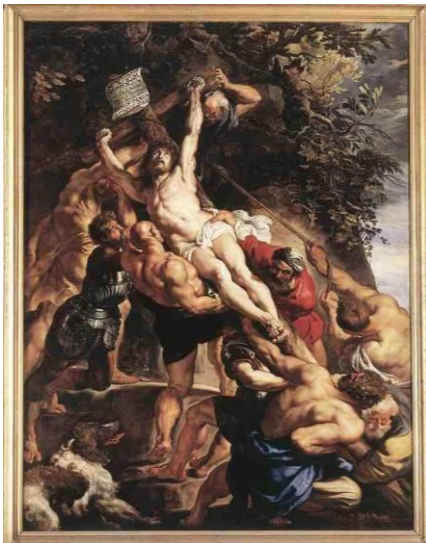
Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Tercer cuarto del siglo XVII.
Óleo sobre tabla.
680 x 830 mm.
Rouen, Musée de Beaux Arts.



Baltrusaitis valora la ejecución de la obra y llama la atención del lector sobre lo enérgico y colorido de la composición, alejada de una mera aplicación de normas técnicas. Por eso, entiende que esa calidad en la

ejecución la eleva, junto con el retrato de Frederik III de Dinamarca, sobre el resto de las anamorfosis catópticas hasta ahora citadas.

La imagen es versión de *La erección de la cruz* (1610-11), de Rubens, en la catedral de Amberes. Baltrusaitis menciona otra versión anamórfica del mismo cuadro: además de esta de Rouen, habría otra perteneciente a la colección Rheims, en París. Sin embargo, las versiones anamórficas no son exactamente iguales al original de Rubens, pues añaden un par de ángeles. La de Rouen, además, una escena erótica que Baltrusaitis interpreta como símbolo de la oposición entre sacrificio y pecado.



RUBENS, Peter Paul, *Erección de la cruz* (1610-11), panel central, Catedral de Amberes.

La pintura llega al museo como parte de la donación Henry et Suzanne Baderou (1975), colección de más de 4.000 dibujos y 300 pinturas reunidas por el historiador Henry Baderou. El siglo XVII es el que más obras aporta.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:134 y plancha VII.
- FRYSZMAN, Jacques, "Treasures for Rouen", *The Burlington Magazine*, vol. 119, nº. 890, mayo 1977, p. 364.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://mateturismo.files.wordpress.com/2009/12/anamorfosisdomenicopiola.jpg>>
- <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/65/da/5d/65da5d8855e5955fcc1b8b20aec1b615.jpg>>

Imagen nº 126.

Anónimo, *Anamorfosis de un Realista.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Segunda mitad del siglo XVII.

Óleo sobre tabla.

315 x 430 mm.

Grosvenor Museum, Chester (Reino Unido).



Es casi igual a otro retrato del castillo de Gripsholm (Suecia) y que incluimos como imagen nº 127. Allí es titulado *Retrato de Carlos I de Inglaterra*. Solamente se diferencian porque en aquél se pinta una calavera en el punto que indica la posición que debe ocupar el cilindro, además de en otros pequeños detalles. Parece ser que el del castillo de Gripsholm está pintado en ambas caras del soporte, en cuyo reverso hay un retrato anamórfico de Carlos II de Inglaterra. Un ejemplar casi idéntico -identificado el personaje también como Carlos I- salió a la venta en Bonhams, Londres, el 24 de octubre de 2012.

REFERENCIAS.

- *Web Your Paintings*, de la BBC
- <<http://www.bonhams.com/auctions/19789/lot/2/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/anamorphosis-of-a-royalist-102865>>

Imagen nº 127.

Anónimo, *Retrato de Carlos I de Inglaterra.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Segunda mitad del siglo XVII.

Óleo sobre tabla.

410 x 500 mm.

Castillo de Gripsholm (Suecia).



Baltrusaitis la relaciona con la eclosión de anamorfosis catóptricas cilíndricas del XVII; a ésta en concreto la valora como pintada por algún buen profesional (“*un véritable peintre*”). También ve una relación directa con la publicación de *Thaumaturgus opticus* en 1646, que podría ser además la clave que explica la moderación gráfica de esta figura en comparación con las más coloridas y compositivamente complejas crucifixiones italianas a partir de Rubens. Es, salvo pequeños detalles, la misma imagen que la nº 126. La incorporación del cráneo refuerza su interpretación como *vanitas*, al igual que, por el mismo recurso, *Los embajadores*. En el reverso de esta imagen se halla un retrato de Carlos II de Inglaterra, que incluimos como imagen nº 130.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS,1984:134.
- LEEMAN,1976:133 y 135 y lám. 131.
- MALCOLM,2004:208.
- PHILIPPOVICH, Eugen von, *Kuriositäten/Antiquitäten*, Klinkhardt & Biermann 1966, Braunschweig, p. 9.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1975:lám. 2

Imagen nº 128.

Anónimo, *Retrato de Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Encontramos esta imagen en la *web*, sin que hayamos podido obtener más información al respecto. De todos modos, la similitud con las dos imágenes anteriores permite suponer la identidad del retratado, así como una fecha probable.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://f-picture.net/lfp/s45.radikal.ru/i108/1009/7f/e4b241e8253e.jpg/htm>>
- <<http://www.corbisimages.com/Search#p=1&q=Anamorfosa>>



Imagen nº 129.

Anónimo, *Retrato de Carlos II de Inglaterra*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre tabla.
584 x 571 mm.
Tabley House Collection, Knutsford (Reino Unido).



El *Science Museum* de Londres conserva una imagen aparentemente igual, salvo las medidas, que identifica como retrato de Carlos I y al que da una fecha mucho más tardía. La incluimos en este anexo como imagen nº 212.

REFERENCIAS.

- <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/an-anamorphic-portrait-of-king-charles-ii-103812>>

Imagen nº 130.

Anónimo, *Retrato de Carlos II de Inglaterra*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Segunda mitad del siglo XVII.
Óleo sobre tabla.
410 x 500 mm.
Castillo de Gripsholm (Suecia).



La imagen nº 127 se halla en la otra cara del mismo soporte.

REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:134.
- LEEMAN, 1976:133 y 135 y lám. 131.
- MALCOLM, 2004:208.
- PHILIPPOVICH, Eugen von, *Kuriositäten/Antiquitäten*, Klinkhardt & Biermann 1966, Braunschweig, p. 11.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/ff/Charles_II._Anamorphosis.jpg/717px-Charles_II._Anamorphosis.jpg>

Imagen nº 131.

Anónimo, *Retrato de caballero*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.

Encontramos esta imagen en la *web*, sin que hayamos podido obtener más información al respecto.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://f-picture.net/lfp/s55.radikal.ru/i149/1009/a9/db4f358f2a62.jpg/htm>>

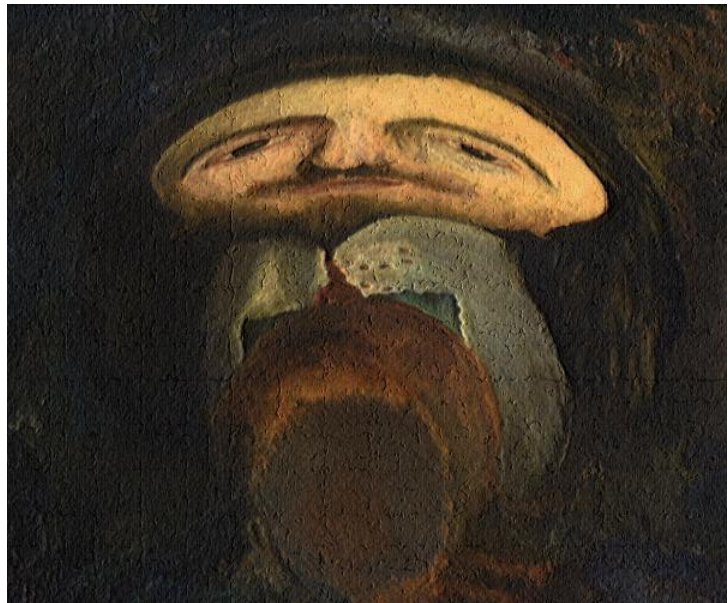


Imagen nº 132.

Anónimo, *Retrato de caballero*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.

Mediados del siglo XVII.

De nuevo estamos ante una imagen dada a conocer por Baltrusaitis y de la que no hemos podido obtener más noticias. Baltrusaitis la localiza en una colección particular (M. H. Bisshops) en Leyden, y sugiere que se trata de un retrato de Descartes, basado en el pintado por Frans Hals.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984: 134.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUSAITIS, 1984: 135, fig. 93A.

Imagen nº 133.

Anónimo, *La oración en el huerto*.

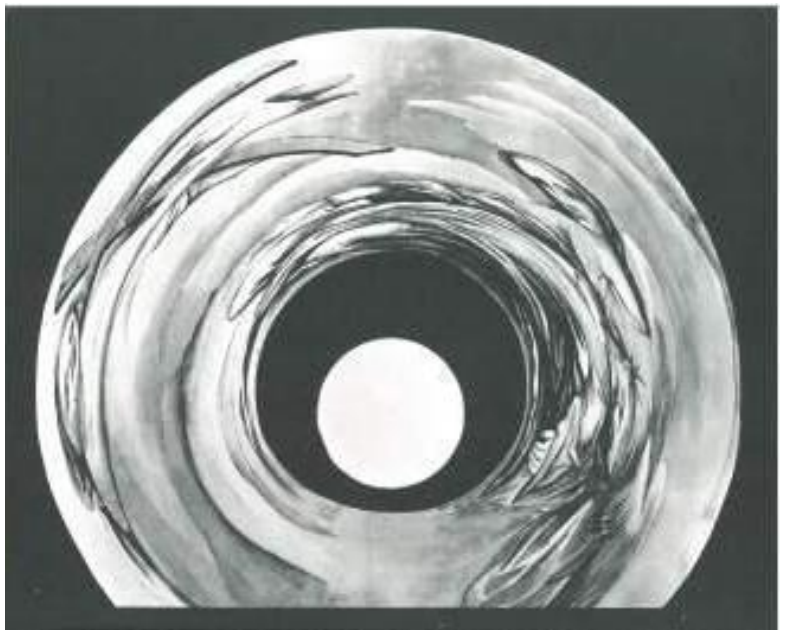
Anamorfosis catóptica cilíndrica.

Siglo XVIII.

Gouache.

380 x 470 mm.

Esta imagen forma, con las tres siguientes, un ciclo relacionado con la Pasión y muerte de Cristo.



REFERENCIA.

- LEEMAN, 1976: 136

FUENTE DE LA IMAGEN

- LEEMAN, 1976: lám. 146.

Imagen nº 134.

Anónimo, *Cristo crucificado*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Siglo XVIII.
Gouache.
380 x 470 mm.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:136

FUENT DE LA IMAGEN

- LEEMAN,1976: lám. 145.

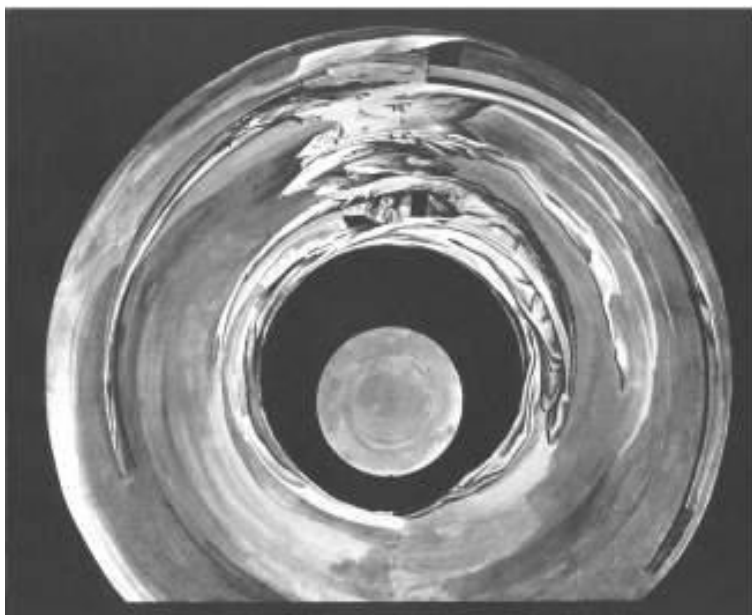


Imagen nº 135.

Anónimo, *Cristo yacente*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Siglo XVIII.
Gouache.
380 x 470 mm.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:136

FUENT DE LA IMAGEN

- LEEMAN,1976: lám. 148.



Imagen nº 136.

Anónimo, *Cristo resucitado*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Siglo XVIII.

Gouache.

380 x 470 mm.



REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:136

FUENTE DE LA IMAGEN

- LEEMAN,1976: lám. 147.

Imagen nº 137.

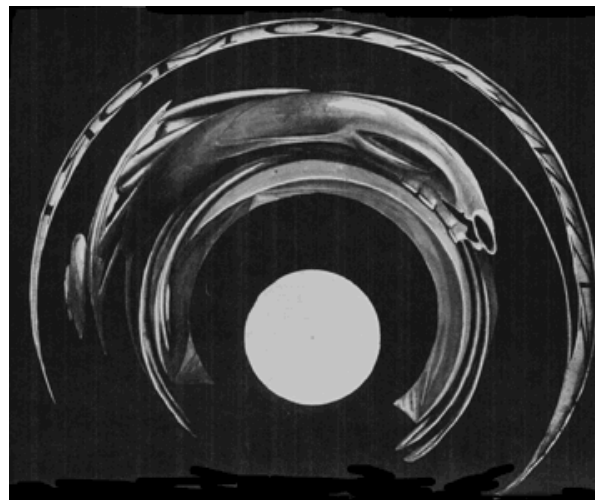
Anónimo, *Vanitas*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Gouache.

376 x 456 mm.

Roma, Colección Apolloni.



REFERENCIAS.

- LEEMAN,1976:136

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:136, lám. 157

Imagen nº 138.

Anónimo, *Bonnie Prince Charlie*.

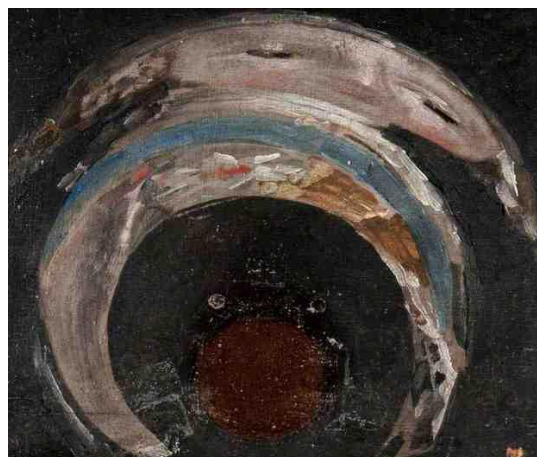
Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Mediados del siglo XVIII.

Óleo sobre tabla.

280 x 355 mm.

Fort William (Escocia), West Highland Museum.



Como a los retratos anamórficos de Carlos I de Inglaterra, a este del último pretendiente al trono de Escocia se le supone intencionalidad política. El espejo cilíndrico haría el papel de clave para descifrar el mensaje oculto en la imagen. Otro ejemplar formó parte de la exposición *The Royal House of Stuart* (Londres, 1889). Ese mismo ejemplar fue subastado en Christie's el 26 de abril de 1993, como lote nº 4 de la venta *Fingask Castle*. Vuelve a salir a la venta en Bonhams el 19 de agosto de 2004, como lote nº 938a de la venta *The Scottish Sale*, subasta 10914.

REFERENCIAS

- *The Royal House of Stuart* (catálogo de la exposición celebrada en Londres, The New Gallery, hasta el 31 de mayo de 1889), Londres, 1889, pág. 231, ítem Nº 1130.
- <<http://www.bonhams.com/auctions/10914/lot/938a/>>
- <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/>>
- <<http://www.westhighlandmuseum.org.uk/collections/the-jacobites/secret-portrait/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/>

Imagen nº 139.

Anónimo, *Venus*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Óleo sobre tabla.

260 x 340 mm.

Fort William (Escocia), West Highland Museum.

Parece una copia -de inferior calidad técnica- de la *Venus* de Glaser (imagen nº 119)



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/>>

Imagen nº 140.

Anónimo, *Serie de 12 anamorfosis catóptricas cilíndricas.*

Hacia 1750.
Calcografías coloreadas a mano.
Londres, Science Museum, con nº 1927-1159 de inventario.

La serie pertenecía a Stephen Charles Triboudet Demainbray (1710-82), científico y tutor en matemáticas y en ciencias del futuro Jorge III. Según informa el Science Museum, con estas imágenes solía abrir sus lecciones sobre Óptica. Otro ejemplar de una de las imágenes de la serie, según Mannoni, se encuentra también en la colección Werner Nekes.



REFERENCIAS.

- Science Museum, Londres.
- MANNONI,2004:92

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://www.scienceandsociety.co.uk>>

Imagen nº 141.

Anónimo, *Retrato de hombre a la moda oriental.*

Anamorofosis catóptrica cónica.
Primera mitad del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Londres, Science Museum, con nº 1927-1160 de inventario.

El Museo de la Ciencia de Londres conserva otra imagen de las mismas características. Ambas pertenecieron a Stephen Demainbray.



REFERENCIA.

- Science Museum.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.scienceandsociety.co.uk>>

Imagen nº 142.

Anónimo, *El usurero*.

Anamorfosis catóptrica cónica.

Mediados del siglo XVIII.

Óleo sobre tabla.

750 x 750 mm.

Coimbra, Museo de Física de la Universidad, con nº INDEX 1788 : X.IV.385

/ Z.V.385 de registro.

Se trata de la versión anamórfica de la imagen del mismo título grabada a la mezzotinta por Charles Spooner (1720-67) a partir de un dibujo de Philip Mercier (c. 1680-1760).



REFERENCIAS.

- BERNES, Anne-Catherine (et al.), *O Engenho e a Arte*. (Catálogo de instrumentos presentados en la exposición "O Engenho e a Arte. Coleção de Instrumentos do Real Gabinete de Física", en Lisboa, CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, del 29 de abril al 31 de agosto de 1997), Lisboa-Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Museu de Física da Universidade de Coimbra, 1997.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://museu.fis.uc.pt/106fg.jpg>>

Buena parte de las anamorfosis catóptricas cilíndricas que hemos encontrado hasta aquí obedecen a un tipo general que podríamos relacionar con entornos aúlicos, aristocráticos y científicos. Pero a lo largo del XVIII se asiste al de incremento del interés general por ellas, a consecuencia del cual -sin atrevernos a afirmarlo categóricamente- hacia mediados de siglo podríamos señalar dos corrientes bien diferenciadas. Una de ellas se caracteriza, en lo formal, por una elaboración rudimentaria, que presenta imágenes satíricas y grotescas, a menudo escatológicas y pornográficas, casi siempre tipos aislados, con los que los autores no componen escenas; en raras ocasiones firmadas, circulando seguramente en un ámbito popular en el que las mismas imágenes se ven reaparecer, copiadas una y otra vez, a lo largo del tiempo. Baltrušaitis (1984:131) dice que existen “*innombrables collections*” de este tipo de imágenes. Resulta, por ello, difícil localizarlas y dar un listado completo. La segunda de esas corrientes se caracteriza, por el contrario, por la elaboración formal más cuidada y profesional, técnicamente más exigente, que presenta con frecuencia escenas mitológicas y de género, a menudo firmadas por autores, si bien poco relevantes para nosotros, técnicamente bien formados (no siempre relacionados con las artes plásticas: a veces con la óptica y la instrumentación científica), proponiendo imágenes que son a veces adaptaciones de autores de prestigio, a veces elaboraciones originales. Se diría que buscan una clientela de mayor nivel educativo y/o adquisitivo. A lo largo del siglo XIX, ambas corrientes parecen ir extinguiéndose, más la segunda que la primera, si bien esta debe ceder espacio ante una cierta recuperación del interés popular por la anamorfosis óptica plana. A partir de la segunda mitad se asiste a una breve revitalización de la corriente

más popular, caracterizada ahora por la presentación al público de colecciones en las que es evidente un intento de renovación del repertorio gráfico, con personajes y tipos actualizados, si bien en ocasiones mezclados con algunas imágenes aún supervivientes del siglo anterior. A menudo son producto de empresas editoriales más que de la iniciativa personal de sus autores.

Imagen nº 143.

VOLCKERT, Daniel, *San Francisco*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1726.

Tinta y acuarela sobre papel.

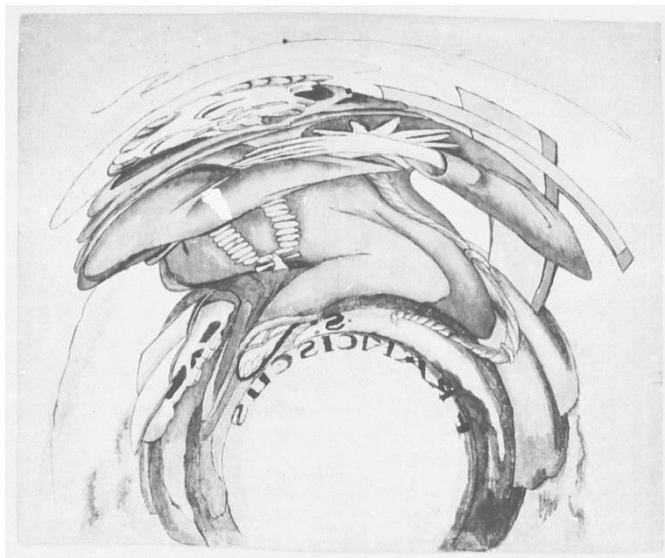
300 x 369 mm.

INSCRIPCIONES: tinta: “S / FRANCISCUS”

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum,

Graphische Sammlung, con nº HB 25737/1303 de

inventario.



Sobre Volckert (Gdąnsk, 1677 - Augsburgo, 1761) hallamos referencia en KEIL, donde se habla de él como pintor y se le relaciona con la técnica de los instrumentos ópticos, así como a su hijo Jeremias Volkert (1716-73). Hay también hay referencia a ambos en STETTEN, donde se recuerda que realizaron gran cantidad de imágenes para espejos cilíndricos y cónicos. En cualquier caso, ambas fuentes ponen de relieve la relación de Volkert con los círculos de fabricantes de lentes e instrumentos ópticos de Augsburgo en el siglo XVIII. Un grabado de Volkert, en la misma colección, con el diseño de una etiqueta para un óptico de Nuremberg, parece confirmar esa relación.

REFERENCIAS.

- KEIL, Inge, *Augustanus opticus: Johann Wiesel (1583-1662) und 200 Jahre optisches Handwerk in Augsburg*, Berlín, Akademie Verlag, 2000.
- STETTEN, Paul von (der Jüngere): *Kunst-, Gewerb-und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Vol. I Augsburg, Conr. Heincr. Stage, 1799, p. 298, 375 y 514, y en Vol II (*Zweiter Theil oder Nachtrag*), Augsburg, Conr. Heincr. Stage, 1788, p. 229.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 144.

VOLCKERT, Daniel, *Barco de guerra.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Tinta y acuarela sobre papel.

295 x 370 mm.

INSCRIPCIONES: tinta: “Ein [ilegible] / Daniel Volckert / Nº 6”

REFERENCIAS.

- MANNONI,1996:127.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.antiqu-photo.com>>



Imagen nº 145.

BAECK, Elías, *África.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1740.

Gouache.

335 x 405 mm

Inscripciones: “Africa / E.B. [¿A.H.E?]/fecit / 1740”.

París, Musée des Arts Décoratifs, con nº número CD 2700 de inventario.



La imagen forma parte de una serie de alegorías de los continentes. Para la identificación del monograma, Baltrušaitis remite a Bruillot, que lo recoge cuatro veces con motivo de cuatro monogramas diferentes: “*EB Sculp.*”, “*EB. Al. Fecit*”, “*E.B. a. H. Scu.*” y “*EB. aH. fc.*”. En el comentario del segundo de ellos, en el volumen 3, p. 49, entrada nº. 315, identifica al autor como Elias Baeck o Boeck (Laubach, 1680-Augsburgo, 1748), quien firmó a veces con el seudónimo de Heldenmuth. La web www.bildindex.de lo cita también como Beck y como Böck. Grabador, pintor y editor.

REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS,1984:131 y pl. V
- BRULLIOT, F., *Dictionnaire des Monogrammes*, vol. III, Munich, G. J. Cotta, 1834
- BRYAN, Michael, *Dictionary of Painters and Engravers*, 1889, vol. I, (ed. New York, McMillan, 1903)

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/>>

Imagen nº 146.

BAECK, Elías, *América*.
Anamorfosis catóptrica
cilíndrica.
1740.
Gouache.
335 x 400 mm
Inscripciones: “*America / E.B.*
[¿A.H.E?]/fecit / 1740”.
París, Musée des Arts
Décoratifs, con nº número CD
2701 de inventario.



Imagen nº 147.

BAECK, Elías, *Europa*
Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
1740.
Gouache.
295 x 350 mm
Inscripciones: “*Europa*”.
París, Musée des Arts Décoratifs, con nº número 2699 de inventario.

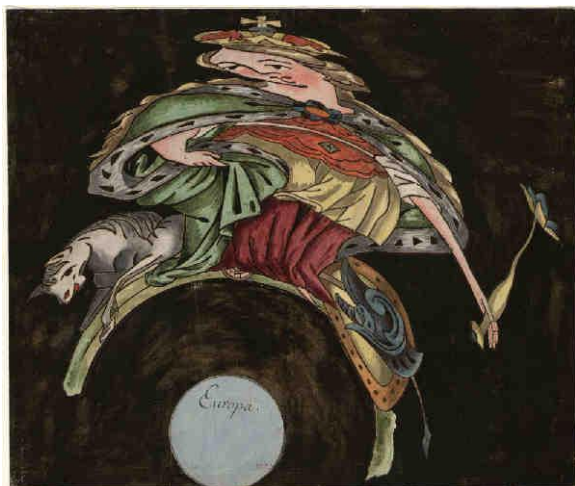


Imagen nº 148.

BAECK, Elías, *Asia*.
Anamorfosis catóptrica
cilíndrica.
1740.
Gouache.
335 x 405 mm
Inscripciones: “*Asia // E.B.*
[¿A.H.E?]/fecit / 1740”.
París, Musée des Arts
Décoratifs, con nº número
2702 de inventario.



Imágenes nº 149 y 150.

SOUBEYRAN, Jean-Pierre, *Conjunto de seis anamorfosis.*

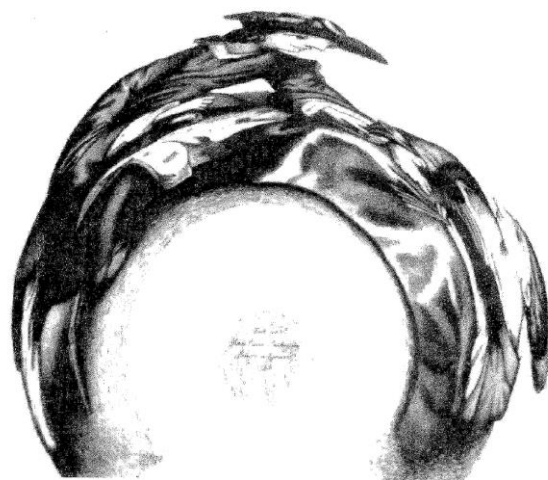
Anamorfosis catóptricas cilíndricas.

1745.

Gouache sobre papel.

Inscripciones: en el lugar en el que se debe colocar el espejo cilíndrico: "*Fait per Jean-Pierre Soubeyran, Peintre à Genève, 1745*"

Ginebra, Musée d'Histoire et d'Art.



La serie, de temas una hilandera, un baile campesino, un caballero, una pareja de paseo, una pareja conversando y una pastora, es obra del ginebrino Soubeyran (1709-75).

REFERENCIAS.

- BOUFFARD, Pierre, "Les anamorphoses cylindriques de Jean-Pierre Soubeyran", *Genava*, vol. 4, 1956, p. 85-91.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, "L'anamorphose à la miroir à la lumière de documents nouveaux", *La Revue des Arts*, año 6°, nº 2, 1956, p. 85-98.

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- BOUFFARD, 1956.

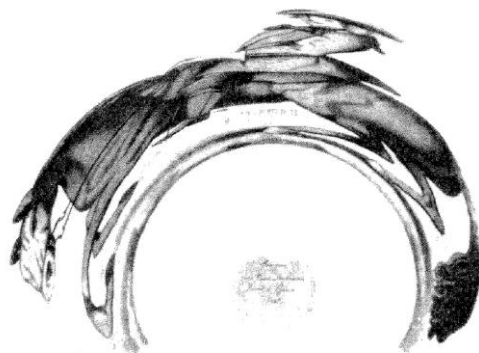


Imagen nº 151.

Anónimo, *El fumador*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.

Siglo XVIII.

Óleo sobre tabla.

750 x 750 mm.

Coimbra, Museo de Física de la Universidad, con nº de registro INDEX 1788 : X.IV.384/ Y.VI.384.



Se conserva un conjunto completo formado por un espejo piramidal, la imagen anamórfica y un ejemplar del grabado original del que parte. Es versión de una pintura de Adriaen van Ostade (1610-1685) grabada por Richard Houston (c. 1721-75), y que ha sido grabada al menos por otros dos grabadores. El British Museum fecha el grabado entre 1766 y 1799. La versión anamórfica aparece reproducida en SCHRÉDER, Etienne, *Le secret de Coimbra* (cómic), Zelhem (Países Bajos), Editions Arboris, 1994, p. 42.

REFERENCIAS.

- BERNES, Anne-Catherine (et al.), *O Engenho e a Arte*. (Catálogo de instrumentos presentados en la exposición "O Engenho e a Arte.Colecção de Instrumentos do Real Gabinete de Física", en Lisboa, CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, del 29 de abril al 31 de agosto de 1997), Lisboa-Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Museu de Física da Universidade de Coimbra, 1997

- <<http://museu.fis.uc.pt>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://museu.fis.uc.pt/105fg.jpg>>

Imagen nº 152.

GAUDEMONT, *Adán y Eva*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1750.

Acuarela y tinta china sobre cartón.

Inscripciones: recto, "*Gaudemont sur le pont Notre Dame*"; verso "*Éve et Adam*".

París, *Cinémathèque française*, con nº AP-94-0490 de inventario.



No hemos encontrado referencia alguna sobre este autor, más allá de la información que proporciona la inscripción en la misma imagen. Parece ser, sin embargo, uno de los mayores productores de anamorfosis catóptricas de temas populares en la Francia de mediados del XVIII. La obra de este autor es un buen ejemplo de la dificultad que supone inventariar la producción de este tipo de imágenes. De algunas de ellas se conservan diferentes versiones, en diferentes colecciones y con ligeras variaciones. Otras reaparecen una y otra vez, a lo largo del XIX, reutilizadas en la industria editorial. La *Cinémathèque française* conserva una amplia colección de anamorfosis de Gaudemont. Para detalles de las veinticuatro anamorfosis de Gaudemont en esta institución, *vid.* MANNONI,1996:124-127. Presentamos solamente una selección de imágenes atribuidas a este autor.

Imagen nº 153.



Imagen nº 154.



Imagen nº 155.

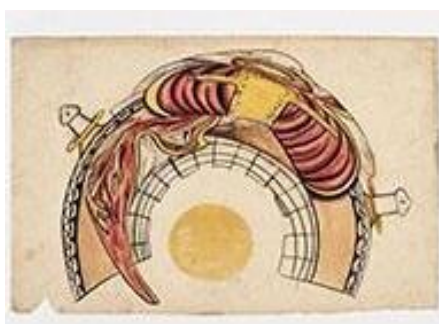


Imagen nº 156.



Imagen nº 157.



Imagen nº 158.



REFERENCIAS.

- MANNONI,2004:92.
- MANNONI,1996:124-127

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- MANNONI,2004:90
- Cinémathèque française
- <www.antiq-photo.com>

Imagen nº 159.

Anónimo, *Sin título (Aguador)*.

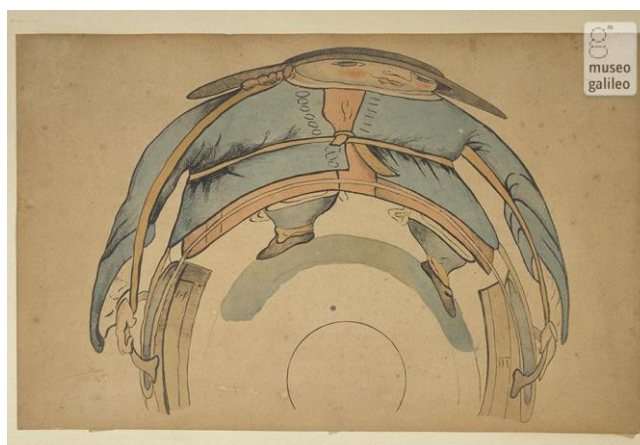
Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Siglo XVII.

Acuarela sobre cartón.

350 x 200 mm

Florençia, Museo Galileo, con nº 490 de inventario.



Esta imagen, a juzgar por la datación propuesta por el Museo Galileo (Instituto y Museo de Historia de la Ciencia), debería ser uno de los más tempranos ejemplos del grupo. Sin embargo, parece que se compadece más con el modelo de anamorfosis que prolifera desde la segunda mitad del siglo XVIII. De la misma imagen se conservan dos ejemplares, atribuidos a Gaudemont.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://catalogue.museogalileo.it/images/cat/oggetti_944/8855_3082_4435-022_944.jpg>

Imagen nº 160.

Anónimo, *Hombre sujetando una linterna.*

Anamorfosis catóptica cilíndrica.

Mediados del siglo XVIII.

Acuarela y tinta sobre cartón.

260x360 mm.

Yale University, Yale Peabody Museum of Natural History, Historical Scientific Instruments, con nº YPM HSI 050885 A de registro.

La *web* www.antiq-photo.com presenta otro ejemplar de la misma imagen, con ligeras variaciones de color.



REFERENCIA.

- <<http://discover.odai.yale.edu/ydc/Record/2563153/Description#tabnav>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://b02.deliver.odai.yale.edu/ca/9c/ca9ce403-56be-44f6-8696-8917d47f49de/050885A-med.jpg>>

Imágenes nº 161 a 175.

Anónimo, *Colección de quince anamorfosis.*

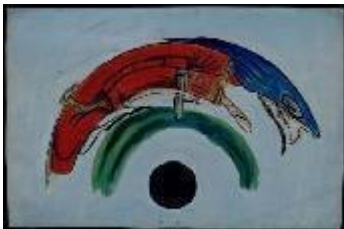
Anamorfosis catópticas cilíndricas.

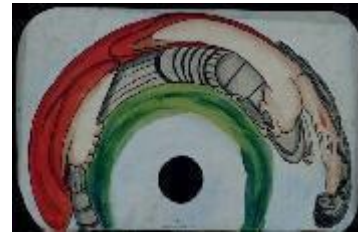
Siglo XVIII.

Gouache.

288 x 435 mm.

París, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, con nº NUM OA 678-692 de catálogo.





FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/>

Imágenes nº 176 a 180.

Anónimo, *Serie de trece anamorfosis.*

Anamorfosis catópticas cilíndricas.

Gouache.

280 x 430 mm

Coimbra, Museo de Física de la Universidad.

Imagen nº 176



Imagen nº 177



Imagen nº 178



Imagen nº 179



Imagen nº 180



REFERENCIAS.

- BERNES, Anne-Catherine (et al.), *O Engenho e a Arte.* (Catálogo de instrumentos presentados en la exposición "O Engenho e a Arte.Colecção de Instrumentos do Real Gabinete de Física", en Lisboa, CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, del 29 de abril al 31 de agosto de 1997), Lisboa-Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Museu de Física da Universidade de Coimbra, 1997.

Imágenes nº 181 y 182.

Anónimo, *Dos anamorfosis*.

Anamorfosis catópticas cilíndricas.

Gouache.

Sidney, Powerhouse Museum, con nº de registro H10497-1 y H10497-2, respectivamente..

Imagen nº 181.



280 x430 mm

Imagen nº 182.



290x445 mm

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- Powerhouse Museum, por amabilidad de Ms. Debbie Rudder, conservadora.

Imagen nº 183.

Anónimo, *Pastora*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Acuarela y tinta china sobre cartón.
Yale University, Yale Peabody Museum of Natural History,
Historical Scientific Instruments, donde tiene el nº YPM HSI
050885 C de registro.

Parece ser la versión original de la imagen (nº
265) que volvemos a encontrar, grabada, formando
parte de la colección *Le miroir cylindrique*,
editada por Victor Sies hacia 1830-40.



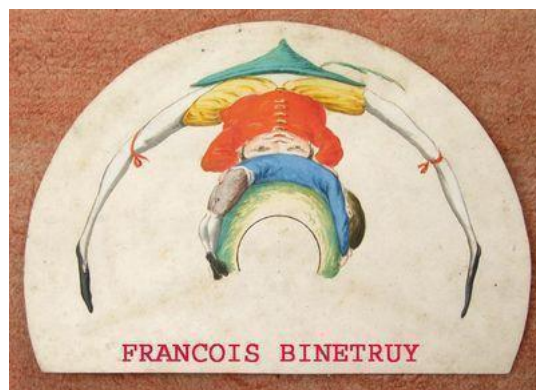
FUENTE DE LA IMAGEN.

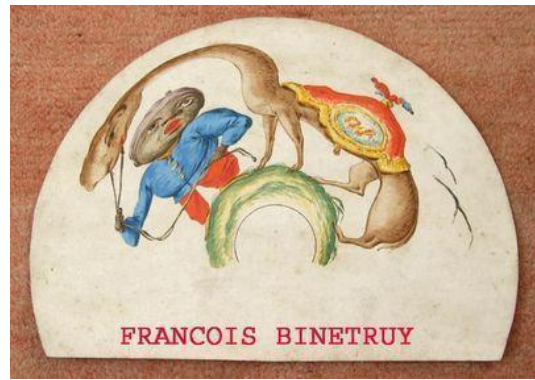
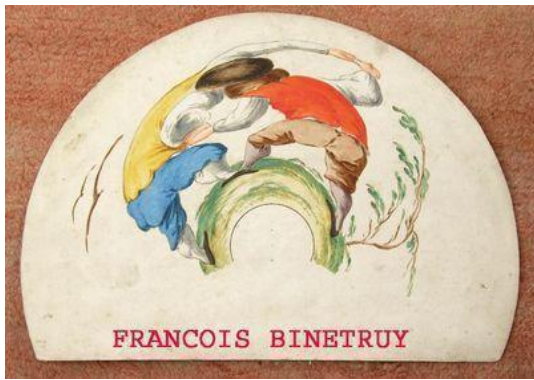
- <http://b03.deliver.odai.yale.edu/>

Imágenes nº 184 a 191.

Anónimo, *Serie de 8 anamorfosis*.

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.
Hacia 1750-80.
Gouache.
Versalles, Colección Binetruy.





FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- < www.collection-binetruy.com >
- < www.rfl-systems.de/anon-artist.19.0.html?&L=2. >

Imagen nº 192.

Anónimo, *Pareja haciendo el amor.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Mediados del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Colección Werner Nekes.



REFERENCIAS.

- LEEMAN,1976:135
- MANNONI,2004:93

FUENTE DE LA IMAGEN.

- MANNONI,2004:93

Imagen nº 193.

Anónimo, *Pareja haciendo el amor.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Mediados del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.



REFERENCIAS.

- LEEMAN,1976:135

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 144

Imágenes nº 194 a 197.

Taller de Pieter van Musschenbroek, *Juego Verwagt nog beeter*
(*Espera cosas aún mejores*).

Anamorfosis catóptricas cónicas.

Hacia 1700-1720.

Serie de 13 acuarelas más un espejo cónico a base de una aleación de cobre.

270 x 270 mm. (acuarelas); 79 x 79 mm (espejo).

INSCRIPCIONES: Cada acuarela lleva un número a mano y en el reverso las iniciales "AVM".

The Getty Research Institute, Werner Nekes Collection 93.R.118.



Imagen nº 194.



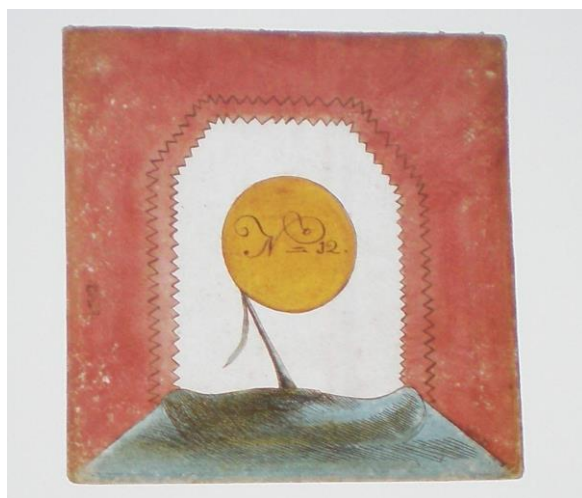
Imagen nº 195.



Imagen nº 196.



Imagen nº 197.



Pieter van Musschenbroek (Leiden, 1692-1761) fue un prestigioso fabricante de instrumentos científicos. Una característica de esta primera ampliación de la base social de la clientela de la anamorfosis es que la elaboración aún está en manos de los fabricantes de instrumentación científica, que encuentran así algo parecido a una diversificación del negocio. Más adelante veremos cómo la popularización de la anamorfosis arrebató el monopolio a este tipo de fabricante y amplió la fabricación al mundo editorial.

Una descripción de la colección se halla en la versión virtual de la exposición *Devices of Wonder*:

“In this series of anamorphic cards, the first card explains in Dutch that even better—that is, even more tantalizing— images are still to come. Viewers must look directly at the tip of the cone to see the reflected image. Anamorphic images like this one are unintelligible until viewed from the particular vantage point or reflected in the particular mirror that unscrambles them. The effect illustrates the principles of reflection and perspective”.

En esa misma web se puede contemplar la serie completa: aparecen en un archivo tipo *flash* para poder comprobar la transformación. La página inicial de la exposición virtual está en: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/choice.html>, y la animación se halla en http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/flash/anamorphosis/AnaApplet_ie.html.

La colección formó parte de las exposiciones *Devices of wonder*, (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13 de noviembre de 2001 a 3 de febrero de 2002) y *Eyes, Lies and Illusions* (Melbourne, Australian Centre for the Moving Image). Aparece detallada en *Inventory of the Nekes Collection of optical devices, prints, and games, 1700-1996*, donde aparecen como: “*Anamorphic pictures, 1700 / Scope and Content Note / 13 square hand drawn, watercolor anamorphic pictures, with hand-written numbers in parenthesis (1-4, 6, 8-12, 15, 17, 18). Contemporary with cone viewer in box 22. On verso of all pictures appear initials in ink: AVM. ca.27x27 cm*”. Sin embargo, Mannoni las clasifica como calcografías coloreadas a mano.

REFERENCIAS.

- BÄTZNER,2010.
- *Inventory of the Nekes Collection of optical devices, prints, and games, 1700-1996*, bulk 1740-1920, Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2007, p. 28.
Disponible en <<http://cdn.calisphere.org/data/13030/tp/kt8x0nf5tp/files/kt8x0nf5tp.pdf>>
También en:
<<http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/93.R.118/93.R.118.xml;query=;brand=default>>
- MANNONI, 2004:94-97.

FUENTE DE LAS IMAGENES.

- BÄTZNER,2010:97.
- MANNONI,2004:94-97.
- <http://farm1.static.flickr.com/125/318701275_51201b04b8.jpg>
- <<http://scienceblogs.com/bioephemera/2009/05/02/anamorphosis.jpg>>
- <<http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/flash/anamorphosis/anamorphosis.jpg>>

Imágenes nº 198 y 199.

Taller de Pieter van Musschenbroek, *Serie de anamorfosis catóptricas cilíndricas*.

Hacia 1720.

Calcografías coloreadas a mano.

Werner Nekes Collection.



Este caso ilustra la dificultad de localizar e identificar -si no se tiene acceso directo a ellas- las colecciones completas de imágenes anamórficas comerciales. Esta formó parte de la exposición *Máquinas de mirar*, cuyo catálogo menciona una edición de 12 anamorfosis cilíndricas y 24 cónicas, con espejos y caja de madera, atribuidas al taller de física de Musschenbroek, firmadas *AvM*, ambas de la colección Werner Nekes. ¿Se trata, en lo referido a las anamorfosis catóptricas cónicas, del juego *Verwagt nog beeter?*



REFERENCIAS.

- MANNONI,2004
- BÄTZNER,2010

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- MANNONI,2004:88-89

Imágenes nº 200 a 206.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Colección de siete anamorfosis.*

Anamorfosis catóptricas



Imagen nº 201.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Hombre vadeando una corriente.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Siglo XVIII.

Aguafuerte coloreado a mano.

194 x 187 mm (imagen); 227 x 284 mm (soporte).

Amsterdam Museum, con nº A 40978 de inventario / Museum of Philadelphia.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS,1984:130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Gentileza de Mr. Brooks Rich, del Philadelphia Museum of Art.

Imagen nº 202.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Hombre arrastrando una carretilla.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam Museum, con nº A 40980 de inventario.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129
- Amsterdam Museum

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:129



Imagen nº 203.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Hombres peleando.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam Museum, con nº A 40981 de inventario.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129
- Amsterdam Museum

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:129



Imagen nº 204.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Sansón luchando contra el león.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam Museum, con nº A 40982 de inventario.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129
- Amsterdam Museum

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Amsterdam Museum



Imagen nº 205.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Mujer llevando una cesta.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam Museum, con nº A 40983 de inventario.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129
- Amsterdam Museum

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Amsterdam Museum



Imagen nº 206.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Retrato de hombre.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica..
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam Museum, con nº A 40984 de inventario.

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129
- Amsterdam Museum

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Amsterdam Museum

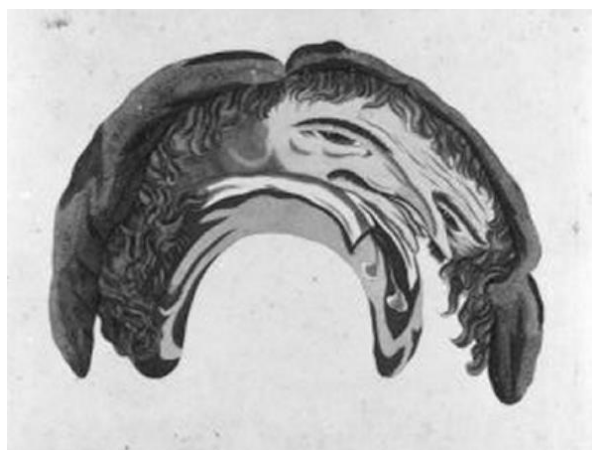


Imagen nº 207.

SCHIENK [o SCHENK], Pieter, El Viejo, *Hombre sosteniendo una escalera.*

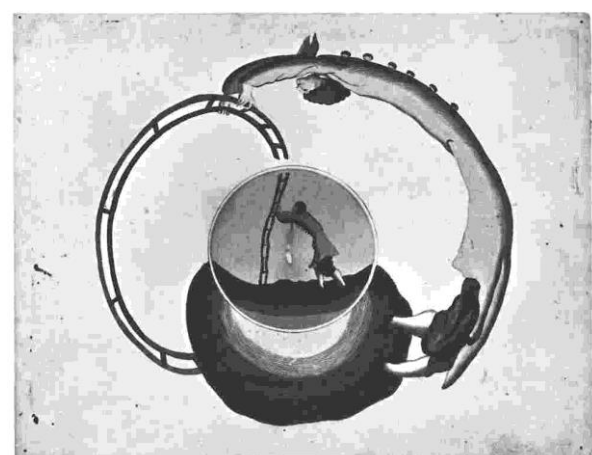
Anamorfosis catóptrica cónica.
Calcografía coloreada a mano.
225 x 285 mm.
Amsterdam, Colección Elffers..

REFERENCIA.

- LEEMAN,1976:129

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 107



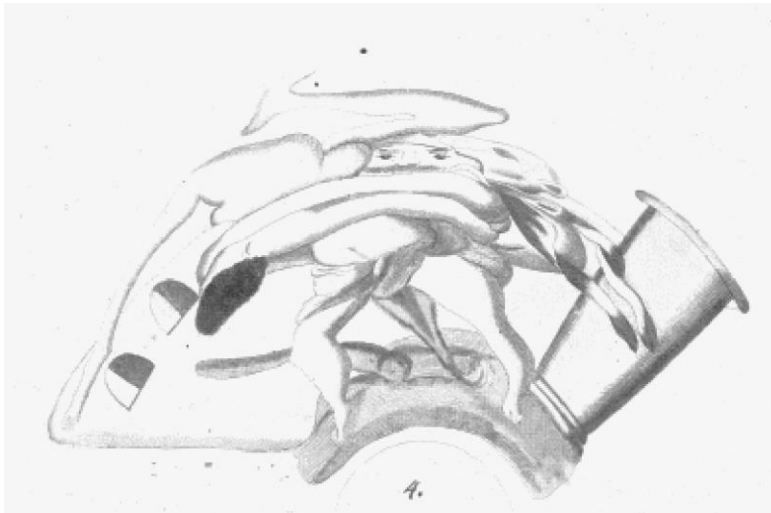


Imagen nº 208.

Anónimo, *Hércules y Anteo*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Siglo XVIII.

Aguafuerte coloreado a mano.

251 x 171 mm (imagen); 227 x 284 mm (soporte)

Inscripciones: orilla inferior, centro, "4".

Philadelphia Museum of Art, con nº 1963-176-17 de catálogo.

El Museo de Filadelfia alberga, además de esta, otras tres anamorfosis catóptricas. Una de esas tres es nuestra imagen nº 201. Las dos restantes, de las que no hemos obtenido reproducción, representan a *Píramo y Tisbe* [248 x 186 mm (imagen); soporte 266 x 216 mm (soporte); nº 1963-176-19 de catálogo] y *Caballero con sombrero* [178 x 241 mm (imagen); 227 x 284 mm (soporte); nº 1963-176-18 de catálogo].

REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984: 130.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUŠAITIS, 1984: 130, fig. 87.

Imagen nº 209.

HERTEL, Johann Georg, *Hombre y monstruo*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1770

275 x 275 mm

Inscripciones: "Ioh. Georg Hertel excud. Aug. Vind."

Leyden, Museum Boerhaave, con nº P02565 de inventario.

Bénézit recoge dos Johann Georg Hertel, padre e hijo, ambos grabadores naturales de Augsburgo.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:132
- BENEZIT, 1966: vol. 4, 681.
- www.bildindex.de, que remite a Thieme-Becker, Bd. 16, 1923

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.museumboerhaave.nl/AACollection/english/M04V06_P02565.html>

Imagen nº 210

HERTEL, Johann Georg, *Trébol*.

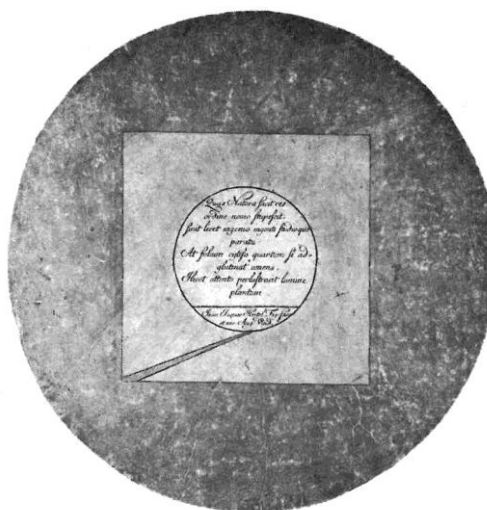
Anamorfosis catóptrica cónica.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Calcografía coloreada a mano.

225 mm (diámetro).

Helsingor, Danmarks Tekniske Museum.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:132.
- BÉNÉZIT, 1966: vol. 4, 681.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN, 1976: lám. 104.

Imagen nº 211

HERTEL, Johann Georg, *Concha*.

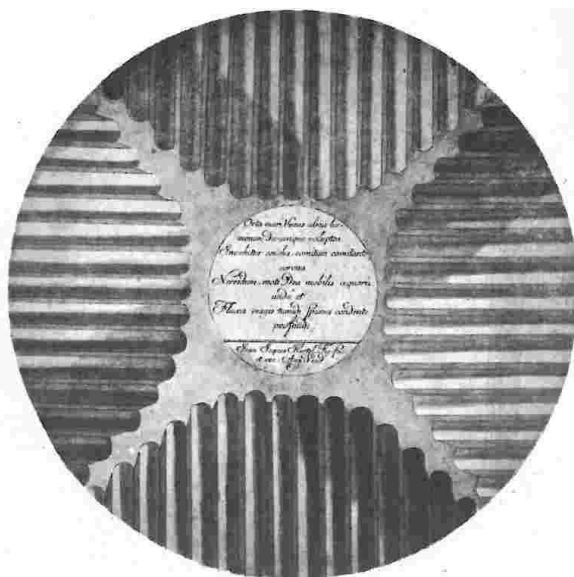
Anamorfosis catóptrica cónica.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Calcografía coloreada a mano.

225 mm (diámetro).

Helsingor, Danmarks Tekniske Museum.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:132.
- BÉNÉZIT, 1966:vol. 4, 681.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN, 1976:lám. 105.

Imagen nº 212

Anónimo, *Retrato de Carlos I de Inglaterra*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1740-90

Óleo sobre lienzo.

505 x 605 mm.

Londres, Science Museum, con nº 1999-859 de registro.



El Museo de la Ciencia de Londres alberga esta imagen que es, salvo el tamaño y ligeras diferencias, copia de la que se conserva en Tabley House Collection (imagen nº 129). La fecha que propone el museo es casi un siglo posterior a la de la imagen original. Obsérvese que el Museo identifica al personaje retratado como Carlos I, mientras que en la otra imagen es identificado como Carlos II.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.sciencemuseum.org.uk/HoMIImages/Components/766/76684_3.png>

Imagen nº 213.

Anónimo, *Oficial británico*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1760.

Colección Werner Nekes.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://images.artnet.com/images_de/Magazine/features/mayer/mayer02-07-09-7.jpg>

Imagen nº 214

Anónimo, *Barco*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Entre 1744 y 1774.

Óleo sobre tabla.

440 x 530 mm

Londres, Science Museum, con nº 1948-0326 de inventario.



La imagen es atribuida en Leeman, con dudas, a James Steere, y se le adjudica el título de *Victory*. El Museo de la Ciencia, sin embargo, lo da como anónimo y recuerda que ha sido también atribuido a Willem Van de Velde I (1610-93), pintor holandés especialista en navíos y batallas navales que en 1672-73 se traslada a Inglaterra en compañía de su hijo Willem Van de Velde II (1633-1707), cuya obra, según el *British Museum*, era muy popular hacia 1720.

REFERENCIAS.

- LEEMAN, 1976:136 y lám. 149.
- <<http://www.sciencemuseum.org.uk/>>

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <http://www.scienceandsociety.co.uk/pr/593992767/SSPL_10309037_preview.jpg>
- <http://www.scienceandsociety.co.uk/pr/593992767/SSPL_10287801_preview.jpg>

Imagen nº 215.

KETTLE, Henry, *Retrato*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.

Hacia 1760-70.

Óleo sobre tabla.

225 x 225 mm.

Inscripciones: “*H. Kettle pinx*”

Leiden, Museum Boerhaave, con nº P02552 de inventario.



Henry Kettle, pintor activo en el tercer cuarto del siglo XVIII en Londres. Graves recoge la participación de Kettle en la exposición de 1772 de la Society of Artists con dos pinturas anamórficas: “*KETTLE, Henry, Senr...Painter / Society of Artists / Silver Street, Wood Street / 1772. 155 A cylindrical picture; one side a conversation, the other, a sleeping Venus*”.

REFERENCIAS.

- GRAVES, Algernon, *The Society of Artists of Great Britain, 1760 - 1791; The Free Society of Artists, 1761 - 1783*, London, George Bell and Sons, 1907.
- LEEMAN, 1976:129, 134 y lám. 97.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.museumboerhaave.nl/>>

Imagen nº 216.

KETTLE, Henry, *Escena de caza*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Hacia 1760.

Óleo sobre tabla.

270 x 370 mm.

Inscripciones: “*Hen:Kettle pinxt.*”

Leiden, Museum Boerhaave, con nº P02553 de inventario.

Formaba parte de la colección de instrumentos y objetos de Física de la Universidad de Leyden, reunida por Boerhaave y Gravesend. Leeman (1975) informa de que existe otra versión de la



misma imagen –si bien presentada como anamorfosis cónica- en una colección privada en Milán.

REFERENCIAS.

- LEEMAN,1975.
- LEEMAN,1976:134, 136 y lám. 155.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.museumboerhaave.nl/>>

Imagen nº 217.

KETTLE, Henry, *Vanitas*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.

Hacia 1760.

Óleo sobre tabla.

358 x 729 mm.

Inscripciones: orilla inferior: “*Hen. Kettle pinx*”.



La pieza fue vendida en Sotheby's Amsterdam el 17 de diciembre de 2007 en la venta “*The Robert and Angelique Noortman Collection: Paintings and Works of Art from Chateau De Groote Mot*”. La misma había sido vendida en Christie's Nueva York el 27 de mayo del mismo año.

REFERENCIAS.

- <<http://www.christies.com>>
- <<http://www.sothebys.com>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.myartprints.co.uk>>

A Kettle se le atribuye la autoría de un conjunto de 10 anamorfosis (cinco cilíndricas y cinco cónicas) compradas en Amsterdam, 1939, por H. Tannenbaum. En 1973 fueron vendidos en Sotheby's New York a un anticuario romano llamado Apolloni, que posteriormente dispersa la colección. Baltrušaitis (1984:137, n. 22), sin embargo, niega la autoría de Henry Kettle.

Imagen nº 218.

KETTLE, Henry (atr.), *Par une tendre chansonnette.*

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
370 x 480 mm.



Adaptación a la anamorfosis de una pintura del mismo título de Nicolas Lancret (1690-1743), fechada hacia 1730, conservada en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y grabada al menos en dos ocasiones. La misma pintura aparece reproducida en una placa de porcelana de Sèvres montada en una cómoda elaborada hacia 1772 por el ebanista Martin Carlin (c. 1730-85) para Madame du Barry. El mueble se conserva aún en las habitaciones de du Barry en el castillo de Louveciennes, París.

REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS,1984:137, n.22.
- LEEMAN,1976:134 y 136 y lám. 152.

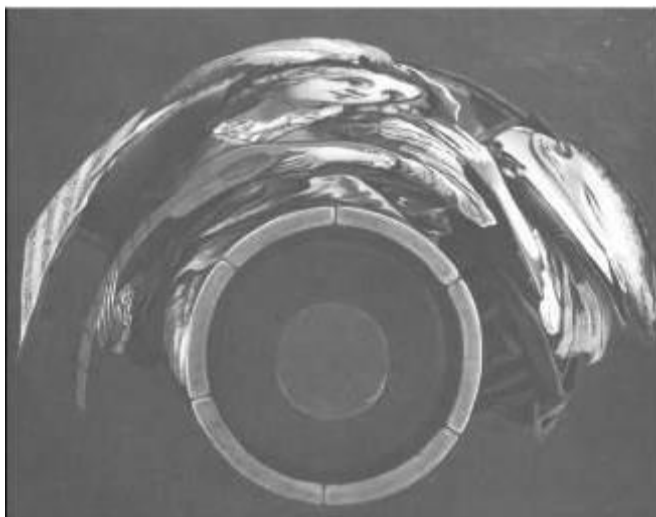
FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.physics.uoguelph.ca/morph/petit.gif>>

Imagen nº 219.

KETTLE, Henry (atr.), *Mujer y tañedor de laúd.*

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
370 x 480 mm.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS,1984:137-140
- LEEMAN,1976:134 y 136 y lám. 153.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN,1976:lám. 153.

Imagen nº 220.

KETTLE, Henry (atr.), *Venus y Amor*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
370 x 495 mm.
Amsterdam, Colección Schuyt.

Aunque no tenemos más información sobre esta imagen, dada la atribución a Kettle, quizá podría ser la *sleeping Venus* presentada a la exposición de 1772.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:137-140
- GRAVES, Algernon, *The Society of Artists of Great Britain, 1760 - 1791; The Free Society of Artists, 1761 - 1783*, London, George Bell and Sons, 1907.
- LEEMAN, 1976:134 y 136 y lám. 151.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN, 1976:lám. 151.

Imagen nº 221.

KETTLE, Henry (atr.), *Joven jugando con un pájaro*.

Anamorfosis catóptrica cónica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
690 x 680 mm.
Amsterdam, Colección Schuyt.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:137-140
- LEEMAN, 1976:81 y lám. 59.

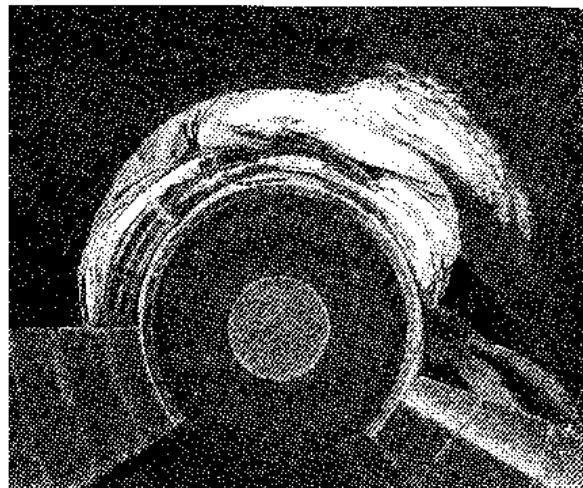
FUENTE DE LA IMAGEN.

- LEEMAN, 1975:lám. 59.

Imagen nº 222.

KETTLE, Henry (atr.), *Joven y pájaro enjaulado*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
690 x 680 mm.



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:137-139 y fig. 98.
- LEEMAN, 1976:81 y lám. 59.

FUENTE DE LA IMAGEN.

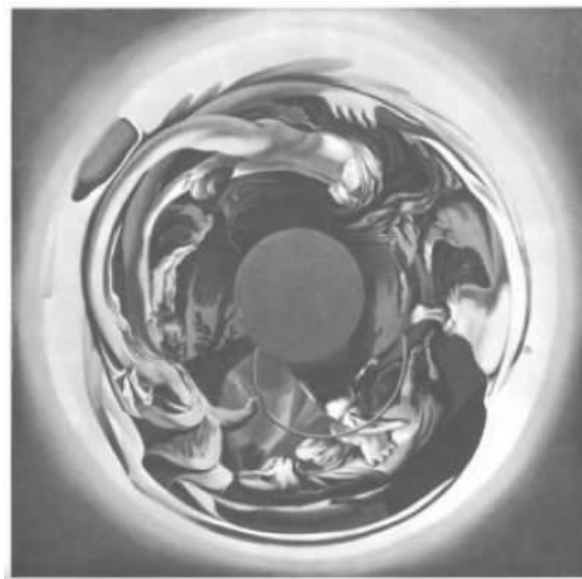
- BALTRUŠAITIS, 1984:fig. 98.

Imagen nº 223.

KETTLE, Henry (atr.), *Venus y Adonis*.

Anamorfosis catóptica cónica.
Hacia 1770.
Óleo sobre tabla.
690 x 680 mm.

Adaptación a la anamorfosis de una pintura del mismo título de Simon Vouet, fechada hacia 1638, conservada en el Museo del Hermitage. Grabada en varias ocasiones, al menos dos veces (1638 y 1643) por Michel Dorigny (1616-65).



REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS, 1984:143-144 y fig. 104.
- LEEMAN, 1976:81 y lám. 59.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- BALTRUŠAITIS, 1984:fig. 98.

Imagen nº 224.

MONOGRAMISTA W, *Mercurio entrega a Paris la manzana de oro.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
419 mm (diámetro).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,6/1303 de inventario.

La misma institución conserva, con nº HB 25732,1/1303 de inventario, otro ejemplar del mismo grabado en un estado anterior de acabado.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

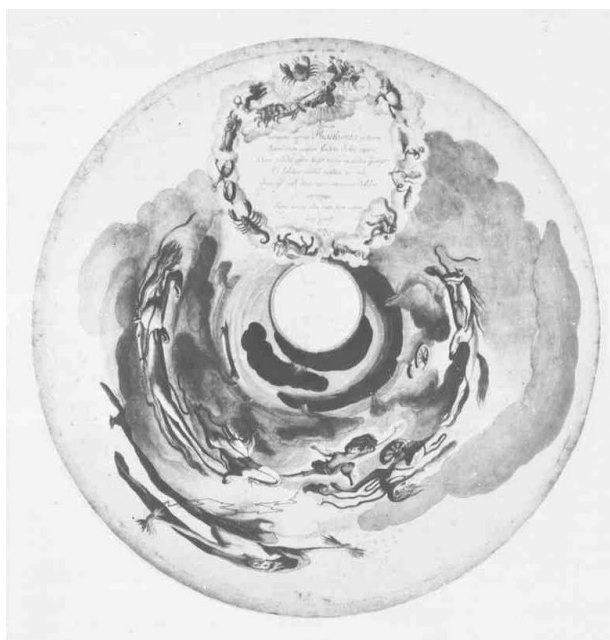
FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 225.

MONOGRAMISTA W, *La caída de Faetón.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
420 mm (diámetro).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,2/1303 de inventario.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 226.

MONOGRAMISTA W, *El rapto de Europa*.

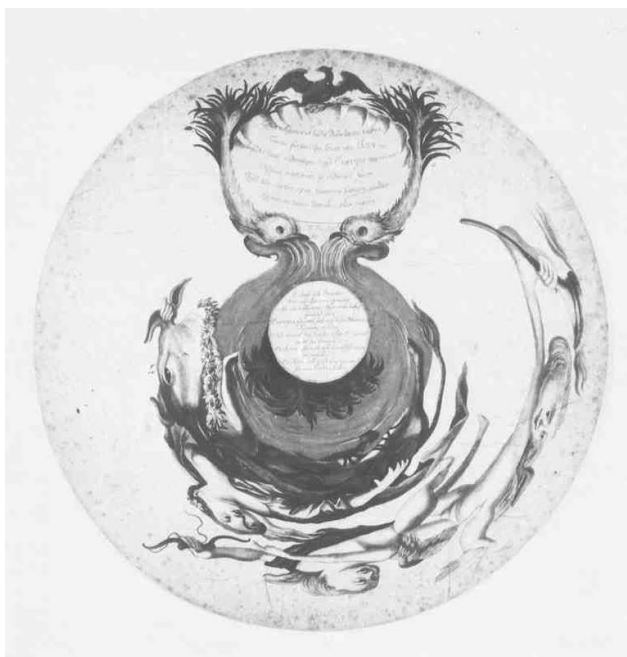
Anamorfosis catóptrica cónica.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Calcografía coloreada a mano.

420 mm (diámetro).

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,3/1303 de inventario.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 227.

MONOGRAMISTA W, *Baco con la corona de Ariadna*.

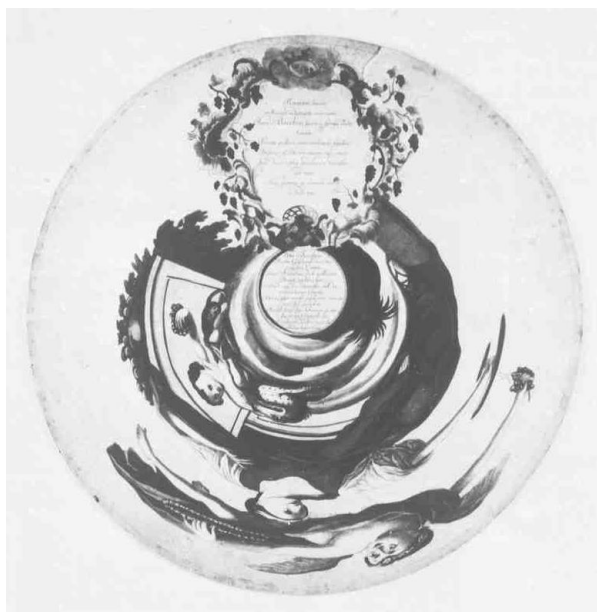
Anamorfosis catóptrica cónica.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Calcografía coloreada a mano.

418 mm (diámetro).

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,4/1303 de inventario.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 228.

MONOGRAMISTA W, *Pan conduce a Diana a Arcadia.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
422 mm (diámetro).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,5/1303 de inventario.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 229.

MONOGRAMISTA W, *Diana y Cupido contemplan a Endymion.*

Anamorfosis catóptrica cónica.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
420 mm (diámetro).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25732,7/1303 de inventario.



REFERENCIA.

- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 230.

HOESCHEL, Christoph Caspar, *Canteros trabajando en una figura de gran tamaño.*

Anamorfosis catóptrica piramidal.

Segunda mitad del siglo XVIII.

Tinta sobre papel.

354 x 367 mm.

Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25740/1303 de inventario.



Hoeschel, o Höschel (Augsburgo, 1744-1820) fue un fabricante de instrumentos ópticos, “*Mechanicus und Opticus in Augsburg*”, tal y como se califica a sí mismo en sus publicaciones. Hay referencia a él en VEGA, 1803:342, que se refiere a él como: ...“*Mathemat. und Physicalischen Instrumenten Macher Höschel*”..., señalando su presencia en Augsburgo.

Fue aprendiz de su suegro Georg Friedrich Brander (1713-83) y luego socio en la firma Brander & Höschel desde 1775, y en solitario a la muerte de Brander (GENERALI, 2007:62-69). Es además autor de varias publicaciones técnicas, entre ellas un tratado de catóptrica y cuestiones de óptica y geometría titulado *Nachricht von dem katoptrischen Zirkel* (Augsburgo, 1783, 31 p.).

REFERENCIAS.

- GENERALI, Dario, *From makers to users: microscopes, markets and scientific practices in the seventeenth and eighteenth centuries: proceedings of the International Workshop on the History of Microscopy*, L. S. Olschky, 2007.
- VEGA, Georg von, *Vorlesungen über die Mathematik*, vol. II, Viena, 1803, 661 p.
- <<http://www.bildindex.de>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 231.

HOESCHEL, Christoph Caspar, *Titanes*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Tinta sobre papel.
330 x 348 mm.
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25739/1303 de inventario.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 232.

HOESCHEL, Christoph Caspar, *Canteros trabajando en una figura de gran tamaño*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
354 x 327 mm (plancha)
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25738,2/1303 de inventario.

Se conservan dos calcografías a partir de los dibujos de Hoeschel, atribuidas al propio Hoeschel. Es necesario llamar la atención, sin embargo, sobre la diferencia de calidad entre las imágenes originales y su versiones grabadas. Forman parte de una serie de 19 grabados titulada *Optische Bilderbelustigung*.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 233.

HOESCHEL, Christoph Caspar, *Titanes*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
344 x 359 mm (plancha)
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25738,3/1303 de inventario.



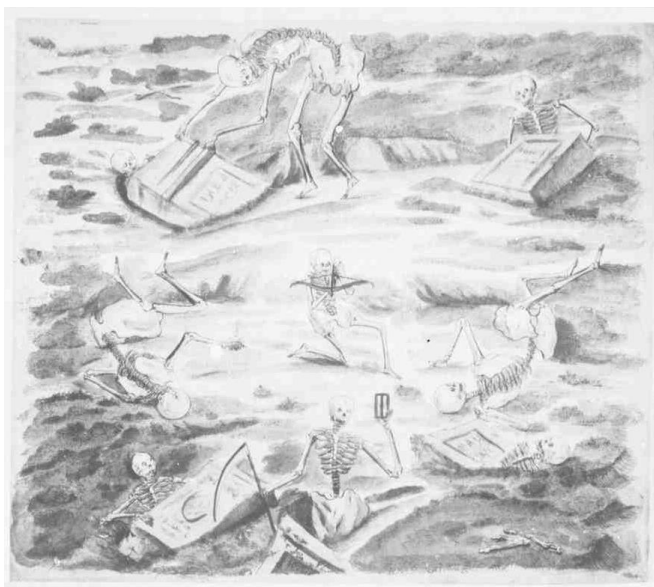
FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 234.

HOESCHEL, Christoph Caspar (atr.), *Vanitas*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
309 x 353 mm (plancha).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25741/1303 de inventario.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imagen nº 235.

HOESCHEL, Christoph Caspar (atr.), *Putti*.

Anamorfosis catóptrica piramidal.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Calcografía coloreada a mano.
308 x 329 mm (plancha).
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, con nº HB 25738,1/1303 de inventario.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.bildindex.de>>

Imágenes nº 236 a 241.

BURUCKER, Johann Michael, *Serie de anamorfosis catóptricas cilíndricas*.

2ª mitad del XVIII.
Calcografías coloreadas a mano.
165 x 165 mm.
Inscripciones: en todos los ejemplares de la serie “*J. M. Burucker del. et sc.*”; además, cada uno de ellos lleva un número del 1 al 6.

Imagen nº 236.

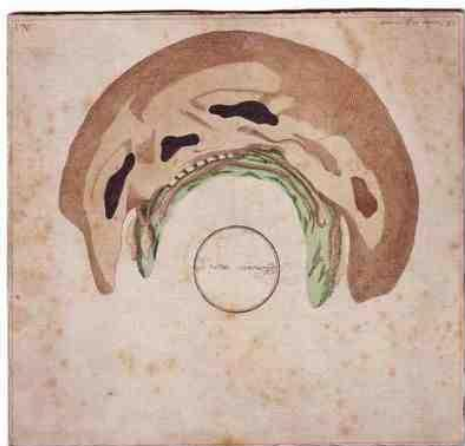


Imagen nº 237.



Imagen nº 238.



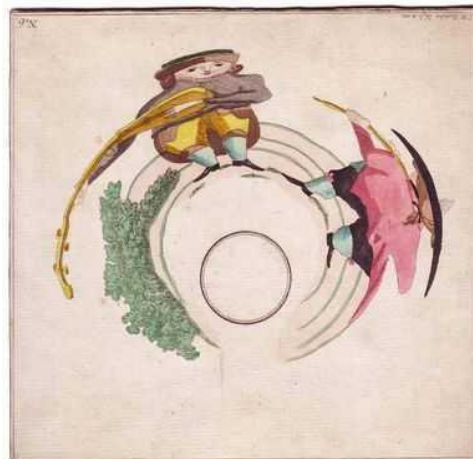
Imagen nº 239.



Imagen nº 240.



Imagen nº 241.



Johann Michael Burucker (1763-1808 o 1813), grabador, “*mechaniker*” y geógrafo, nacido y activo en Nuremberg, según informa www.bildindex.de, que toma la información de *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig, Bd.15, 1996. Se conocen tres colecciones de imágenes anamórficas, todas ellas al aguafuerte y coloreadas a mano. Las colecciones de Burucker son buena muestra del modo de difusión de la anamorfosis en cuanto imágenes de entretenimiento: las imágenes que las componen se encuentran, más o menos modificadas, en colecciones impresas por otros editores. Parece que se hallan ejemplares de esta serie en diversas colecciones, al menos en el Stedelijk Museum Zutphen (Zutphen, Países Bajos), Colección Binetruy (Versalles), Norsk Teknisk Museum (Oslo) y Hessisches Landesmuseum (Darmstadt). En cualquier caso, el inventario de las mismas y el seguimiento de la historia de la imagen se hace especialmente complicado.

Las tres colecciones de Burucker se comercializan en colecciones presentadas en cajas, que incluyen un

texto informativo. Podría tratarse de un producto dirigido a un público de cierto nivel adquisitivo.

REFERENCIAS.

- BALTRUŠAITIS,1984:132, N. 8
- LEEMAN,1975.
- SECKEL,2004:12 y 319.
- <www.bildindex.de>

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <www.collection-binetruy.com>

Imágenes nº 242 a 247.

BURUCKER, Johann Michael, *Serie de seis anamorfosis catóptricas cónicas*.

Calcografías coloreadas a mano.
Hacia 1780.

Inscripciones: en cada una de las imágenes “*J. M. Burucker del. et sc.*”; además, cada uno de ellos lleva un número del 1 al 6.

Imagen nº 242.

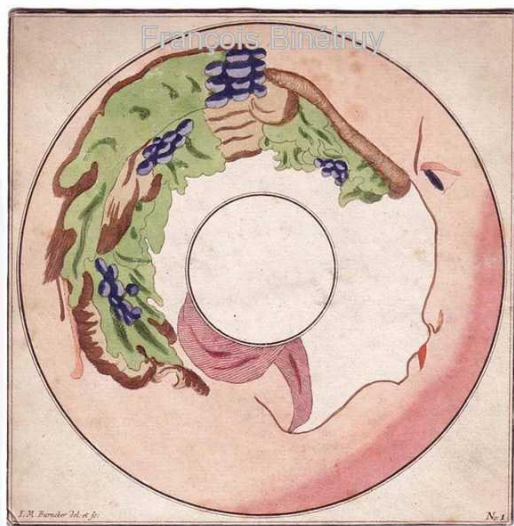


Imagen nº 243.

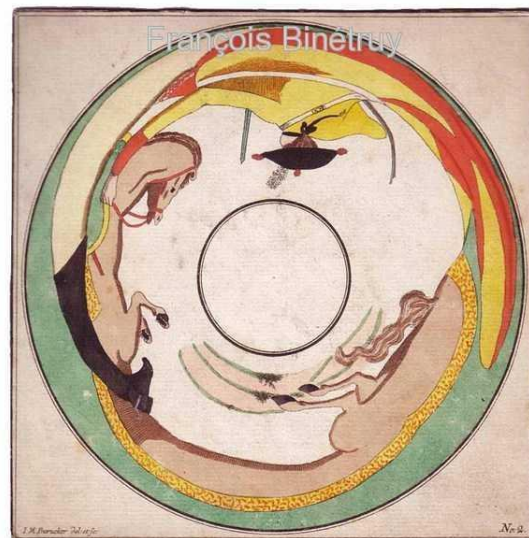


Imagen nº 244.

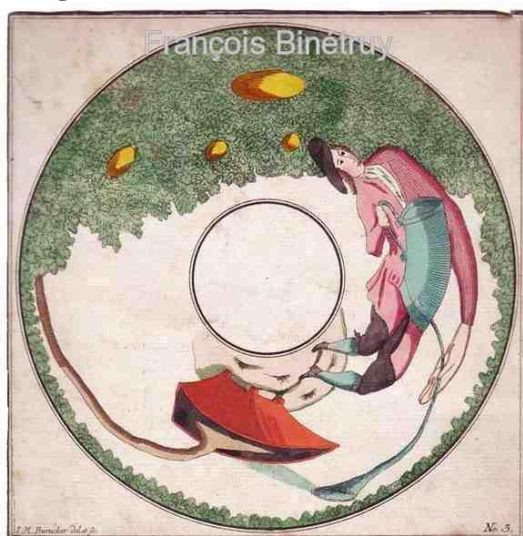


Imagen nº 245.

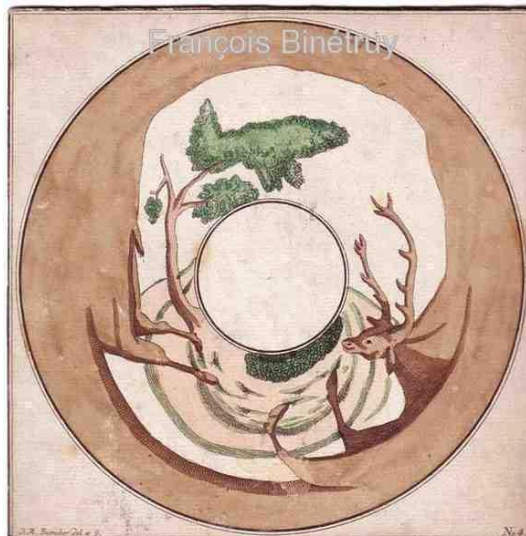


Imagen nº 246.

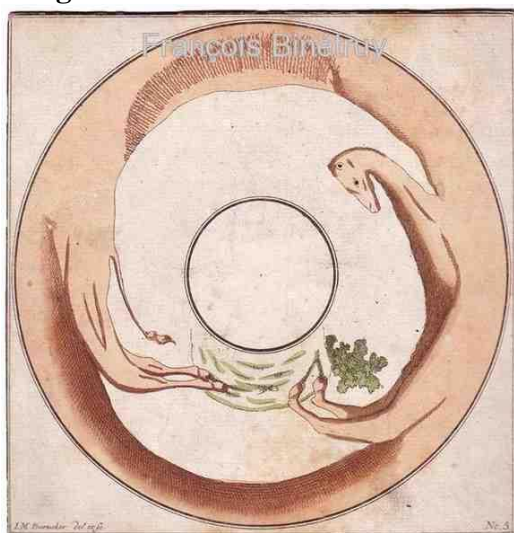
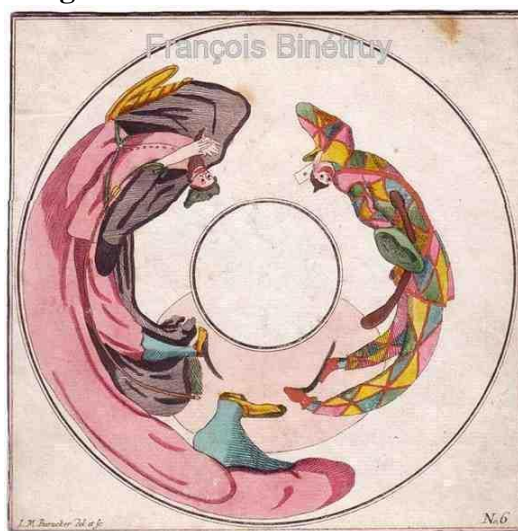


Imagen nº 247.



La Colección Binétruy, en Versalles, posee una serie, así como el Norsk Teknisk Museum (Oslo). También en el Museu del Cinema de Girona, si bien los colores son diferentes.

REFERENCIAS

- BALTRUŠAITIS, 1984:132
- LEEMAN, 1975

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <www.collection-binetry.com>

Imágenes nº 248 a 253.

BURUCKER, Johann Michael, *Serie de seis anamorfosis catóptricas piramidales.*

Calcografías coloreadas a mano.

Hacia 1780.

Inscripciones: en cada una de las imágenes “J. M. Burucker del. et sc.”; además, cada uno de ellos lleva un número del 1 al 6.

Imagen nº 248.



Imagen nº 249.

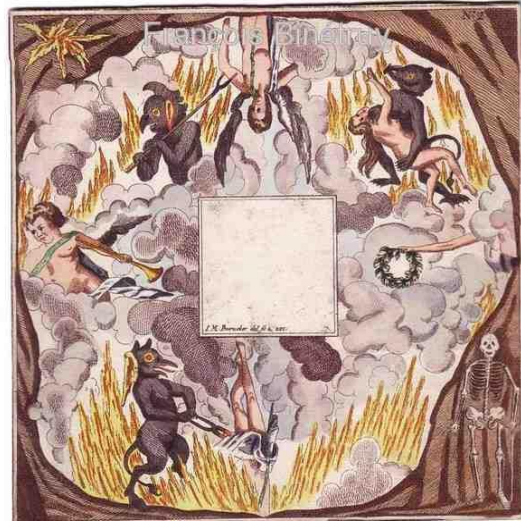


Imagen nº 250.

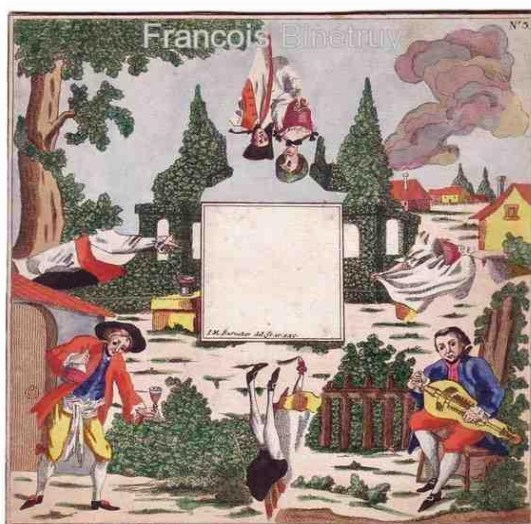


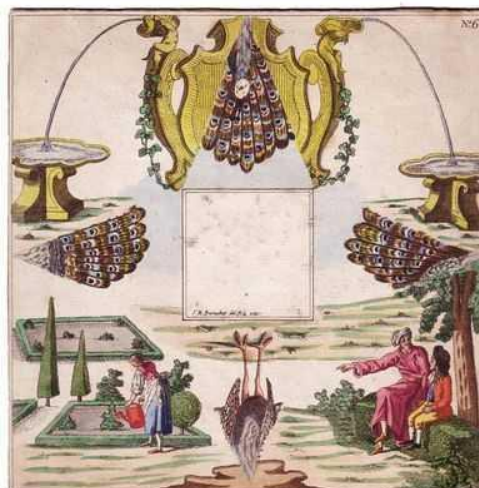
Imagen nº 251.



Imagen nº 252.



Imagen nº 253.



REFERENCIAS

- BALTRUŠAITIS, 1984:132
- LEEMAN, 1975

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <www.collection-binetruy.com>

Imágenes nº 254 a 259.

Anónimo, *Serie "Anamorphoscope"*.

Doce anamorfosis catóptricas cilíndricas.

Hacia 1790.

Calcografías.

180 x 190 mm (con ligeras variaciones de ± 10 mm)

Inscripciones: esquina superior derecha, en plancha, nº de la serie.

París, Cinémathèque française / Versailles, Colección Binetruy.

La colección se compone de una reedición de la seis anamorfosis catóptricas cilíndricas de Burucker (imágenes nº 236 a 241) más otras seis probablemente más antiguas y de factura más simple, entre las que se encuentran algunas de las elaboradas por Gaudemont (la imagen nº 254, por ejemplo, es reedición de la nº 155).

Imagen nº 254.

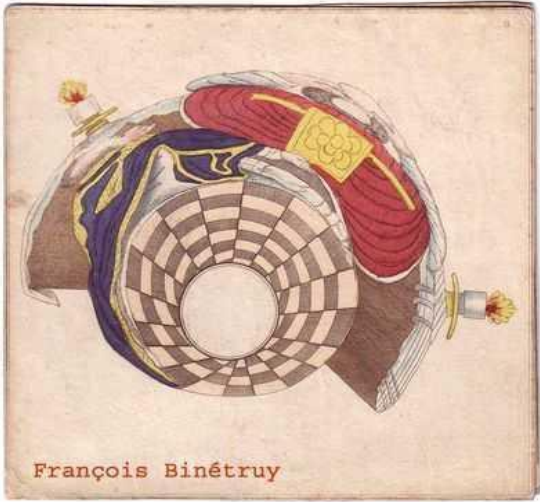


Imagen nº 255.



Imagen nº 256.



Imagen nº 257.

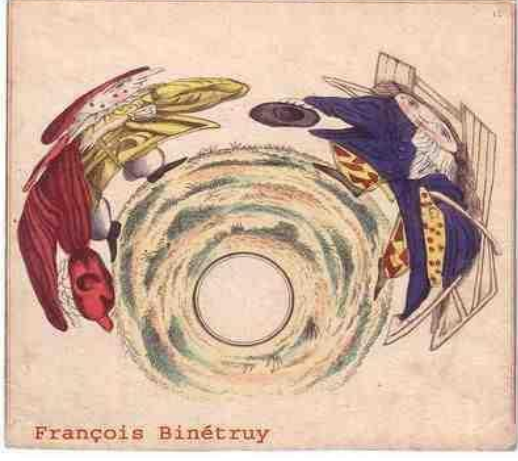


Imagen nº 258.

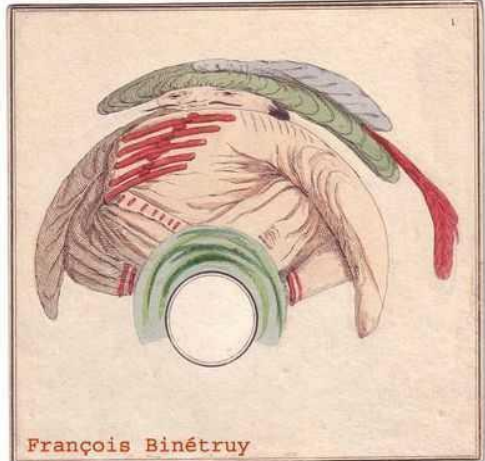


Imagen nº 259.



REFERENCIAS.

- MANNONI,1996:128-129
- <www.binetruy.org>

FUENTE DE LAS IMÁGENES

- <www.binetruy.org>

Imagen nº 260.

Anónimo, *Anamorfosis catóptrica piramidal.*

Hacia 1800.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.rfl-systems.de>

Imagen nº 261.

Anónimo, *Juego de anamorfosis dióptricas.*

Hacia 1800.



FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.rfl-systems.de>

Imágenes nº 262 a 273.

Anónimo, *Le miroir cylindrique*.

Serie de doce anamorfosis catópticas cilíndricas, presentadas en forma de cuaderno..

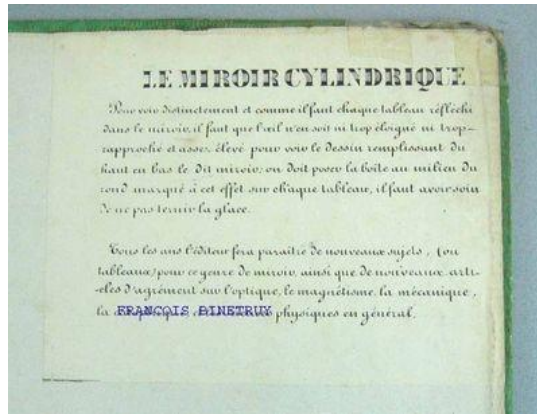
Hacia 1830.

Calcografías coloreadas a mano.

445 x 290 mm c/u

Inscripciones: en todas las imágenes de la serie, en plancha, esquina inferior izquierda "V^{or} SIES Editeur".

Versalles, colección Binetruy.



FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://www.collection-binetruy.com>>

Imagen nº 262.



Imagen nº 263.



Imagen nº 264.

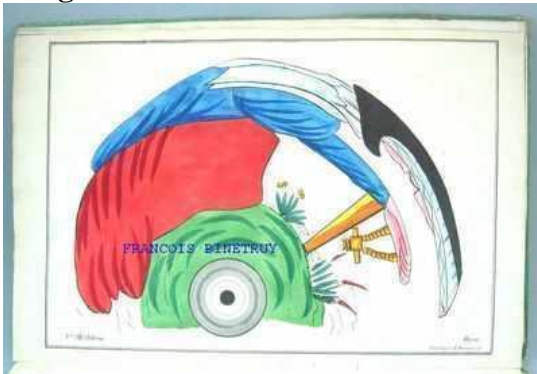


Imagen nº 265.



Imagen n° 266.



Imagen n° 267.



Imagen n° 268.



Imagen n° 269.

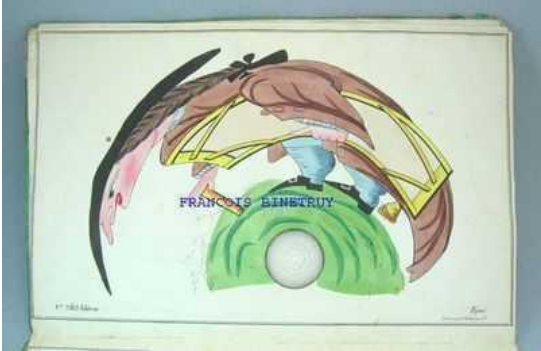


Imagen n° 270.



Imagen n° 271.

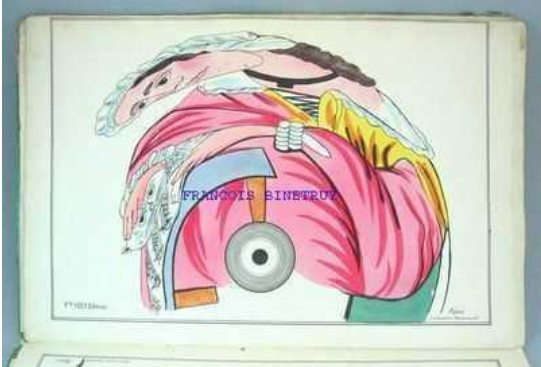


Imagen nº 272.

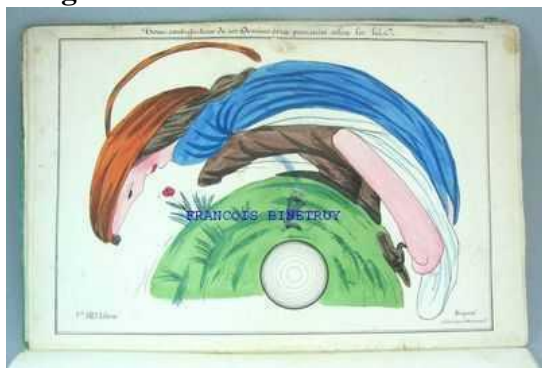


Imagen nº 273.



La anamorfosis catóptrica cilíndrica parece vivir, durante los dos primeros tercios del siglo XIX, del repertorio popular creado durante el siglo anterior. Se observan pocas imágenes nuevas, mientras que otras se repiten, con pocos o ningún cambio, en diversas colecciones. Así, en esta colección de la casa editorial Sies, se observa la reutilización de numerosas imágenes, a veces simplificadas, como es el caso de la imagen nº 265, tomada de la nº 183.

Imágenes nº 274 a 289

Anónimo, *Magic Mirror*.

Serie de 24 anamorfosis catóptricas cilíndricas.

Hacia 1850-60

Cromolitografías.

37 mm de diámetro.

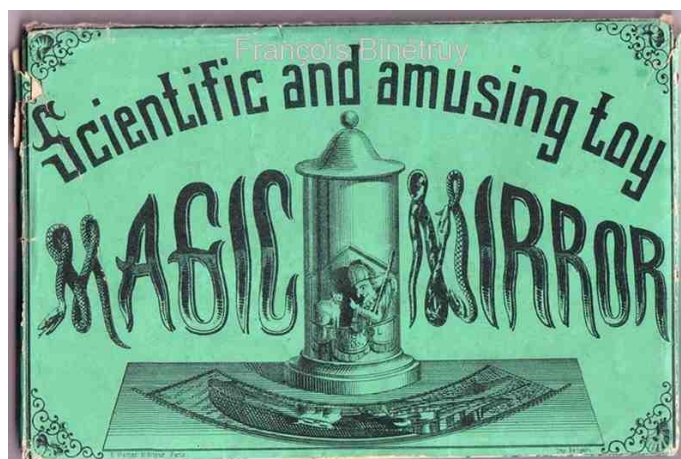
Versalles, Colección Binetruy / Nuremberg, Spielzeugmuseum, con nº 1990.312 de inventario.

REFERENCIAS.

- <[http://www.collection-binetruy.com/3734.html?&L=1&tx_jppageteaser_pi1\[backId\]=1803](http://www.collection-binetruy.com/3734.html?&L=1&tx_jppageteaser_pi1[backId]=1803)>
- <<http://www.vino-online.net>>

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- < [http://www.collection-binetruy.com/3734.html?&L=1&tx_jppageteaser_pi1\[backId\]=1803](http://www.collection-binetruy.com/3734.html?&L=1&tx_jppageteaser_pi1[backId]=1803)>



La *web* de la colección Binetruy publica esta serie y anuncia que se compone de 24 imágenes, aunque solamente muestra una parte de la misma. Es de fabricación francesa –una de las imágenes consiste únicamente en el nombre del editor: “*Camille / París*”- a pesar del título en inglés: *Magic Mirror. Scientific and amusing toy*. Presenta variedad de imágenes, sin que se pueda señalar ningún tema principal. Destacamos la recuperación de la anamorfosis óptica plana que presentamos como imagen nº 60 de este anexo, ahora reelaborada como catóptrica cilíndrica.

El juego de doce anamorfosis que el *Spielzeugmuseum*, de Nuremberg, incluye en su catálogo podría ser otro ejemplar de esta misma colección. Sin embargo, el museo la data entre 1890 y 1920.

Imagen n° 274

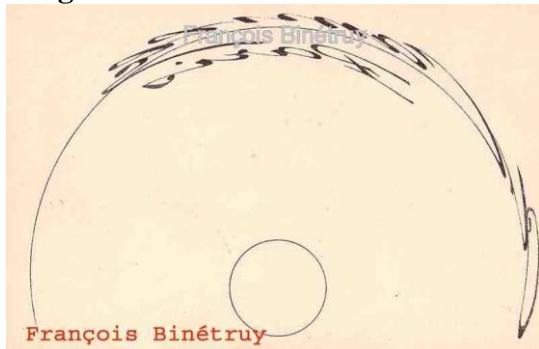


Imagen n° 275



Imagen n° 276

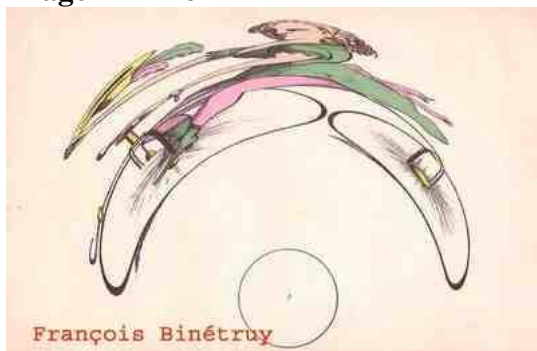


Imagen n° 277

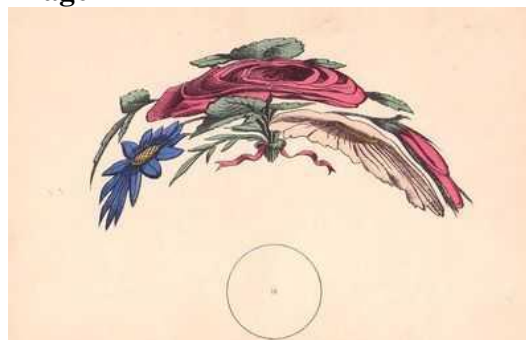


Imagen n° 278



Imagen n° 279

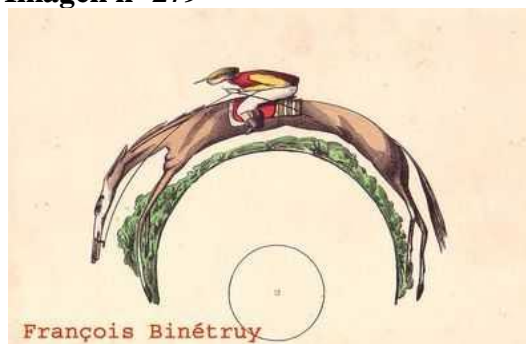


Imagen n° 280

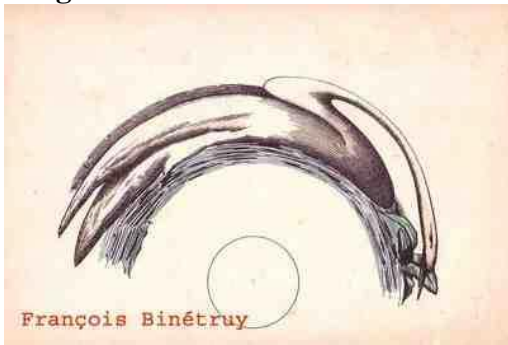


Imagen n° 281

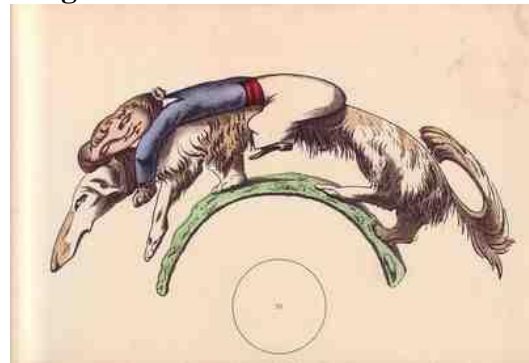


Imagen n° 282

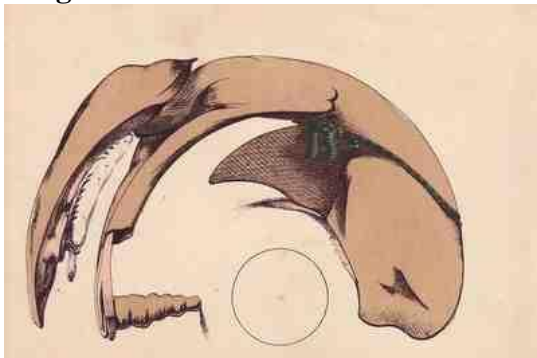


Imagen n° 283

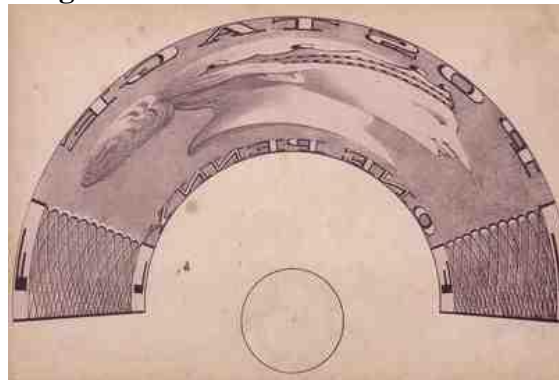


Imagen n° 284

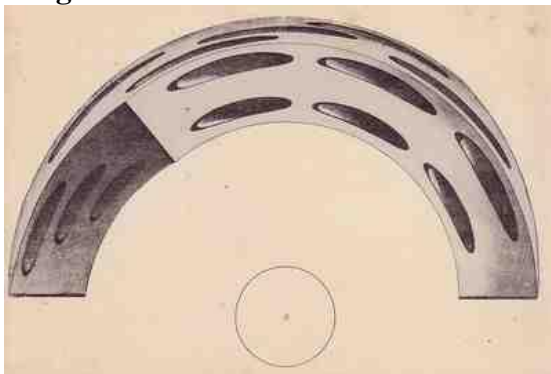


Imagen n° 285

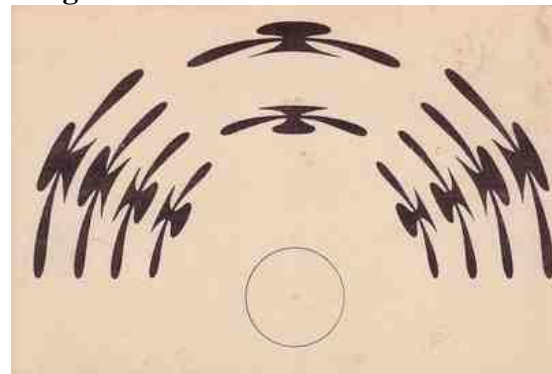


Imagen n° 286

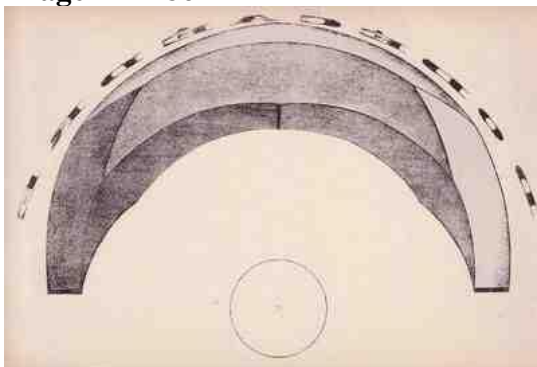


Imagen n° 287



Imagen n° 288

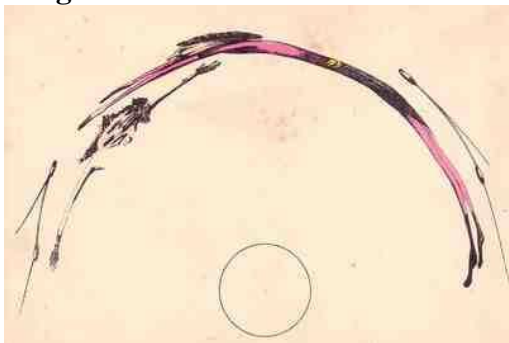
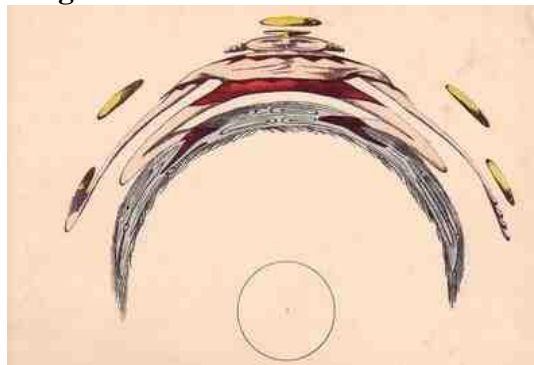


Imagen n° 289



Imágenes n° 290 a 313.

TELORY [Henry EMY], *Les Anamorphoses*.

Serie de 24 anamorfosis catópticas cilíndricas.

Hacia 1868.

Cromolitografías.

170 x 190 mm c/u; 170 x 210 x 200 mm (estuche).

Inscripciones: en algunas imágenes, "Lith. Walter F^{res} r. de Paradis-Pois.^{re} 28".

REFERENCIAS.

- BÉNÉZIT, 1999: vol. 10
- LAHARIE, Patrick, *Libraires et imprimeurs. 75. Seine*, París, Centre Historique des Archives Nationaux, 2005, p. 106.
- MANNONI, 1996: 129-133

FUENTE DE LAS IMÁGENES.

- <<http://rara.ub.umu.se/bookview/ipac/BookView.jsp?BookId=361>>



Se trata de una colección de anamorfosis catópticas de la segunda mitad del siglo XIX. Como vimos en la serie *Le miroir cylindrique* (imágenes n° 262-273), este tipo de colecciones, editadas para el consumo de públicos amplios, combinan imágenes nuevas con imágenes recuperadas de colecciones anteriores. Algunas de las imágenes nuevas representan personajes relacionados con el II° Imperio francés. Respecto a las recuperadas, es posible señalar algunas coincidencias.

El número relativamente elevado de ejemplares conservados, así como la variedad geográfica de las instituciones que los conservan (Francia, España, Suecia, Estados Unidos), son testimonio del éxito de este tipo de productos aún a finales del siglo XIX. Otro testimonio del aparente éxito de esta edición es el hecho de que una de sus imágenes haya sido empleada como ejemplo de anamorfosis en algunos diccionarios. Además, una curiosa serie de fotografías en las que una versión reducida sirve de entretenimiento a unas muñecas puede verse en <<http://users.zoominternet.net/~rbtson/chap85.htm>>.

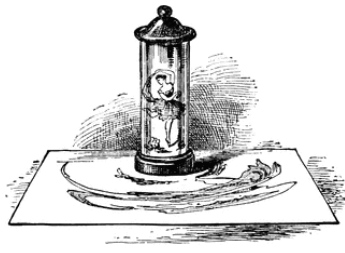


Imagen de esta colección empleada como ilustración en WHITNEY, William D., *The Century Dictionary*, ed. 1902.



Imagen de esta colección empleada como ilustración en Webster's *New International Dictionary*, ed. 1925

Los créditos se reparten del siguiente modo: Telory (pseudónimo del dibujante y litógrafo Henry Emy, 1820-75) es el dibujante. La firma Walter Frères es la responsable de la impresión, mientras que la casa editorial Jullien (París) es la responsable de la edición. La firma Walter Frères aparece en la *web* de la Biblioteca Nacional de Francia como situada en la dirección que indican las imágenes (“*Lith. Walter Frères, r. Paradis Pre, 28, Paris*”), mientras que la *web* del Philadelphia Museum proporciona una localización diferente. Laharie lista un tal “**WALTER** (*Charles, Frédéric*), *lithographe*. - *F/18/1834*”. El Metropolitan Museum conserva un total de ocho imágenes que, a juzgar por la descripción en la ficha catalográfica, son algunas de las que forman parte de esta colección. Sin embargo, las menciona como parte de una colección titulada *Physique Expérimentale, Optique Géométrique, Figures Anamorphiques pour Miroirs Cylindriques* y da como editor a la firma *Les Fils d'Émile Deyrolle*. Asimismo, doce de estas imágenes forman una colección llamada *The Marvellous Crystal*, en la colección Binetruy. La única diferencia notable es la ausencia de la firma del dibujante.

Imagen n° 290.

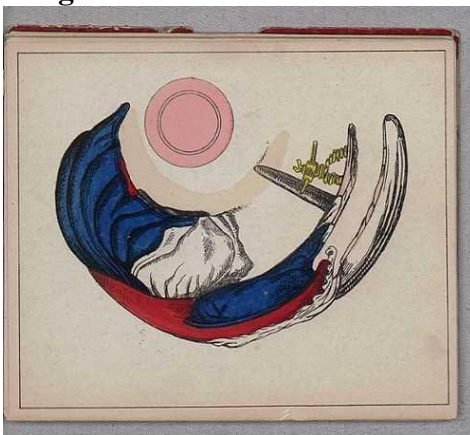


Imagen n° 291.

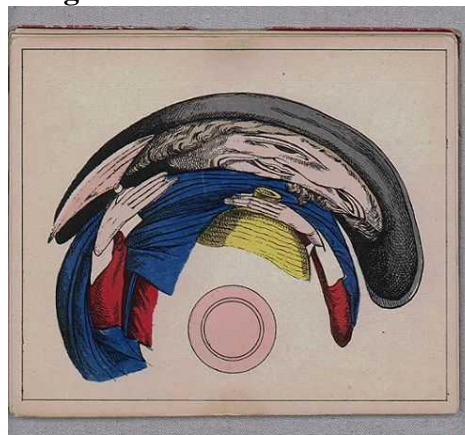


Imagen n° 292.

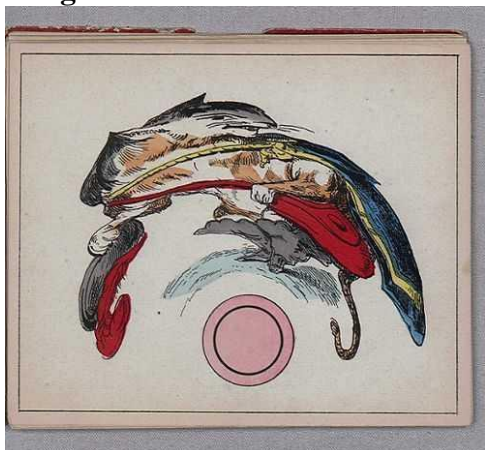


Imagen n° 293.

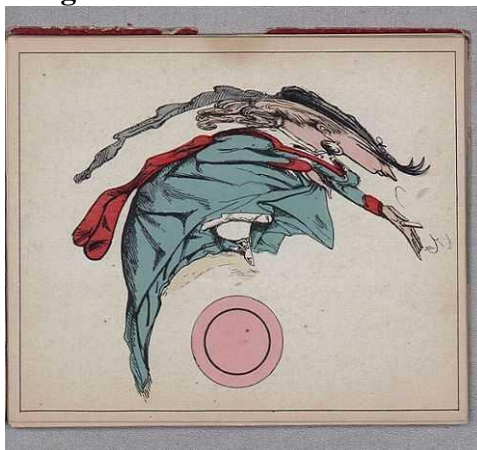


Imagen n° 294.



Imagen n° 295.



Imagen n° 296.



Imagen n° 297.

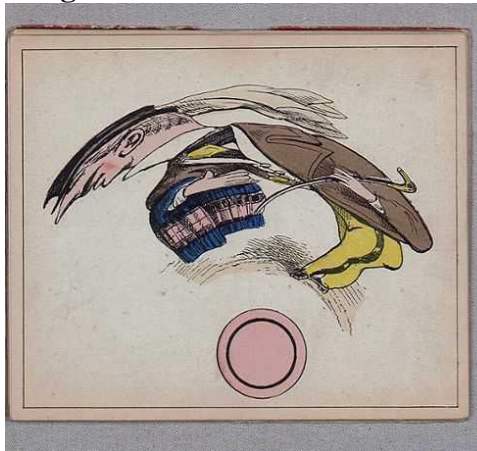


Imagen n° 298.

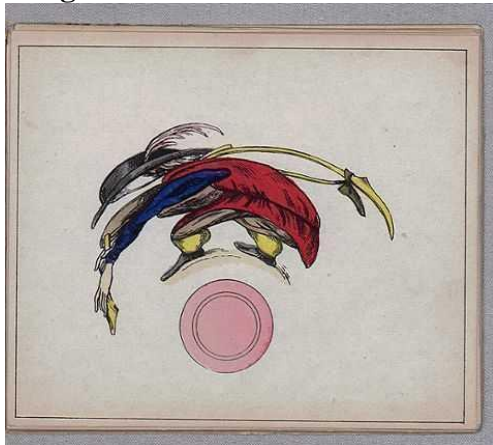


Imagen n° 299.

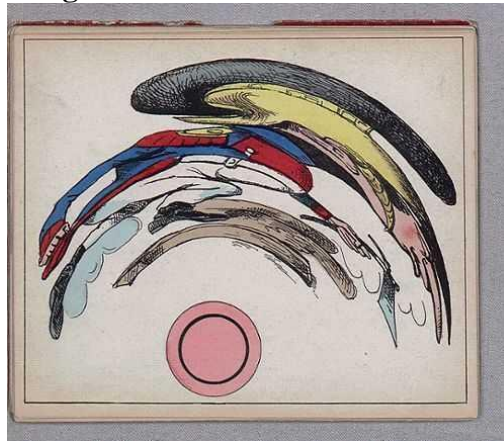


Imagen n° 300.

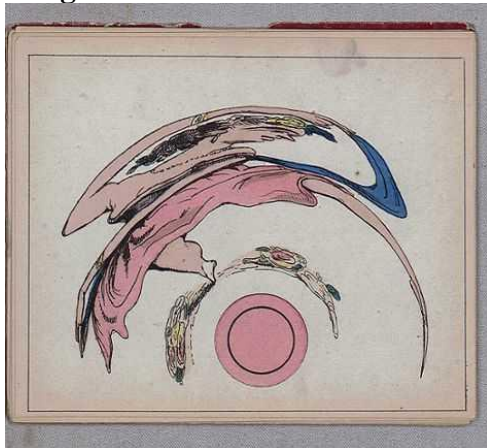


Imagen n° 301.



Imagen n° 302.

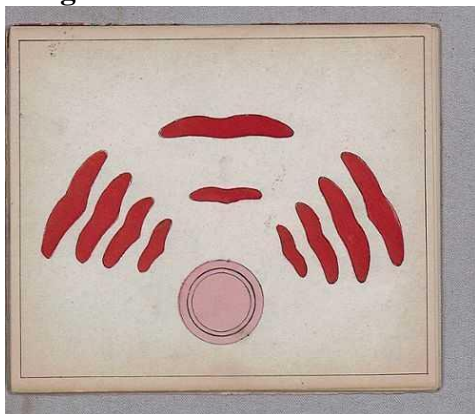


Imagen n° 303.

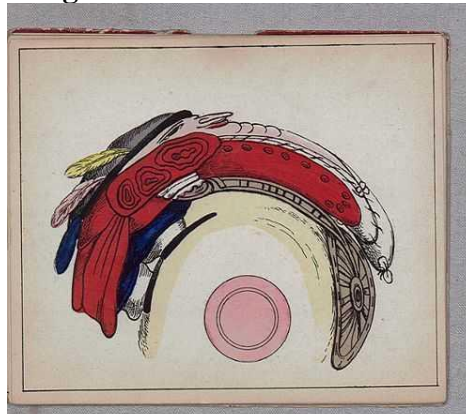


Imagen n° 304.

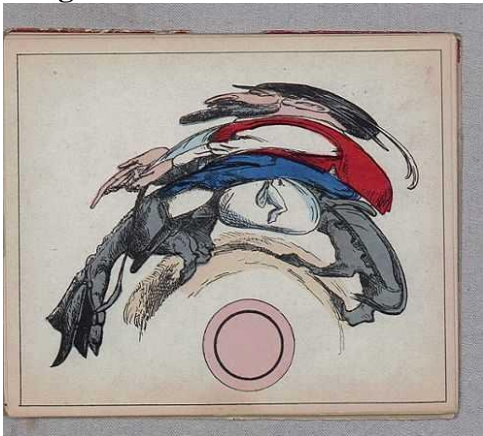


Imagen n° 305.

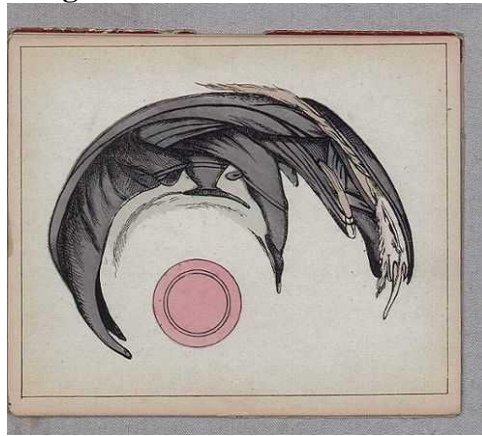


Imagen n° 306.

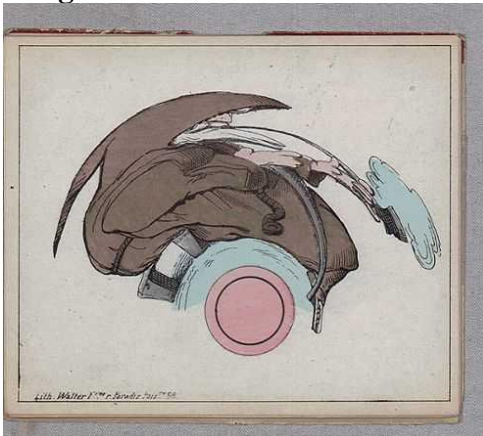


Imagen n° 307.

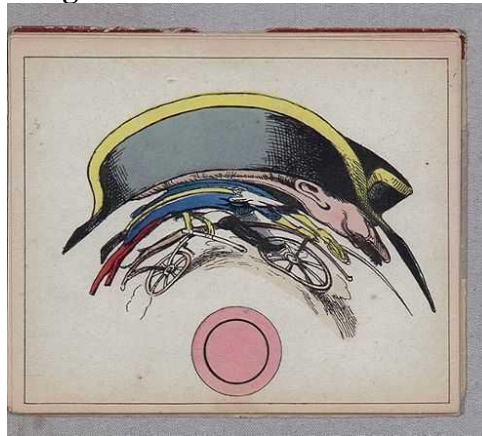


Imagen n° 308.

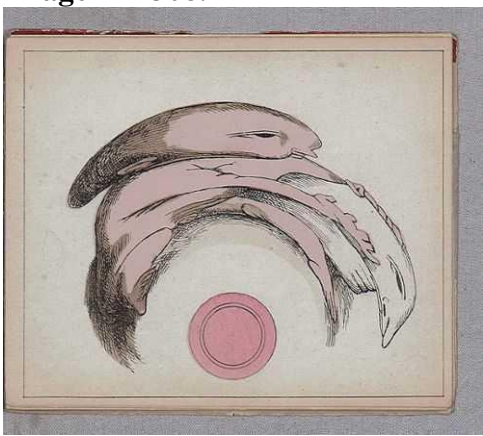


Imagen n° 309.

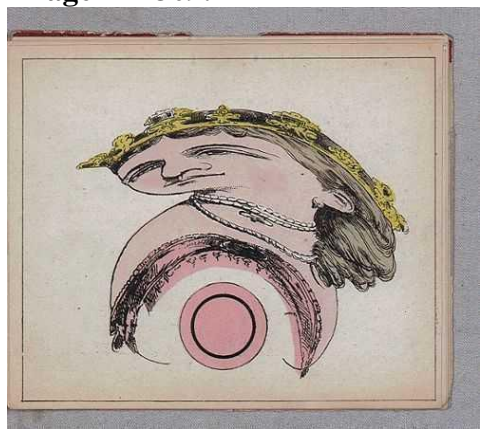


Imagen nº 310.



Imagen nº 311.

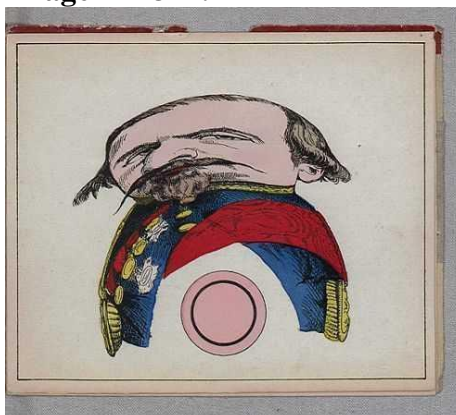


Imagen nº 312.



Imagen nº 313.



Imágenes nº 314 a 325.

Anónimo, *Binko's Anamorphosen ou Miraculous Mirror.*

Serie de doce anamorfosis catópticas cilíndricas.
Hacia 1870.
Versalles, colección Binetry.

FUENTE DE INFORMACIÓN.

- <<http://www.collection-binetry.com>>



Se trata de un juego similar al anterior, de producción alemana. Combina imágenes antiguas con otras nuevas, protagonizadas por personajes alemanes, como Otto von Bismarck y el káiser Guillermo I.

Aparece también Napoleón III.

Imagen n° 314.

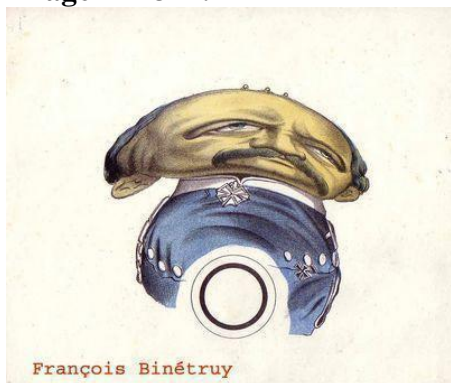


Imagen n° 315.

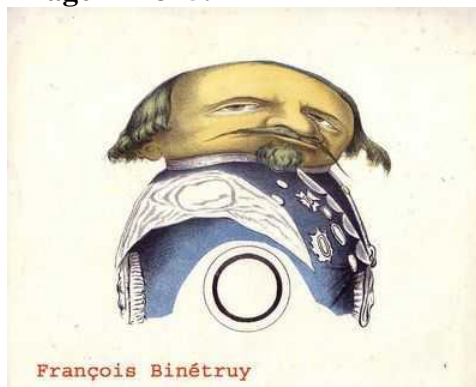


Imagen n° 316.

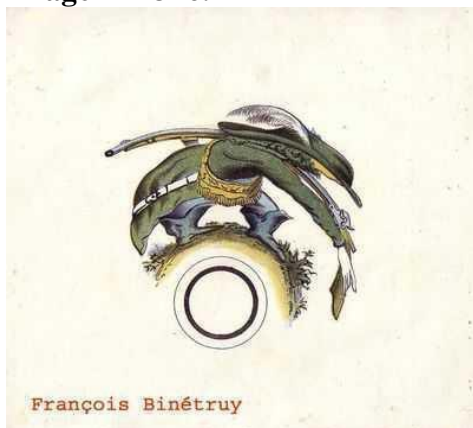


Imagen n° 317.



Imagen n° 318.



Imagen n° 319.

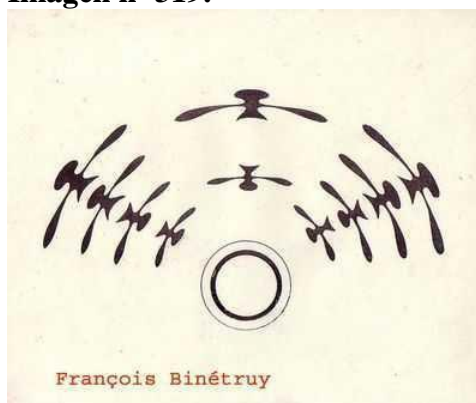


Imagen n° 320.



Imagen n° 321.



Imagen n° 322.

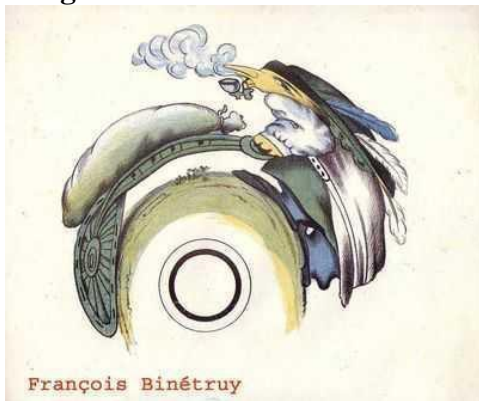


Imagen n° 323.



Imagen n° 324.

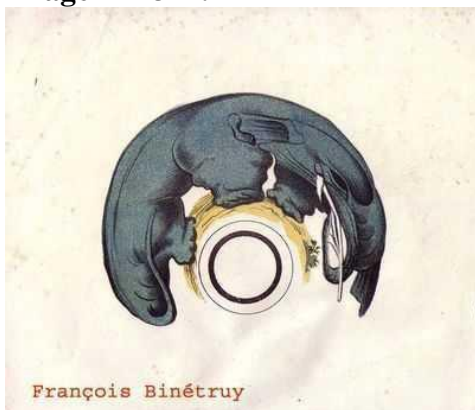


Imagen n° 325.



Imagen nº 326.

Anónimo, *Conjunto de 42 imágenes anamórficas.*

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.
Hacia 1870..
Londres, Science Museum, con nº 1981-0105 de inventario.

El catálogo del *Science Museum* incluye este conjunto de imágenes, producidas por la London Stereoscopic and Photographic Company (1854-1922).



REFERENCIA.

- <www.sciencemuseum.org.uk>

FUENTE DE LA IMAGEN.

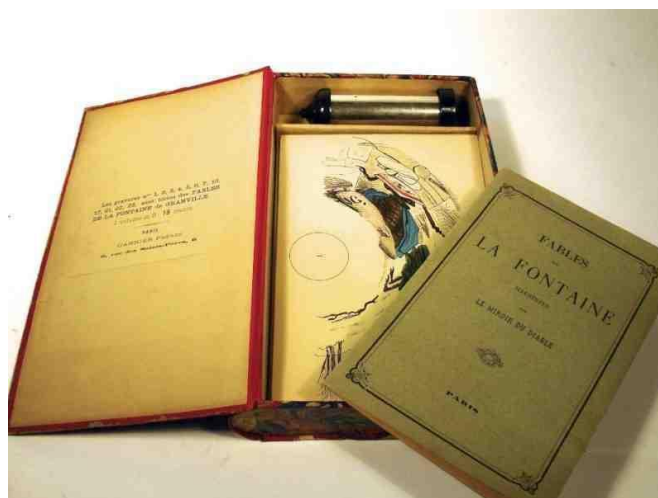
- <www.sciencemuseum.org.uk>

Imagen nº 327.

Anónimo, *Ilustraciones anamórficas para las fábulas de La Fontaine.*

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.
1870-90.
Litografías coloreadas a mano.
222 x 152 mm.

Colección de 24 láminas basadas en las ilustraciones de Grandville para la obra de La Fontaine.



REFERENCIA.

- <<http://www.antiq-photo.com>>

- <<http://www.dickbalzer.com>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.antiq-photo.com>>

Imagen nº 328.

Anónimo, *Retrato del rey Jorge V de Inglaterra.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1929.

Óleo sobre lienzo.

La imagen fue exhibida en Londres. De ella solo hemos podido localizar esta referencia en prensa.

REFERENCIAS.

- *Popular Science Monthly*, noviembre de 1929, vol. 115, nº 5, p. 70.

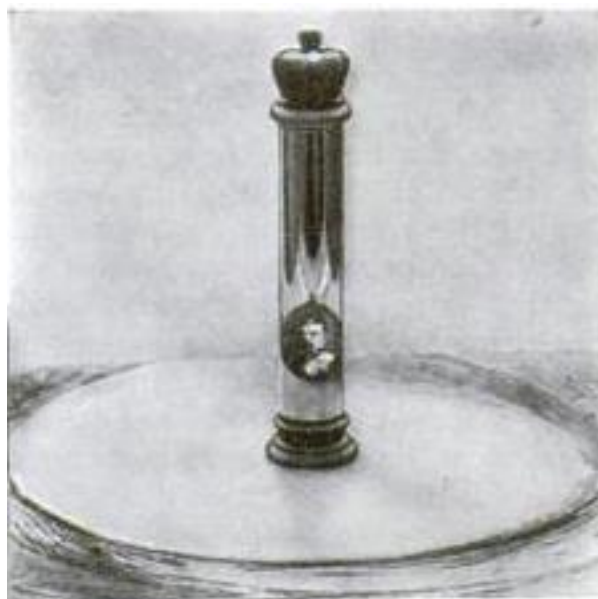


Imagen nº 329.

Anónimo, *Ex-libris de Ernst y Vivian Lubitsch.*

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Entre 1935 y 1943.

Ø 52 mm

Los autores defienden que la imagen combina una anamorfosis (las espigas) con texto no anamórfico. Esta combinación es interpretada así: ...*“que toute apparition optique peut être renversée, et qu'un changement de la perspective peut signifier tout à la fois une clarification et un obscurcissement”* (p. 110).

REFERENCIAS.

- MÜLLER, Jürgen, y HENSEL, Thomas, “What did Lubitsch want to say? L'ex-libris d'Ernst Lubitsch”, *Cinémathèque: revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 12, 1997, 107-112



Imagen nº 330.

DALÍ, Salvador, *Cráneo*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1972.

Figueres, Teatre-Museu Dalí.



REFERENCIAS.

- *Dalí y las ilusiones ópticas* (guía de la exposición en el Museu del Cinema, Girona, del 15 de junio al 1 de noviembre de 2004), Girona, Museu del Cinema, 2004, 11 p.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<https://mateturismo.files.wordpress.com/2014/08/anamorfosis-calavera.jpg>>

Imagen nº 331.

DALÍ, Salvador, *El caballero de las mariposas*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1972.

Figueres, Teatre-Museu Dalí.



REFERENCIAS.

- *Dalí y las ilusiones ópticas* (guía de la exposición en el Museu del Cinema, Girona, del 15 de junio al 1 de noviembre de 2004), Girona, Museu del Cinema, 2004, 11 p.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.xtec.cat/~smargeli/anamor/imatges/113.jpg>>

Imagen nº 332.

DALÍ, Salvador, *Arlequín*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
1972.

Figueres, Teatre-Museu Dalí.



REFERENCIAS.

- *Dalí y las ilusiones ópticas* (guía de la exposición en el Museu del Cinema, Girona, del 15 de junio al 1 de noviembre de 2004), Girona, Museu del Cinema, 2004, 11 p.

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.artsology.com/salvador-dali-anamorphic-art.php>>

Imagen nº 333.

DALÍ, Salvador, *Desnudo femenino*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
1972.

Figueres, Teatre-Museu Dalí.



REFERENCIAS.

- *Dalí y las ilusiones ópticas* (guía de la exposición en el Museu del Cinema, Girona, del 15 de junio al 1 de noviembre de 2004), Girona, Museu del Cinema, 2004, 11 p.

FUENTE DE LA IMAGEN

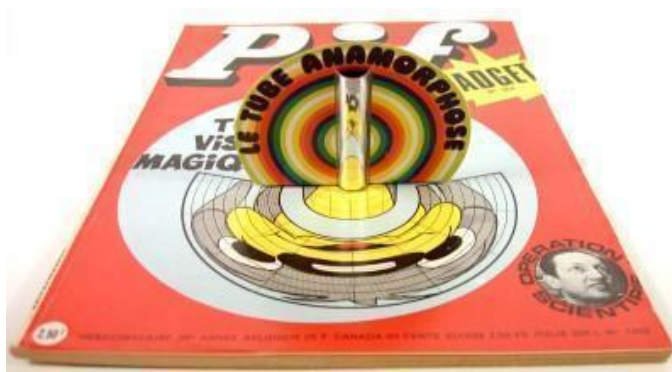
- <<https://mateturismo.files.wordpress.com/2014/08/anamorfosis-desnudo.jpg>>

Imagen nº 334.

Anónimo, *Pif*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
1972.

En la segunda mitad del XX se encuentran imágenes anamórficas dirigidas al entretenimiento infantil. Se comercializan en revistas y como juguetes. Esta fue publicada en la revista infantil *Pif-Gadget*, en 1972.



REFERENCIAS.

- *Pif-Gadget*, nº 164, 10 de abril de 1972.

FUENTE DE LA IMAGEN.

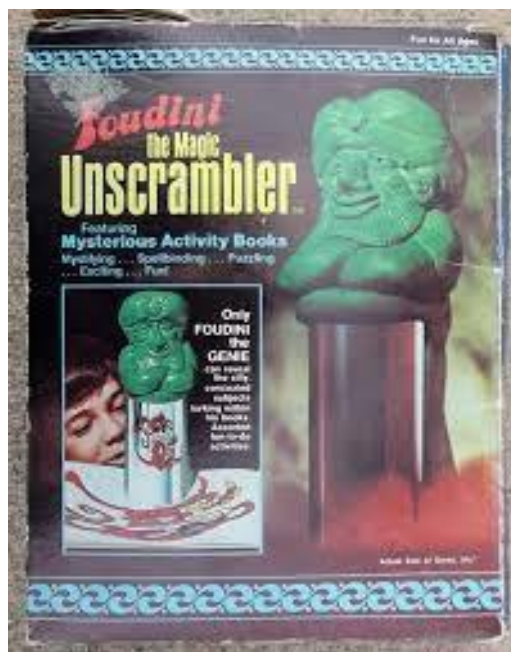
- <http://193.251.82.94/pif-collection/gadgets_montes/tube_anamorphose_164.jpg>

Imagen nº 335.

Juego *Foudini, the Magic Unscrambler*.

Anamorfosis ópticas cilíndricas.
1977.

Juego de tarjetas con representaciones anamórficas, combinables, de manera que pueden formarse hasta 2744 imágenes diferentes. Aparece registrado como "A873856/*Foudini The Magic Unscrambler*:/dot-to-dot book. 32 p. CK and B/Innovations, Inc., 9-jan-1977 A873856".



REFERENCIA.

- Library of Congress, Copyright Office, Catalog of Copyright Entries: Third Series, Vol. 31, Part 1, Number 2, Section 2.

FUENTE DE LA IMAGEN.

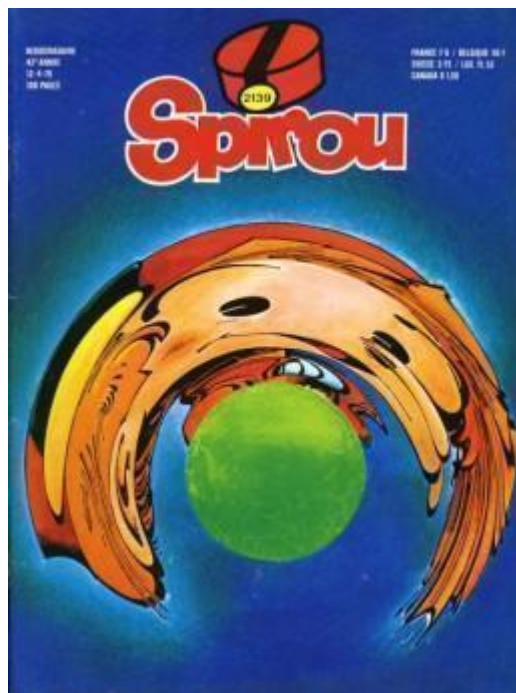
- <<http://www.ebay.com>>

Imagen nº 336.

MATAGNE, Michel, *Spirou*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.
1979.

Portada del nº 2139 de la revista *Spirou*. En páginas interiores, la explicación del método remite a Nicéron. También se muestran más ejemplos del mismo tipo de anamorfosis realizados por otros colaboradores de la publicación.



REFERENCIAS.

- *Spirou*, nº 2139, año 42, 12 de abril de 1979.

FUENTE DE LA IMAGEN.

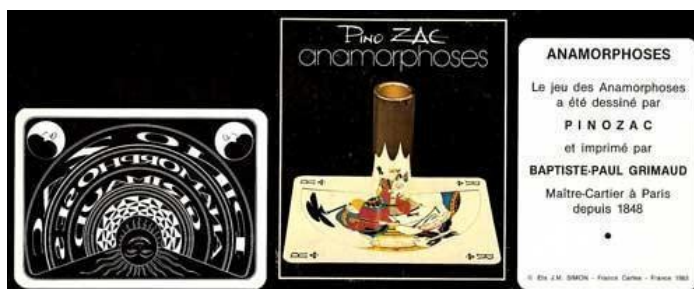
- <<http://www.bdoubliees.com/journalspirou/couvertures/2139.jpg>>

Imagen nº 337.

ZAC, Pino, *Anamorphoses* (Baraja de 52+2J+1 cartas).

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.
1983.

Pino Zac es el pseudónimo de Giuseppe Zaccaria (1930-1985), dibujante y diseñador italiano. Fundó una revista satírica llamada *L'anamorfico*, subtitulada *Mensile di forme improbabili*, cuyo primer número aparece en noviembre de 1983.



REFERENCIAS.

- BALTRUSAITIS, 1984:plancha XV

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.mydearplayingcards.com>>

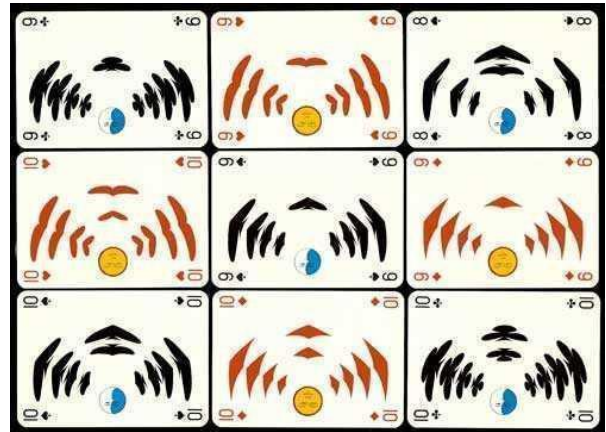
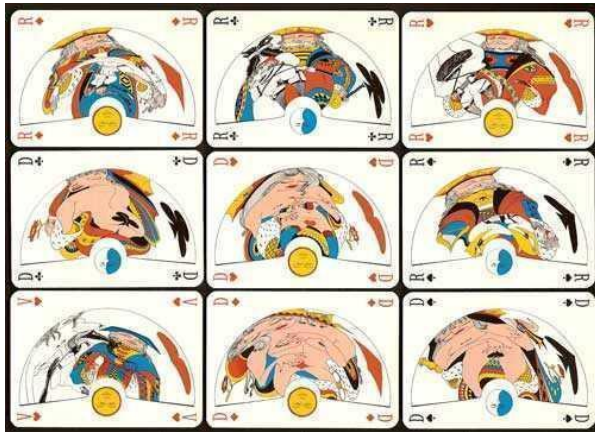


Imagen nº 338.

BERCK, Henk, *Anamorfosen*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Arcilla.

Se trata de una de los libros de arcilla de la serie *Gebakken Boeken*, del holandés Henk Berck (Rotterdam, 1933), que fueron expuestos en la librería anticuaria *Fahrenheit 451* de Tilburg, Países Bajos. La imagen representada es una copia de la *Pareja* o *Escena de boda* (imagen nº 119) atribuida a Niceron.



REFERENCIAS

- <<http://www.cubra.nl/index.htm>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.cubra.nl/specialebijdragen/henkberck/anamorfosen.JPG>>

Imagen nº 339.

VIRDI, Awtar Singh, *Rabindranath Tagore*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

Acrílico sobre lienzo.

600 x 500 mm.

Virdi (Jamshedpur, India, 1938) es un pintor especializado en anamorfosis catóptricas cilíndricas. En su *web* afirma realizar las anamorfosis a mano alzada, y haber llegado a dominar la técnica de modo autodidacta.



REFERENCIAS

- <<http://www.artistasvirdi.com/>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://tulikaartsgallery.com/images/UserFiles/72-12.jpg>>

Imagen nº 340.

GARDINER, Jeremy, *Panopticon*.

Anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1986.

Serigrafía.

146 x 146 mm

Inscripciones: firmado en plancha, esquina inferior derecha, "J. Gardiner / '86".

Londres, Victoria and Albert Museum, con nº E.1010:1-2008 de registro.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://media.vam.ac.uk/>>



Imagen nº 341.

PETICOV, Antonio, *Momento Antropofágico con Oswald de Andrade*.

Anamorfosis óptica plana y anamorfosis catóptrica cilíndrica.

1990.

Azulejo, madera, acero, ladrillo y vinilo.

3 x 16,5 m.

Sao Paulo, metro, estación República.



Recuperamos nuestra imagen nº 93, que combina imágenes anamórficas planas, en los muros, con una anamorfosis catóptrica cilíndrica en la bóveda.

REFERENCIAS.

- PETICOV, Antonio, *Momento antropofágico con Oswald de Andrade: un mural anamórfico de Antônio Peticov no metrô de São Paulo, estação républica*, s. l., Saidia, 1990, 40 p.
- <<http://www.metro.sp.gov.br/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/arte-metro.aspx>

Imagen nº 342.

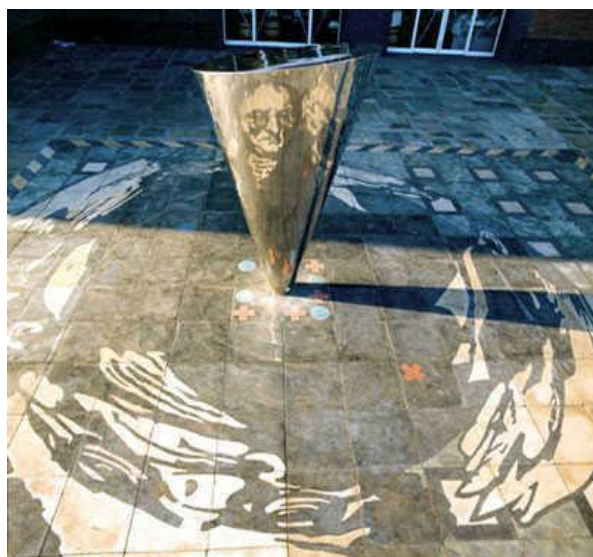
CROMPTON, Andrew, *Sphere and Cone*.

Anamorfosis catóptrica cónica.

1990.

Manchester, Museum of Science and Industry.

Se trata de una instalación en el exterior del Museo de la Ciencia de Manchester. En el espejo se forma la imagen de John Dalton, el científico que en 1808 publicó la primera obra moderna sobre el átomo. El autor, arquitecto, incluye en su *web* imágenes de anamorfosis en una sección que llama “Geometría grotesca”.



REFERENCIAS.

- <<http://www.crompton.com>>
- <<http://www.newscientist.com/>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.newscientist.com/>>

Imagen nº 343.

Serie de tazas anamórficas.

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.
1990.
Porcelana.

Se trata de una serie de tazas, realizadas por la empresa Pylones (París), en las que el plato sirve de soporte para la imagen anamórfica y la taza sirve de espejo.



REFERENCIAS.

- <<http://www.rmn.fr>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <<http://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/XG0KEZ/99-023873.jpg>>

Imagen nº 344.

BORKOVSKY, Joshua, Fotografías de la serie *Views, The Garden / Anamorphoses*.

Anamorfosis catóptricas cilíndricas.

2001-02.

Fotografías distorsionadas y montadas en soporte de aluminio.



REFERENCIAS.

- <<http://www.photography-now.com/exhibition/details/5326>>
- <<http://nogagallery.com/Artists/joshua-borkovsky/About.html>>
- <<http://www.imj.org.il/artcenter/default.asp?artist=271389&list=>>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.photography-now.com/exhibition/details/5326>>

Imagen nº 345.

KENTRIDGE, William, *Medusa*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
2001.
Litografía sobre papel impreso reutilizado.
770 x 770 mm

La obra fue realizada para la revista *Parkett*,
nº 63.

REFERENCIAS.

- STEWART, Susan, "A Messenger. William Kentridge", *Parkett*, nº 63, 2001, p. 82-89.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.parkettart.com>>



Imagen nº 346.

HAHN, Alexander, *Five anamorphoses*.

Videograbación y anamorfosis catópticas cilíndricas.
2002.

Se trata de cinco grabaciones distorsionadas que son proyectadas en sendas superficies circulares. En el centro de cada una de las superficies, un espejo cilíndrico restituye la versión corregida de la grabación. El autor (Rapperswil, Suiza, 1954) comienza con este trabajo a explorar la combinación de vídeo y anamorfosis. Otras obras se pueden consultar en su *web* personal.

REFERENCIA.

- <<http://www.alexanderhahn.com>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.alexanderhahn.com/Space/5Anamorphoses.html>>



Imagen nº 347.

McBRIDE, Ross, *Anamorphic cups*.

Anamorfofis catóptricas cilíndricas.
2003.
Cerámica y acero.

McBride (EE.UU., 1962) reside en Japón, donde el prototipo fue presentado en 2003. A continuación, la fabricación en serie se realiza en Hong Kong, a cargo de Wings Trading (HK) Co.



REFERENCIA.

- *New Scientist*, diciembre de 2008

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <http://blog.sub-studio.com/2008/02/ross-mcbride/>

Imagen nº 348.

KENTRIDGE, William, *What will come (has already come)*.

Videograbación y anamorfofis catóptrica cilíndrica.
2007.
Norton Museum of Art (West Palm Beach, FL).

REFERENCIAS.

- BÄTZNER, 2010:284
- Norton Museum of Art.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- http://cdn.trustedpartner.com/images/library/NortonMuseum2011/MediaCenter/photo/DC4A745D-15C5-F1C2-6A1921E2316E2404/galleria_kentridge-william.jpg



Imagen nº 349.

CLOSE, Chuck, *Phil*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
2007.
Grabado.
609 x 609 mm

Formó parte de la exposición *Paintings, Drawings and Sculptures*, en la John Berggruen Gallery, de Nueva York, del 1 al 29 de marzo de 2008.

REFERENCIAS.

- <<http://www.berggruen.com>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://images.berggruen.com>>



Imagen nº 350.

CLOSE, Chuck, *Autorretrato*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
2007.
Grabado.
508 x 508 mm (plancha); 559 x 559 mm (soporte).

Elaborada con la colaboración de los impresores David Lasry y Douglas Volle, la obra fue expuesta por primera vez en la exposición *Chuck Close Prints: Process and Collaboration*, del 3 de julio al 12 de septiembre de 2010 en Corcoran Gallery of Art (Washington). Un ejemplar perteneciente a Smithsonian Institution formó parte de la exposición *Americans now*, en la National Portrait Gallery, en otoño de 2010. Una mínima referencia a esta obra aparece incluso en el boletín educativo de la National Portrait Gallery.

REFERENCIAS.

- Museo de Bellas Artes de Boston.
- National Portrait Gallery, Washington.
- *NPG in your classroom*, vol. 4, nº 2, fall 2010, p. 2.

FUENTE DE LA IMAGEN.

- Museo de Bellas Artes de Boston.



Imagen nº 351.

CLOSE, Chuck, *Autorretrato*.

Anamorfosis catóptica cilíndrica.
2009.
Serigrafía.
686 x 686 mm.

Se trata de una reelaboración del autorretrato del autor, ahora serigrafiado y a 16 colores.



REFERENCIA.

- <<https://artsy.net>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<https://artsy.net>>

Imagen nº 352.

COLLISHAW, Mat, *Skin Flick*.

Videograbación y anamorfosis catóptica cilíndrica.
2009.

Mesa de madera, grabación DVD y jabalina de cromo.

La pieza consiste en una video grabación (que muestra una corrida de toros) anamórficamente deformada, que se proyecta sobre la superficie de una mesa en la cual un cilindro de cromo restituye la imagen corregida. Fue presentada en la primera exposición del artista (*Mat Collishaw. Submission*) en Berlín, sala Haunch of Venison, del 12 de septiembre al 19 de diciembre de 2009.



REFERENCIAS.

- <<http://www.matcollishaw.com/>>
- <<http://arttattler.com/archivematcollishaw.html>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.matcollishaw.com/>>

Imagen nº 353.

SMITH, Fletcher, *Human Blockhead*.

Anamorfosis catóptica cónica.
2009.
Acrílico sobre tablero, y aluminio.
203 mm (diámetro)

Fletcher Smith (1954) es un artista norteamericano autor de numerosas anamorfosis ópticas y catópticas. Buena parte de ellas fue expuesta en la muestra “*Girls, gurls, grrls and other objects of desire*”, en la galería ECA+Gallery, de Easthampton, MA, del 4 al 25 de febrero de 2014. Tiene canal propio en el portal *YouTube*.

REFERENCIAS.

- <<http://www.artslant.com>>
- <<http://www.saatchiart.com>>
- <<https://www.youtube.com/channel/UCYV60tDTZ5mLqIVqNVyms5g>>

FUENTE DE LA IMAGEN

- <http://dbprng00ikc2j.cloudfront.net/work/image/247271/a bag18/4._Human-Blockhead-all-8_.png>



Imagen nº 354.

HURWITZ, Jonty, *Kiss of Chytrid*.

Anamorfosis catóptica tridimensional.
2009.
Resina, acrílico y acero.
640 x 640 x 360 mm.

Hurwitz (Johannesburg, 1969) es autor de algunas esculturas anamórficas como la que presentamos.

REFERENCIAS.

- <http://www.jontyhurwitz.com/kiss-of-chytrid>
- <<http://www.saatchiart.com/account/artworks/79671>>

FUENTE DE LA IMAGEN.

- <<http://www.jontyhurwitz.com/kiss-of-chytrid>>



Bibliografía.

ACADÉMIE, 1694: ACADÉMIE FRANÇOISE, *Le dictionnaire de l'Académie Française*, 1ª ed., París, Coignard.

ACADÉMIE, 1762: ACADÉMIE FRANÇOISE, *Le dictionnaire de l'Académie Française*, 4ª ed., París, Coignard.

ALBERTI, 1999: ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte* (edición de Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 204 p.

ALBERTI, 2004: ALBERTI, Leon Battista (atr.), *Vita*, [1437 o 1438], edición digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2004 [disponible en <<http://www.bibliotecaitaliana.it>>].

ALCALÁ, 1804: ALCALÁ YÁÑEZ Y RIVERA, Jerónimo de, *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*, (1ª, Valladolid, Jerónimo Morillo, 1626), vol II, Madrid, Imprenta de Ruiz.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, 1992: ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e Ideas. El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia de la Lengua.

ASENSIO, 2011: ASENSIO, Mikel, y ASENJO, Elena (eds.), *Lazos de Luz Azul. Museos y tecnologías I, 2 y 3.0*, Barcelona, UOC, 2011, 295 p.

AHUMADA, 2008: AHUMADA, Ignacio, "Diccionarios de especialidad y traducción. Sobre la terminografía del español", en *Puntoycoma*, nº 108, mayo-julio 2008. Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/108/pyc1085_es.htm>.

BALTRUŠAITIS, 1984: BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses, ou Thaumaturgus Opticus*, París, Flammarion, 223 p.

BARBARO, 1569: BARBARO, Daniele, *La pratica della prospettiva*, Venecia, Camillo e Rutilio Borgominieri, 195 p.

BARCIA, 1880: BARCIA, Roque, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, vol. 1, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Álvarez Hermanos.

BASSOLI, 1938: BASSOLI, Federico S. "Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi", en *Atti Della Società dei Naturalisti e Matematici in Modena*, vol. LXIX, p. 61-66.

BATTISTI, 1981: BATTISTI, Eugenio (et al.), *Anamorfosi, evasione e ritorno*, Roma, Officina Edizioni, 1981, 66 p.

BÄTZNER, 2010: BÄTZNER, Nike; NEKES, Werner, y SCHMIDT, Eva (eds.), *Máquinas de mirar, o cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo en la Colección Werner Nekes* [catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, del 17 de septiembre de 2009 al 10 de enero de 2020, y en Budapest, Mucsarnok Kunsthalle, del 19 de junio al 23 de agosto de 2010], Sevilla.

BAUER, 1984: BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Madrid, Taurus, 220 p. [*Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, 1º ed., 1976].

BEARDSLEY, 1988: BEARDSLEY, Monroe C., y HOSPERS, John, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.

BEEVER, 2012: BEEVER, Julian, “F.A.Q.”, en <www.julianbeever.net>.

BELTING, 2007: BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007 [*Bild-Anthropologie*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2002].

BELTING, 2009: BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009, 744 p. [*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, Oscar Beck, Munich, 1990].

BESSOT, 1999: BESSOT, Didier, “Drôles de visions, autour des anamorphoses”, en BERLIOZ, Dominique, et NEF, Frédéric (ed.), *L'actualité de Leibniz: Les deux Labyrinthes* (Studia Leibnitiana / Supplementa, vol. 34), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1999, p. 235-275.

BOCK, 1929: BOCK, D., *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1929.

BOZAL, 1999: BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª ed., Madrid, Visor, 1999, vol. II.

BRACELLI, 1624: BRACELLI, Giovanni Battista, *Bizzarie di varie figure*, Livorno,

BREA, 2006: BREA, José Luis, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, *Estudios Visuales*, nº 3, enero de 2006, p. 8-25.

BREWSTER, 1830: BREWSTER, David (dir.), *The Edinburgh Encyclopaedia*, vol. I, Edinburgh, Balfour, Kirkwood & Co., 851 p. + 22 lám.

BREWSTER, 1843: BREWSTER, David, *Letters on Natural Magic* (1ª ed., 1832), New York, Harper & Brothers, 314 p.

BRYSON, 1991: BRYSON, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 [*Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1ª ed., 1983].

CALHOON, 2013: CALHOON, Kenneth A., *Affecting Grace: Literature from Lessing to Kleist*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

CALVO SERRALLER, 1991: CALVO SERRALLER, Francisco, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1991, 699 p.

CARDUCHO, 1979: CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, (1ª ed., Madrid, Francisco Martínez, 1633), edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CATURLA, 1944: CATURLA, María Luisa, *Arte de épocas inciertas*, Madrid, Revista de Occidente, 187 p.

CAUS, 1612: CAUS, Salomon de, *La Perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, Jan Norton.

CHAMBERS, 1728: CHAMBERS, Ephraim, *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. 1, Londres, 282 p.

CHECA CREMADES, 2000: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Carolus*, catálogo de la exposición celebrada en Toledo, Museo de Santa Cruz, del 6 de octubre de 2000 al 12 de enero de 2001, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 475 p.

CHECA CREMADES, 2010: CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, 1ª ed., Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, 3 vol.

CICOVACKI, 1997: CICOVACKI, Predrag, *Anamorphosis: Kant on knowledge and ignorance*, Lanham (Maryland), University Press of America, 1997, 325 p.

COCTEAU, 1981: COCTEAU, Jean, "Notes autour d'une anamorphose", *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 9, p. 245-257 [1ª edición en *Le Monde et la Vie*, nº 95, abril 1961].

CONNELLY&HIGGINS, 1797: CONNELLY, Tomas, y HIGGINS, Tomas, *Diccionario nuevo y completo de las lenguas española e inglesa, inglesa y española*, Parte II, Tomo I, Madrid, Imprenta Real,

1797.

CORREO DE MADRID, 1788: *Correo de Madrid*, 143, miércoles, 5 de marzo. Disponible en <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003758434&page=1&search=correo&lang=es>>.

CRARY, 1990: CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 183 p.

DAVIS, 2002: DAVIS, Margaret Daly, "Piero's Treatises", en WOOD, Jeryldene M. (ed.), *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 134-151.

DELLA PORTA, 1677: DELLA PORTA, Giovanni B., *Della Magia Naturale*, (ed. de Giovanni de Rosa), Nápoles, Antonio Bulifon, 602 p. [*Magiae Naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*, 1ª ed., 1560].

DARNTON, 2006: DARNTON, Robert, *La gran matança de gats i altres episodis de la història cultural francesa*, València, Universitat de València.

DÉZALLIER, 1749: D[ÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Nicolas], *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, De Bure, 277 p.

DÉZALLIER, 1770: D[ÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Nicolas], *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, De Bure, 483 p.

DICKENS, 1998: DICKENS, Charles, *The Pickwick Papers*, [1ª ed. 1837], Oxford – New York, Oxford University Press.

DOMÍNGUEZ, 1846: DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, *Diccionario nacional, o gran diccionario clásico de la lengua española*, Vol I, Madrid, Establecimiento Léxico-Tipográfico de R. J. Domínguez.

DOMÍNGUEZ, 1852: DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, *Compendio del diccionario nacional de la lengua castellana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado.

DUFRENNE, 1982: DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. 1, Valencia, Fernando Torres, 377 p.

EGIDO, 2009: EGIDO, Aurora, *El barroco de los modernos. Despuntos y Pespuntos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 292 p.

EISLER, 1983: EISLER, William Lawrence, *The impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, tesis doctoral presentada en The Pennsylvania State University, marzo 1983, 325 p.

ELKINS, 1994: ELKINS, James, *The Poetics of Perspective*, Ithaca, Cornell University Press, 324 p.

ELKINS, 1996: ELKINS, James, *The Image Stares Back. On the Nature of Seeing*, Simon&Schuster, New York, 271 p.

ELKINS, 2010: ELKINS, James, "Un seminario sobre la teoría de la imagen", *Estudios Visuales*, nº 7, enero de 2010, p. 132-173.

ENCYCLOPÉDIE,1751: *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1, París, Chez Briasson.

EUCLIDES, 1585: EUCLIDES, *La perspectiva y especularia de Euclides. Traduzidas en vulgar Castellano (...) por Pedro Ambrosio Ondériz*, Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 61 fol.

EUCLIDES, 2000: EUCLIDES, *Óptica*, en ARISTÓTELES, *Sobre las líneas indivisibles. Mecánica*, y EUCLIDES, *Óptica. Catóptrica. Fenómenos*, Madrid, Gredos, 326 p.

FALOMIR, 2008: FALOMIR, Miguel (dir.), *El retrato del Renacimiento*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 3 de junio al 7 de septiembre de 2008, Madrid, Museo del Prado/Ediciones El Viso, 540 p.

FATÁS&BORRÁS, 1989: FATÁS, Guillermo, y BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de Arte y Arqueología*, Madrid, Alianza.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 2003: FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.), *Corpus documental de Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, vol I, 562 p.

FERRARIS, 1990: FERRARIS, Maurizio, "Estética, hermenéutica, epistemología", apéndice a GIVONE, Sergio, *Historia de la Estética*, Madrid, Tecnos, p. 171-214.

FIELD, 2002: FIELD, J[udith]. V[erónica]., "Piero della Francesca's Mathematics", en WOOD, Jeryldene M. (ed.), *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 152-170.

FIELD, 2003: FIELD, J[udith]. V[erónica]., "Piero della Francesca's Perspective Treatise", en MASSEY, Lyle (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, Washington, National Gallery of Art, p. 63-77.

FIELD, 2005: FIELD, Judith. Veronica, *Piero Della Francesca: A Mathematician's Art*, New Haven, Conn., Yale University Press, 256 p.

FILOSTRATO EL JOVEN, 1849: *Philostratorum et Callistrati opera*, París, Ambrosio Firmin Didot, viii, 507, xxvii, 115 p.

FILOSTRATO EL JOVEN, 1993: FILÓSTRATO EL VIEJO, *Imágenes*. FILÓSTRATO EL JOVEN, *Imágenes*. CALÍSTRATO, *Descripciones*, ed. de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, Siruela.

FILOSTRATO EL JOVEN, 1996: FILÓSTRATO, *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*. CALÍSTRATO, *Descripciones*, introducción de Carles Miralles, traducción y notas de Francesca Mestre, Madrid, Gredos.

FISH, 1989: FISH, Stanley, “La literatura en el lector: estilística ‘afectiva’”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 111-131 [“Literature in the Reader: Affective Stylistics”, en FISH, Stanley Eugene, *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1972].

FREEDBERG, 1992: FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 496 p.

FURETIÈRE, 1690: *Dictionnaire Universel contenant generalment tous les mots françois tan vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haya-Rotterdam, Arnout-Reinier Lees.

GADAMER, 1989: GADAMER, Hans Georg, “Historia de efectos y comprensión”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 81-88.

GARCÍA HIDALGO, 1965: GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela, y Simetría, con demostraciones Matematicas, que ajustan, y enseñan la proporcion, y perfeccion del rostro, y ciertos perfiles del hombre, mujer, y niños*, Madrid, 1693 [ed. facsímil, con introducción del Marqués de Lozoya, artículo de Francisco Javier Sánchez Cantón y estudio bibliográfico de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Instituto de España, 112 páginas y 149 láminas].

GARCÍA SALGADO,s/a: GARCÍA SALGADO, Tomás, *Anamorphic Perspective & Illusory Architecture*, disponible en <<http://www.generativeart.com/salgado/anamorphic.htm>>

GARDNER, 1975: GARDNER, Martin, "The curious magic of anamorphic art", *Scientific American*, vol. 232, nº 1, p. 110-116.

GASPAR Y ROIG, 1853: *Diccionario enciclopédico de la lengua española*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, vol. 1, 1058 p.

GILMAN, 1978: GILMAN, Ernst, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press.

GOMBRICH, 1974: GOMBRICH, Ernest, *A la recerca de la Història cultural*, València, Tres i Quatre, 120 p.

GÓMEZ RODRIGO, 2009: GÓMEZ RODRIGO, María, *Anamorfosis. El ángulo mágico*, Valencia, Universitat de València, 148 p.

GRAND-CARTERET, 1896: GRAND-CARTERET, John, *Vieux Papiers, Vieilles Images. Cartons d'un Collectoinneur*, París, A. Le Vasseur et Cie., 543 p.

GUALDONI, 2008: GUALDONI, Flaminio, *Trampantojo*, Milano, Skira editore, 95 p.

GUYOT, 1786: GUYOT, M., *Nouvelles Récréations Physiques et Mathématiques*, tomo 2, París, Gueffier, 410 p.

GUZMAN, 1995: GUZMAN, Josep-Roderic, *Les teories de la recepció literària*, Alacant-València-Castelló, Universitat d'Alacant-Universitat de València-Universitat Jaume I, 132 p.

HALL, 1999: HALL, Stuart, "Encoding, Decoding", en DURING, Simon ed., *The Cultural Studies Reader*, 2ª ed, New York, Routledge, p. 507-517.

HARRIS, 1725: HARRIS, John, *Lexicon Technicum or, an English Universal Dictionary of Arts and Sciences*, vol. 1, Londres.

HÉRIGONE, 1637: HÉRIGONE, Pierre, *Cursus Mathematicus / Cours Mathématique*, vol. V, París, Henri Legras, 860 p.

HESYCHIUS, 1520: HESYCHIUS, ΣΥΧΤΟΥ ΑΕΞΙΚΟΝ / *Hesychii dictionarium*, con prólogo de Antonio Francini, Florencia, Herederos de Filippo Giunta.

INSTITUT DE FRANCE, 1868: INSTITUT DE FRANCE, *Dictionnaire de l'Academie des Beaux-arts*, vol. 2, París, Firmin Didot.

INSTITUTO SAN ISIDRO, 1866: INSTITUTO SAN ISIDRO, *Catálogo de los instrumentos de física y química que existen en los respectivos gabinetes del Instituto de San Isidro de Madrid*, s.a. [1866], s.l. [Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa], 30 p.

INSTRUCTOR, 1839: *El Instructor, o repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, vol. VI, nº 71, noviembre de 1839.

INSTRUCTOR, 1840: *El Instructor, o repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, vol. VII, nº 81, septiembre de 1840.

ISER, 1989a: ISER, Wolfgang, “El Proceso de Lectura”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p. 149-164.

ISER, 1989b: ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p. 133-148.

JACQUIER, 1755: JACQUIER, Francesco [François], *Elementi di prospettiva secondo li principii di Brook Taylor con varie aggiunte spettanti all’Ottica, e alla Geometria*, Roma, Generoso Salomoni, 145 p + 19 láminas.

JAY, 2002: JAY, Martin, “That visual turn. The advent of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, nº 1, abril 2002, p. 87-92.

JAY, 2003: JAY. Martin, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios Visuales*, nº 1, noviembre de 2003, p. 61-82.

JAUSS, 1989a: JAUSS, Hans Robert, “*La douceur du foyer*. La lírica en 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p. 251-275.

JAUSS, 1989b: JAUSS, Hans Robert, “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p. 217-250.

JOURNAL DE L’EMPIRE, 1807: *Journal de l’Empire*, año II, martes, 1 de septiembre de 1807.

KEMP, 1977: KEMP, , Martin, "From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts", *Viator*, 8 (1977), pp. 347-398.

KEMP, 2000: KEMP, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal.

LACAN, 1987: LACAN, Jacques, *El seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós Ibérica, 290 p.

LACOMBE, 1792: LACOMBE, Jacques, *Encyclopédie Méthodique. Amusemens des sciences, mathématiques et physiques*, París-Liege, Panckoucke, 1792.

LAMY, 1701: LAMY, Bernard, *Traité de perspective*, París, Anisson, 227 p.

LAMARCK, 1783: LAMARCK, Jean-Baptiste, *Encyclopédie Méthodique. Botanique*, vol. I, París-Liege, Panckoucke, 1783.

LEE, 1982: LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 151 p.

LEEMAN, 1975: LEEMAN, Fred, *Anamorphoses, jeu de perspective / Anamorfosen, spel met perspectief* (Catálogo de la exposición celebrada en Amsterdam, Rijksmuseum y en París, 1975-76), Musée des Arts Décoratifs, Colonia, M. DuMont Scahberg.

LEEMAN, 1976: LEEMAN, Fred, *Hidden images: games of perception, anamorphic art, illusion*, New York, Harry N. Abrams, 167 p.

LEONARDO DA VINCI, 1883: LEONARDO DA VINCI, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, ed. de Jean Paul Richter, 2 vol., Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.

LEUPOLDS, 1713: LEUPOLDS, Jacob, *Anamorphosis mechanica nova, oder Beschreibung dreyer neuen Maschinen*, Leipzig, Immanuel Tietzen, 8 p + 5 lám.

LIDDELL&SCOTT, 1843: LIDDELL, Henry George, y SCOTT, Robert (eds.), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press. Disponible para consulta on-line en <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>

LIGHTMAN, 2007: LIGHTMAN, Bernard, *Victorian popularizers of Science*, Chicago, University of

Chicago Press,

LOMAZZO, 1584: LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milán, Paolo Gottardo Pontio, 1584, 700 p.

LORENZO, 1985: LORENZO MARTÍNEZ, Javier de, *El racionalismo y los problemas del método*, Madrid, Cincel.

LOZANO, 1926: LOZANO [Y PONCE DE LEÓN], Eduardo, *Elementos de Física* (ed. de Eduardo Lozano y Monreal), Madrid, Imprenta de la viuda de A. G. Izquierdo, 799 + XXXII p.

MAGASIN PITTORESQUE, 1844: *Le Magasin Pittoresque*, vol. 12 (1844), nº 32, p. 219-255.

MAIGNAN, 1648: MAIGNAN, *Perspectiva horaria, sive de Horographia gnomonica...libri quatuor*, Roma, Philippi Rubei, 705 p.

MALCOLM, 2004: MALCOLM, Noel, *Aspects of Hobbes*, Oxford, Oxford University Press,

MANETTI, 1970: MANETTI, Antonio, *The life of Brunelleschi* (c.1480), edited by Howard Saalman, University Park - London, Pennsylvania State University Press.

MANNONI, 1996: MANNONI, Laurent, *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Milán/París, Mazzotta/Cinémathèque française, 1996, 441 p.

MANNONI, 2004: MANNONI, Laurent; NEKES, Werner y WARNER, Marina, *Eyes, lies and illusions: the art of deception* (catálogo de la exposición celebrada del 7 de octubre de 2004 al 3 de enero de 2005), London, Hayward Gallery.

MARANI, 1998: MARANI, Pietro, ROSSI, Marco, y ROVETTA, Alessandro, *L'Ambrosiana e Leonardo* (catálogo de la exposición celebrada en Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, del 1 de diciembre de 1998 al 30 de abril de 1999), Novara - Milán, Interlinea Ediciones - Veneranda Biblioteca Ambrosiana,

MARAVALL, 1981: MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco (Análisis de una estructura histórica)*, [1ª ed., 1975], Barcelona, Ariel.

MARTÍN, 2010: MARTÍN CASALDERREY, Francisco, *La burla de los sentidos. El arte visto con ojos matemáticos*, Barcelona, RBA, 159 p.

MARTÍNEZ, 1988: MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [c. 1675], edición de Julián Gállego, Madrid, Akal.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, 2004: MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José, SJ, “Mujeres Jesuíticas y Mujeres Jesuitas”, en *A Companhia de Jesús na Península Ibérica nos secs. XV e XVI*, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidades, p. 369-383.

MARTORELL, 1990: MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, edición a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel.

MASSEY, 2007: MASSEY, Lyle, *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in early modern Theories of Perspective*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 175 p.

McNAUGHTON, 2009: McNAUGHTON, Phoebe, *Perspective and other Optical Illusions*, Glastonbury (Reino Unido), Wooden Books, 56 p.

MELVILLE, 2002: MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, Madrid, Debate [*Moby Dick or The Whale*, 1ª ed., 1851].

MERINO, 2011: MERINO, Andrés, “Isabel en Poznan: el rastro iconográfico de la emperatriz”, *Revista de Arte*, 2011, 25 de agosto, disponible en <<http://www.revistadearte.com/2011/08/25/isabel-en-poznan-el-rastro-iconografico-de-la-emperatriz/>>).

MILLIN, 1806: MILLIN, Aubin-Louis, *Dictionnaire des beaux-arts*, París, Chez Desray, vol. 1.

MIRZOEFF, 2003: MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 378 p. [*An introduction to visual culture*, Londres, Routledge, 1999]

MITCHELL, 2009: MITCHELL, W[illiam]. J[ohn]. T[homas]., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 380 p. [*Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University Press of Chicago, 1994].

MYDORGUE, 1630: MYDORGUE, Claude, *Examen du livre des récréations mathématiques*, París, Anthoine Robinot, 2 vol.

NAVARRO, 1996: NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 548 p.

NICERON, 1652: NICERON, Jean François, *La perspective curieuse du R. P. Niceron, Minime, avec l'Optique et la Catoptrique du R. P. Mersenne*, París, Veuve F. Langlois [1ª ed., París, 1638].

NICOLÁS, 1986: NICOLÁS, César, *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, Ediciones de la Universidad de Extremadura.

NOVERRE, 1807: NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la Danse en particulier*, (1ª ed, 1760), París, Leopold Cöllin, vol. I.

OBSERVATORIO PINTORESCO, 1837: *Observatorio Pintoresco*, año I, nº 3, 15 de mayo de 1837.

OCAÑA, 2001: OCAÑA MARTÍNEZ, Antonio, *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*, Memoria presentada para optar al grado de doctor por José Antonio Ocaña Martínez, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 761 p.

OLIVARES, 2007: OLIVARES ZORRILLA, Rocío, "Spiritus phantasticus": epifanía y artificio en el "Primero sueño", en WALDE, Lillian von der, et. al. (ed.) *"Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables". Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, México, UNAM, pp. 431-441.

OZANAM, 1694: OZANAM, Jacques, *Récréations mathématiques et physiques*, vol. 1, París, Jean Jombert, 400 p.

PACHECO, 1649: PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 641 p.

PACHECO, 1990: PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 782 p.

PALOMINO, 1944: PALOMINO, Antonio Acisclo, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo I, (1ª ed., Madrid, 1715), Buenos Aires, Editorial Poseidón.

PANOFSKY, 2010: PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica* (1ª ed., 1927), Barcelona, Tusquets, 169 p.

PEDRETTI, 1957: PEDRETTI, Carlo, *Studi vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genève, Librairie E. Droz.

PEPPER, 1866: PEPPER, John Henry, *The boy's playbook of science*, (1ª ed., 1859), Londres, George Routledge and Sons, 440 p.

PEPYS, 1893: PEPYS, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, edición de Henry B. Wheatley, 8 vol., Londres, George Bell & Sons, 1893-96. Disponible *on-line* en <<http://www.pepysdiary.com/about/>>.

PÉREZ-GÓMEZ, 1995: PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, y PELLETIER, Louise, (comps.), *Anamorphosis, an annotated bibliography with special reference to Architectural Representation*, Montreal, McGill University Libraries, 152 p.

PÉREZ ASPERILLA, 2012: PÉREZ ASPERILLA, Estíbaliz, "El arte sale a la calle", en *Arte y ciudad*, nº 2, octubre de 2012, p. 17-34.

PLATÓN, 1970: PLATÓN, *El sofista* (edición, aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, (reimp.; 1ª ed., 1959).

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, 1996: Real Academia de ciencias exactas, físicas y naturales, *Vocabulario científico y técnico* (3ª ed.) Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales / Espasa Calpe.

RAE, 1884: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 12ª edición, Madrid, Real Academia Española.

REMESAR, 1997: REMESAR, Antonio, *Hacia una Teoría del Arte Público*, Barcelona, 233 p. Disponible en <http://www.academia.edu/453848/Hacia_una_teor%C3%ADa_del_Arte_P%C3%BAblico>, y reeditado en REMESAR, Antoni, *Arte contra el pueblo. Tensiones entre democracia, el diseño urbano y el arte público* (CD-ROM), Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2002].

REY, 2006: REY, Anne-Lise, "Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz: l'exemple du théâtre", *Revue Germanique Internationale*, vol. 4 (*Esthétiques de l'Aufklärung*), 2006, p. 49-58.

RODIS-LEWIS, 1956: RODIS-LEWIS, Geneviève, "Machineries et Perspectives curieuses dans leurs rapports avec le Cartésianisme", *Dix-septième siècle (Revue publiée par la Société d'Étude du XVII^e siècle)*, VIII, nº 32, julio 1956, p. 461 - 474.

ROTHENSTEIN&GOODING, 2000: ROTHENSTEIN, Julian, y GOODING, Mel, *The Playful Eye. An Album of Visual Delight*, San Francisco, Chronicle Books, 2000, 101 p.

RUIZ, 1978: RUIZ DE ELVIRA, Antonio, “¿Suidas o la Suda?”, *Cuadernos de filología clásica*, nº 15, p. 9-11.

SÁNCHEZ, 1991: SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “La recepción de la obra de arte”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª ed., Madrid, Visor, 1999, vol. II, p. 213-228.

SARDUY, 1987: SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

SEMIN, 2001: SEMIN, Didier, "Markus Raetz's modest wonders", *Artpress*, nº 383, suplemento "Markus Raetz à la BnF", noviembre 2011, p. 6-11.

SEYFFERT, 1904: SEYFFERT, Oskar, *A Dictionary of Classical Antiquities*, (1ª ed., 1891), 8ª ed., London-New York, Swan Sonnenschein & Co.-The McMillan Company, 716 p.

SCHLOSSER, 1986: SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1986, 640 p.

SCHOTT, 1657: SCHOTT, Gaspar, *Magia Universalis Naturae et Artis*, Wurzburg, Henricus Pigrin, 1657-59.

SCHRÉDER, 1994: SCHRÉDER, Etienne, *Le secret de Coimbra* (cómic), Editins Arboris, Zelhem (Países Bajos), 1994, 54 p.

SECKEL, 2004: SECKEL, Al, *Masters of Deception: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*, New York, Sterling Publishing Co., 2004, 320 p.

SEMANARIO PINTORESCO, 1836: *Semanario Pintoresco Español*, año I, nº 4, 24 de abril de 1836.

SEMIN, 2011: SEMIN, Didier, "Markus Raetz's modest wonders", *Artpress*, 383, suplemento "Markus Raetz à la BnF", noviembre 2011, p. 6-11.

SMITH, 1738: SMITH, Robert, *A Compleat System of Opticks in Four Books*, Cambridge, ed. del autor, 280 p.

STAFFORD&TERPAK, 2001: STAFFORD, Barbara Maria, y TERPAK, Frances, *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*, Los Angeles : Getty Research Institute.

STURGIS, 2000: STURGIS, Alexander, *Magic in Art, or Discover how Paintings aren't always what they seem to be*, London, Belitha Press, 2000, 32 p.

STURKEN&CARTWRIGHT, 2009: STURKEN, Marita, y CARTWRIGHT, Lisa, *Practices of looking*, 2ª ed., New York-Oxford, Oxford University Press, 2009 (1ª, 2001).

STURM, 1704: STURM, Johann Christoph, *Matheseos juvenilis*, Nuremberg, Hoffmann & Streck.

STURM, 1707: STURM, Johann Christoph, *Mathesis Compendiaria*, Coburgo, J. C. Pfortenhauer.

SUIDAS, 1986: *Suidae lexicon graece et latine. Ad fidem optimorum librorum exactum post Thomas Gaisfordum recensuit et annotatione critica instruxit Godofredus Bernhardt*, 1834-53, 5 vol. [ed. facsimil, Osnabrück, Biblio Verlag, 1986]

TAYLOR, 1719: TAYLOR, Brook, *New Principles of Linear Perspective: or The Art of Designing on a Plane the Representations of all sorts of Objects in a more General and Simple Method than has been done before*, London, R. Knaplock, xiv + 88 p. + 13 lám.

TERREROS Y PANDO, 1786: TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Ibarra, vol. 1.

THIERY, 1786: THIERY, M, *Almanach du voyageur a Paris*, París, Hardouin & Gattey, 466 p.

TOMA, 1986: TOMA, Marcello, *La rappresentazione anamorfica*, tesis de licenciatura presentada ante el Dipartimento di Costruzioni, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, curso 1985-86.

TORRES, 1990: TORRES VILLARROEL, Diego de, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, (1ª ed., 1743), ed. de Dámaso Chicharro, 3ª ed., Madrid, Cátedra.

TOSCA, 1713: TOSCA, Tomás Vicente, *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*, Valencia, Vicente Cabrera, vol. VI.

TREVOUX, 1732: *Dictionnaire universel françois et latin*, vol I, París, Julien-Michel Gandouin, 498 p.

TREVOUX, 1771: *Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, 5ª ed., vol. 1, París, Compagnie des Libraires Associés.

VALDÉS, 2008: VALDÉS SANGÜÉS, Carmen, "La difusión, una función del museo", *museos.es*, nº 4, 2008, pp. 64-75.

VASARI, 1648: VASARI, Giorgio, *Delle vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti*, (1ª ed 1550), Bologna, Herederos de Evangelista Dozza, 1648.

VASARI, 1568: VASARI, Giorgio, *Delle vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti*, 2ª ed., (1ª ed 1550), Florencia, Giunti, 1568, vol. 3 [“Secondo, e ultimo Volume della Terza Parte”].

VAULEZARD, 1630: VAULEZARD, Jean-Louis, *Perspective cilindrique et conique*, París, Julian Jacquin, 70 p.

VEGA, 1625: VEGA, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, dividida en dos partes*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, fol. 202v-226r.

VERGA, 1979: VERGA, Corrado, *Velo e prospettiva*, Crema (Italia), Tipografia Donarini e Locatelli, 39 p.

VERGARA, 2007: VERGARA PERIS, José Vicente, “Restauración del mausoleo de la Reina doña Germana”, *Biblioteca Valenciana, Revista de la BV*, julio 2006, nº 12, p.4-6.

VERONA, 1843: VERONA, Agostino, "Un bizzarro dipinto", en *Museo scientifico, letterario ed artistico, ovvero Scelta raccolta di utili e svariate nozioni*, año V, nº 14, 8 de abril de 1843, p. 111-112, Turín, Tipografía Alessandro Fontana

VIGNOLA, 1583: VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, y DANTI, Egnatio, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma, Francesco Zanetti, [ed. facsímil Vignola, Cassa di Risparmio, 1974].

VIÑUALES, 2008: VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús Miguel, *Nociones de perspectiva*, Madrid, UNED, 138 p.

VODIČKA, 1989: VODIČKA, Félix, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, p.55-62.

VV.AA., 1754: *A New and Complete Dictionary of Arts and Sciences (...) by a Society of Gentlemen*, vol. 1, Londres, W. Owen, 402 p.

VV.AA., 1784: VV.AA., *Encyclopédie Méthodique. Mathématiques*, vol. I, París-Liege, Panckoucke, 1784.

WADE&HUGUES, 1999: WADE, Nicholas J, y HUGHES, Patrick, "Fooling the eyes: trompe l'oeil and reverse perspective", *Perception*, vol. 28, 1115-1119.

WADE&SWANSTON, 2001: WADE, Nicholas J, y SWANSTON, Michael T, *Visual Perception. An Introduction*, 2ª ed., Psychology Press-Taylor&Francis, Hove-Philadelphia.

WARNING, 1989: WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989,313p.

WATKINS, 1957: WATKINS, René, "The Authorship of the Vita Anonyma of Leon Battista Alberti", *Studies in the Renaissance*, Vol. 4, (1957), pp. 101-112.

WELLS, 1713: WELLS, Edward, *The Young Gentleman's Opticks*, London, James Knapton, 88p.

WENNER, 2011a: WENNER, Kurt, "The art and history of street painting", en <www.kurtwenner.com>.

WENNER, 2011b: WENNER, Kurt, "The history of 3D street painting", en <www.kurtwenner.com>.

WOLFF, 1715: WOLFF, Christian, *Elementa matheseos universae*, vol. 3, Halle,

WOLFF, 1735: WOLFF, Christian, *Elementa matheseos universae*, vol. 3, Ginebra, Marcus-Michael Bousquet, 582 p.

WRIGHT, 1983: WRIGHT, Lawrence, *Perspective in perspective*, London, Routledge & Kegan Paul, 400 p.

ZAFRA, 2008: ZAFRA, Remedios, "Habitaciones para mirar", *Estudios Visuales*, nº 5, enero 2008, p. 82-93.

ZIZEJ,1992: ZIZEJ, Slavoj, *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, MIT Press, 1992.

ZUESE, 2010: ZUESE, Alicia R., "Devil, *Converso*, Duende: Anamorphosis and the View of Spain in Luis Vélez de Guevara's *El diablo cojuelo*", *Hispania*, volumen 93, nº 4, diciembre, pp. 563-574.