

ALBRECHT DÜRER en la historia del arte

Juan Grompone

*Es gibt keinen Wesenunterschied
zwischen dem Künstler und dem
Handwerker. Der Künstler is eine
Steigerung des Handwerkers.*

No hay ninguna diferencia fundamental
entre el artista y el artesano. El artista
es una exaltación del artesano.

Walter Gropius, manifiesto de la Bauhaus

A la memoria de Thomas Münzer,
héroe de la libertad.

Montevideo, 1971

Contenido

Propósitos	4
Primera parte: la nueva artesanía	6
1. La concentración urbana	6
2. El renacer y el remorir	8
3. Los doctores Fausto	10
4. El arte como educación	12
5. El problema de la pintura renacentista	16
6. Las raíces del cambio	18
7. La nueva pintura	25
Segunda parte: Dürer en la historia del arte	27
1. La alternativa en la historia del arte	27
2. Metodología de trabajo	30
3. Los orígenes	32
4. La forma italiana	34
5. El óleo flamenco	36
6. La síntesis	37
7. El grabado	40
8. Dürer en la historia del arte	42
Tercera parte: Nürnberg de Dürer	44
1. La prosperidad de la burguesía	44
2. La riqueza de Nürnberg	47
3. Nürnberg la artesana	48
4. Nürnberg la docta	49
5. Nürnberg de Dürer	52
Cuarta parte: Dürer de Nürnberg	53
1. Vida	53
2. Dürer en el mundo	54
3. Dürer hombre de ciencia	60
4. Dürer y la figura humana	64

5. Dürer y el taller medieval	65
6. Dürer y la naturaleza	66
7. Dürer y sus fantasmas	67
8. El arte de la composición	72
Epílogo	76
Índice analítico	77
Bibliografía	80

Propósitos

Analizar a Dürer¹ es analizar algo que nos hemos delimitado de antemano. No existe un análisis "artístico" objetivo si no se toman rigurosas precauciones metodológicas. Si no se toma ninguna, el análisis se convierte en un juego intelectual vacío. A la búsqueda de una metodología científica nos dirigimos.

Dürer plantea muchos enigmas. Muchas interpretaciones sutiles se han realizado sobre sus calcografías. En este pequeño trabajo no nos molestaremos en agregar sutilezas sobre "Melencolia I" o sobre "Nemesis". Nuestro propósito es más modesto por un lado pero más ambicioso por otro.

Dürer es un pintor que vivió en Nürnberg entre 1471 y 1528. He aquí nuestra definición. *Pintor* significa artesano, significa una de las tantas divisiones del trabajo humano para producir *objetos materiales*. En este caso, dibujos, grabados y pinturas. Además, libros y papeles. Hoy conocemos muchos de estos objetos materiales vinculados a Dürer. Nuestro análisis se basará en esos objetos.

La pintura –incluyendo sus más variadas formas– es una artesanía muy especial en ese período histórico que llamamos convencionalmente "renacimiento". Para lograr situar al artesano debemos analizar esta artesanía.

Vivió en Nürnberg entre 1471 y 1528 nos identifica lugar y tiempo histórico. No podremos comprender al artesano sin comprender su mundo. Este

¹ Empleo los nombres de personas y lugares en su ortografía alemana original. Me parece mejor que las transliteraciones arbitrarias al español.

mundo debe ser analizado con cuidado, porque de otra forma se corre el riesgo de identificar en una misma bolsa todo el 1500.

Nuestra definición elemental nos lleva a dividir este estudio en cuatro partes. En la primera intentaremos caracterizar la pintura en el mundo "renacentista". En la segunda, situaremos a Dürer en la "historia del arte". En la tercera intentaremos caracterizar la Nürnberg de 1500. En la cuarta, analizaremos la obra de Dürer en su contexto más próximo.

Entendemos que estudiar a Dürer en la historia del arte es esta tarea y no otra. El trabajo de "interpretación" es una tarea bien diferente, emparentada con la poesía en su lado bueno y con la charlatanería en su lado malo. Queda esta tarea para quienes entienden en forma diferente el análisis histórico.

Montevideo, 1971

Primera parte: la nueva artesanía

1. La concentración urbana

La sociedad renacentista –tema central de nuestro estudio– es heredera de diversas sociedades humanas. Por un lado, nace de la sociedad feudal. Por otro, recibe influencias diversas de sus fronteras: el Islam y Bizancio.

La sociedad feudal europea había desarrollado un sistema de producción agropecuaria a partir de los restos del imperio romano y de la nueva artesanía del metal que habían aportado los “bárbaros” invasores. Esta fusión de economías, culturas y artesanías, hacia el siglo X, comienza lentamente su crecimiento. Con la aparición del molino de agua, esta Europa cubierta de ríos se mecaniza.² A medida que el molino cubre las vías de agua de Europa, quedan manos libres que Pasan de la agricultura a la artesanía: herrería, carpintería y albañilería. Pero a su vez, el molino permite aumentar la producción mineral, permite que los fuelles soplen los hornos, permite el desagote de las minas y la forja movida por agua. A medida que aumenta la potencia disponible de los molinos, aumenta la producción de metal, se mejoran las herramientas, se perfecciona la agricultura, se perfeccionan los molinos. De este múltiple proceso económico nace la ciudad medieval. La concentración urbana a partir del siglo X es constante. Se levantan las ciudades y en ellas se construyen las catedrales donde convergen todos los artesanos: carpinteros para levantar aparejos y

² Ya en el temprano 1086 se anotan en Irlanda más de 5.000 molinos.

andamios, herreros para fabricar las herramientas, albañiles para cortar y armar las piedras, albañiles especializados para, decorar las paredes y modelar los relieves. Esta formidable fábrica medieval es consecuencia y causa, al mismo tiempo, de la concentración urbana. De este mundo en ebullición nacen las universidades. El público lector aumenta día a día. Las artesanías se organizan en complejos sistemas de corporaciones.

En las fronteras de Europa encontramos dos culturas importantes, para las cuales la sociedad feudal eran sus "bárbaros". La, frontera con el Islam pasaba, por España y el cercano oriente, la frontera bizantina por Grecia e Italia. Estas fronteras son las fuentes por donde Europa bebe las nuevas tecnologías. Del Islam llega el cañón y la pólvora; de los viajeros venecianos, la brújula, el papel y las artes de la navegación.

Las flotas comerciales que edifica Europa, los cañones que hacen retroceder sus fronteras, la precisión de la navegación, los secretos metalúrgicos y químicos del Islam convierten lentamente el panorama del universo feudal. Nacen las más diversas artesanías: el vidrio veneciano, la relojería, la fundición de precisión, la orfebrería, la herrería de precisión, la imprenta, la astronomía, la medicina. Este mundo en transformación, nacido de la sociedad feudal a través de su negación –la ciudad– debe alterar profundamente las bases sociales, políticas, culturales y científicas. La comparación del siglo X con el siglo XV nos muestra diferencias enormes. A estas diferencias se le llama "renacimiento".

2. *El renacer y el remorir*

Se suele hablar de un "renacer de la cultura clásica". Este hecho sorprendente se suele decir que ocurrió en Italia hacia el 1400. Esta tesis debe ser analizada, con cuidado porque compromete el resultado final de nuestra investigación.

Este supuesto renacer decididamente no ocurrió en la tecnología. Los hechos sobresalientes de la tecnología renacentista no tienen origen grecorromano. La navegación, la brújula, la imprenta, la astronomía aplicada, decididamente no tienen tal origen. Su origen es más directo y más cercano: el Islam o Bizancio.

El renacer no puede ser aplicado a la ciencia. El álgebra, la matemática por excelencia del renacimiento, viene del Islam. La geometría griega es estudiada cuidadosamente –tal como se lo hacía desde el siglo X– pero de este estudio nace la geometría renacentista: la geometría proyectiva y descriptiva de los pintores, la geometría analítica de Descartes, Fermat y Newton. Esta nueva geometría destroza a la geometría griega.

Se estudia la astronomía y la geografía de Ptolomeo –nunca se había dejado de estudiarla– pero en la medida que es conocida y que se intenta aplicarla a la navegación, es destruida y enterrada. Se crea una nueva astronomía y una cartografía, mejor y más precisa. La física se apoya en Aristóteles, pero Galileo analiza al divino maestro para negarlo línea a línea. Se estudia a Hipócrates o Galeno, pero la escuela de medicina italiana y la química del Islam crean la medicina nueva de Paracelso. Hacia donde contemplemos, no encontramos el renacer de la cultura clásica sino precisamente lo contrario, su muerte. Esta muerte no es casual, ciencia y tecno-

logía son resultados del sistema productivo existente. Solamente en una solemne distracción intelectual se puede pensar que la pobre tecnología griega y la reducida ciencia alejandrina puedan enfrentar los avances tecnológicos europeos. La brújula, la pólvora, la metalurgia del hierro no tienen lugar en la ciencia y la tecnología clásica. Para continuar avanzando la tecnología deba ser destruida y elaborada, de nuevo.

Tampoco las artes escapan a la destrucción. La arquitectura regresa al arco romano, he allí una verdad. Pero también es verdad que no regresa al techo griego. ¿Por qué el molde romano y no el griego? A medida que la concentración urbana exige más edificios, la vieja tecnología del tallador de piedras debe volverse más sencilla y más universal. El bloque tallado a la medida debe ser reemplazado por prisma de piedra o de tierra cocida. De allí el regreso a la bóveda, esférica, y cilíndrica –que Italia no había perdido nunca–. Pare la construcción renacentista descubre el tensor para eliminar el empuje de las bóvedas, descubrimiento tecnológico que es posible gracias al volumen inmenso que había adquirido la producción de hierro en Europa. La arquitectura no regresa a lo antiguo, adopta la única solución viable para el ladrillo. Solamente toma, de Grecia el adorno, la columna falsa, algún friso y algún capitel, nada más. La pintura tampoco regresa, a lo antiguo. Griegos y romanos tenían una pintura de la que poco se conserva; la pintura europea viene de Bizancio, se transforma y se adapta de acuerdo a la sociedad cambiante y desemboca, finalmente, en una nueva artesanía que nada debe sino a sí misma. Se sostiene que la escultura viene del modelo grecorromano, pero se olvida que existía en

la misma época una escuela de anatomía que estaba mucho más adelantada que todo cuanto habían hecho los griegos. Es natural que se haya, estudiando el modelo grecorromano, pero esta escultura no nace de la nada, no está desprendida de la gigantesca artesanía escultórica que existía en la catedral gótica. Tanto derecho hay de suponer que se imita a Grecia como de decir que nace de la evolución sistemática de la decoración medieval.

Se dice que el renacimiento hereda el "humanismo" clásico. ¿Pero hay algo más diferente que el pensamiento renacentista y el grecorromano? ¿Puede colocarse en el mismo saco a Lutero, a Erasmo, a Hobbes, a Machiavelli y a Descartes con Platón, Aristóteles o Marco Aurelio? La simple posibilidad es ridícula. Es bien claro que el pensamiento continúa, pero también es muy claro la sociedad se ha modificado tanto que de poco sirve el pensamiento clásico. El mundo es mucho más ancho y más grande, América y Africa muestran un horizonte tan amplio que el pensamiento de la antigüedad ya no sirve más, ya no enseña más, ya no defiende nada oportuno. Debe ser rehecho.

La evolución económica que ha comenzado hacia el siglo X necesita día a día de técnicas, de artes y de ideas nuevas. El modelo grecorromano solamente sirve como punto de referencia para ser destruido y para construir un pensamiento original, una artesanía original, que no se puede confundir con "lo antiguo". El renacimiento es el fin de la cultura clásica y no su renacer.

3. Los doctores Fausto

Cierta historia se ha complacido en presentar un arquetipo renacentista interesado por todo, culto en

todo, hábil en todo, pintor, pensador, escultor, arquitecto, músico y mil oficios más. Esta, idea encierra un grueso error.

El proceso histórico que se cumple a lo largo de la destrucción del universo feudal tiene –inevitablemente– un signo definido: la especialización de los artesanos. Si el herrero medieval entendía todo sobre metales, en el siglo XV su profesión se ha dividido en múltiples especialidades: orfebre, fundidor, minero, forjador, herrero, mecánico, relojero, etc. Si el carpintero medieval conocía, todo su oficio, ahora existen ebanistas, maestros de obras, luthiers, constructores de molinos, fabricantes de barcos. El primitivo impresor es ahora, según sea su especialización, dibujante, escultor de planchas, impresor. El antiguo albañil es arquitecto o dibujante de planos o maestro de obras o escultor. La concentración urbana exige –y permite– que los oficios se especialicen, que las tareas se dividan. La reforma del orden feudal es, en su fondo, esta reforma.

Por el contrario, en el orden feudal sin concentraciones urbanas importantes, con una subordinación del hombre a la tierra, el artesano debe tener múltiples talentos para poder sobrevivir. La escasa densidad de población exige un artesano múltiple y autosuficiente. Esta situación también se refleja en el orden cultural. Es *en el mundo feudal* donde existe el doctor Fausto, donde vive Alberto el Grande, donde quien sabe leer domina todas las artes y las ciencias a la vez; donde se es alquimista, médico, escritor y filósofo. *A medida que se destruye el orden feudal ea imperioso que el doctor Fausto desaparezca*, se especialice, elija una de las múltiples artesanías que antes dominaba.

En el período que se llama renacimiento todavía quedan vestigios de esta especie que tiende a desaparecer. Los Leonardo, los Dürer, los Michelangelo, son las excepciones, los vestigios de un orden pasado que se destruye rápidamente. Es un concepto equivocado de la evolución histórica pretender que el "arquetipo renacentista" es este hombre múltiple, cuando ocurre exactamente lo contrario. También en este punto el error se encuentra en el mismo lugar. La sociedad renacentista no es un parto espontáneo que sale de la cultura grecorromana sino, por el contrario, es la lenta transformación de la sociedad feudal quien la engendra. Al negar este proceso continuo y pensar en una ruptura que no existe, al negar que la nueva sociedad nace del seno de la vieja sociedad –y no de generación espontánea– se pierde de vista el signo claro del cambio histórico: la especialización creciente.

4. El arte como educación

El arte es una manifestación social y no una manifestación individual. La labor del artesano pintor, escultor o músico expresa, (una parte de) la sociedad. Su actividad produce objetos materiales que son consumidos por la sociedad. A cambio, la sociedad le alimenta y viste.

La obra artística posee un valor educativo. Esto ha sido así en todas las sociedades. En el antiguo Egipto, la pintura reflejaba los complicados laberintos que debía recorrer el alma en el mundo de Osiris o reflejaba los detalles de la producción. En el primer caso educaba al alma, para que recorriera el "correcto" camino moral, en el segundo, educaba al artesano en las labores agrícolas, en la herrería, en la construcción y la navegación. El arte existe por la

impostergable necesidad social de enseñar, de ilustrar la historia, de presentar el ejemplo heroico o al ejemplo moral adecuado para la sociedad en que se vive.

Las artes forman un todo indisoluble. En un principio se encuentran vinculadas a la arquitectura. Debemos diferenciar claramente qué entendemos por arquitectura y en qué medida en un arte. Por un lado, la sociedad posee una tecnología de construcción de viviendas, de carreteras, de acueductos, de obras de riego. Por otro lado tenemos una técnica diferente destinada a producir enormes moles improductivas que solamente sirven como estructura y sostén ideológico: palacios y templos. Mientras la primera construcción está destinada a sostener el sistema productivo social, la segunda está destinada a afirmar las bases ideológicas de la sociedad. Estas dos concepciones deben ser separadas cuidadosamente. Del arte de construcción de viviendas y carreteras rara vez quedan vestigios, lo que sobrevive –en general– es la construcción colosal, el edificio “ideológico”, no el productivo. Los ejemplos sobran: del Pekín imperial no quedan viviendas, sobrevive el palacio Ming; de Egipto no quedan viviendas ni obras de riego, quedan los templos y las pirámides; de la construcción griega sobrevive el Partenón, no las habitaciones; de la construcción feudal sobrevive la catedral y algunos claustros, pero no la ciudad donde vivía el artesano. Es una peligrosa confusión mezclar la construcción “productiva” que no perdura –debido precisamente a su carácter transitorio, a las cambiantes necesidades de la producción– con la construcción “ideológica” destinada a permanecer, a fijar una determinada ideología social. De esta confusión pueden surgir equívocos importantes, así por

ejemplo, como todo cuanto se conserva del mundo feudal es de piedra, puede concluirse erróneamente que el grueso de la construcción era en piedra; sin embargo es bien conocido que el material por excelencia de la construcción medieval era la madera.

Alrededor de la arquitectura "ideológica" que cumplía una función educativa se desarrollan las demás artes plásticas al servicio de los mismos fines. El bajorrelieve, la escultura y la pintura se encuentran siempre al servicio de la arquitectura monumental sirviendo a los mismos fines ideológicos. La escultura tiene la misión de retratar. La estatua trae el cuerpo presente de los dioses al templo, los materializa y los lleva a la tierra. Por extensión, la escultura retratará después a los magistrados, a los reyes, a los ricos. Los dioses en descrédito desplazan la escultura hacia los hombres tal como ocurre en la época de Amenofis IV, en la intelectual Atenas clásica, en la incrédula Roma imperial.

El bajorrelieve y la pintura tienen una finalidad diferente. Parte de una superficie plana, de un supuesto irreal y convencional. Se la emplea para *el relato*. Pintura y bajorrelieve enseñará la historia y la tecnología, perpetuará en el edificio monumental la enseñanza que es necesaria para la sociedad. Los relieves eróticos en la India, la pintura mural egipcia, el bajorrelieve gótico en la catedral, sirven a estos fines. Como la pintura y el relieve parten del supuesto de lo plano, traen un conjunto de convenciones como se encuentran en todas las sociedades:

1. La figura humana, se representa en forma convencional. No hay diferencias entre los diferentes personajes, todas tienen las mismas

proporciones, la misma cara, las mismas actitudes.

2. El tamaño relativo de las figuras guarda una relación de jerarquía. Las figuras más altas representan los personajes más importantes.
3. La paleta es convencional. Se adoptan ciertos colores y se los combina mediante reglas adecuadas. Así por ejemplo, en el arte bizantino y sus derivaciones los cielos donde aparecen los personajes divinos son dorados.
4. Existe una escenografía y un vestuario convencional. Los diferentes personajes se relacionan entre sí por su vestuario o sus atributos. Así por ejemplo, la pintura cristiana recurre a la aureola para identificar las imágenes divinas.
5. No existe representación de lo profundo. Las figuras se yuxtaponen y se ocultan una a otras. Las figuras delanteras tapan a las traseras de acuerdo con su jerarquía.
6. La pintura es narrativa, representa un acontecimiento que interesa desde el punto de vista social. Esta narración está adosada a la arquitectura monumental, al edificio público, donde la concentración de personas permite que cumpla esta función.

No debe pensarse que estas convenciones han terminado. La pintura contemporánea las conserva con toda su vigencia. La convención pertenece a cada "estilo", hay un juego de convenciones cubistas, uno fauve, uno impresionista, etc. La figura humana forma parte de la convención; la paleta es característica de la escuela; sus temas, sus relatos son también característicos; como objeto, continúa ado-

sado a la arquitectura monumental del edificio público, del museo o del palacio del poderoso.

Como el arte es una forma educativa social, está al servicio de una determinada ideología. El edificio público, el palacio, el templo, se encuentra financiado por una determinada clase social. La obra del artista está, sometida a la ideología, a la, sociedad que esta clase desea educar. No puede ocurrir una reforma ideológica sin la correlativa reforma artística, sin el cambio de estos primitivos sistemas educativos. Esto se comprende fácilmente y puede ser ejemplificado en abundancia. En el caso Dürer que nos ocupa, este aspecto tendrá una importancia particular.

5. El problema de la pintura renacentista

Todo cuanto hemos dicho para, caracterizar a la pintura en general, es falso para el renacimiento. Nos encontramos con una nueva pintura, con un ejemplo único en la historia de la humanidad: el abandono de las convenciones. La pintura renacentista es una laguna en la historia del arte, un caso aislado flanqueado por la pintura convencional medieval hacia atrás y por la pintura convencional moderna que arranca de la reforma impresionista hacia adelante. Entre el siglo XIII y el siglo XI se rompe con el esquema de convenciones y se pasa a un ideal que podemos llamar "fotográfico", ausencia de todas las convenciones. La pintura intenta presentar en forma perfecta aquello que el ojo ve. Unas pocas características nos permiten apreciar la actitud diferente:

1. Por primera vez se retratan personas, se usurpa el papel que históricamente había tenido la escultura.
2. Por primera vez se pintan paisajes, se elimina el argumento de la pintura.
3. Por primera vez se pinta la profundidad de las cosas, el relieve del color, la profundidad del paisaje.
4. Por primera vez se elimina la convención de tamaño y se la reemplaza por la deformación perspectiva. La figura mayor no será la más importante sino la más cercana.
5. Por primera vez se pinta la luz y las sombras. Por primera vez se pintan los animales, las plantas y los objetos, aún cuando éstos no formen parte del relato. Por primera vez se abandonará la paleta convencional para intentar reproducir los colores de la realidad.
6. Por primera vez se eliminarán las convenciones de escenografía y vestuario para conquistar el rigor histórico y arqueológico. Por primera vez se elegirán los temas en forma libre, se podrán pintar dioses en los cuales la sociedad no cree, se representarán escenas cotidianas sin finalidad educativa, se adquirirá un nuevo significado de lo alegórico.

Esta reforma necesita una explicación. Sin entender las razones de este cambio, nada en este estudio puede ser válido. La teoría del renacer no puede ayudarnos en nada. La pintura griega, romana o bizantina no cumple con estos cánones nuevos. La teoría de la herencia cultural de las fronteras tampoco nos ayuda: el mosaico bizantino es convencional, el Islam no tiene pintura por prohibición

estricta del Corán. La nueva pintura no “renace” ni viene de las fronteras, es un producto interno de Europa.

La pérdida del carácter convencional de la pintura es el problema inmediato a resolver. En especial, en el tema que nos ocupa, exige una respuesta precisa, puesto que Dürer es uno de los reformadores importantes de la pintura tradicional. Si este punto no es comprendido, todo cuanto se diga sobre Dürer será vacío de significado.

El fin del modelo renacentista es muy fácil de localizar. La pintura regresa al juego de convenciones cuando aparece y se difunde la fotografía. En los momentos en que los artesanos fotógrafos pueden –con un costo muy reducido– realizar los mismos retratos y los mismos paisajes que los descendientes de Tiziano, el modelo renacentista toca su fondo. El ciclo de reforma ha terminado y la pintura regresa al juego de convenciones.

6. Las raíces del cambio

La concentración urbana debe suministrarnos el marco donde se desenvuelve el cambio, ahora es necesario aplicarlo a la pintura. Por un lado, debe aparecer una artesanía organizada. Los pintores crean su gremio independiente (de los farmacéuticos y los orfebres en Italia, la gilda flamenca). A medida que la especialización avanza, los pintores dejarán de ser orfebres, escultores o impresores para, dedicarse a su artesanía especial. Para esto es necesario que exista un consumo ampliado de pintura. Este consumo nuevo viene de los comerciantes enriquecidos que desean ofrecer retablos o frescos a las iglesias, que desean retratos de sus familias, que desean decorar sus palacios. Hacia el siglo

XV el pintor es un productor de mercancías al igual que el zapatero o el impresor. Este mercado creciente de cuadros, retablos y frescos –que había determinado la creación de las corporaciones independientes– con las sucesivas ampliaciones requiere formas más productivas. El rígido marco de las corporaciones se resiente y es necesario una libertad mayor. En el siglo XVI asistimos a la descomposición del sistema de corporaciones y al acceso a la artesanía libre. El taller medieval se desarma, nacen las academias de pintura, los tratados teóricos, la libre divulgación de la artesanía. Con este carácter continuará la pintura hasta nuestros días.

Sin duda, el aumento de los mercados no permite explicar las raíces del cambio, apenas logra mostrarnos la aparición, primero, y la destrucción, después, de la corporación feudal.

El hecho nuevo, propio del renacimiento y que no existe en ningún otro período histórico anterior es *la aparición del dibujo técnico*. Esta será la causa principal que determine el abandono de las convenciones para reemplazarlas por el ideal “fotográfico”. Este fenómeno se encuentra estrechamente vinculado con el crecimiento de los mercados y con las nuevas necesidades de la tecnología. Cinco fuentes principales determinan la aparición del dibujo técnico:

1. *La navegación*. El timón y la brújula, la producción de hierro y los interminables bosques europeos habían formado una poderosa flota comercial. Esta flota necesita –para aumentar constantemente su eficiencia– de instrumentos de navegación precisos, de cartas celestes precisas y de mapas precisos. El astrolabio, las esferas celestes, los relojes y

los portulanos son la nueva instrumentación que desarrolla la flota comercial europea.

El portulano aparece hacia 1270 –posiblemente con la organización de las primeras cruzadas– y es el primer paso hacia la creación de un dibujo técnico. Estos primeros mapas presentaban, con una perfección admirable, los accidentes de las costas, las distancias y los rumbos para los navegantes. El portulano exige un dibujo preciso, fiel y transportable. El dibujante de portulanos no puede ser un diseñador que decora mediante convenciones, debe respetar con fidelidad a la naturaleza.

El dibujo de cartas llega en el siglo XV a una alta perfección. La artesanía del cartógrafo se separa bien pronto de la del dibujante y del grabador: Martellus Germanus, Apianus o Mercator son técnicos altamente especializados, conocedores de la geometría y de la astronomía; con ellos, la cartografía adquiere el relieve de ciencia.

2. *La arquitectura del ladrillo.* La gigantesca fábrica medieval del edificio público no permitía el empleo de planos. La construcción se realizaba sobre el trazado en las losas del piso (así como ocurre en Santa Sofía) y se levantaba de acuerdo a un modelo próximo (como ocurre con la arquitectura musulmana de Estambul, réplicas de Santa Sofía). El trabajo llevado por generaciones de constructores no permitía una tecnología mejor.

La concentración urbana y el crecimiento de la producción exigen una construcción más dinámica que se pueda completar en menos plazo. El ladrillo permite esta agilidad, pero exige un técnico capaz de ensamblar los ladrillos. De allí que aparezca el arquitecto como artesano diferenciado y especiali-

zado y que este arquitecto se convierta en un calificado dibujante de planos y de perspectivas.

La nueva arquitectura exige un dibujo que presente con fidelidad la futura fábrica, que no se aparte un ápice de la realidad: un dibujo técnico.

3. *La medicina.* La medicina científica entra en Europa en el siglo XI en la célebre escuela de Salerno. Viene del Islam. Esta primera escuela médica se extiende por Europa, especialmente en Italia: Nápoles, Padua, Bolonia. La concentración urbana, exige una medicina nueva, por la aparición de azotes terribles y desconocidos: la peste, las enfermedades contagiosas, las enfermedades exóticas que traían los navegantes, las mortíferas armas de fuego que provocaban heridas desconocidas. El primitivo barbero, sacamuelas, alquimista y vendedor ambulante no es suficiente para la constante evolución social. Esta múltiple profesión debe escindirse. Los ejércitos deben contar con cirujanos, con barberos especializados que sepan amputar, extraer balas, cauterizar. Las ciudades necesitan de médicos para combatir las pestes frecuentes. Todo esto obliga a contemplar al hombre de una forma diferente, obliga a diseccionar cadáveres –en secreto, por supuesto–, obliga a diseccionar a los animales y a clasificar a las plantas medicinales. Toda esta información recogida a lo largo de los siglos no puede ser transmitida en forma directa, necesita del vehículo del dibujo para poderse perpetuar como conocimiento científico. De allí que sea necesario estudiar y dibujar con precisión el cuerpo humano, los animales y las plantas. En esta empresa encontramos muchos dibujantes y pintores –Leonardo entre ellos– y una profusión de libros de anatomía. Hacia donde la anatomía italiana progresa se descubren los errores de Galeno. El

golpe final y el nacimiento de la nueva anatomía se dan en Padua con la publicación en 1543 del tratado de Vesalius (y dibujado por un alumno de Tiziano).

El desarrollo de la anatomía en Italia a lo largo de los siglos XV y XVI es de trascendental importancia. Simultáneamente ocurre en el mismo lugar el "renacer" del arte antiguo y la aparición de la anatomía moderna. Esta "coincidencia" suele olvidarse al estudiar la pintura italiana y de este olvido nace la leyenda de Donatello hurgando en las estatuas grecorromanas. Pero el descubrimiento de la forma del cuerpo humano, el análisis de sus detalles, este movimiento que adquiere características sociales no puede estar provocado por la simple curiosidad de Donatello, tiene raíces más profundas. Es la anatomía italiana y no el arte clásico el que crea el "estilo", son las necesidades tecnológicas y no la curiosidad sin causa lo que obliga a los artesanos a contemplar la figura humana. Es la presión social y no el capricho lo que determina la vanguardia italiana en la pintura del hombre.

4. *La transmisión de la tecnología.* Ya hemos señalado que no existe progreso en la anatomía –ni tampoco en la historia natural– si no existe una forma de acumular, de capitalizar la experiencia de los estudiosos. Tampoco puede existir navegación si no se fija la experiencia de los navegantes en una carta. La característica común a todos estos fenómenos es siempre la misma: la transmisión de la ciencia acumulada. El formidable progreso material que aparta progresivamente a Europa de la sociedad feudal exige una acumulación creciente de conocimientos. La enseñanza magistral a través de las corporaciones tiene un límite. Llegados a cierto punto, el conocimiento desborda la capacidad de

transmisión y debe ser fijado de alguna forma. Es para esto que el dibujo técnico es imprescindible. Pero no solamente la naturaleza y el hombre necesitan de una descripción cada vez más perfecta, la maquinaria, el ingenio "artificial", también necesita ser transmitido.

Las máquinas de relojería, los hornos de fundición, la fabricación de armas de fuego, las instalaciones de las minas de hierro, los telares, el sinnúmero de maquinarias que la tecnología renacentista crea día a día necesitan del dibujo para poder ser transmitidas de artesano en artesano. Ya se ha superado la posibilidad de la transmisión directa. El dibujo técnico es el vehículo que lleva a lo largo y a lo ancho de Europa las tecnologías. A su paso se destruye el secreto de las corporaciones, cae el poder del maestro y se produce la liberación de los aprendices. El gigantesco volumen de la producción material no puede encerrarse más en los límites de la corporación ciudadana. Esta corriente de papeles y de dibujos fue la gran niveladora, el gran aliento que sacudió a la sociedad feudal y la adaptó para nuevas formas sociales,

5. *La imprenta*. La creación de las universidades lleva al libro del convento a la calle. Las necesidades crecientes de difusión de la tecnología abren las universidades y amplían el mercado de libros. Hacia el siglo XIII el mercado adquiere un volumen considerable (Dypold Läber de Hagenau a mediados del siglo XIV anunciaba en prospectos sus existencias de volúmenes). El mercado creciente de libros exige cambios tecnológicos que permitan el desarrollo de la producción. Por un lado, se reemplaza el pergamino por el papel. Viene el papel del Islam, en 154 hay una fábrica de papel en Jativa, en 1310 en

Kaufbeuren, en 1319 en Nürnberg. Pero no solamente se modifica el material del libro, la propia tecnología de fabricación exige procedimientos cada vez más automáticos. El viejo manuscrito –e iluminado a mano– no permite alimentar el mercado, El viejo grabado en madera que se empleaba en la industria textil es aplicado a la parte más penosa de la edición del libro: la ilustración. Ya en 1418 encontramos la célebre xilografía de la Virgen de Bruselas y en 1423 el no menos célebre San Cristóbal.

La xilografía especializa a los viejos impresores textiles y nace el impresor de dibujos. Del empleo de ilustraciones xilografiadas en libros manuscritos se pasa a libros completamente xilografiados y al tipo móvil de madera. De allí se da el paso decisivo con la creación del tipo fundido de Gutenberg (hacia 1460). La imprenta se difunde a toda velocidad. Diez años después una docena de ciudades cuentan con impresores de libros, hacia fines del siglo XV toda Europa conoce la imprenta.

La imprenta, crea nuevas Profesiones: tipógrafo, dibujante, escultor, grabador. Estas profesiones se difunden a velocidad incontenible y desbordan completamente el marco de la corporación de los impresores. Por primera vez se ha roto el secreto artesanal.

Pero esta imprenta es el vehículo incontenible de las tecnologías. La prensa de Gutenberg, la xilografía y la calcografía multiplican las posibilidades del dibujo técnico, el texto impreso revoluciona a la producción medieval artesanal. Tres libros del siglo XVI marcan tres golpes de muerte al secreto medieval: "De re metallica" de Agricola (Basilea, 1556), el ya, mencionado "De humani corporis fabrica" de Vesalius (1543) y "Underweysung der

messung mit dem zirkel und richtscheyt" de Dürer (1506). El primero abre la tecnología de los minerales y la química; el segundo, la medicina; el tercero, el dibujo técnico.

Sobre estos pilares se desarrollará la ciencia y la tecnología del siglo XVII.

7. La nueva pintura

La pintura no puede permanecer ajena al cambio del mundo feudal y a la aparición del dibujo técnico. Sobre ella incidirá las vertientes del cambio. El artesano plástico medieval se especializará, la nueva tecnología se lo exige y el mercado ampliado se lo impone. El dibujo se volverá geométrico y será más preciso, la figura humana, se anatomizará y será más precisa, el paisaje desplazará al cielo dorado, las nuevas posibilidades tecnológicas exigirán artesanos nuevos.

La pintura renacentista es un fenómeno que nace de la fusión de tres grandes modificaciones tecnológicas: la anatomía de los italianos, la perspectiva de los arquitectos y el óleo de los flamencos. Solamente la fusión de las tres vertientes, la forma, la tecnología y el color, permitirán el cambio. El siglo XV será el crisol que realice la fusión. En el siglo XVI la reforma estará realizada. Hacia atrás encontraremos el taller medieval celoso de sus secretos, hacia adelante, la "escuela renacentista", el "manierismo" o como el capricho de la crítica quiera llamarle. La pintura estará terminada, completa, reformada. Del siglo XVI al siglo XIX el artesano pintor posee la técnica perfecta que se realiza en la Venecia de Bellini o en la Nürnberg de Dürer. Solamente podrá modificar detalles, cambiar de temas, agregar algún toque personal para crear un univer-

so especial, pero ningún cambio de fondo ocurrirá en esta perfecta tecnología hasta que la fotografía destruya los fundamentos de la artesanía, y vuelva inútil al artesano. Un nuevo cambio tecnológico exigirá un nuevo cambio en la pintura.

En la sección siguiente podremos examinar más de cerca el proceso de transformación de la artesanía y apreciar los alcances de esta, interpretación que proponemos.

Segunda parte: Dürer en la historia del arte

1. La alternativa en la historia del arte

La historia del arte enfrenta una alternativa. Por un lado, puede convertirse en *crítica de arte*, puede analizar creadores "geniales", puede discutir sus "menajes", etc. Por otro, puede estudiar la evolución material de una artesanía dentro de un contexto histórico. Estas dos actitudes son irreconciliables, a pesar de encontrarse frecuentemente una mezcla de ambas.

El arte es una manifestación *social* y no una manifestación individual. Desde el punto de vista de su historia, el artesano particular –por más "genio" que parezca– no tiene importancia. Los aportes fundamentales ocurren cuando existe un movimiento general en la artesanía del cual todos participan. La obra aislada es solamente una rareza, un caso singular que no agrega ni quita nada.

La crítica de arte depende del momento histórico en que vive el crítico. No existen "genios" que sean aceptados como tales en todos los tiempos históricos. La alternativa de "genio" y "maldito" se da en forma sucesiva, según sea la sociedad en la cual vive el crítico. Siempre ha sucedido así. Hoy reconocemos en Giotto a un "genio" de la pintura; hace dos siglos era un pintor "maldito"; en la época del Dante era nuevamente un "genio". Dürer veía en Bellini a un "genio", nosotros vemos un pintor mediano que no llega a la altura de Mantegna, por ejemplo. La pintura renacentista negaba "lo antiguo", a nuestros contemporáneos les seduce su arte "primitivo". Shakespeare y Homero fueron "genios"

o “malditos” según las épocas. No existe una valoración del arte que no dependa del momento en que se vive.

La interpretación de una obra de arte depende de la proximidad o lejanía entre el artesano y el crítico. A medida que sus mundos se separan –en el espacio o en el tiempo– la obra del artesano adquiere una uniformidad general en la cual no se pueden diferenciar matices porque el todo está demasiado lejos. Para nuestros ojos, toda la pintura egipcia es igual. El diferenciar una pintura de la séptima o de la novena dinastía deja de ser un problema de crítica de arte para convertirse en un problema histórico: solamente el historiador, sobre la base del texto que acompaña la pintura, sobre la base de la presencia o ausencia de determinados elementos, puede emitir un juicio. Sin embargo, en el contexto de la novena dinastía no existía la menor dificultad para diferenciar una y otra pintura. Otro tanto ocurre con la música hindú, la poesía china o la arquitectura maya, para citar algunos ejemplos. Cuando afirmamos que existe una diferencia importante entre Mantegna y Bellini realizamos una apreciación que es posible sobre la base de que nuestra sociedad es continuadora –y muy próxima– de la Venecia de 1500. Las sutilezas que separan a Mantegna de Bellini serían incomprensibles para un hindú o un japonés del 1500. Sin ir tan lejos en los ejemplos, la reconstrucción de la pintura flamenca contemporánea de Van Eyck es una tarea que supera ampliamente al mero estudio pictórico. En estos maestros desconocidos encontramos una uniformidad que no permite una distinción. Ya hemos perdido las claves para interpretar sus “mensajes”.

Se puede pensar que existe un común denominador a toda sociedad: "lo humano". Pero no alcanza con bautizar una idea, esta idea puede estar desprovista de significado. "Lo humano" debe ser común al fellah de la primera dinastía, al hombre de Pekín, al sacerdote de Diana Nemorensis, al piloto suicida de la segunda guerra mundial, a San Juan de la Cruz y a Karl Marx. Como se comprende de inmediato no existe ninguna categoría intelectual que pueda coincidir en este abigarrado conjunto de hombres. "Lo humano", la religiosidad, el amor, la valentía, el honor, etc., son categorías que carecen de significado fuera de un contexto social determinado. No puede existir ninguna categoría inmutable, válida para todo contexto social. Esta ausencia de común denominador cultural es lo que impide un juicio de valor sobre "el mensaje" artístico, sobre el contenido como enseñanza social que la obra de arte posee. La crítica so lamente puede valorar el contenido educativo de un mensaje artístico en la medida que participe de las mismas categorías que posee la sociedad donde ese mensaje se generó. Fuera de esas categorías el mensaje carece de significado.

De este análisis podemos extraer como conclusión práctica que la historia del arte exige que se evite "comprender" el mensaje, exige que se analice solamente la evolución histórica y social de la artesanía sin formular interpretaciones sobre el significado de la obra, exige desterrar la noción de sensibilidad artística. Esa historia del arte será objetiva en la medida que logre alcanzar estas metas y en la medida que sea posible desprenderse de la subjetividad crítica que aflora a cada momento.

2. Metodología de trabajo

El análisis de la historia, del arte exige una cronología precisa. Esta base la suministra el encadenamiento de artesanos a lo largo del tiempo. El nacimiento de la artesanía que nos ocupa se realiza por el aporte de varias generaciones de hombres. Afortunadamente es relativamente sencillo encadenar estas generaciones porque se conoce mucho sobre los artesanos pintores, mucho más que sobre otras artesanías.

La fecha de nacimiento y de muerte de cada pintor no es suficiente –ni siquiera es necesario una precisión muy grande, basta una fecha conjetural–, es necesario establecer la relación de “descendencia” de la artesanía. La cronología que buscamos, además de fijar la vida de los artesanos debe especificar la forma en que la pintura se transmite de taller en taller, de quién aprende cada maestro y a quién enseña.

El resultado de esta cronología son los cuadros I y II. Un somero análisis nos muestra que existen dos troncos principales para la pintura europea en el período que nos ocupa, el tronco italiano y el tronco flamenco–alemán. En el primero, la pintura sienesa –que emerge de la tradición bizantina y de la iluminación medieval– es continuada por la pintura florentina y posteriormente por la veneciana. En el segundo tronco, la pintura flamenca emerge de “los primitivos” y es continuada en Flandes y Alemania. Hacia adelante los dos troncos se fusionan.

La pintura italiana emplea las técnicas del fresco y el temple. Es una pintura (preferentemente) mural sobre la preparación que cubre la pared de ladrillo de una iglesia. Sus colores son apagados y planos, la figura humana posee una enorme jerarquía.

La pintura flamenca y alemana emplea la técnica del óleo. Es una pintura (preferentemente) de retablos sobre madera destinados a decorar la iglesia gótica de piedra. Sus colores son vivos y transparentes, la figura humana posee un acento convencional.

Hacia 1475 los dos troncos comienzan un importante intercambio de tecnologías. Por un lado, el óleo pasa a Italia; por otro, la forma italiana, la figura humana, pasa a Flandes. En su fase primitiva, el pasaje de tecnologías es por trasiego directo. Los viajeros a Italia –Van der Weyden, Michel Pacher, Van der Goes o Dürer– o los viajeros a Flandes –Antonello da Messina– realizan el trasiego necesario para la fusión. En los talleres importantes de uno y otro tronco se realiza la mezcla de las artesanías: el taller Bellini en Venecia, el taller Dürer en Nürnberg, el taller Holbein en Augsburg, el taller Metsys en Amberes. La difusión del óleo flamenco y la forma italiana marca el fin del secreto de los artesanos pintores. Hacia 1525 el taller medieval ha cumplido su ciclo y agoniza definitivamente. La artesanía nueva es divulgada mediante libros. Entre 1470 y 1490 Piero della Francesca escribe su “De prospectiva pingendi” pero permanece inédito prácticamente hasta el presente siglo; en 1505 Johannes Viator (Jean Pélerin) publica “De artificiali perspectiva”; en 1509 Luca Pacioli publica “De divina proportione”; de la misma época es el “Trattato della pittura” de Leonardo pero no será publicado hasta 1551; en 1525 publica Dürer su “Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheyt” y posteriormente, en 1528, su “Vier Bücher von Menschlicher Proportion”. Cierra este ci-

clo la obra de Vasari "Le Vite", 1550, el primer estudio histórico sobre la pintura renacentista.

Es frecuente llamar "manierismo" a la pintura reformada. Esta denominación encierra una verdad profunda, ya ha quedado terminada la manera de pintar, la técnica es impecable y universal. Como consecuencia, desaparecen los pintores "geniales" y se reemplaza la búsqueda tecnológica por una búsqueda temática. Es el consumo social quien elige el tema, el artesano se limita a ejecutarlo. En forma aislada aparecerán artesanos que la crítica identificará como genios: Rembrandt, Rubens, Franz Hals en Holanda; Velásquez, Greco o Goya en España y unos pocos más. Pero estos artesanos –no siempre estimados por sus contemporáneos– serán apreciados por sus temas y por eso mismo, estarán condenados al permanente juego histórico de ser "malditos" o "genios".

Muestro análisis se dirigirá ahora a la evolución de la nueva artesanía. En este detalle más fino podremos caracterizar el estado de la pintura en el período preciso que nos interesa, la vida de Dürer.

3. Los orígenes

El tronco italiano se conoce mejor que el flamenco. La pintura, del siglo XIV –la escuela sienesa– encabezada por Cimabue se pierde hacia atrás en sus orígenes bizantinos y europeos. Hacia adelante también se interrumpe: entre los alumnos de Giotto y de Simone Martini y los pintores del siglo XV existe una laguna desconocida. Esta laguna ha dado pie a la teoría del renacer. Sin embargo, la ausencia de información sobre la pintura flamenca anterior al siglo XV permite pensar que se trata de una laguna natural, especialmente si se piensa que mucha

de la pintura de este período puede haber sido destruida por los pintores del siglo XV, los cuales frecuentemente eran llamados a redecorar los interiores de las iglesias.

Tanto en el tronco italiano como en el flamenco existe un núcleo de partida formado por escultores: della Quercia, Ghiberti y Donatello en el caso italiano; Claus Sluter en el caso flamenco. Esta vinculación ha sido frecuentemente señalada por la crítica, pero interpretada en forma muy desigual. En el caso italiano, con la teoría del renacer, se lo vincula, a la labor arqueológica de Donatello; en el caso flamenco se ignoran las razones. En nuestro estudio, esto obedece a la estrecha vinculación entre la arquitectura, el relieve y la escultura. Pero por encima de la confluencia primitiva de las artes plásticas debe buscarse la identidad a través de la perspectiva y la construcción.

Los primeros pintores del siglo XV conocían perfectamente la perspectiva central en forma empírica. Masolino en "El banquete de Herodes" (anterior a 1430), y Uccello –fanático de la perspectiva– lo muestran en el lado italiano; Van Eyck en el retrato Arnolfini (1434) o Campin en su "Santa Bárbara" (1438) lo muestran en el lado flamenco. Como es natural, esta perspectiva no aparece espontáneamente. Ya en Giotto se encuentran líneas fugantes –el arquitecto Giotto– y es razonable suponer que otro tanto ocurre en los desconocidos "primitivos" flamencos.

Desde el comienzo del siglo XV la pintura ha abordado el retrato. En la pintura flamenca, es muy frecuente. La costumbre de que el donante de un retablo aparezca en la composición viene de muy lejos. En Italia –debido al predominio del fresco– el

retrato es escaso. Pisanello hacia 1437 pinta los célebres retratos de los D'Este y esta ruta es transitada cada vez con mayor frecuencia hasta culminar en la obra de Antonello da Messina –supuesto introductor del óleo en Italia–.

Tanto la pintura flamenca como la italiana estaban atadas por convenciones. En Italia se abandona lentamente la aureola como emblema divino a lo largo del siglo XV. Posiblemente sea Lippi el primer pintor italiano que la elimine (“La Virgen y el niño”, Roma, 1437), pero todavía continuará hasta fines del siglo. La pintura flamenca no tiene aureolas, Pero en cambio coloca los personajes divinos en ropas, edificios y paisajes flamencos, no existe el menor intento arqueológico en esa pintura.

El punto de partida de la pintura del siglo XV es similar en ambos troncos. Las diferencias notables que existen entre una y otra artesanía se encuentran en otros aspectos, los cuales analizaremos a continuación.

4. La forma italiana

Es en la figura humana donde la pintura italiana es descollante. Desde los lejanos tiempos de Giotto la pintura italiana había abandonado la jerarquización por tamaños –posiblemente por eso conserva la aureola–. La correcta proporción entre la figura humana y el paisaje, especialmente los edificios, evoluciona rápidamente hasta alcanzar en Mantegna las dimensiones exactas. Pero es en el desnudo donde la pintura italiana no tiene rival.

El desnudo entra en las artes plásticas a través de episodios bíblicos que lo exigen: Cristo crucificado, el pecado original y el juicio final. Pero la conquista del cuerpo humano desnudo solamente es

posible cuando se introducen los temas mitológicos en la pintura. Este paso lo dará Pollaiuolo. Será Botticelli quien aproveche los temas mitológicos para pintar los primeros desnudos femeninos. Estas obras serán –genéricamente– “Venus”. A la obra de Botticelli seguirá Mantegna con su “Parnaso”, Giorgione con su “Venus” y Corregio con sus “Júpiter y Antíope” o “Júpiter e Io”. En Tiziano el desnudo será habitual.

El desnudo flamenco conservará sus características primitivas a pesar de los esfuerzos de Van Eyck, Van der Weyden o Memling. Todavía en 1485, Memling pintará una “Betsabé” estilizada y lejana de la forma italiana. El pasaje de los estudios italianos sobre la figura humana ocurrirá a través de Dürer luego de su primer viaje a Italia (1494–95) y será su libro sobre las proporciones del cuerpo un clásico de la pintura.

Como ya hemos señalado, detrás de la forma italiana existe la anatomía. El estudio del esqueleto y de los músculos es lo que permite a los artesanos italianos la línea del cuerpo desnudo y el relieve. Será precisamente esto lo que Dürer estudie en Italia a través de las copias de Mantegna. De este primer viaje recogerá múltiples enseñanzas, pero la principal será la lección del desnudo. A partir de este viaje Dürer estudiará el desnudo en forma intensa. En el período comprendido entre sus dos viajes a Italia encontramos: “San Sebastián en el árbol” (1497), “Cuatro mujeres desnudas” (1497), “El sueño del doctor” (1497–8), “El monstruo marino” (1500), “Hércules” (1500), “Nemesis” (1502–3), “Adán y Eva” (1504), “Apolo y Dafne” (1505) y “La familia del sátiro” (1506) dentro de las calcografías y “El baño” (1496), “El combate” (1497) y “La ascensión de Magdalena,” (1500) en

censión de Magdalena," (1500) en sus xilografías. Este conjunto de grabados representa, una parte importante de su producción entre los dos viajes a Italia. Como se advierte de inmediato, la lección de Pollaiolo fue perfectamente comprendida y aún superada. Muchas de estas composiciones poseen un carácter no mitológico sino alegórico. Dürer avanza un paso importante en el camino que la pintura italiana comenzaba, a recorrer.

5. *El óleo flamenco*

La técnica del óleo representa un avance tecnológico gigantesco frente a las técnicas italianas. El fresco exigía un trabajo prácticamente sin retoques, el temple no permitía las fusiones del color que la transparencia del óleo asegura. Este secreto flamenco, celosamente guardado por los alumnos de Van Eyck, permitía una precisión en el detalle, un relieve en el color y un manejo de las sombras que la pintura italiana no podía igualar.

La sombra arrojada por los objetos es tardía en Italia. En Masaccio las figuras prácticamente no arrojan sombra, ocasionalmente en Lippi se encuentra una sombra arrojada. Recién en Antonello –que tiene una marcada influencia flamenca– la sombra es bien definida: "San Sebastián" o "San Jerónimo en su celda" son ejemplos admirables de la vanguardia de Antonello.

La precisión del retrato flamenco se debe sin duda al óleo. La posibilidad de fusionar los colores, la vivacidad, la precisión del detalle, son elementos tecnológicos y no estéticos. Paradójicamente, la pintura flamenca disponía de la tecnología, pero no de la forma. A la pintura italiana le sucedía lo contrario. Mientras Lippi o Castagno llevaban al máxi-

mo la técnica del temple y se esforzaban por imprimir el relieve al color, los pintores flamencos disponían de la técnica, pero desconocían el relieve. Este estado de cosas no podía continuar mucho tiempo más.

El paisaje está altamente desarrollado en la pintura flamenca. Nuevamente la técnica del óleo permite las profundidades que Campin, Van Eyck o Van der Weyden pueden dar a sus tablas. En cambio, en la pintura italiana se realizaban esfuerzos imposibles por adquirir el correcto fondo para la pintura. Pisanello intenta diversas soluciones, pero solamente el óleo flamenco permitirá el cambio necesario. Una vez introducido el óleo en Italia, Giorgione podrá realizar su "Tempestad", "El ocaso" o el "Juicio de Salomón".

El impedimento que significaba no disponer del óleo era comparable al impedimento de no conocer la forma. De la fusión de las dos grandes conquistas de los troncos italianos y flamencos nacerá finalmente la síntesis renacentista.

6. *La síntesis*

La síntesis de las dos corrientes de pintura se realiza entre 1475 y 1535. No conocemos exactamente los transportadores del óleo a Italia. La tesis Antonello no es demasiado sostenible. La transferencia de un conocimiento celosamente guardado por la escuela de Van Eyck debe ocurrir del mismo modo que ocurre la difusión de la imprenta. Se trata de un secreto demasiado importante para que permanezca guardado por una corporación medieval. Su difusión es incontenible y adopta la forma de una avalancha, con mil frentes y mil fisuras.

El transporte inverso, la forma italiana a Flandes, puede ser estudiado mejor. Es indudable que Dürer tiene un papel decisivo. La distancia entre su primer viaje Italia y su viaje a Flandes es el tiempo de maduración. El segundo viaje de Dürer a Italia tiene un carácter diferente. Va en busca del "secreto" de la composición. La influencia de los estudios teóricos de Leonardo y Pacioli es manifiesta. Los estudios de desnudos que realiza en sus xilografías de 1507, sus posteriores reglas de composición del "Underweysung", su interés creciente por la geometría, muestran esta preocupación. Sin duda Dürer es una pieza clave en el transporte de la forma italiana a Flandes, pero como debe ocurrir siempre, no es la única.

Gossart, viajero a Roma en 1508, Lucas van Leyde -que conoció a Dürer-, estudioso de Marco Antonio; Metsys, Patenier, Prevost y van Oostsaenen recibieron la influencia de Dürer; van Scorel - pintor y arquitecto- viajó a Roma entre 1522-24 además de conocer a Dürer; van Orley tuvo oportunidad de ver en Bruselas obras de Bellini, Mantegna, Raffaello y Michelangelo; muchos otros -que seguramente se han perdido sus nombres- forman parte del movimiento inverso de transporte de la forma italiana al óleo flamenco.

En Italia, el proceso de síntesis se realiza en el taller Bellini. Este célebre taller veneciano recibe la influencia de Antonello y es heredero directo de Pisanello y de Ghiberti a través de Jacopo Bellini. Por otro, parte, los Bellini estaban emparentados - y vinculados artísticamente- con Mantegna. También el taller Bellini se encuentra vinculado a Dürer. Este grupo de pintores combinará hábilmente la forma italiana y la técnica flamenca y será el centro

de la pintura veneciana. Tiziano, Veronese y Tintoretto serán los últimos "genios" de la escuela veneciana. En adelante la pintura veneciana se difundirá por el Sur de Europa.

En Alemania, la fusión se realiza –tal como ya hemos analizado– a través de la obra de Dürer. Si bien el maestro de Nürnberg tenía un taller de pintura –del cual surge Hans Baldung– su obra alcanza difusión universal a través de sus tratados teóricos. El otro centro alemán se encuentra –como es natural– en Augsburg en el taller de Hans Holbein (el viejo). La obra de Holbein (hijo) y sus viajes por Europa son otro elemento de la síntesis.

En Flandes, como ya hemos señalado, será a través de Dürer que llegará la forma italiana. De allí surgirá la importante escuela flamenca nueva que producirá figuras descollantes.

Es posible que exista un segundo centro italiano de síntesis alrededor de Perugino en Florencia. En este centro, Raffaello será el representante más destacado. Como es claro de lo que hemos expuesto hasta el momento, no hemos considerado al ingeniero Da Vinci ni al arquitecto y escultor Michelangelo en nuestra evolución. En el primer caso, nos encontramos con un artesano que, a pesar de haber pintado cuadros extraordinariamente famosos, no era la pintura su ocupación principal. Sin duda Leonardo es uno de los teóricos de la síntesis, pero como era habitual en él, no logra terminar su obra teórica. Michelangelo tiene una obra importante y es posible que baya in fluido sobre muchos artesanos pintores, pero tampoco era la pintura su ocupación principal y en su obra no hay mayores adelantos tecnológicos. De acuerdo con nuestro punto de

vista, por emocionantes que sean sus frescos, su aporte a la nueva artesanía es muy pequeño.

7. *El grabado*

El grabado es una forma especializada de la artesanía textil –decorado de telas– y, presumiblemente, de la acuñación de moneda y la impresión de barajas. La primera genera la xilografía, la segunda la calcografía. Ya hemos señalado la estrecha vinculación entre grabado e imprenta. De más está decir que el oficio de impresor –que precede a la imprenta– es la artesanía del grabado. Alemania y Flandes son los centros impresores importantes en la primera mitad del siglo XV, es natural que de ellos aparezca la imprenta. La segunda mitad del siglo se caracteriza por la difusión vertiginosa de la tecnología nueva en Europa. Junto a esta difusión aparecen los primeros maestros grabadores que firman sus planchas.

El primer grabador conocido es Martin Schongauer. Detrás de él existe –sin duda– una larga escuela de grabadores. Tenemos, por ejemplo, al Maestro de la Virgen de Einsiedeln (1466) y al Maestro del Gabinete de Amsterdam. El taller de Wolgemut tiene importantes trabajos en xilografía, en especial la ilustración de la “Crónica” de Schedel. Pero sin duda el centro del grabado alemán es Dürer. Su formación viene de maestros desconocidos en Basilea y del estudio de la obra de Schongauer en Colmar durante su viaje entre 1490 y 1493. La obra de Dürer en el grabado tiene el mismo signo que la pintura: síntesis de la forma italiana con la tecnología alemana. Durante su primer viaje a Italia estudia los grabados de Mantegna – “El combate de Tritones” y la “Bacanal” son copiados cuidadosamente y luego inspiran obras

cuidadosamente y luego inspiran obras posteriores—al mismo tiempo que difunde las técnicas de la caligrafía. Dürer emplea el grabado como modo natural de trabajo. Sus estudios del desnudo, sus manifiestos políticos, sus ensayos de composición y hasta su sustento diario vienen del grabado. Por importante que sea su labor en la pintura, es ante todo un grabador, la médula del grabado moderno.

Dürer es maestro de grabadores. La primera generación educada en su taller todavía firmará sus grabados. Hacia adelante, la técnica se ha difundido y pasa a ser subsidiaria de la imprenta. Solamente algunos grabadores, por sus temas excepcionales, considerados “geniales” por la crítica, tal es el caso de Rembrandt. La escuela de Nürnberg de grabado se encuentra formada por maestros grabadores educados por Dürer. Entre ellos destacamos a Hans Schäufelein, Hans Sebald Beham, Peter Flotner y Albrecht Altdorfer.

Coexiste con la escuela de Nürnberg una importante escuela de grabadores en Augsburgo, alrededor de la corte de Maximilian I. En este poderoso centro comercial —al igual que en Nürnberg— también se realizará la síntesis. Aparte de grabadores menores como Hans Weiditz, Leonhard Beck y Jörg Breu encontramos a Hans Burgkmair, viajero a Venecia y estudioso en el taller de Bellini; Lucas van Leyde y los Liefrinck, alumnos de Dürer. Dos maestros merecen una mención especial. Lucas Cranach, pintor y grabador, que permanece ajeno a la síntesis pictórica que transcurre delante de sus ojos y Hans Holbein con su formidable ilustración del “Morias Egomion” (con perdón de la tipografía) de Erasmo, de 1515, las ilustraciones para la Biblia de

Lutero y la serie de grabados conocidos como "La danza de la muerte".

El grabado se difunde en Europa desde Alemania, llevado por la imprenta. Los primeros libros ilustrados en Italia son de maestros anónimos: las fábulas de Esopo editadas por Tuppo en Nápoles (1485), el "De Claris Mulieribus" de Boccaccio (Ferrara, 1497) y el famoso "Hypnerotomachia Polifili" de Francesco Colonna en la edición aldina de 1499 para citar algunos ejemplos famosos. El grabado que llega a Italia se encuentra completamente desarrollado, pocos maestros pintores se dedicarán a esta artesanía, la cual permanecerá ligada a la imprenta. Es excepcional el caso Mantegna o el caso Botticelli – ilustrador de la Divina Comedia–. Ya entrados en el siglo XVI encontraremos formidables grabadores asociados al dibujo técnico, de los cuales uno de los más destacados es Stefano Calcare –alumno de Tiziano– ilustrador de Vesalius. Tal vez el único grabador al estilo alemán que posea Italia es Marcan-tonio Raimondi, estudioso de Mantegna y de Dürer.

8. Dürer en la historia del arte

La vida de Dürer coincide con el período que hemos señalado para la fusión de la escuela flamenca y la italiana. Coincide también con el desarrollo de la imprenta en Europa. En ambos acontecimientos tiene un papel importante.

Juzgado por sus contemporáneos, Dürer fue un teórico del arte. Durante mucho tiempo fueron más conocidos sus libros que sus obras. Es la crítica posterior la que ha creado su imagen de pintor o de grabador. Esto no significa que no fuera considerado también un gran artesano. Vasari le considera el más famoso de los pintores flamencos (¿?). Su gran

tabla de la "Fiesta del Rosario", pintada en Venecia en 1506, presentaba a los ojos del taller Bellini la admirable síntesis de las artesanías.

Si fuera necesario resumir en una frase el papel de Dürer en las artes plásticas habría que decir: puente entre el óleo flamenco, el grabado alemán y la forma italiana. Pero esta frase sería sumamente injusta porque haría descansar el peso de la síntesis en los hombros de un único artesano y ya hemos visto que no es así. También es injusta esta frase porque olvida el papel de Dürer como destructor del taller medieval, como teórico y porque olvida al Dürer de Nürnberg.

Si en la primera parte de este estudio analizamos el desplazamiento de la pintura a lo largo de los siglos y en esta segunda parte analizamos el detalle del 1500, ahora es necesario acercarnos más, hasta poder comprender el mundo donde vivía este artesano. Nos dirigimos, entonces, al último plano, a la ciudad.

Tercera parte: Nürnberg de Dürer

1. La prosperidad de la burguesía

Las ciudades alemanas alcanzan en el siglo XV un esplendor notable. Alemania tenía la mejor minería de Europa. El viejo centro de Tournai –y en general, de Flandes– no podía mantener la competencia de las minas de carbón y de hierro de la baja Alemania. La concentración urbana y la formidable metalistería convierten a las ciudades alemanas en los importantes centros industriales y comerciales del Norte europeo.

Este desarrollo industrial y comercial determina el ascenso creciente de la burguesía. Esta acumulación de riquezas de las ciudades descansa sobre los hombros de los campesinos feudales que alimentaban los núcleos poblados y muy poco recibían a cambio.

Hacia 1500 podemos distinguir claramente tres clases sociales en el Imperio: *la nobleza terrateniente*, conservadora del orden feudal, formada por los poderosos señores alemanes y el alto clero que respondía al poder romano del Papa; *la burguesía*, clase con una gran estratificación por lo mismo que es una clase en desarrollo, integrada por la pequeña nobleza arruinada, los ricos comerciantes y los artesanos; *el campesinado*, el apoyo del imperio y del orden feudal, la clase anclada a la tierra.

La alta nobleza y el alto clero, la clase dominante, era una clase internacional. Los primeros respondían al emperador, los segundos al Papa. La burguesía ascendente rompe el equilibrio del sistema feudal y en la medida que se vuelve poderosa,

resiente la estructura vieja. En un primer momento, la burguesía es aliada del campesino en contra del terrateniente, hay intereses comunes que los unen. La burguesía está ávida de tierras, el campesino aspira a la tierra en la que trabaja. Este movimiento adopta la forma de una querrela religiosa de la burguesía local contra el poder romano. Lutero es la cabeza visible de este movimiento. En 1517 Lutero pide la sangre de Roma. En realidad es el burgués que aspira a las tierras de Roma.

El movimiento burgués de conquista de la tierra gana la mayoría del partido alemán, así como ocurre en el resto de Europa del Norte. Lutero, a medida que consigue los objetivos, se ablanda. En 1520 ya no quiere "defender el evangelio" con sangre. En su confesión de Augsburg –sede del imperio– convierte el movimiento popular de reclamo de la tierra en una reforma eclesiástica. Lutero abandona.

Pero junto al movimiento burgués existe el movimiento campesino. Su cabeza teórica es Thomas Münzer (nacido en Stolberg hacia 1498). Münzer a los 15 años había fundado en Halle una liga secreta contra el arzobispo de Magdeburg y contra Roma. Cuando estalla el movimiento burgués, se une a Lutero. Son los tiempos en que burgueses y campesinos tienen intereses comunes. Münzer va más lejos que Lutero. En 1522, en Alstedt, suprime el latín como lengua del culto. A medida que Lutero se convierte en el representante de los intereses burgueses y abandona el movimiento campesino, Münzer transforma su prédica en una ideología política. Su evangelio se humaniza, Jesús se convierte en un simple predicador, el Espíritu Santo se convierte en la razón. En la medida que Lutero gana la partida,

los intereses de burgueses y campesinos divergen y llegan a ser antagónicos. La burguesía ha conquistado la tierra de Roma, el campesino continúa despojado. A medida que se produce el antagonismo, Alstedt se convierte en un foco peligroso para los intereses de la burguesía.

En 1524 Münzer rompe con Lutero y comienza su vida de exilio. Intenta en Nürnberg un levantamiento campesino, ciudad donde tiene muchos partidarios, pero fracasa. Desde Nürnberg intenta contestar las tesis de Lutero, pero el Consejo de la ciudad le impide imprimirlas. En abril de 1525 estalla la rebelión campesina en Alemania. Luego de una breve lucha, los campesinos son masacrados por la alianza entre la burguesía y la nobleza, la alianza entre Lutero y Roma.

En Lutero vemos la voz de la rebelión burguesa. Su Biblia alemana es el cántico al orden burgués de las ciudades. En Münzer vemos la voz del campesino feudal que quiere liberarse de su servidumbre.

Las alianzas del hábil Lutero aplastan la rebelión campesina –del mismo modo que son aplastadas las rebeliones similares en el resto de Europa– y sobre este precio de sangre nace el orden burgués de las ciudades alemanas. A partir de este 1525 quedará roto el orden feudal en las ciudades y de esta pujante burguesía nacerá lo que se llama piadosamente el “renacimiento alemán”.

La guerra campesina se encuentra muy vinculada a Nürnberg. En ella cuenta Münzer con abundantes partidarios. Entre ellos Melanchton, el centro del núcleo. En 1524 Münzer dirige una carta a Melanchton y le suplica que abandone a los príncipes y a Lutero y que permanezca en el bando campesino.

El buen burgués de Melanchton no responde, ha pasado al partido de Lutero.

Disuelta la guerra campesina, los partidarios de Münzer son desterrados o guardan un prudente silencio. Comienzan los tiempos nuevos.

2. La riqueza de Nürnberg

En la Alemania del siglo XV se destacan en forma nítida dos ciudades: Nürnberg y Augsburg. Estos dos centros poblados son los polos que atraen el comercio alemán de las mercancías que vienen de Venecia y van a Flandes y son los centros metalúrgicos más importantes.

Nürnberg había conquistado en 1219 su autonomía y desde temprano formaba parte de la liga de las ciudades renanas. Su población era pequeña a la escala actual –20.000 habitantes–, pero este número no debe llamarnos a engaño.

Desde 1350 mantenía Nürnberg un importante comercio con Venecia y este comercio le abría las puertas de los tiempos nuevos. A pesar de las guerras contra los terratenientes –el burgrave Frederik y el margrave Albrecht– la ciudad había resistido. Esta larga tradición de luchas contra la nobleza convertía a Nürnberg en un poderoso centro burgués.

Contaba Nürnberg desde 1319 con fábricas de papel impulsadas por molinos de agua. Es la séptima ciudad de Alemania en recibir la imprenta, esto la convierte en una de las primeras ciudades del mundo impresor. Pero por encima de este florecimiento industrial, Nürnberg es una ciudad metalúrgica especializada en la mecánica de precisión.

3. *Nürnberg la artesana*

La metalistería alemana viene de las primitivas fundiciones de bronce y de hierro de Tournai –importantes hacia mediados del siglo XIV–, pero posee una tradición antiquísima como lo muestra las leyendas de los nibelungos. Los tipos fundidos de Gutenberg –adaptados de los tipos tallados de Coster de Haarlem– son un verdadero alarde de fundición de precisión. No es necesario insistir sobre este punto.

Nürnberg posee una importante industria del metal, no solamente una fundición pesada para fabricar cañones sino también una metalistería de precisión. Por su industria mecánica sobresale nítidamente de las restantes ciudades alemanas. Dos logros tecnológicos importantes lo señalan: el arcabuz de chispa y el reloj de bolsillo.

El empleo de armas de mano se remonta a los ejércitos españoles que ya en 1423 disponían de arcabuces de mecha. Estas armas cortas era producto de la industria española heredada del Islam. La evolución del arcabuz es lenta a lo largo del siglo XV. Recién en 1515 se construye en Nürnberg el primer arcabuz de rueda de chispa que reemplaza la mecha y vuelve práctico el disparo. Se elimina la necesidad de llevar una pequeña entorche en la mano.

Nürnberg es un importante centro relojero. Bernhard Walther saca buen partido de este hecho. Pero el punto más alto de la artesanía relojera ocurre en el taller de Heinlein con la construcción de los primeros relojes de bolsillo hacia 1500. “Huevos de Nürnberg” era el nombre familiar de estos ingenios. Es posible que el reloj de bolsillo aparezca simultáneamente en otras ciudades, pero de todos modos

es una alta muestra de artesanía de precisión de la ciudad.

En otro plano de argumentación, la importancia artesanal de Nürnberg no escapó a Richard Wagner. Su comedia "Meistersinger" –cántico a la labor artesanal de las corporaciones, poema a la creatividad popular– se desarrolla en la Nürnberg de Dürer, en la que vivía Hans Sachs.

4. Nürnberg la docta

Como vía comercial entre Flandes y Venecia, es natural que este centro se ocupe de los problemas específicos del comercio y de los viajes. Así es que Nürnberg es uno de los centros astronómicos y cartográficos más importantes de Europa. Mientras Venecia poseía escuadras poderosas de navegación comercial, en Nürnberg aparecía un centro teórico, una navegación sin mares de esta ciudad anclada en medio del continente.

El burgués Bernhard Walther (1430, 1504; Valterius en su versión latinizada), poderoso comerciante de Nürnberg, dedica parte de su ocio y su oro a la astronomía, su "entretenimiento" favorito. Walther logra que Johan Müller de Königsberg (1436, 1476; nombre latinizado Regiomontanus) se establezca en la ciudad hacia 1470.

Regiomontanus, alumno de Peurbach, era sin duda el más importante astrónomo de su época y el más cercano precursor de Copérnico. Era un matemático de primera línea, autor de un tratado sobre los triángulos y sobre la trigonometría y de un tratado sobre el movimiento planetario. Regiomontanus había recorrido mucho mundo antes de su estancia en Nürnberg. En Viena había sido alumno de Peurbach, en Roma había estudiado y traducido a

Ptolomeo, Arquímedes y Apolonio. En Buda había ordenado los numerosos manuscritos griegos de la biblioteca del rey de Hungría. Regiomontanus era el portador de la ciencia alejandrina.

Con los recursos que Walther pone a disposición de Regiomontanus, éste estudia la reforma del calendario –que preocupaba al comerciante “mece-nas”– y al cometa de 1472 –año en que Dürer tenía uno–.

En 1475 parte Regiomontanus hacia Roma. A pesar de que la ciudad no cuenta con su presencia, la influencia del observatorio de Walther se dejará sentir con toda intensidad. En esta Meca de la relojería, en 1484 nace el empleo de relojes en la observación astronómica. Por primera vez un reloj se convierte en un instrumento de ciencia y esto ocurre en el observatorio de Walther.

La enseñanza, de Ptolomeo ha dejado raíces profundas. Nürnberg –con su avanzada metalistería– se convierte en el principal productor de esferas celestes a partir de la diseñada por Regiomontanus y posteriormente por Hartmann. La influencia también es sensible en la geografía. Es en Nürnberg donde se construye el primer globo terráqueo (Martin Behaim, 1492). Es una esfera de cobre pintada a mano que tiene al día los descubrimientos de los navegantes portugueses. Se supone –aunque es probable que sea una leyenda– que Colón tenía un globo terráqueo construido en Nürnberg (aunque es cierto que sí poseía uno, venía, de Nürnberg). Será en Nürnberg donde se elabore la teoría de las proyecciones del globo terráqueo, sus autores: Dürer (1525) y Glereamus (1527).

En la ciudad de Dürer encontramos a Hartmann Schedel (1440, 1514) destacado estudioso formado

en Leipzig. Schedel publica en 1493 una historia universal en su doble versión latina y alemana, "Liber Chronicarum", profusamente ilustrada con xilografías del taller de Wolgemut. Siegmund Meisterlin, fraile de Augsborg, llega a Nürnberg en 1488 para escribir la historia de la ciudad, Willibald Pirckheimer (1470, 1528) –rico burgués de Nürnberg– ocupará su ocio en la traducción de los clásicos y en disfrutar de la amistad de Dürer.

Una constelación de artesanos vive en la Nürnberg de Dürer. Hans Sachs, el zapatero poeta; Adam Kraft, escultor; Peter Vischer, fundidor; Melchior Pfintzing, poeta; Hans Rosenplüt y Hans Folz, dramaturgos; los impresores Sehnschmidt, Korbinger, Stuche y Wagner. Esta lista tiene solamente el interés de observar que sus nombres se han conservado, si no representan figuras memorables, al menos han logrado sobrevivir en las crónicas.

La pintura en Nürnberg se desarrolla, alrededor del taller de Michael Wolgemut, maestro de Dürer. Esta escuela de pintura tiene orígenes desconocidos, hasta la llegada de Pleydenwurff, sin embargo se conservan obras: los retablos Imhof y Tucher (hacia 1420). Poco se conoce sobre Hans Pleydenwurff, fundador del taller Wolgemut. Solamente se sabe que Wolgemut hereda su taller al casarse con la viuda de Hans y que su obra se aparta de los flamencos. El taller Wolgemut es un auténtico taller magistral. La obra del maestro no puede separarse de la de sus aprendices, a pesar de intentar reconocer la mano de Wilhelm Pleydenwurff o de Dürer entre los trabajos de Wolgemut.

Pero sin duda, de todo cuanto hemos mencionado, el artesano más importante de Nürnberg es Dürer.

5. *Nürnberg de Dürer*

Nürnberg de Dürer, Augsburg de Holbein, Flandes de Van Eyck, Venecia de Bellini. Nada hay en la historia liberado al azar.

El florecimiento económico de las ciudades es la causa material de su riqueza en artesanos. Los centros ricos atraen a los maestros, trasiegan los talentos del suelo natal. No es posible otro movimiento. No existe ningún misterio en estas ciudades, no son cunas de "genios" por un azar histórico, lo son por la concentración de su riqueza.

La Venecia, de los navegantes, la Augsburg y la Nürnberg del comercio y la metalistería, la Flandes del hierro y la industria textil son los únicos centros productores importantes del siglo XV. A esta prosperidad material debe seguir las artes y las ciencias. Sin esta prosperidad no hay artes y ciencias. Después será la España de Felipe II, rica en colonias, o la Flandes navegante que trae riquezas de las Antillas o del Índico. La tierra de los "genios" es la tierra de la industria. Solamente la concentración de la riqueza permite alimentar a los artesanos pintores o a los artesanos astrónomos. De allí su eterno peregrinar por esta Europa cambiante, a la búsqueda del alimento.

Cuarta parte: Dürer de Nürnberg

1. Vida

La vida de Dürer nos es perfectamente conocida a través de sus múltiples escritos, en especial, de su crónica familiar. No nos ocuparemos mayormente de los detalles, solamente señalaremos aquellos puntos que son la base de cate estudio.

1471	nace en Nürnberg
1487-90	en el taller Wolgemut
1490-93	viaje a Colmar y Basilea
1494-95	primer viaje a Italia
1505-07	segundo viaje a Italia
1519	viaje a Suiza
1520	viaje a Holanda
1525	publicación de "Underweysung der messung mit dem Zirkel und Richtscheyt"
1527	publicación de "Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" recopilación de materiales para "Speis der Malherknaben" corrección de las pruebas de "Vier Bücher von menschlicher Proportion"
1528	muere en Nürnberg

De esta cronología nos interesa destacar los viajes. Estos cinco viajes tienen un carácter diferente en la vida de Dürer. El viaje a Colmar es a la búsqueda de la técnica de grabado de Schongauer. El primer viaje a Italia es a la búsqueda de la forma.

Como comprendemos, los años 1487 a 1495 son los años de formación donde adquiere el óleo fla-

menco a través del taller Wolgemut, el grabado alemán en Colmar y Basilea y la forma italiana. Los diez años siguientes serán los tiempos de la síntesis.

El segundo viaje a Italia tiene un significado diferente, va en busca de los "secretos" de la composición y la belleza. La síntesis principal ha ocurrido, ahora necesita las bases racionales. En este viaje adquiere un ejemplar de los "Elementos" de Euclides y se entrevista (probablemente) con Luca Pacioli. En otro orden de cosas, este viaje sirve para confrontar la síntesis Dürer con la síntesis Bellini.

El tercer grupo de viajes ocurre después de los estudios de composición y de la búsqueda de las bases teóricas del dibujo. Dürer se dirige a Flandes como portador de la síntesis –del mismo modo que Holbein o que Leonardo llevarán la nueva tecnología pictórica por Europa–.

Entre este grupo de viajes y su muerte entramos en el período de elaboración final de las doctrinas, el establecimiento de las bases teóricas de la nueva artesanía. Este período culmina con la publicación de sus tratados.

2. Dürer en el mundo

No nos es posible continuar analizando la obra del maestro de Nürnberg sin resolver el problema ideológico subyacente. El arte es una forma de educación social, el artesano emplea una ideología –que aparece en cada idea, en cada forma, en cada pincelada, en cada tema– dirigida a un cierto fin. En su forma cruda, la pregunta que nos ocupa es ¿cuál es la clase social y cuál es la ideología de Dürer?

En la crónica familiar Dürer declara que su familia paterna era cuidadora de caballos y bueyes en

Eytas (Hungría). El abuelo de Dürer deja de ser campesino para convertirse en orfebre en Gyula, cerca de la aldea donde vivía su familia. Su padre también es orfebre. El viejo Albrecht realiza el segundo paso, emigra primero a Holanda y finalmente se establece en Nürnberg en 1455. Trabajaba como orfebre al servicio de la iglesia y era llamado "mi orfebre" por el emperador Frederik III (que le invitó a Linz en 1492). Endres Dürer (hermano del maestro de Nürnberg) también era orfebre (ingresa a la corporación en 1514). Hans Dürer era pintor e ilustrador. Albrecht realiza su aprendizaje como orfebre y después ingresa al taller Wolgemut.

La familia Dürer es el resultado de la emigración hacia las ciudades prósperas. Tres generaciones atrás son campesinos. En escalones crecientes, se convierten en artesanos y terminan en uno de los centros de metalistería más importantes del Norte de Europa. Los Dürer pertenecen a la burguesía artesana, organizada de acuerdo con las reglas de las corporaciones medievales, descendientes de campesinos feudales.

El grueso de la obra de Dürer son imágenes religiosas. Si tenemos en cuenta las tablas y los grabados –las obras para la venta– tenemos: 221 imágenes religiosas; 51 retratos; 40 grabados de época e históricos y 39 alegorías, escudos de armas, etc. Como no puede ser de otra forma, la obra del artesano es comprada por la burguesía enriquecida, por el comercio o por la nobleza.

Dürer es pintor de la corte del Emperador. Para Maximilian I realiza algunas ilustraciones de su libro de las horas, dos alegorías: "Arco Triunfal" y "Carroza triunfal" y un par de retratos. El Emperador en 1515 le asigna una pensión vitalicia de 100 gulden

anuales. En 1519 muere Maximilian I y con él, su anualidad. Dürer solicita al consejo de Nürnberg la continuación de su pensión y emprende su viaje a Suiza. A su regreso, nada se sabe de la pensión. En el viaje a Holanda se propone asistir a la coronación de Karl V en Aachen. Tras duros esfuerzos recibe la confirmación de su pensión: 100 gulden renanos firmados por la mano graciosa de Carolus.

Estos episodios muestran la dependencia del artesano burgués en un mundo regido por la nobleza. Su peregrinación a la búsqueda del dinero no puede ser pensada, en los términos actuales sin caer en gruesos errores históricos. La vida del pintor de corte o del pintor al servicio de la burguesía local es un constante conflicto entre la obediencia al capricho de sus amos y su ideología. Así por ejemplo, es su necesidad quien le lleva a Aachen detrás de una pensión, pero es su ideología quien le permite rechazar una pensión de 300 gulden para permanecer en Amberes.

La contradicción entre ideología y entre mundos que nacen y que se extinguen se da con agudeza frente a la reforma de Lutero. Esta contradicción se manifiesta en forma temprana en la serie de xilografías que ilustran el Apocalipsis (1498). En los "jinetes" se puede observar la figura de un alto sacerdote pisoteada por los caballos, en el "séptimo sello" se observan varias cabezas o coronadas –*mitras* y *coronas*– en el ángulo inferior derecho. El "Combate de los ángeles" presenta nuevamente el mismo tema en el mismo lugar. En la "Bestia" hay personajes de la nobleza y la burguesía –cabezas mitra-das en adoración–. La "Cortesana de Babilonia" reproduce exactamente un apunte de una dama veneciana tomada en su primer viaje a Italia. La es-

cuela flamenca y la alemana acostumbraba a pintar las escenas religiosas en tiempo presente, pero en el "Apocalipsis" hay algo diferente, hay una intención de mostrar que el fin de los tiempos está por suceder. Esta serie de grabados tuvo la fuerza, de un manifiesto ideológico para sus contemporáneos.

La adhesión de Dürer a la reforma es muy temprana. En 1519 había enviado grabados a Lutero (en especial "El caballero, la muerte y el diablo"). En reiteradas oportunidades manifiesta el deseo de conocerlo. En su viaje a Suiza visita a Ulrich Zwingli quien mantenía una prédica similar a Lutero. Su regreso apresurado desde Amberes lo determina la supuesta noticia de la muerte de Lutero. Su adhesión a Erasmo y la resolución de Karl V contra las nuevas ideas le muestra que debe regresar inmediatamente a Nürnberg. A su salida comienzan los primeros arrestos de protestantes en Flandes.

La Nürnberg que encuentra a su regreso está convulsionada por la lucha entre Roma y la burguesía. Dürer es del partido de Lutero. En este último periodo de Nürnberg mantendrá una actitud de abierta adhesión. En este período realizará para ganarse el pan diversos grabados de escudos de armas y la "carroza" de Maximilian I, pero además realizará tres obras que son tres manifiestos: Erasmo, Melanchton y los "Apóstoles" (1526). Los años duros del conflicto político, 1522-25, los tiempos de Münzer, son años en que Dürer no trabaja en nada que no sea trivial. Por un lado prepara sus obras teóricas, por otro no puede expresar su ideología. En "Los Apóstoles" (o los "Evangelistas") se ha reconocido siempre que existe una alusión directa a Lutero. Una Biblia abierta nos muestra –en letra del calígrafo Neudörfer– pasajes de la Biblia de Lutero.

Es perfectamente visible la cita de Marcos I ("Viene tras de mí el que es más poderoso que yo, del cual no soy digno de desatar la correa de sus sandalias"). Esta obra es regalada al consejo de Nürnberg. Todos coinciden en que esta clara alusión no escapó a nadie.

Otra obra –tal vez menos significativa y más olvidada– nos muestra también esta actitud, la "Cena", xilografía de 1523. Esta obra es una versión nueva de la xilografía de 1510 de la "Gran Pasión", sin embargo tiene elementos singularísimos. Es una obra despojada de todo ornato, de líneas severas – "luteranas" podría decir un crítico– *a la cual le falta un apóstol*. Sin duda esta cena hace referencia a Juan XIII. Jesús ha lavado los pies de sus discípulos (los cuales aparecen descalzos, aparece también, en el centro, la vasija con la que ha lavado a sus discípulos); ya ha dicho que será traicionado; Judas ha salido. Este relato identifica al pasaje de Juan y corresponde a la constante mención a Juan en la obra de Dürer. La comparación de esta, "Cena," con las anteriores ("Pequeña Pasión" 1509–11 y "Gran Pasión" 1510, únicas oportunidades en que trató el tema) nos muestran que siempre tomó a Juan como referencia y que siempre aparecía, en primer plano, Judas con su bolsa. *Ahora Judas ha partido*, tal como dicen los versículos 30 y 31. Es posible que todo esto sea una coincidencia –del estilo que habíamos prometido no emplear– pero también es posible que sea una, manifestación de orden diferente, una alusión.

En los años duros del conflicto político los maestros artesanos se veían reducidos a un severo silencio por las autoridades. En la medida que se era partidario de los tiempos nuevos, se debía callar. El

mensaje de los artesanos llega muy lejos, su labor educativa no podía desviarse de los intereses dominantes. Es por todas estas consideraciones que debemos analizar con sumo cuidado este último período de la vida del maestro de Nürnberg. Hans Sachs también nos puede ilustrar de la adhesión a Lutero de los artesanos de Nürnberg. En 1525 escribe su himno al "ruiseñor de Wittenberg":

Wach auf, es nahet gen den Tag
Ich höre singen im grünen Hag.
Eine wonnigliche Nachtigal.
Ihr Stimm' durchklinget Berg und Thal.

Encontramos aquí el mismo tipo de veladas alusiones, las máximas que se permitían. Por este poema, se prohíbe a Sachs volver a publicar sus obras.

Es más difícil discutir el punto siguiente: ¿Lutero o Münzer? Podemos preguntarnos si la adhesión a Lutero no era algo diferente, no era en realidad, una adhesión a Münzer, todavía más necesaria de mantener en secreto. Sus biógrafos han descuidado el punto, sin embargo nos quedan pistas claras.

En primer lugar, tres alumnos de su taller son expulsados de la ciudad –Jörg Pencz, Hans Sebald Beham y Barthel Beham–. Son acusados de "pintores sin dios", es decir, partidarios de Münzer.

En segundo lugar, disponemos de un grabado de 1525 que forma, parte del "Underweysung", *un proyecto de monumento a la guerra de los campesinos*. Cerdos, ovejas y vacas decoran el pie; la columna está armada con jarras de leche, herramientas de trabajo, atados de trigo, jaulas de gallinas; en lo alto hay un campesino en actitud de meditar. El

campesino se encuentra atravesado por una espada que se incrusta, en su espalda. Al pie, la fecha: "anno domini 1525". Sus comentaristas suelen interpretar esta composición como una ironía o una sátira. Pero la diligencia de Dürer de incluir esta columna en el mismo año de la guerra campesina para burlarse de las sangrientas matanzas, no parece ser la interpretación más justa. Puede significar un discreto homenaje a través de un libro que es publicaría muy lejos.

El retrato de Melanchton, amigo de Münzer y finalmente traidor, es un elemento ambiguo que puede ser esgrimido en cualquier sentido. El sueño apocalíptico que tiene Dürer en 1525 –del cual se conserva el comentario y un dibujo– donde se ve la tierra devastada, está sin duda relacionado con las guerras campesinas que a los ojos de Nürnberg significaban el fin del mundo. Este elemento también puede ser esgrimido en uno y otro sentido.

Sin duda existe en Dürer un conflicto y este conflicto se agudiza hacia el fin de sus días con los acontecimientos políticos. Las huellas de este conflicto entre lo viejo y lo nuevo lo encontraremos muchas veces más. En la medida que nos falta documentación probatoria y que la época se aleja de la nuestra, el análisis de este problema se vuelve muy difícil.

3. Dürer hombre de ciencia

La obra teórica de Dürer nos permite comprender buena parte de su obra artesanal. Es en este campo donde el análisis resulta más fecundo y donde se pisa un terreno más firme.

Nürnberg como centro científico debe influir profundamente en la obra del artesano. Esto es inevi-

table. Dürer tiene una estrecha vinculación con la cartografía. Ya no hay duda de la participación en el célebre mapa, en perspectiva aérea de Venecia de Jacopo de' Barbari de 1500. Este mapa –que fue referencia obligada para los cartógrafos posteriores– presenta el trazo de Dürer en las cabezas de los dioses de los vientos y en el paisaje lejano que adornan la soberbia plancha. Dürer ilustra en 1515 el globo de Johannes Stabius –astrónomo de la corte de Maximilian I– así como realiza diversos dibujos astrológicos y astronómicos. Existe, sin duda, una preocupación por la cartografía terrestre y celeste, heredada de Nürnberg. Pero Dürer es, por encima de todo, un geómetra.

Ya hemos señalado que Dürer conocía a Euclides,³ Apolonio y Ptolomeo. Es frecuente decir que Dürer va en busca de los secretos de la “perspectiva” o de la “composición” o de la “belleza” en su segundo viaje a Italia. Sin duda Dürer –y todos los flamencos– conocían la perspectiva empírica. Sin duda conocía perfectamente el desnudo italiano –porque lo había estudiado en su primar viaje a Italia–. Dürer busca algo más, busca *las bases científicas de la representación plana*. Como artesano, posee un conjunto de reglas tradicionales, ahora desea el fundamento teórico de estas reglas.

No se sabe exactamente el nombre del maestro de Bolonia, dos nombres se pueden adelantar: Luca Pacioli el matemático o Donato Bramante el arquitecto. Luca, importante algebrista, italiano, uno de los primeros que resuelve la ecuación de segundo

³ Edición Johann Tacinus, Venecia, 1505. En el frontispicio ha escrito 1507, su monograma y su precio, un ducado.

grado, colaborador de Leonardo y autor de un tratado sobre las proporciones, es posiblemente el más indicado. De la larga meditación sobre estos puntos nace el "Underweysung":

"Como la geometría es el fundamento verdadero de toda la pintura [...] he decidido enseñar sus principios y rudimentos a todos los jóvenes que desean el arte [...] Espero que mi empresa no sea criticada por los hombres razonables porque [...] puede beneficiar no solamente a pintores sino también a orfebres, escultores, talladores de piedras y todos aquellos que deben depender de las medidas" Citado por Panofsky, ver [16].

"Underweysung" es el primer libro de geometría escrito en alemán. Este mero hecho le convierte en un clásico de la ciencia. Su tema central es el fundamento teórico de la pintura y la composición, el estudio riguroso de la perspectiva de Brunelleschi y Alberti. En su desarrollo muestra que la perspectiva es una disciplina científica que deriva de las propiedades de las pirámides y los conos estudiados por Euclides. Dürer señala, un hecho importante que hoy puede parecernos trivial: la perspectiva no es una disciplina empírica destinada a ser una herramienta de la pintura sino que *es una disciplina teórica independiente*, una rama de la geometría. Dürer es el padre de la geometría, descriptiva, es quien establece las *bases programáticas* para el desarrollo futuro.

El primer libro del "Underweysung" estudia las líneas –rectas, círculos, hélices, cicloides y secciones cónicas–. Es interesante señalar que Kepler –el hombre que dibuja elipses en los cielos– descubre

un pequeño error en una lámina. Esta anécdota sirve para ilustrar los alcances múltiples que tuvo esta obra.

El segundo libro estudia las figuras, con especial énfasis en los polígonos regulares. El trazado de estas figuras es importante para la arquitectura –el problema del embaldosado, entre otros–. Se encuentra en este libro una construcción del pentágono regular que no sigue a Euclides sino a Ptolomeo. Dürer agrega otra construcción aproximada del pentágono, para uso de los “täglicher Arbeiter”, que será conocida posteriormente con su nombre.

El tercer libro aplica la geometría a la composición. Está ilustrado con múltiples ejemplos donde desarrolla doctrinas más audaces que Vitrubio o Alberti. . Dürer insiste en la necesidad de componer con objetos reales: cañones, jarras, vasos, etc. (Como ejemplo de composición aparece la columna de las guerras campesinas). Esta, tercera parte es el centro de la obra y se nota en ella las influencias de Pacioli y Leonardo. Sus modelos de composición cubren los más diversos campos y se extienden al diseño de letras latinas –de acuerdo con la tradición italiana– y góticas –con un diseño nuevo, original de Dürer–.

El cuarto libro se ocupa de la geometría del espacio y de los sólidos regulares. Dürer agrega aquí, como herramienta de trabajo, el desarrollo de la superficie en una red plana de polígonos regulares. Describe, además, gran cantidad de sólidos semi-regulares creados por él (uno de los cuales aparece en “Melencolia I”).

El papel histórico del “Underweysung” fue –al decir de Brecht en el “Galilei”– llevar la geometría a

los mercados, permitir que la ciencia, entre en la artesanía empírica del taller medieval.

4. *Dürer y la figura humana*

Dürer recoge la forma italiana en su primer viaje a Venecia, lo muestra los múltiples estudios de desnudos entre sus dos viajes a Italia.

En estudios de 1500, Dürer analiza las proporciones del cuerpo en busca de reglas que fijen la anatomía de los italianos. Idéntica preocupación tendrá Leonardo y Luca Pacioli. Luego de su segundo viaje a Italia, estos estudios adquieren rumbos nuevos (el dibujo de 1509 donde se estudian las formas y proporciones, el dibujo de 1519 que presenta los rostros divididos en facetas). Todos estos estudios conducen a la "Proportion", obra muy original que sirve de enlace entre la anatomía y la pintura. Es esta obra una de las pioneras en la separación de las ciencias, en el reconocimiento de que la anatomía es una ciencia que trasciende a la mera artesanía. Se encuentran allí estudios muy interesantes, en especial, la distorsión de la figura humana mediante proyecciones no lineales.

"Proportion" se convierte en un tratado clásico de la pintura. Con este libro se extiende a lo largo de Europa la obra del teórico Dürer, se difunde la forma italiana que ha estudiado el maestro de Nürnberg. Vale la pena observar la difusión enorme que esta obra tiene. En 1528 es publicada –como obra póstuma– en alemán. En 1532–4 es publicada en latín; en 1557 en francés; en 1591 en italiano; en 1599 en portugués; en 1622 en holandés y, finalmente, en 1660 en inglés.

5. *Dürer y el taller medieval*

La obra teórica de Dürer apunta en una dirección bien precisa: *romper la tradición del taller medieval y llevar la artesanía al dominio público*. Esta tarea se cumple en tres etapas. La primera, mostrar que el fundamento del dibujo y de la composición se encuentra en la geometría; la segunda, analizar la figura humana. La trilogía revolucionaria se completa con el "Speis der Mahlerknaben", el manual del aprendiz.

Detrás de la perspectiva y la composición no existe un secreto artesanal oculto, existe una teoría científica que puede ser enseñada sin el auxilio del maestro y con el uso de la razón. El secreto italiano de la forma será patrimonio de todos los artesanos. La constante edición de "Proportion" es la difusión de este secreto por la vía de la imprenta. La tercera obra está destinada a romper el último eslabón del mundo artesanal: la sumisión del aprendiz al maestro. Bajo una forma disimulada de explotación, el aprendiz pagaba con creces la instrucción que recibía y al mismo tiempo garantizaba la continuidad de los secretos de las corporaciones. El aprendiz que llegaba a maestro debía defender sus secretos a riesgo de enfrentar una competencia no soportable.

El movimiento de rotura, del modo de producción medieval de las ciudades recorrerá toda Europa a medida, que la sociedad burguesa se desarrolla. El movimiento de Lutero es la prueba de la madurez política de la burguesía, la trilogía teórica de Dürer es prueba de lo mismo. Por eso debe existir una identidad de fondo en la ideología. La coherencia entre el adherente a Lutero y el destructor del taller medieval no debe llamarnos a sorpresa, ambos actos son manifestaciones de una misma actitud. El

primer gran paso, el transporte del óleo a Italia, estaba realizado. El segundo paso, la síntesis de la forma y el color también estaba realizado. Solamente faltaba el tercer paso, la difusión pública del conocimiento, Este paso es emprendido por Dürer con resolución y es la obra de meditación del largo silencio que mantiene el maestro de Nürnberg entre 1520 y 1525.

El modelo feudal de producción ciudadana había llegado al borde de su capacidad productiva. Ya no era posible incrementar más el consumo creciente de dibujos y pinturas que la burguesía reclamaba. Es necesario ventilar los secretos, permitir que entre aire a las corporaciones, destruir el taller medieval. El comienzo del siglo XVI asistirá a este cambio en los más diversos campos. El caso Dürer es solamente parte de un movimiento que sacude la Europa feudal.

6. Dürer y la naturaleza

Ya hemos señalado la existencia de una contradicción social entre lo nuevo y lo viejo, entre la corporación feudal y la libre difusión de las ideas a través de la imprenta. Ya hemos visto a Dürer emprender el partido de lo nuevo por oposición a lo viejo. Pero su obra teórica no agota el problema.

Dürer es el primer pintor de paisajes. En sus interminables apuntes del natural, en sus acuarelas y dibujos, recogidos a lo largo de sus viajes, queda este testimonio. Dürer es puente de pasaje entre el portulano y el paisaje. En la Nürnberg cartógrafa este grabador infatigable lleva el mapa a su perspectiva aérea y esta perspectiva al paisaje. El paisaje es la forma mínima y directa del mapa, el hombre que geometrizó la pintura también es quien

Lleva el paisaje a la pintura, quien ve el mapa en lo real.

Existe en Dürer una pasión por observar la naturaleza. Sus acuarelas nos revelan –además de paisajes y edificios– los animales y las plantas, la totalidad de la naturaleza. Su afán de describir, de diseccionar la naturaleza no tiene límites. Muchos de sus grabados ilustran esta pasión: “el cardo deforme” de 1496, “el rinoceronte” de 1515 o “el cañón” de 1518. Se dice que Dürer contrajo la malaria en los pantanos holandeses porque deseaba ver un “escualo” que había sido localizado. Sin duda que esta Nürnberg docta había impregnado de su afán por observar.

Pero aquí nace la contradicción. Mientras Dürer aprende la forma italiana y observa con fervor la naturaleza, permanece medieval en sus temas. Sus grandes láminas evocan un mundo que desaparece. En la ciudad de los relojes, Dürer pinta insistentemente relojes de arena, en la industrial Nürnberg, Dürer ve armaduras y diablos detrás de los árboles. La contradicción de los tiempos se da con agudeza en el maestro de Nürnberg, la contradicción entre un mundo que nace y un mundo que muere. Dürer participa en ambos, no puede negar su papal de transición.

Como observador de la naturaleza, como estudioso de la edificación, Dürer publicara su “Befestigung” hacia el fin de sus días. Pero esta obra no tendrá la trascendencia de las anteriores, será un episodio en la vida del maestro.

7. Dürer y sus fantasmas

Hay muchos fragmentos incomprensidos en la obra de Dürer y estas lagunas han dado origen a las más

diversas interpretaciones. Es importante repasar algunas de ellas, no porque interese agregar ingenio a la crítica que ya existe sino porque de este análisis puede obtenerse una enseñanza.

Elegimos solamente algunas de las obras más "castigadas" por la imaginación de sus comentaristas. Sin duda, existen muchas más que con igual derecho pueden estar en esta lista.

1. *Cuatro mujeres desnudas*, calcografía, 1497. Se ha visto en este grabado un profundo misterio: las letras O.G.H. en el globo del techo, la tibia, y el cráneo en el suelo, el diablo (¿?) que aparece a un costado. Se ha dicho que representan a. *cuatro brujas*. b. *un burdel*. c. *una alegoría sobre la fugacidad de la belleza*. d. *una alegoría sobre humanidad*. Las tres letras se han interpretado como: a. "obsidium generis humani" b. "origo generis humani" c. "omnium generatio hominum" d. "onus generis humani". El globo que cuelga del techo se lo ha interpretado como una flor o como un fruto de mandrágora.

2. *Hombre durmiendo y desnudo femenino*, calcografía, 1497-99. También este grabado es un misterio. Un "putto" (o Eros) jugando con zancos, una manzana y otra fruta no identificable, una esfera en el piso, el diablo (¿?) con un fuelle soplando en la oreja del dormido. Este grabado se lo ha interpretado como: a. *el sueño del médico*. b. *el sueño del gotoso*. c. *una alegoría sobre la vejez, a la cual el diablo tienta con sueños eróticos*. d. *una alusión Pirckheimer, a la vez, viejo, gotoso y mujeriego*.

3. *Némesis*, calcografía, 1500-07, Este grabado es favorito de la crítica. Tiene como antecedente la "Pequeña fortuna" (calcografía anterior a 1495). Los

elementos singulares de este grabado son: el paisaje –que ha sido identificado como los alrededores de Klausen, Tirol–, la esfera sobre la cual se apoya la fortuna, la copa y las bridas que lleva en la mano. La fortuna –igual que su precedente– está desnuda. Este grabado ha sido interpretado como: a. *una alegoría por el regreso de Pirckheimer de la guerra de Suiza*. b. *la temperancia*. c. *la fortuna*. d. *la ilustración de un poema de Poliziano*.

Sin duda, estos tres grabados tienen dos grupos de elementos diferentes: el desnudo y los abundantes objetos que carecen de una interpretación directa. En cuanto al desnudo, la interpretación natural ya la hemos adelantado en la sección anterior, todos ellos pertenecen al período entre los dos viajes a Italia, es decir, al período de síntesis. En cuanto a los diversos objetos, lo estudiaremos en la sección siguiente.

Una discutida terna que integra un supuesto tríptico o cuadríptico es una referencia inevitable en la obra, de Dürer. Estos tres grabados han sido analizados mucho más que cualquier otra obra: “Caballero”, “San Jerónimo” y “Melencolía I”.

4. *El caballero, la muerte y el diablo*, calcografía, 1513. Un caballero medieval, la muerte a caballo – con un reloj de arena–, el diablo, todo en un paisaje rocoso. En el suelo se ve un cráneo, un perro y un lagarto. La tableta que fecha el grabado tiene una letra S delante de la fecha. Esta inicial se ha interpretado como inicial de a. *sanguinicus* b. *salus* (forma abreviada de “anno salutis”). El grabado se supone que es: parte de un cuadríptico sobre los cuatro temperamentos este sería *el sanguíneo*. b. parte de un tríptico sobre las virtudes, este sería *las virtudes morales*. c. un grabado aislado que repre-

senta *el espíritu luterano en marcha* (todavía en gestación). Este grabado tiene numerosos antecedentes. Una acuarela, de 1498 presenta un caba-llero casi idéntico. Una calcografía llamada "El pa-seo" (~1495) presenta al diablo con un reloj de arena sobre su cabeza, detrás de un árbol, vigilando el paseo de una pareja. "La muerte y el escudero", xilografía de 1510, también tiene reloj y huesos.

5. *San Jerónimo en su estudio*, calcografía, 1514. Si bien nadie duda de lo que representa este graba-do, se lo intenta incorporar a la tetralogía como *temperamento flemático* o la trilogía como *virtudes espirituales*. En el estudio de San Jerónimo hay una abigarrada colección de objetos: una calabaza que cuelga del techo, un reloj de arena en la pared, un cráneo en la ventana, pantuflas en el piso, un perro y el obligado león. También este grabado tiene nu-merosos antecedentes. Una calcografía anterior a 1495 muestra a San Jerónimo en oración en un pai-saje rocoso, el león está a sus pies. Una xilografía anterior a 1492 (publicada en Basilea en una edición de las epístolas del santo) lo muestra en su gabi-nete, con libros en griego, hebreo y latín, se en-cuentra curando la pata del león. Una xilografía de 1511 muestra al santo escribiendo en su celda, el león a sus pies y gran cantidad de objetos en la ha-bitación. Una calcografía de 1512 nos muestra a San Jerónimo en oración con el león a sus pies. Una xilografía de 1512 nos presenta al santo escribiendo en una gruta, el león aparece detrás de un árbol.

6. *Melencolia I*, calcografía, 1514. Este grabado – que si nos dejáramos llevar por la sensibilidad con-sideraríamos la obra más importante de Dürer– es sin duda el más famoso y el más estudiado de todas las obras del maestro de Nürnberg. El grabado pre-

senta una gran acumulación de objetos: un murciélago tiene escrito el título en sus alas, una aureola en el cielo debajo de la cual hay un cometa en un paisaje marino, una balanza, una escalera, un reloj de arena, una campana y un cuadrado mágico, un hornillo ardiendo, un tetraedro truncado, una esfera, una rueda de molino, un martillo, varios instrumentos de carpintería. Un perro dormido; sobre la rueda de molino dormita un "putto" con los elementos de escribir en la mano; un ángel (¿negro?), la figura central tiene una viva mirada hacia un lado, está coronado con laureles, tiene libros en su regazo y esgrime un compás como si fuera a escribir con él. "Melencolia" ha dado lugar a muchísimas interpretaciones: a. representa uno de los cuatro temperamentos. b. se ha supuesto que forma parte de un díptico, éste es el lado bueno de la melancolía, falta el malo. c. melancólico quiere decir contemplativo, el estado creador del hombre. d. la melancolía de la ciencia, todo está detenido, el escribiente no escribe, el perro duerme, el molino no gira, el tiempo transcurre. Se lo supone la melancolía de la ciencia renacentista, destructora, del orden medieval. e. alegoría por la muerte de la madre de Dürer y vinculada a este estado especial de ánimo. f. En el tríptico de las virtudes, representa las virtudes intelectuales.

Vale la pena detenerse sobre la posible unidad de los tres gran grabados. Esta terna no puede formar una unidad: a. no es posible imaginar que Dürer, tan cuidadoso en la composición, haya olvidado indicar de algún modo, con algún elemento común, el formar una unidad. Esto es grave puesto que "Melencolia" tiene un I y "Caballero" una S. b. Los dos primeros tienen, cada uno de ellos, una tradición y

unos antecesores muy diferentes. c. La teoría de los cuatro temperamentos no se sostiene, es solamente el afán de “cuadrificar” todas las obras de Dürer. También se cree ver a los temperamentos en los “Apóstoles”. En particular, Dürer, sin ambigüedad posible, en la alegoría de la filosofía que ilustra el libro de Konrad Celtis (publicado en Nürnberg, 1502) representa a los cuatro temperamentos. No parece plausible que exista ese afán secreto de comunicar al mundo semejante tontería.

Todavía, si dejamos volar nuestra imaginación, podemos especular también con: a. Los tres grabados tienen relojes de arena, en la ciudad del reloj de cuerda. b. El cuadrado mágico de “Melencolia” ha sido invertido de modo que aparezca la fecha 1514 en el centro. c. El tetraedro truncado posee –en forma velada– un rostro de hombre. d. etc., etc., todo cuanto nuestra fantasía quiera dar. El significado de estos grabados está, en otra parte, al margen de los detalles que se han perdido para siempre. De esto nos ocuparemos en la sección siguiente.

8. *El arte de la composición*

El “Underweysung” no puede salir de la nada. Las prolijas consideraciones sobre la composición nacen de un estudio prolongado. En la obra de Dürer deben existir huellas de este estudio.

Nuestro punto de partida es un hecho trivial que no parece haber llamado la atención de la crítica: *la firma y la fecha de las obras de Dürer*. Es frecuente que su monograma y la fecha se encuentre incorporado al dibujo, formando parte de la composición. Veamos algunos ejemplos:

1. En algunas obras aparecen en una hoja de papel: "San Sebastián" (hacia 1495) colgada en la pared, "San Sebastián (hacia 1497) colgada de una rama, de árbol.

2. En múltiples ocasiones el monograma, o la fecha aparece en una tableta característica con una cuerda para ser colgada, incorporada a la composición. Tal es el caso de: "Nemesis"; "Las armas de la muerte" (1503); "Adán y Eva" (1504), colgada de una rama –donde está apoyado el loro– con la inscripción "Albert Dvrer Noricvs Faciebat"; "La familia del sátiro" (1505), colgada de una rama; "Jesús delante de Caifás" (1512) de la "Pequeña Pasión", colgada de la pared; "El caballero, la muerte y el diablo" (1513), apoyada en el pino; "San Jerónimo en su celda" (1514), en el suelo, con gran deformación perspectiva; en la serie de la "Vida de la Virgen", es frecuente encontrar tabletas en las más diversas situaciones.

3. En algunas ocasiones, la fecha o el monograma, está grabado en una piedra, a veces colocada expresamente: "La Virgen amamantando a Jesús" (1503), monograma, grabado en la piedra; "Descenso de la cruz" de la "Pequeña Pasión" (1507); "Colocación en el sepulcro" de la "Pequeña Pasión" (1512), el monograma y la fecha se encuentra en una lápida sobre la tumba de Cristo, la lápida se encuentra rajada; "La virgen rodeada de ángeles" (1518), una piedra con la fecha y el monograma en perspectiva; "San Cristóbal" dos grabados de 1521, en una de ellas una piedra en forma de cubo tiene la fecha en la cara superior y el monograma, en la cara frontal, en la otra, la fecha y el monograma se encuentran en una piedra que parece flotar en el agua.

4. En el "Retrato do una joven", óleo hacia 1508, el monograma se encuentra bordado en el vestido.

De estos ejemplos se desprende una conclusión inevitable: Dürer coloca la firma y la fecha con la intención deliberada de que formen parte de la composición, no lo acepta como un agregado a la obra.

Ya hemos señalado el papel que juega la composición en el "Underweysung". Allí pide Dürer que las composiciones se realicen con objetos reales. Es esta idea la que aplica a su célebre monograma. Para Dürer todo debe integrarse en la composición, de allí la implacable búsqueda del monograma real.

No menos implacable es en Dürer la búsqueda del lugar libre. Donde la composición se termina, Dürer coloca un paisaje –tal como realiza en las láminas del Apocalipsis– u objetos que no tienen relación directa con el tema principal:

1. En la composición de sus "Sagradas Familias" ha empleado elementos decorativos diversos –que se emplean para designar las obras–. Algunos de ellos son: una langosta (calcografía, anterior a 1495); una cerca con un pájaro (1503); un enorme edificio ("Natividad" de 1504); un mono (1506); una pera (1511); una muralla (1514); tras liebres (1497).

2. En el "Adán y Eva" aparece un chivo en una roca en el extremo superior derecho del grabado, una pequeña figurita que completa el paisaje lejano.

3. En el "Arco de Triunfo" o en la "Marcha, triunfal" de Maximilian I se encuentra toda suerte de objetos decorando, adornando, quebrando las líneas, superponiéndose a los temas principales.

De estos ejemplos podemos concluir que existe en Dürer una larga búsqueda de la composición. No

podemos pensar que este libro tercero del "Underweysung" haya salido de la nada hacia el fin de su vida. Existe una continua experimentación, un desborde inagotable de figuras y de imágenes. La incorporación del monograma a la composición es un ejemplo más de esta búsqueda constante.

Sin duda, las obras que presentan "misterios" no son totalmente claras. Buena parte de su significado se ha perdido. Pero otra parte la ha agregado la imaginación de Dürer y la falta de imaginación de la crítica. Este desborde de cráneos, perros, relojes, diablos, esferas, frutas y flores, herramientas, "putti", etc., son los largos ensayos de composición que el maestro de Nürnberg realizó a lo largo de su vida, en forma constante, en forma sistemática, dentro de sus "Pasiones" o en sus grabados alegóricos, en todas partes y en todos los ángulos, para completar finalmente ese mundo abigarrado, lleno de objetos nuevos, lleno de imágenes y figuras. La I de "Melencolia" o la S del "Caballero" son un misterio, ignoramos qué quieren decir y no debe importarnos más. El mensaje se ha perdido. Pero en cambio, la colección de objetos de "Melencolia" es un estudio de composición y nada más, un paso hacia el "Underweysung".

Epílogo

Las cuatro partes de este trabajo son cuatro círculos concéntricos –cada uno dentro del anterior– alrededor del exaltado artesano Dürer. Sin embargo no hemos llegado a su centro. El fondo de la conciencia del maestro de Nürnberg permanece sin tocar. Es posible que los análisis posteriores –con más penetración y con mejor material– permitan llegar a este centro y responder a lo que aparece como la interrogante fundamental: ¿Lutero o Münzer? Queda el desafío pendiente.

Índice analítico

En este índice se incluyen aquí los principales nombres de personas y de ciudades. Se omite la entrada Dürer porque todo el trabajo la incluye en cada todas las páginas.

- Aachen, 56
Agricola, Georg, 24
Alberti, Leon Battista, 62, 63
Alejandría, 9, 50
Alstedt, 45
Aldorfer, Albrecht, 41
Antonello da Messina, 31, 34, 36, 37, 38
Apianus, Philipp, 20
Apolonio, 50, 61
Aristóteles, 8, 10
Arquímedes, 50
Augsburg, 31, 39, 41, 45, 47, 51, 52
Baldung, Hans, 39
Basilea, 24, 40, 53, 54, 70
Beck, Leonhard, 41
Behaim, Martin, 50
Beham, Barthel, 59
Beham, Hans Sebald, 41, 59
Bellini, Giovanni, 25, 27, 28, 31, 38, 41, 43, 52, 54
Bellini, Jacopo, 38
Botticelli, Sandro, 35, 42
Bramante, Donato, 61
Brecht, Bertolt, 63
Breu, Jörg, 41
Brunelleschi, Filippo, 62
Burgkmair, Hans, 41
Calcarea, Stefano, 42
Campin, Robert, 33, 37
Castagno, Andrea del, 36
Celtis, Konrad, 72
Cimabue, 32
Colmar, 40, 53, 54
Colón, Cristóbal, 50
Copérnico, Nicolás, 49
Corregio, Antonio da, 35
Coster, Laurens, 48
Cranach, Lucas, 41
Dante Alighieri, 27
de' Barbari, Jacopo, 61
della Quercia, Jacopo, 33
Descartes, René, 8, 10
Donatello Bardi, 22, 33
El Greco, 32
Erasmus de Rotterdam, 10
Euclides, 54, 61, 62, 63
Fermat, Pierre de, 8
Flandes, 18, 30, 31, 38, 39, 40, 44, 47, 49, 52, 54, 57
 escuela de, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 57
 óleo, 25, 31, **36**, 37, 38, 43, 54
Florencia, 39
Flotner, Peter, 41
Folz, Hans, 51
Galeno, 8
Galilei, Galileo, 8
Ghiberti, Lorenzo, 33, 38
Giorgione, 35, 37
Giotto di Bondone, 27, 32, 33, 34
Gossart, Jan, 38

Goya, Francisco, 32
 Gutenberg, Johannes, 24, 48
 Haarlem, 48
 Hagenau, 23
 Hals, Franz, 32
 Hipócrates, 8
 Hobbes, Thomas, 10
 Holbein, Hans, 31, 39, 41, 52, 54
 Homero, 27
 Jativa, 23
 Karl V, 56, 57
 Kaufbeuren, 24
 Kepler, Johannes, 62
 Klausen, 69
 Königsberg, 49
 Kraft, Adam, 51
 Läber, Dypold, 23
 Leonardo da Vinci, 31, 38, 39, 54, 62, 63, 64
 Lieftrinck, Hans, 41
 Lieftrinck, Willem, 41
 Lippi, Filippo, 34, 36
 Lutero, Martín, 10, 45, 46, 47, 56, 57, 59, 65, 76
 Biblia, 42, 57
 Machiavelli, Niccolò, 10
 Magdeburg, 45
 Mantegna, Andrea, 27, 28, 34, 35, 38, 40, 42
 Martellus, Henricus, 20
 Martini, Simone, 32
 Marx, Karl, 29
 Masaccio, 36
 Masolino da Panicale, 33
 Maximilian I, 41, 55, 57, 61, 74
 Melanchton, Philipp, 46, 47, 57, 60
 Memling, Hans, 35
 Mercator, Gerardus, 20
 Metsys, Quentin, 31, 38
 Michelangelo Buonarroti, 12, 38, 39
 Münzer, Thomas, 1, 45, 46, 47, 57, 59, 60, 76
 Neudörfer, Johann, 57
 Newton, Isaac, 8
 Nürnberg, 4, 5, 24, 25, 31, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 60, 67, 72
 cartografía, 61, 66
 consejo, 46, 56, 58
 escuela de, 41, 51
 huevos de, 48
 Pacher, Michel, 31
 Pacioli, Luca, 31, 38, 54, 61, 63, 64
 Paracelso, 8
 Patenier, Joachim, 38
 Pélerin, Jean, 31
 Pencz, Jörg, 59
 Perugino, Pietro, 39
 Pfintzing, Melchior, 51
 Piero della Francesca, 31
 Pirckheimer, Willibald, 51, 68, 69
 Pisanello, Antonio, 34, 37, 38
 Platón, 10
 Pleydenwurff, Hans, 51
 Pleydenwurff, Wilhelm, 51
Poliziano, Angelo, 69
 Pollaiuolo, Antonio de, 35, 36
 Prevost, Jan, 38
 Ptolomeo, Claudio, 8, 50, 61, 63
 Raffaello Sanzio, 38, 39
 Raimondi, Marcantonio, 42
 Regiomontanus, 49, 50
 Rembrandt van Rijn, 32, 41
 Rosenplüt, Hans, 51
 Rubens, Peter Paul, 32
 Sachs, Hans, 49, 51, 59
 Salerno, 21

Schäufolein, Hans, 41
 Schedel, Hartmann, 40, 50
 Schongauer, Martin, 40, 53
 Shakespeare, William, 27
 Siena
 escuela de, 30, 32
 Sluter, Claus, 33
 Stabius, Johannes, 61
 Stolberg, 45
 Tintoretto, 39
 Tiziano Vecelli, 18, 22, 35,
 39, 42
 Tournai, 44
 Uccello, Paolo, 33
 van der Goes, Hugo, 31
 van der Weyden, Roger, 31,
 35, 37
 van Eyck, Jan, 28, 33, 35,
 36, 37, 52
 van Leyde, Lucas, 38, 41
 van Oostanen, Jacob, 38
 van Orley, Bernard, 38
 van Scorel, Jan, 38
 Vasari, Giorgio, 32, 42
 Velásquez, Diego, 32
 Venecia, 7, 25, 28, 31, 41,
 43, 47, 49, 52, 61, 64
 escuela de, 30, 38, 39
 Veronese, Paolo, 39
 Vesalius, Andreas, 22, 24,
 42
 Viator, Johannes. Véase
 Pélerin, Jean
 Vischer, Peter, 51
 Vitrubio, 63
 von Peurbach, Georg, 49
 Wagner, Richard, 49
 Walther, Bernhard, 48, 49,
 50
 Weiditz, Hans, 41
 Wittenberg, 59
 Wolgemut, Michael, 40, 51,
 53, 54, 55
 Zwingli, Ulrich, 57

Bibliografía

- [1] "Pinacoteca de los genios" colección dirigida por Dino Fabbri, Buenos Aires, 1964.
- [2] "Histoire Générale de l'Art" colección dirigida por Georges Huisman, París, 1938.
- [3] "Protorrenacimiento en Italia" Wilhelm von Bode, Barcelona, 1958.
- [4] "Arte del renacimiento en Italia" Paul Schubring, Barcelona, 1936.
- [5] "Arte del renacimiento fuera de Italia" Gustav Glück, Barcelona, 1936.
- [6] "De Van Eyck a Botticelli" Jacques Lassaigue y Giulio Carlo Argan, Ginebra, 1955.
- [7] "La Peinture Italienne" Lionello Venturi, Ginebra, 1951.
- [8] "500 Years of Art in Illustration" Howard Simon, New York, 1949.
- [9] "Dictionnaire des Peintres flamands et hollandais" Robert Genaille, Paris, 1967.
- [10] "A history of Technology" colección editada por Charles Singer, Oxford, 1958.
- [11] "Historia social de la ciencia" John D. Bernal, Barcelona, 1967.

- [12] "50 años de la Bauhaus" Stuttgart 1968.
- [13] "Dürer and his world" Max Steck, Londres, 1964.
- [14] "Dürer" Brigitte Heinzl, Londres, 1968.
- [15] "Dürer, l'oeuvre du maitre" Paris, 1908.
- [16] "Dürer as mathematician" Erwin Panofsky, New York, 1956.
- [17]"La Guerre des Paysans en Allemagne" F. Engels, Paris, 1936.
- [18] "The Encyclopaedia Britannica" 11 ed., Cambridge, 1910.
- [19] "Enciclopedia Universal Ilustrada" Espasa-Calpe S.A., Bilbao, 1921.
- [20] "Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers" editada por Diderot y D'Alembert Livorno, 1770.
- [21] "Cyclopaedia or an universal dictionary of Arts and Sciences" E. Chambers, Londres, 1738.
- [22] "Die Meistersinger von Nürnberg" Richard Wagner, Stuttgart, 1963.
- [23] "Histoire de la médecine" R. Bouissou, Paris, 1967.