

Alberto Dürero

Fernando Checa

6 EL ARTE Y
SUS CREADORES



Historia 16



Ideas artísticas de Durero

EL complemento indispensable y la culminación lógica de una carrera como la de Durero lo encontramos en sus escritos teóricos, que ocuparon buena parte de su actividad durante los últimos años de su vida.

Un artista para el que la lección del Renacimiento italiano había sido tan importante y decisiva, y del que había sabido interpretar críticamente algunos de sus más avanzados parámetros, no podía dejar de reflexionar teóricamente acerca de su trabajo, como en Italia habían hecho ya León Battista Alberti, Piero della Francesca, y estaba haciendo por estos años Leonardo.

Por encima de la mayor o menor originalidad de las ideas durerianas en relación con la de sus precedentes y coetáneos italianos, lo realmente significativo es el hecho mismo de la existencia de la reflexión. Un aspecto que había quedado inédito en los revolucionarios pintores flamencos de la primera mitad del siglo xv, así como de la importante pintura alemana de esta centuria. Tanto unos como otros habían elaborado sus imágenes y construcciones pictóricas desde parámetros puramente empíricos; en ello reside su gran diferencia con respecto a los italianos.

El proyectado *Tratado de la Pintura*

Los viajes a Italia de Durero, y en especial su segundo viaje a Venecia, con la mencionada visita a Bolonia (cuya finalidad fue, ya lo sabemos, el estudio de las leyes de la geometría), le pusieron en contacto con un ambiente muy distinto del más propiamente artesanal de su Nüremberg de nacimiento. Posiblemente sea a partir de entonces cuando concibió la idea de redactar un *Tratado de la Pintura* que, como tal, nunca vio la luz.

De estas intenciones nos han quedado los esbozos de las ideas iniciales, conservados en un manuscrito de la British Library de Londres. De antes, de 1512, es la intención de escribir un gran tratado dividido en tres partes, que enseguida quedó reducido a una sola, seccionada en diez puntos básicos, que tampoco llegó a ver la luz.

Es en este año de 1512 cuando, abandonando la idea de un único tratado, tomó la decisión de abordar el problema de manera separa-

Visión de San Eustaquio, por Durero, 1501, grabado sobre metal

da: un tratado acerca de las proporciones humanas. Pero esta idea de 1513 sólo vio la luz en el tardío 1528 en sus *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (Cuatro libros acerca de la proporción humana), publicado ya póstumamente. Entonces, las ideas de 1513 aparecieron en el primero de los cuatro libros.

Para su segundo tratado, la *Undderweysung der Messung* (Instrucciones sobre la manera de medir con el compás y la escuadra en las líneas, los planos y los cuerpos sólidos), que fue publicado en 1525, incorporó, desarrollándolas, sus ideas acerca de la geometría y la perspectiva.

El tercero de los libros publicados, que vio la luz el año anterior a su muerte (1527) era un tratado de fortificación: *Befestigung der Stett* (La teoría de la fortificación de las ciudades, los castillos y los burgos).

En estos tres libros incorporó gran parte de las ideas de los esbozos iniciales; sin embargo, un *Tratado de la pintura* propiamente dicho quedó, finalmente, sin escribir.

El programa artístico de Durero

A pesar de su no realización total, el programa artístico de Durero era de enorme coherencia y comprendía, en su primera intención, una teoría del artista y su educación (libro primero), otra de la pintura y su liberalidad, extendiéndose en temas como los de las medidas del hombre y los edificios, así como la manera de reproducir todo lo que se ve, es decir, la perspectiva (libro segundo) y consideraciones acerca de la residencia del artista y de cómo ha de ser su comportamiento económico y espiritual (libro tercero).

Cuando en 1512 se plantea un proyecto más reducido y sintético de tratado lo resume así: *El libro comprende diez clases de cosas: la primera, las proporciones de un niño; la segunda las proporciones de un hombre adulto; la tercera, las proporciones de una mujer; la cuarta, las proporciones de un caballo; la quinta, algo sobre arquitectura; la sexta, la proyección de lo que se ve, gracias a lo cual todo puede ser dibujado; la séptima, sobre la sombra y la luz; la octava, sobre el color para pintar según la naturaleza; la novena, sobre la composición del cuadro; la décima sobre el cuadro libre, hecho solamente con la mente, sin ninguna otra clase de ayuda.*

El proyecto, como vemos, continuaba siendo ambicioso y se centra en algunas de las preocupaciones más queridas de los artistas y teóricos italianos del siglo xv: las ideas acerca de la proporción, fundamentalmente la del cuerpo humano, y sobre la perspectiva. Son estos puntos, los que habían sido tratados por Alberti y Piero della Francesca, los que habitualmente sigue Durero tanto en sus escritos como en los dibujos y grabados en ellos insertos. A ello habría que añadir sus consideraciones sobre los cuerpos regulares, los polígonos y otros elementos geométricos, con ideas muy cercanas a las de Fra Lucca Pacioli, a quien pudo conocer en su segundo viaje a Italia.

Es concretamente en el campo de la representación perspectiva en el que Durero nos presenta novedades con respecto a los italianos. Preocupado por el tema al que dedicó varios dibujos y cuatro famo-

Virgen con el Niño, por Durero, hacia 1498, grabado sobre metal

sos grabados acerca del método representativo, el artista inventó un par de instrumentos que resolvían el problema de la representación de los escorzos demasiado exagerados, tal como se nos aparecen en una visión muy cercana.

Enmarcadas en sus preocupaciones acerca de las proporciones del cuerpo humano, de las columnas e, incluso, de la representación tipográfica de las letras del alfabeto, así como sobre la imagen tridimensional de los cuerpos, Durero posee abundantes reflexiones acerca del problema de la belleza, que han de verse contextualizadas, igualmente, dentro de las ideas que, al respecto, corrían por Italia.

Esparcidas a lo largo de sus apuntes y tratados, encuentran su mejor formulación en el conocido *Gran excursus estético*, inserto como apéndice en el libro III de sus *Cuatro libros acerca de la proporción humana*.

Para Durero, el arte ha de estar basado en la imitación selectiva de la naturaleza, que, como pensaba Leonardo, ha de ser percibida con los sentidos y elaborada en la mente. *Lo que escapa a los sentidos no tiene razón de ser, igual como el exceso, que tampoco sirve para nada; lo mejor es un término medio*. Si al observar la naturaleza, vemos que en ella existen variaciones, habremos de estudiar todas éstas para lograr formular la expresión más justa y adecuada.

El modelo de Durero está en la Antigüedad. En otros fragmentos había expresado su admiración por Vitruvio y en este excursus dice: *lo que realizaron antaño los Romanos, visible aún hoy por las ruinas, es raramente igualado en su arte por las obras actuales*. Pero, aun tomando a la Antigüedad como modelo, teniendo muy en cuenta la existencia de normas, y rechazando toda idea de belleza particular, el artista se manifiesta *incapaz de dar una indicación válida y definitiva de la medida que podría acercarse a la verdadera belleza*, a la vez que le parece imposible que alguien pueda considerarse capaz de mostrar las proporciones mejores de la figura humana.

Como sucedía con Alberti, Durero apreciaba sobre todas las cosas la idea de armonía *pues a los elementos armoniosos se les considera bellos*, lo cual se conseguirá a través del dibujo y mediante la geometría, por medio de la cual *podrás demostrar buena parte de tu obra*. Y, como pensaba Leonardo, el resultado final habrá de ser una conjunción de estudio experimental (*la experiencia cuenta mucho*) y elaboración mental: *De ahí que el tesoro secreto acumulado en la mente es manifestado por la obra y por la nueva criatura que el artista crea en su corazón en la forma de una cosa*. Esta es la razón por la cual un artista experto no necesita copiar cada imagen de un modelo vivo, pues le es suficiente producir lo que a lo largo de mucho tiempo ha atesorado en sí mismo; y, sin embargo, quien ha alcanzado una buena práctica podrá realizar algo bueno sin ningún modelo, en la medida de nuestra capacidad.

El excursus termina con una alabanza de la proporción, sin duda el gran cuidado de Durero a lo largo de su vida, y a la que había dedicado tantas pinturas, dibujos y grabados. Con sus palabras, de las que no excluye la analogía musical tan querida de los italianos, terminamos este estudio: *Toda proporción permanece inalterada sea grande o pequeña, de la misma manera que en el canto la relación de una octava a otra es constante: una es más alta y otra más baja, pero se trata siempre de un mismo tono*.

Bibliografía 1. Fuentes

Los escritos de Durero fueron publicados por K. Lange-S. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften herausgegeben*, Halle, 1893. Edición crítica de Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 3 vols., Berlín, 1956-1969. Un estudio de estos escritos es el de: H. Rupprich, «Dürers schriftlicher Nachlass und seine Veröffentlichung», en VV.AA., *Von Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650*, Berlín, 1954. La bibliografía hasta 1971: Mattias Mende, *Dürerbibliographie*, Wiesbaden, 1971.

2. Ediciones de sus dibujos y grabados

Walter Strauss (ed.), *The Complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*, Dover Publications, Nueva York, 1973; L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vols., Nueva York, 1974; Winkler, F., *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 vols., Berlín, 1936-1939; W. Koschatzky, *Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle*, Viena, 1971; F. Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Munich, 1985; Meder, J., *Dürerkatalog. Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen und Holzschnitte*, Viena, 1932.

3. Sobre sus pinturas

Hans Tietze-Erika Tietze, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1928; II, Basilea, 1937-1938; Anzelewsky, F., *Albrecht Dürer. Die Gemälde*, Berlín, 1971; Ottino della Chiesa, *La obra completa de Durero*, Barcelona, 1968.

4. Biografías y monografías

Thausing, M., *Albert Dürer, His Life and Works*, 2 t., Londres, 1882; Wölfflin, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*, Berlín, 1906; Waetzold, W., *Dürer und seine Zeit*, Viena, 1935; Panofsky, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955 (ed. española, 1989); Musper, H. Th., *Dürers Kaiserbildnisse*, Nürnberg, 1969; Mielke, H., *Durero*, Madrid, 1971; Theising, H., *Dürers Ritter, Tod und Teufel: Sinnbild und Bildsinn*, Berlín, 1978; Strieder, P., *Durero*, Barcelona, 1981; Anzelewsky, F., *Dürer Studien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlín, 1983; Bialostocky, H., *Dürer and his critics 1500-1971*, Baden-Baden, 1986; Winzinger, F., *Durero*, Barcelona, 1988; Grote, L., *Dürer*, 1990; Eisler, C., *Dürers Animals*, Washington, 1991; Hutchison, J. C., *Albrecht Dürer. A biography*, Princeton, 1990; Calvesi, M., *Melancolia I*, Milán, 1992.