

JOSÉ FRANCISCO IVARS

SOBRE ALBRECHT DÜRER EN SU CENTENARIO (1471-1528)

Erwin Panofsky, zum Gedächtnis.

El pretexto inmediato de su centenario —efímero recordatorio de un pretérito injustamente olvidado— nos obliga a replantearnos la figura de Albrecht Dürer. No pretendemos en las presentes notas afrontar total ni parcialmente su obra, ni aducir nuevos planteamientos metodológicos que clarifiquen su mundo iconográfico —tarea que los científicos alemanes han emprendido sin prejuicio ni titubeo¹—; pretendemos únicamente incidir sobre su vida y su obra, y ayudados por la reciente bibliografía, sugerir posibles acercamientos a Dürer como artista y como hombre de su tiempo: al filo de un mundo nuevo que llamamos Renacimiento.

Su figura es incomprensible fuera del ambiente antirromano que culminará con la Reforma, pero también es el Humanista que vislumbra la antigüedad clásica con los nuevos ojos del *Quattrocento* italiano. En él se funden el goticismo nórdico de lo fantástico y el reposado talante «moderno» de enfrentarse a la naturaleza sin visiones previas ni de repertorio, con el arduo apoyo de la ciencia.

¹ Motivados por el centenario, han aparecido en Alemania los siguientes libros: W. HURT, *Albrecht Dürer. Das gesamte graphische Werk*, München, 1970, 1.068 páginas repartidas en dos volúmenes que contienen toda la obra gráfica con algunos comentarios de Hutt. Ludwig Grobe (Edit.); *Albrecht Dürer. Die Apokalypse*, Prestel V., 1971, 44 pp.; H. TH. MUSPER, *Albrecht Dürer*, Köln, 1971, 176 pp.; H. LÜDECKE, *Albrecht Dürer*, Zurich, 1971, 176 pp.; W. BONGARD y M. MENDE, *Dürer heute*, München, 1971, 96 pp.; F. WINZINGER, *Albrecht Dürer*, Hamburg, 1971, 184 pp.

Nos hemos referido únicamente a publicaciones de cierto interés —metodológico o erudito—; añadamos los múltiples folletos de divulgación o las revistas —v. el estupendo artículo de la redacción de *Der Spiegel*, n.º 11 (1971), pp. 153-166— o las series que, de un modo u otro, afectan a la época que estudiamos, como *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, de la nueva *Propyläen*.

I. PRECISIONES BIOGRÁFICAS Y EVOLUCIÓN ESTÉTICA

Albrecht Dürer nació en Nuremberg en 1471². Su padre era orfebre. Su carrera artística empezó junto a Michael Wolgemut, poseedor de un gran taller en el que se producía arte de todo género, incluyendo retablos y xilografía para ilustrar libros. El joven Dürer, inquieto y ambicioso, sueña pronto con nuevos horizontes. En 1490 abandona Nuremberg y emprende una serie de viajes por Alemania, Basilea y, después, Estrasburgo, hasta mayo de 1494, que vuelve a Nuremberg. Desde el otoño de este mismo año hasta la primavera de 1495 estuvo en Venecia y, quizá, también en Mantua, Padua y Cremona. Mantegna y Pollaiuolo ejercen gran influjo sobre él. En Venecia quedó fascinado por los tipos locales —cortesanas, esclavas circasianas, damas venecianas con sus atavíos sencillos y graciosos, en contraste con los severos y ostentosos de Nuremberg.

El elector de Sajonia visita Nuremberg en 1496 y queda impresionado inmediatamente ante Dürer, de quien sería mecenas y admirador de por vida. De esta época datan sus primeros retratos: *Autorretrato*, de 1493³, que, pese a su virtuosismo, queda un tanto plano, escaso de profundidad y de espacio. El *Retrato de su padre*, pieza maestra de caracterización, uno de los primeros ejemplos de su destreza para sugerir profundidad con elementos puramente formales en una figura dispuesta sobre fondo plano.

El *Autorretrato* del museo del Prado está fechado en 1498⁴. Dürer ostenta aquel porte vanidoso que le reprendían sus amigos, pero lo más significativo del cuadro es la fascinación leonardesca del cabello.

Durante estos mismos años se ocupó del arte gráfico. ¿Por qué ésta predilección? En Alemania la temática pictórica era limitada: retratos o de motivo religioso; los grabados, además, resultaban baratos, podían satisfacer necesidades devotas o la mera curiosidad sobre un hecho. La fantasía

² Para la biografía de Dürer son básicos: E. PANOFKY, *Albrecht Dürer*, Princeton, N. J., 1955, 4.ª ed.; W. WEISBACH, *Der junge Dürer*, Leipzig, 1906; H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht's Dürer*, München, 1943, 3.ª ed.; W. WÄRTZOLDT, *Dürer und seine Zeit*, Wien, 1935 —edición que manejo, pero existen otras recientes (Koenigsberg, 1944) que no conozco—. Algunas obras de divulgación merecen consultarse, como M. BRION, *Albrecht Durer*, París, 1966. Con óptica más moderna, integrando a Dürer en el tumultuoso cuatrocientos germánico, véase H. LÜDECKE, *Albrecht Dürer Wandjahre*, Dresden, 1959; H. LUTZ, *Albrecht Dürer und die Reformation*, en «Römische Forschungen» de la Bibliotheca Hertziana, 16 (1961), p. 175 y ss.; H. LÜDECKE, *Verwurzelung in seiner revolutionären Zeit*, Bildende Kunst, 1967.

³ Louvre, París. Pergamino encalado sobre lienzo. Tamaño (siempre en centímetros) 56 × 44'5. Obra autógrafa y fechada que ostenta además la inscripción: «Myn Sach die gat Als es oben shtat» (Mis cosas suceden como está ordenado desde arriba).

⁴ Prado, Madrid. 52 × 41. Oleo sobre tabla. Fechado y firmado. Con la inscripción: «1498. Das Malt Ich nach meiner Festalt. Ich war sex ynd zwanzig Jor alt. Albrecht Dürer.»

encontraba también menos obstáculos al no tener que sujetarse estrictamente a la iconografía tradicional⁵.

Dürer, que unía a su precisión intelectual una aguda capacidad de invención, necesitaba un medio de expresión que le permitiese plasmar sus ideas con rapidez y perfección. Asimismo, sentía especial inclinación hacia el arte lineal, heredado de la *tradición gótica*⁶; las líneas correspondían mejor que las masas a su educación. Su primer interés por lo italiano estuvo dirigido casi exclusivamente hacia obras lineales: las estampas de Mantegna y Pollaiuolo, el duro y metálico linealismo formal derivado de una tradición lineal y escultórica con la que Dürer se compenetraba.

Reparemos en alguno de sus grabados: *Familia turca*, de 1495-96; *El cocinero y su mujer*, de 1496⁷. Las formas son muy detalladas, y el dibujo, exacto. Las líneas delimitan los objetos, pero allí donde convergen dos áreas oscuras el negro es sustituido por una superficie blanca. No regatea esfuerzo para representar la naturaleza y contextura de cada objeto, virtuosismo más fácilmente obtenible en los grabados que en las xilografías.

El hijo pródigo, grabado en 1496⁸, es iconográficamente una novedad. En otras versiones del tema el pródigo aparecía apenado entre los cerdos, mientras otro pastor vareaba bellotas. Dürer no le sitúa en los campos mencionados por la Biblia, sino en el corral de una granja, donde los cobertizos proporcionan vivaz realidad a la escena; no mira tristemente a sus cerdos, sino que se arrodilla entre ellos; humillándose así entre sus animales, eleva sus ojos y manos en señal de plegaria y de profundo arrepentimiento. Tan sencilla visualización del *pathos* humanista y su armonía emocional dieron fama inmediata a la composición.

En 1498 imprimió el *Apocalipsis*⁹. Se trata del primer libro editado en su totalidad por un artista bajo su exclusiva responsabilidad, proporcionando

⁵ Sobre el grabado y su problemática, F. ESTEVE, *Historia del grabado*, Barcelona, 1935, y P. WESTHEIM, *El grabado en madera*, FCE, México, 1952, 2.ª ed.

⁶ E. AUERBACH, *Mimesis*, Bern, 1946, p. 169 y ss.; también la estética escolástica, ávida de trascendencias: «decorum propter se» y «decorum propter quid», belleza pura y decorativa, belleza sensible —contraste simbólico de luz y sombra—, espíritu y materia: «tantum minus habet luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est». Ulrico de Estrasburgo, discípulo de Alberto Magno. Cf. BRUYNE, E. DE, *Historia de la Estética*, Madrid, 1965, II, p. 643 y ss. U. ECO, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, 1970 2.ª ed. La estética renacentista pretenderá descubrir el individuo, «l'uomo singolari».

⁷ Datación aproximada. Ambos grabados en cobre. Tamaño, 11 x 7'9 y 11 x 8, respectivamente.

⁸ Grabado sobre cobre, 24'6 x 19. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Galería de Primitivos). Su fecha es 1496, no 1498, como tradicionalmente se creyó. Cf. LÜDRCKE, 1971, 167, y E. ULLMAN, *Albrecht Dürer das Menschenbild in der frühbürgerlichen Revolution in der bildenden Kunst*, en «450 Jahre Reformation», Berlín, 1967.

⁹ La sublimación de esa inquietud es el Apocalipsis. Quince hojas in-folio que en 1498 tomaron forma de libro, con texto latino y versión alemana. MUSPER, 1971, 128: «In den Jahren vor 1500 zitterte die Menschheit vor dem drohenden Weltuntergang.

además un nuevo modelo bibliográfico. Mientras tradicionalmente las ilustraciones visualizaban la letra impresa, Dürer llenaba páginas con sus xilografías, dejando el texto para el reverso. Condensó en tal grado la narración que los hechos nunca se repiten en las ilustraciones, aunque sí lo hagan en el texto. A la vez, «moderniza» la acción expresivizándola; por ejemplo, en el versículo VI de las Revelaciones, los cuatro jinetes aparecen aislados; el daño que producen atormenta indirectamente al género humano. Dürer los muestra cargando en compacta falange, pisoteando a la humanidad bajo los cascos de sus caballos. Adaptó, pues, la técnica del grabado a la xilografía, consiguiendo así un efecto más incisivo.

El año 1500 parece haber sido crítico en su vida. Su interés se centra en la teoría¹⁰ y comienza a estudiar la proporción en los seres humanos y en los animales —particularmente los caballos—, así como la perspectiva; pero su equilibrio natural y su sensibilidad para la calidad física de las cosas le obligaron a compensar la teoría haciéndose aún más minucioso en los detalles. Dibujos como la *Liebre*¹¹ —1502¹²—, microscópicos precisamente cuando especulaba sobre la proporción ideal. Los grabados de este período son más detallados y delicados que nunca. Todo refuerza las texturas y superficies de los objetos. El *San Eustaquio* de 1500-1503¹³, de detallismo obsesionante, incluso a pesar del tema principal: la relación entre las proporciones del hombre, los animales y la naturaleza. Los sujetos del drama quedan reducidos a un sistema esquemático, en la profundidad de un paisaje empleado en escenarios sucesivos, y las figuras, vistas desde distintas posiciones: frontalidad, perfil y tres cuartos.

Su pintura, en estos años, ni es numerosa ni afortunada, excepto la *Adoración de los Magos*, 1504¹⁴. Abandona paulatinamente los detalles extremados de lo iconográfico y narrativo. Las xilografías pueden agruparse en dos tendencias: unas, de temática cotidiana y detalle meticuloso; otras, en las que Dürer se enfrenta con problemas clásicos de dibujo, resolviéndolos con concienzuda destreza compositiva. Tal dualidad ha problematizado su aportación personal en estos conjuntos. En Basilea y Estrasburgo, donde trabajará para los grandes impresores, había sido diseñador de conjuntos y

Ihr hohes Niveau zeigt sich daran, dass diese Angst sich in Kunstwerken sublimiert.» Véase también R. CHADRABA, *Dürer Apokalypse. Eine Ikkologische Deutung*, Praga, año 1964.

¹⁰ Cf. la obra clásica de E. PANOFKY, *Dürers Kunsttheorie*, Berlín, 1915.

¹¹ Acuarela y aguada, 22'1 × 22'6. Albertina, Viena; existe copia en el Louvre.

¹² Existen varias acuarelas y aguadas con motivos florales atribuidas a Dürer: *Peonías*, Bremen, Kunsthalle; *Planta de tabaco*, Bayona, Musée Bonnant; todas de dudosa y discutida autenticidad. Expertos como Panofsky y Tietze extremejan su cautela al referirse a ellas. Al parecer son trabajos de taller o copias de originales hoy perdidos. TIETZE, HANS, *Dürers als Zeichner und Aquarelist*, Wien, 1951, y PANOFKY, 1955.

¹³ Grabado en cobre, 35'7 × 26. Buena descripción iconográfica en Musper, 1971, 107.

¹⁴ Uffizi, Florencia. Oleo sobre tabla, 98 × 112. Descrito en *ibid.*, 47-48.

sólo ocasionalmente talló algunos, pues se consideraba un despilfarro emplear un dibujante en la parte mecánica del trabajo; el artista era todavía el artesano gremial, y la obra de conjunto, de taller. La individualización en estos talleres será una nota de los nuevos tiempos.

Cuando Dürer llega a Venecia por segunda vez, durante el verano de 1505, no era ya el estudiante pobre y desconocido de once años atrás. Famoso y solicitado, dedícase al estudio de la tradición clásica y, añadamos aún a su pesar, a los cabildeos y zancadillas por hacerse de respetar y adquirir cotización en aquel mundo de mecenas y asalariados. Los venecianos habían criticado su estilo diciendo que no era antiguo, calificándole con cierta suspicacia de grabador, incapaz de manejar el color; la *Fiesta de las guirrnaldas de rosas*¹⁵ sofocó esta conspiración y los fragmentos que sobreviven a una exagerada restauración bastan para explicarnos su triunfo y la admiración que entonces suscitó. Referente al tema, el retablo es una complicada *Sacra conversazione* con débitos considerables a Bellini, a quien Dürer consideraba todavía el primero en la pintura¹⁶.

En grabados como el *Caballito*¹⁷ —1505— y en sus ensayos acerca de las proporciones humanas se evidencia la influencia de Leonardo, tema éste debatido al que dedicaremos nuestra atención en próximo trabajo¹⁸.

Dürer volvió a contrapelo a Nuremberg. «Aquí —escribía desde Venecia— soy un caballero; allí, sólo un parásito. Cuánto echo de menos el sol en esa tierra fría»¹⁹. Estudió matemáticas, geometría y literatura latina, frecuentando tanto a compañeros artesanos como a eruditos y humanistas²⁰.

En Nuremberg se dedicó a un nuevo tipo de grabado basado en el modelo italiano de impresión al claroscuro, estampas que, a pesar de su factura en

¹⁵ Praga, Galería Nacional. Oleo sobre tabla, 62 x 195. Tratábase de la *Fiesta del Rosario*, pintada para la sociedad de comerciantes alemanes de Venecia —por ello se le denomina también «cuadro de los germanos»—. Dürer escribe a Pirckheimer desde Venecia (16 de enero de 1506): «He de pintar un cuadro para los germanos. Lo tendré preparado en ocho días, con el blanco ya raspado. Entonces me pondré inmediatamente a pintar». R. FRIEDENTHALT, *Letters of the Great Artists*, London, 1963, p. 53.

¹⁶ «Es muy anciano y todavía el mejor pintor.» Carta a Pirckheimer, Venecia, 7 de febrero de 1506. FRIEDENTHALT, 1963, 56.

¹⁷ Grabado en cobre, 16'5 x 10'8.

¹⁸ J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1961, 3.^a ed., I, p. 27: «It is suggested that Dürer met Leonardo in Bologna or at any rate saw some of Leonardo's perspective diagrams. In a letter from Venice dated 13. oct. 1506 Dürer wrote: I shall have finished here in ten days then I mean to go on horseback to Bologna to learn the secrets of perspective which some one there is willing to teach me.» La carta puede verse en FRIEDENTHALT, 1963, 58.

Sobre Leonardo cf. K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, London, 1939 (3.^a ed., 1967), en especial cap. IV, p. 72 y ss., y VI, p. 98 y ss., y A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1956, 2.^a ed.

¹⁹ Carta a Pirckheimer, anteriormente citada (v. nota 18).

²⁰ Basta con reparar en sus corresponsales: Pirckheimer, Spalatin, etc. V. MAX STRECK, *Albrecht Dürer, Schriften, Tagebücher, Briefe*, Stuttgart, 1961.

blanco y negro, sugerían tonos medios, resolviendo la impresión en zonas de luz, tono medio y sombra. Con este procedimiento realizó la *Pasión*²¹, acabada en 1511 y publicada a modo de libro. Sus grabados *El caballero*, *La Muerte y el Diablo*, *San Jerónimo en su estudio* y *Melancolía* datan de 1513-14, en los cuales es admirable la calidad estética de la estampa, pero no menos la complejidad ideológica de la misma, formulación diáfana de su credo humanista²². El caballero cristiano preparado para combatir contra el Diablo y la Muerte, cabalgando por un mundo acosado de tentaciones; el santo en su refugio espiritual de meditación y de fe; la *vita* activa y la *vita* contemplativa contrastando con la melancolía en un mundo crepuscular de *accidie*: autorretrato espiritual —*geistiges Selbstporträt*— del propio artista debatiéndose entre su insuficiencia y la grandiosidad del entorno.

En 1519, agotado físicamente y agudizada su crisis espiritual, se identifica con Lutero, para quedar más tarde decepcionado. Pintor de corte²³ del emperador Maximiliano desde 1512, emprendió en 1520 viaje a los Países Bajos, que le entretendría durante un año, para que su pensión fuese renovada y confirmada por el nuevo emperador Carlos V.

Su fascinante diario no sólo anota aquello que más le impresionó, como el retablo de Gante, sino también la cama de Bruselas para cincuenta personas, la casa policromada de Mabuse, el hombre que le timó, las bodas de Patinir y otras vivas estampas diarias, apuntadas en soberbios dibujos. Pero volvió enfermo y acabado.

A partir de 1520 parece acariciar la idea de pintar una gran *Sacra conversazione*, de la que quedan algunos dibujos preparatorios, ocupándose al mismo tiempo de unos grabados de apóstoles. En Nuremberg, poco propicio a una obra sagrada de tales proporciones, abandonó el retablo, adaptando algunas de las más bellas figuras de apóstoles a las alas del tríptico, cuya tabla central se ha perdido, y que en 1526 decidió regalar a su ciudad natal. Se trata

²¹ Distíngase entre las conocidas por *Grossen Holzchnittpassion*, a la que pertenece el Apocalipsis, editada como libro con la *Kleinen Holzchnittpassion*, 1498-1511. Además, grabó Dürer una *Kupfertichpassion*, acabada en 1512.

²² PANOFKY y E. SAXL, F., *Melencolia I*, en «Studien der Bibliothek Warburg», 2, Berlín, 1923. Obra hoy de difícil consulta; similares puntos de vista pueden verse en posteriores trabajos de Panofsky, en particular *ibíd.*, 1955.

²³ Su admiración hacia Lutero debió de ser intensa. En 1506 escribió a Spalatin, capellán del elector de Sajonia: «Si Dios me permite acercarme al doctor Martín Lutero, haré su retrato con la máxima diligencia... para perpetuar la memoria de un cristiano que de tantas angustias me ha librado.» FRIEDENTHALT, 1963, p. 60. Según una lista hecha por el mismo Dürer, se demuestra que poseía varios escritos del reformador, entre ellos: *Ein kurz Unterweisung, wie man beichten soll* (*Breves instrucciones para la Confesión*). Cf. LÜDECKE, 1959 y 1961; LUTZ, 1961, v. nota 2; R. H. TENBROCK, *Deutsche Geschichte*, München, 1968, VI, p. 95 y ss.

Su condición de «pintor de corte» no debe inducirnos al error de creerle en la opulencia, pues a pesar de los *100 Gulden Rheinisch bezahlt werden sollen* anuales preceptivos, debía ser escasa la diligencia en su pago.

de dos altas y estrechas tablas, los *Cuatro apóstoles*²⁴, San Juan y San Pedro en una, San Pablo y San Marcos en otra. Cada tabla contiene un apóstol y un evangelista, tipificando además cada figura uno de los cuatro humores: San Juan el sanguíneo, San Marcos el colérico, San Pablo el melancólico y San Pedro el flemático²⁵. ¿Todavía un eco de los cuatro santos de las alas de la *Madonna Frari* de Bellini o del *San Zenón* de Mantegna? Tal vez el recuerdo del formato y contenido le sugiriesen el dibujo de los apóstoles²⁶.

Fue su última obra importante, falleciendo en abril de 1528.

II. GOTICISMO Y CLASICISMO

Albrecht Dürer representa la introducción del Renacimiento en los países del norte. Ahora bien, ¿qué entendemos por Renacimiento al calificar a Dürer de este modo?; mejor: ¿cómo interpretaba el artista mismo su incorporación a este nuevo orden figurativo?

Dürer, que vive inmerso en una tradición gótica, realista o fantástica, pero siempre didáctica o moralizante, encuentra en el *Quattrocento* italiano su camino hacia el clasicismo. No se siente heredero ni epígono de éste, que culturalmente le es extraño; se le presenta como el paraíso perdido de la belleza y de la proporción ideal. Rehacer este mundo pretérito será su obsesión, que proyectará con un criterio elaborado ya en los talleres artesanales germánicos. De Italia obtendrá los conocimientos y experiencia necesarios para ejercitar su Renacimiento —*Wiedererwachsung*, en su peculiar vocabulario—, que le aboca al estudio e interpretación del clasicismo —*antikisch Art*²⁷.

¿Cuáles eran estos supuestos clásicos del *Quattrocento* italiano? Intentemos precisarlo.

En 1457 Mantegna trabaja para los Gonzaga de Mantua; pinta los nueve paneles a *tempera* «*El triunfo de César*», hoy en el Palacio Real de Hampton Court, Londres, L'Orangerie. Cada panel se hallaba situado entre las dos

²⁴ LÜDECKE, 1967, y VOGT, A. M., *Albrecht Dürer, die Vier Apostel*, en «Festschrift Kurt Badt», Berlín, 1961, han pretendido ver en esta obra su respuesta frente a la reacción violenta con que terminó la guerra de los Campesinos y formulación del credo estético de la Reforma Cf. FRAENGER, W., *Dürers Gedächtnis Säule für den Bauernkrieg*, DAW 2, 1953, p. 126 y ss.

²⁵ Cf. KLAUS LANHEIT, *Dürer's Vier Apostel*, en «Zeitschrift für Theologie und Kirche», 49 (1952), p. 238 y ss.

²⁶ «Es ist nicht unmöglich, dass auch die Apostel ursprünglich als Flügel für eine "Maria mit Heiligen" gedacht waren.» LÜDECKE, 1971, 48.

²⁷ PANOFKY, E., «Albert Dürer et l'Antiquité Classique», en *L'oeuvre d'Art et ses significations. Essais sur les Arts visuels*, París, 1969, p. 202 y ss. Sobre Humanismo y Renacimiento en historia del arte, v. PANOFKY, *Renaissance and Renascencens*, Uppsala, 1960; GOMBRICH, E. H., *Norm and Form*, London, 1966, y HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama 1962 (1951, original inglés).

columnas de un pórtico, dando así una impresión de angostura que agudizaba tanto el efecto visual como el significado. Composición enteramente distinta a la tradición cristiana, inspirada tanto en el estudio de los monumentos romanos como en los *Trionfi* de Petrarca.

Otro ejemplo: Francastel²⁸ analiza la función de la columna en Van Eyck: parte del edificio que abriga las figuras; define un lugar concreto (Cf. *Virgen del cardenal Rolin*, París, Louvre). Para Mantegna la columna es el eje de una composición, tiene significado propio, es sustitutivo del árbol (Cf. *Retablo de San Zenón*, Verona, Iglesia de San Zenón).

El exacto ejemplo de Francastel nos evita mayores precisiones, se afirma un nuevo orden de valores, cuya plasmación visual requerirá tiempo. La nueva sociedad tardará en asumir los nuevos símbolos paganos, pero el paso estará dado y la antigüedad aparecerá como un orden completo de representación figurativa-composición a partir de unos elementos con valor intrínseco, donde lo esencial será captar *válidamente* la naturaleza.

Naturaleza, nuevo concepto que precisa de urgente análisis. Goethe, en sus *Máximas y reflexiones*²⁹, nos habla de *naturaleza noble* —ideal búsqueda de una belleza absoluta— y *naturaleza vulgar* —belleza simple y espontánea, «Harmonía»—. Contrapone así naturaleza-natural (lo posible dentro de un código; es natural, se dice usualmente) a lo real (no tamizado por estética alguna). Retengamos los distingos de Goethe.

Leonardo considera ciencia a la pintura porque se funda en la perspectiva matemática y en el estudio de la naturaleza (entorno físico), alertándonos, no obstante, acerca de estos principios «científicos y verdaderos» obtenidos por la observación y convertidos en usos por el pintor, y como tales, «producto de la sana experiencia, madre común de las ciencias y las letras»³⁰. En arte, como en ciencia, pensaba Leonardo, ni beatos ni papanatas. Hoy —1971— convendría repasar doctrina tan higiénica; al menos, para las artes plásticas.

El artista delimita la naturaleza mediante la perspectiva, representándola según su «verdad particular». Naturaleza como objeto a visualizar según la perspectiva, medio de manipulación de la naturaleza. «*La prospettiva è timone della pittura, la prospettiva è di tale natura ch' ella fa parere il piano rilievo e il rilievo piano.*» La imitación como proceso científico— que el artista «programa», frente a la mera repetición mecánica.

²⁸ P. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu*, París, 1967, p. 273 y ss. Para Mantegna, v. VENTURI, L., *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1914, VII, p. 3; BERENSON, B., *Los pintores italianos del Renacimiento* Barcelona, 1954, p. 172 y ss., y entre las monografías recientes, E. CAMERASCA, *Mantegna*, Milano, 1964.

²⁹ «Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur; und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine?» *Maximen und Reflexionen*, ed. Hecker, 1907; cit. PANOFKY, 1969, 228. V. nota 27.

³⁰ LEONARDO, *La perspectiva lineal* (Ed. Richter, v. nota 18), I, p. 127, párrafos 40, 41 y ss.; *Libro de Pintura*, ibíd., I, p. 31 y ss.; F. WINZINGER, *Dürer und Leonard*, Pantheon (1971). Teoría pictórica en BLUNT, 1956, pp. 9-43 y ss.

Dürer llega a Italia maestro en el estilo gótico: expresionista y visionario, irreal *malgré lui*. Leonardo fustiga a los «realistas» por su beata reiteración en las proporciones y acercamientos científicos al cuerpo humano; reclama una mayor flexibilidad expresiva. El estudio de las proporciones del cuerpo humano instaura el realismo humanista, nuevo estilo, *ergo* «insólito», no usual, que precisa de aprendizaje antropocéntrico, antigótico; su empleo genérico atrofia la imaginación, uniformándola. Monotonía *versus* variedad de proporciones de la figura humana.

En otras palabras: el artista gótico observa la realidad desde la categoría de particularidad —*Besonderheit*—; cada objeto, uno e irrepetible, expresa una idea o simboliza una creencia, es decir, patentiza y patetiza un contenido —expresionismo—. El pintor del *Quattrocento* pretende encontrar lo único entre lo múltiple, aplicando unas reglas de belleza ideal de un mundo lejano —evocado— que interpreta a su manera: según debió ser³¹.

Esta sería la quimera del humanista. Panofsky la ha definido con su característica agudeza: «concepción subjetiva del arte que presupone el contacto directo y personal entre hombre y mundo. Su puente de enlace sería la perspectiva». Cito de memoria, pero creo que la intención de Panofsky se nos manifiesta lúcidamente: *sólo mediante la ciencia el hombre comprende la naturaleza*.

¿Es posible tal planteamiento en los grandes canteros del Medievo o en los maestros de retablo, anónimos porque sólo ejecutaban —visualizando— lo que era «verdad común»?

III. DÜRER, COMO TEÓRICO DEL ARTE

«La vida de la naturaleza nos hace conocer la verdad de las cosas. Por ello, obsérvala detenidamente, guíate por ella y no te alejes de ella en tu creencia de encontrar lo mejor en ti mismo, porque te engañarías. Porque, en realidad, el arte se halla dentro de la naturaleza; quien lo extraiga de allí es quien lo posee. Cuanto más exacta sea tu obra e igual a la vida real, mejor ha de ser.» *Die Proportionslehre*, 1528.

Empleamos el concepto *arte* al ocuparnos de la actividad teórica de Dürer. Usualmente nos referimos a él como artista que rectifica la función del arte frente a la naturaleza.

Bien, ¿qué entendió Dürer por arte? ¿Qué decía esta expresión a sus contemporáneos? En primer lugar, para Dürer arte era sinónimo de medida

³¹ Tema a estudiar, que podría usar como pauta metodológica el documentado aporte a la evolución semántica de una leyenda clásica de PANOFSKY, «Et in Arcadia ego, on the conception of Transience in Poussin and Watteau», en *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936 (cito 3.^a ed., 1963, N. Y., pp. 223-254).

y proporción —*Mass*³², *Messung*, *Proportion*³³—. «Sólo mediante la geometría tendrá su obra perfección. Sin la proporción correcta es imposible imagen perfecta.» Proposiciones como ésta se repiten con frecuencia en los escritos del artista.

Paralelamente, pensemos en el concepto *perfección*³⁴. Hoy la sugerencia inmediata es la de obra bien hecha, acabada. ¿Qué peculiar matización encajaría para Dürer, cuyos oídos, todavía medievales, concebían la perfección como un atributo exclusivamente divino?

Será éste, pues, el problema cardial al abordar sus escritos teóricos: su particular conceptualización, obviamente distante de la nuestra, saturada de significados culturales del Medievo, en modo alguno resueltos con la simple traducción o adecuación a sinónimos contemporáneos. El artista medieval trabaja sobre narraciones acordes con la tradición. El renacentista, sobre la naturaleza. Sin olvidar la preocupación innovadora de Dürer debatiéndose entre su goticismo, eminentemente didáctico, y las nuevas influencias que asimila. Dürer abre los ojos de sus contemporáneos hacia la proporción, la medida y la perspectiva, que se convertirán en las constantes teóricas de su pensamiento.

Toda su producción viene marcada por esta voluntad objetivante, científica, de dominar esos medios de captación de lo real. Desde sus primeros desnudos —*Apolo*, Londres; *Desnudo femenino con construcción elíptica*, Londres; *Adán y Eva de 1504*, Museo del Prado—, su deseo de precisar un esquema geométrico basado en Vitrubio irá perfilándose. Después de su segundo viaje a Italia, la construcción geométrica, la correcta medida —*rechte Mass*— será su tracería aritmética imprescindible para acercarse al hombre. De Alberti aprende que el artista no sólo teoriza sobre su propio trabajo, sino que debe llevarlo a cabo. «El aprendizaje del arte se obtiene mediante la razón y el método; se es maestro por la práctica»³⁵. También el maestro

³² *Mass*: medida, y también, como en castellano, en sentido figurado, *mesura* y *ponderación*. Cf. con *abwägen*: *pesar* y *anpreisung*: *alabar*, pues admiten figurativamente *ponderar*. *Messung* equivale a *medición*.

³³ «Ohne rechte Proportion kann je kein Bild vollkommen sein, ob es noch so feissig, a:s das immer möglich ist, gedacht wurde.» *Proportionslehre*...

³⁴ Terminado este trabajo, nos llega el artículo de I. ROCA MELIÁ *Los campos semánticos de "mundus" en Tertuliano* («Helmántica», Salamanca, XXXI, 1970, p. 247, primera parte), que viene a realizar, partiendo de la hermenéutica, nuestra sugerencia de la nota 31. Estudia los significados de *mundus* en Tertuliano: *adorno*, *aderezo*, también *universo*, que sufrirá diversas acepciones —*culturales*—: universalidad, tierra, metáfora cristiana, etc.

³⁵ *Della Pittura* (ed. Janischek), p. 89 (v. notas 18 y 30). Cf. *De Re Aedificatoria*, lib. VII, cap. X: «Puedo contemplar un libro con el mismo placer con que leo una hermosa narración; ambos, pintor e historiador, son pintores.» Lo esencial era emocionar por el gesto o con el relato. Las páginas que siguen en el tratado podrían confundirnos. ¿Perfección o expresión? Precisión en los medios sin preterir los contenidos. Cf. LEONARDO, nota 30, y RUPPRICH, H., *Dürers Schriftlicher Nachlass*. D. V. Kunstwiss. Berlín, 1956-69, 3 vols.

le ofrece la mejor racionalización de su postura ante los objetos, que Dürer hará suya: «La función del pintor consiste en circunscribir y pintar sobre un panel o muro, mediante líneas y colores, la superficie visible de todo tipo de cuerpos, de tal modo que, vistos a una cierta distancia y bajo cierto ángulo, todo lo representado aparezca en relieve y tenga exactamente la apariencia del cuerpo mismo.»

Hallar un ángulo preciso que nos dé la visión válida. Dürer escribe en la dedicatoria de su *Proportionslehre*: «Los pintores alemanes no son inferiores a nadie en el uso de los colores, pero muestran lagunas en el arte de las proporciones, en la perspectiva y en cosas semejantes. Sin justas proporciones ningún cuadro puede ser perfecto... Es necesario que quien quiera poseer el arte de la pintura aprenda bien, ante todo, el de las proporciones y sepa cómo deben ser dibujadas las cosas en proyección y perspectiva.» Esta es en síntesis la máxima aspiración de Dürer. Como artista nórdico, no desdeñará motivo que pueda expresivizar el objeto figurativo; por el contrario, como humanista, pretenderá pensar racionalmente, desde unos supuestos estéticos aceptados.

Todo esto convierte a Dürer —junto con Leonardo— en el más significativo y original teórico del arte de su tiempo. «Noch ein Jahrhundert nach seinem Tod —hizo notar Wölfflin— war Dürer als Autor fast so berühmt wie als Künstler.»

La seriedad y el esfuerzo teórico de Dürer se nos muestran en las fechas de sus libros, obras todas de madurez: *Die Unterweyßung der Messung mit Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern* —Instrucciones sobre la manera de medir...—, impreso en 1525, manual de geometría directamente influido por Euclides, cuya *Geometría* comprara en 1507 en Venecia, y por Alberti, de quien tradujo la *Geometría*³⁶. La función de la recta y la espiral, la construcción de la elipse, parábola e hipérbola serán algunos de los temas tratados. *Die Befertigungslehre* —Tratado de Fortificaciones—, 1527, resuelve cuestiones sobre fortificaciones y defensas militares —la reciente revolución de los campesinos inquietaba a los ciudadanos de Nuremberg—. *Die Proportionslehre* —Tratado de las Proporciones—, 1528, obra maestra que, partiendo de Vitrubio, elabora las proporciones fundamentales del hombre, medida de sus miembros, análisis de distintos tipos humanos según variadas categorías: normal, anormal, hombre, mujer...

Su deseo de escribir una obra de formación para futuros pintores no pasó de ser un proyecto: *Speis der Malerknaben* —Alimento para jóvenes pintores—, pero nos demuestra hasta qué punto le ilusionaba la transmisión del nuevo estilo.

* * *

³⁶ En un trabajo en preparación pretendemos comparar la concepción de espacio pictórico en Leonardo, Dürer y Alberti, y cómo conocieron e interpretaron la *Geometría* euclidiana.

Podríamos multiplicar temas apenas entrevistos que profundizan nuestra comprensión de Alberto Dürer. Queda por estudiar, desde una perspectiva histórica, su *Melancolía*. Panofsky y Saxl la estudiaron como tema. ¿Cuáles fueron las causas concretas de ese distanciamiento fatalista? Describe Waetzold el estado espiritual del artista analizando el *Retrato de su madre*³⁷. «El temor conmociona sus ojos, perdidos en el infinito. Labios apretados, delgadas arrugas en la frente. Murió con gran dificultad —escribe Dürer—, y noté que vio algo siniestro, porque pidió el agua bendita, a pesar de que antes no había hablado mucho tiempo.» En esta época Dürer se encuentra agobiado por pensamientos angustiosos frente a lo que desconoce, a lo irremediable. Es una angustia pasiva, en el silencio. En los grabados de esta época casi podemos adivinar al artista que presiente un dualismo en las cosas y que no asimila el espíritu del Renacimiento y los principios de la Reforma. En medio de la prosperidad que vive Nuremberg, Dürer conserva el misterio del Medievo alemán y absorbe la ráfaga vivificante del humanismo italiano. Representa fielmente la belleza de los cuerpos y la realidad del paisaje en todos sus detalles; pero, a pesar de tan minuciosa narración de elementos, Dürer está relatando la melancolía que le produce esa época.

No aceptamos totalmente esa versión, en exceso literaria, de la *Melancolía*; esa denuncia global y «cósmica» de una época. Debería precisarse, rastreando precedentes, cuáles fueron los factores subjetivos y el porqué de los objetivos.

Debiera estudiarse —todavía en 1971— qué representó para Dürer la Guerra de los Campesinos; la acomodaticia reacción de Lutero, ¿no decepcionaría tal vez a nuestro artista, hipersensible psíquicamente y admirador del reformador?

¿Cómo entendió su oficio de pintor? ¿Qué era ser pintor en el Nuremberg de finales del cuatrocientos? ¿Cuáles fueron sus relaciones con Erasmo y los humanistas? ¿Cómo agradeció el mecenazgo imperial? ¿Qué servidumbres le impuso?

Estos y otros problemas debieran plantearse en este año del centenario.

En Leonardo, y también en Mantegna, Botticelli y Bellini, percibimos aletargadas las funciones atribuidas a la pintura en el nuevo sistema de valores del Renacimiento. Antigüedad y naturaleza: móviles de invención de un nuevo lenguaje cultural, de una nueva manera de comprender el mundo, de un distinto nivel de pensamiento imaginativo.

Debió quedar claro, a través de esta breve e imprecisa aportación, que Dürer es fiel continuador de aquéllos: repensador tenaz y racionalista, perpetuo inquiridor y aprendiz durante toda su vida. «Que nadie tenga vergüenza de aprender —aconsejó a los pintores jóvenes—, porque los buenos consejos ayudan a realizar un buen trabajo. Pero el que tome consejo en arte lo tome de quien entienda de lo que es bueno y pueda darle ejemplo.»

³⁷ Dibujo a carbón fechado en 1514, 42'1 x 30'3. Staatlichen Museen, Berlin.

En Dürer, «Heute», Múnich, 1971, se pretende salvar lo salvable de su obra, actualizándola mediante la destrucción compositiva y la deformación —rompiendo el «encanto» que prefiere admirar que razonar—. Preguntado Vasarely sobre la vigencia de Dürer, respondió:

«Aujourd'hui, temps des éditions limitées e illimitées, je repense a Dürer. Ses planches représentent le début de l'époque de la diffusion généreuse de l'oeuvre d'art.»

Quédenos, al menos, esta última nota: con Dürer penetra en Alemania el sentido de modernidad.

*Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Valencia.*

