

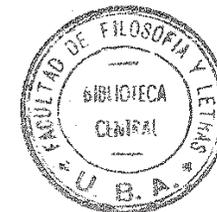
06-039-084
40 copias

Erwin Panofsky

Vida y arte de Alberto Durero

CEFYL

Versión española de
María Luisa Balseiro



Alianza Editorial

Título original:
The Life and Art of Albrecht Dürer

FACULTAD DE CIENCIAS Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Instituto de Investigaciones del Arte
"Julio E. Feytaé"

78902

8892

CEFYL

Dedicado a Walter W. S. Cook,
Abraham Flexner
y Charles Rufus Morey

© 1943, 1955 by Princeton University Press
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1982.
Calle Milán, 38; 200 00 45
ISBN: 84-206-7027-8
Depósito legal: M. 25.720-1982
Fotocomposición: FER
Lenguas, 8. Madrid-21
Papel fabricado por Celupal, S. A.
Impreso en GREFOL, S. A., Pol. II - La Fuensanta
Móstoles (Madrid)
Printed in Spain

revelan no sólo el habitual interés de Durero por la forma y la textura, sino también una sensibilidad sorprendente para los matices sutiles de pardo y gris (1391-1396). La ciudad de Nuremberg emerge de praderas llanas y caminos de tierras serpentes con no menor misterio que el Castillo de Trento de sus verdes colinas (1385, figura 62); y ya a finales del siglo, con una traslación del esquema cromático de la transparencia multicolor a armonías más severas y más opacas de verde oliva y pardo, encontramos obras maestras de energía en la perspectiva y amplitud en la panorámica como son las vistas de la aldea de Kalchreut y sus alrededores (1397 y 1398).

II Cinco años de productividad intensa, de 1495 a 1500

El período comprendido entre 1495 y aproximadamente 1500 constituye el primer «máximo» —y tal vez el más distintivo— de la carrera de Durero. Establecido como maestro por cuenta propia y cosechando los frutos de sus variadas experiencias, nuestro artista produjo en esos años cerca de una docena de pinturas, más de veinticinco buriles, siete xilografías sueltas y de gran tamaño, la mayor parte de la Pasión Grande y la totalidad del Apocalipsis. Estilísticamente estas obras representan una primera síntesis de las tradiciones flamencas y alemanas, de una parte, y la *maniera moderna* de los italianos, de otra, y sientan las bases de un Renacimiento norteño. Iconográficamente comprenden, además de temas bíblicos, alegorías teológicas y filosóficas, temas satíricos, «temas de actualidad» y escenas de género, y sus cualidades expresivas abarcan desde el formalismo equilibrado hasta el realismo incisivo y el furor visionario.

El primero en encargarse de pinturas a Durero fue el elector de Sajonia Federico el Sabio, el cual, visitando Nuremberg en abril de 1496, quedó al punto impresionado por la genialidad del artista y hasta el fin de sus días fue su cliente y admirador. En 1496 le encargó a la vez un retrato y dos retablos para la «Schlosskirche» de Wittenberg, que se hallaba en construcción desde 1490 aproximadamente. Uno de los retablos, consistente en un cuerpo central con una Virgen de media figura y dos alas con San Antonio y San Sebastián (añadidas éstas, sin embargo, hacia 1504), se encuentra ahora en Dresde y se conoce con el nombre de «retablo de Dresde». El otro era un políptico formado por siete tablas pequeñas (ahora también en Dresde) con los Siete Dolores de la Virgen y una tabla central (ahora en Munich) que representa una *Mater Dolorosa*.

Estos dos encargos fueron llevados a cabo sin tardanza. El Políptico de los Siete Dolores (3), diseñado por Durero, fue realizado por un ayudante, limitándose la participación personal del maestro a algunas partes de la tabla principal. La Virgen de Dresde, sin embargo (4, figura 64), es obra de Durero toda ella. Está pintada con esmero en colores a la cola sobre lienzo, procedimiento éste que era más corriente en los Países Bajos y norte de Italia que en Nuremberg, y la influencia de esas dos escuelas se advierte también en el estilo y la iconografía. El tipo físico de la Virgen es vagamente boursiano, y la postura con que adora al Niño Jesús es exactamente la de las Natividades holandesas y flamencas (nótese también el San José afanado en su trabajo en una estancia contigua), pero la dureza metálica del modelado, el tratamiento de los elementos de ambiente del primer plano y la perspectiva —aunque no la arquitectura— del sombrío interior recuerdan a Squarcione y Mantegna. La expresión de la Virgen es seria, casi cansada. El Niño, muy pequeño en comparación con Su madre, está profundamente dormido, pero Su postura rígida y Su palidez más le asemejan a un pequeño cadáver que a un

niño vivo, impresión que refuerza el motivo del hisopo que un ángel sostiene sobre él. Esta extraña sugerencia de una atmósfera crepuscular entre la vida y la muerte fue ciertamente buscada por el propio Durero. En muchos textos teológicos relativos a la Pasión de Cristo se trazaba una trágica comparación del sueño de la infancia con el sueño de la muerte, y el corporal —el paño que se extiende sobre el altar para depositar sobre él la Hostia— se interpreta todavía doblemente como símbolo del pañal de Jesús y de Su sudario. Esta es la idea expresada en la *Virgen de la escalera* de Miguel Ángel, lo mismo que en la *Virgen del velo* de Rafael y sus numerosas derivaciones; y en Venecia se había creado un tipo de madona que, concluyentemente formulado por Giovanni Bellini, pudo ser fuente directa de la composición de Durero. Se muestra en él a la Virgen con las manos unidas en actitud de oración y al Niño Jesús dormido en su regazo; la disposición toda evoca deliberadamente una *Piedad*. La iconografía del altar de Dresde se puede entender, pues, como una síntesis de una invención bellinesca con la tradición de los Países Bajos y Alemania.

El Retrato de Federico el Sabio, actualmente en Berlín (54, figura 65), está pintado en colores a la cola sobre lienzo, lo mismo que el «Retablo de Dresde». Ya de por sí esta técnica da un cromatismo más apagado que el óleo, pero aquí la impresión de austeridad no resulta tanto de la calidad de los colores cuanto de la gama empleada. El elector viste de negro denso con algún que otro adorno en oro y un toque muy limitado de verde en el bordado de la camisa, y esta figura oscura se recorta sobre un fondo de color gamuza claro. En comparación con el *Autorretrato* de 1493 este cuadro aparece simplificado en cuanto a color y composición, pero precisamente esa simplificación le presta un mayor grado de realidad y fuerza dramática. La figura, reducida a puro volumen, parece dominar un sector de espacio tridimensional; gira sobre un eje en lugar de sujetarse al plano frontal, del cual la separa un grueso antepecho; está lo bastante alejada del fondo para arrojar sombra sobre él y deja amplio espacio vacío a uno y otro lado. El efecto general es fuertemente mantegnesco, característica que se aprecia no sólo en el estilo y en el tratamiento de detalles tales como el cabello, sino también en la interpretación psicológica: un algo de sombrío heroísmo, exigiendo la imperiosa mirada del elector, más que solicitando, la atención del contemplador.

Los tres retratos del siguiente año, 1497, nos han llegado sólo en forma de copias o réplicas, algunas de las cuales, sin embargo, son lo bastante logradas como para haber pasado en algún momento por originales.

Un Retrato del padre de Durero (la réplica mejor está en Londres, 53, figura 66), que brinda una interesante comparación con el de 1490, revela la recién adquirida destreza del artista para sugerir el espacio sin llegar a representarlo materialmente. La figura está ligeramente vuelta hacia el espectador, por lo que parece despegarse a la vez del plano frontal y del fondo, pero la leve asimetría resultante está contrapesada por la colocación de las manos (unidas sobre el vientre) y el rostro sobre el eje central de la tabla. La cabeza, cuya alta y despejada frente no queda ya oculta tras la gorra, se destaca orgullosa sobre una masa simple piramidal, masa animada, no obstante, por un estudiado contraste de las líneas ascendentes de las solapas y las curvas descendentes de las anchas mangas. La consecuencia es una impresión general de compostura sin envaramiento. Más que arcaico encogimiento, la postura relativamente rígida sugiere energía potencial disciplinada por una sencilla posesión de sí mismo. No es sorprendente que hasta Jacopo de' Barbari, quien por lo demás ejerció bastante influencia sobre Durero, quedara impresionado por este retrato hasta el punto de utilizarlo como modelo de su *San Osvaldo* de 1500. Pero como se le escaparon precisamente esos aspectos que aquí hemos mencionado, su versión nos parece más plana y al mismo tiempo sobrecargada.

Los otros dos retratos de 1497 representan a una hermosa muchacha de dieciocho años, probablemente una tal Katharina Fürlegerin. Tan grande es el contraste que forman estas dos composiciones, que se ha dudado de que la muchacha representada en ellas sea la misma. Sin embargo, las mejores réplicas no sólo concuerdan en cuanto a tamaño y escala, sino que muestran también el mismo escudo de armas, y es claro que los rasgos distintivos del rostro son idénticos. Ambos retratos presentan a una señorita cuyas características fisonómicas más salientes son una boca muy pequeña, de intrigante sensualidad y ligeramente irónica, con el labio inferior lleno y forma de «arco de Cupido», hoyuelo en el mentón, nariz muy ancha a la altura del puente y, sobre todo, una enorme mata de pelo que parece llenar de justificado orgullo a su poseedora. Las aparentes diferencias obedecen a una fuerte disparidad en la interpretación. En uno de los cuadros (la mejor réplica es la de Francfort, 72, figura 67) la figura, sobre fondo oscuro liso, viste con sencilla austeridad y tiene los ojos bajos y las manos unidas en actitud orante; su hermosa cabellera, sólo ceñida por una diadema, se derrama en brillante cascada. En el otro (la mejor réplica está en Lützschen, 71, figura 68) se nos muestra sentada junto a una ventana que deja ver un alegre paisaje, está vestida «para el baile» (como sabemos por un estudio de traje de la propia mano de Durero, 1284), lleva el cabello recogido y dispuesto en complicadas trenzas y mira al espectador con pícara sonrisa. La moldura de la ventana lleva adosada una estatuilla de un sabio anciano cuya indumentaria oriental, unida a su colocación en el derrame de una ventana, sugiere inmediatamente la conocida anécdota de Virgilio y la hija, bella pero virtuosa, del emperador romano. También es significativo que la muchacha sostenga dos flores que simbolizan el amor; el eringio, que ya conocemos por el *Autorretrato* de Durero de 1493, y el abrótnano, cuyas implicaciones amorosas son todavía más explícitas.

En realidad los dos retratos reflejan la personalidad de la joven en dos aspectos contrarios, los mismos que encontraremos, con diferentes connotaciones pero las mismas distinciones iconográficas, en el buril «*Hércules*» (180, figura 108). Uno la pinta en figura de la Virtud, Piedad o «Castitas» (no carece de significación que dos copias de esta versión muestren el cabello cubierto por un largo velo, tan fino que es casi imperceptible, y que, aunque tal vez ausente del original, da testimonio de la interpretación contemporánea del tema; en la copia de Budapest se añade, a mayor abundamiento, un devocionario). El otro la presenta como el Placer, Amor o «*Voluptas*» (dentro de lo que permiten la honra y la modestia). Se la representa, pues, como poseedora de cualidades cuya combinación constituiría el colmo de lo deseable en cualquier joven casadera.

Para el «Retrato de Katharina Fürlegerin como *Voluptas*», como podemos denominarlo, Durero había adoptado un esquema de composición flamenco: se sitúa al modelo en una esquina de la habitación, uno de cuyos muros aparece roto por una ventana que deja ver un paisaje abierto (compárese con el retrato londinense de Dirk Bouts, de 1462). En el *Autorretrato* de 1498 en el Prado (49, figura 109) este esquema flamenco se concilia con las exigencias de la monumentalidad italiana, como ocurre también en la, al parecer, contemporánea *Virgen* de la colección Thyssen de Lugano (25, pintada sobre una tabla cuyo reverso se había utilizado anteriormente para una *Huida de Lot y sus hijas de Sodoma y Gomorra*). La postura de Durero es aquí más desenvuelta que en ninguno de los retratos anteriores: las manos aparecen unidas con un cierto alarde de «buenos modales», y el brazo derecho se dobla en elegante curva en lugar de formar ángulo como en los retratos de Federico el Sabio y la «Fürlegerin». Pero esta figura casi despreocupada mantiene al contemplador en su lugar. El porte altanero de este hombre alto y delgado queda realizado por una arquitectura pesada, estrictamente frontal, con

la ventana ya no situada en el muro lateral escorzado sino en el del fondo, paralelo al plano pictórico; y un grueso molduraje, formando un marco dentro del marco, presta dignidad a la cabeza altivamente erguida.

Esta elaborada puesta en escena sirve al mismo fin que la cuidadosa disposición de cabello y barba, el traje a la moda y de aspecto costoso y los señoriales guantes de cabritilla gris. A diferencia del «retrato de esposales» del Louvre, el cuadro del Prado fue pintado sin ningún propósito ulterior, y por lo tanto es tal vez el primer autorretrato independiente de la historia. Es, en cierto sentido, un desafío al mundo en general, que reclama para el artista la consideración del «homo liberalis atque humanus» o, en palabra del propio Durero, del «gentilhuomo». En Italia esa reclamación había sido satisfecha tiempo atrás; en Alemania faltaba aún formularla. Pero sólo la podía formular un artista que había llegado a ser consciente de su propia condición* gracias a un encuentro providencial con el *rinascimento* italiano. En la actitud de Durero hay sin duda un elemento de vanidad y orgullo, muy natural en un artista que a los veintiséis años se había granjeado ya la confianza de grandes hombres y había ganado fama internacional. Pero este elemento personal queda sobrepasado por la gravedad de un problema que es más que personal: el problema del artista «moderno» como tal, de la misma manera que los colores y formas un tanto ostentosas del atuendo de Durero quedan ensombrecidos por la fuerza hipnótica de sus ojos sin sonrisa.

En los retratos de 1499 el esquema flamenco modificado utilizado en el Autorretrato del Prado se desarrolla en direcciones aparentemente contrarias. En los tres Retratos Tucher de Weimar y Cassel (69, 74, 75) la vista de paisaje se ensancha hasta ocupar como un tercio de la anchura total de la tabla, de modo que un lado de la figura se recorta sobre el espacio abierto. En el múniqués Retrato de Oswolt Krell (59) se estrecha hasta quedar en un quinto aproximadamente de la anchura del cuadro. Pero estas cuatro tablas tienen una cosa común: el paisaje ya no está visto por una ventana que horada un muro macizo, sino que aparece por detrás de una delgada cortina de material tejido; en lugar de «asomarnos» desde una habitación cerrada, estamos al aire libre, donde la porción de la vista que se nos oculta sigue formando parte de un solo espacio homogéneo.

En los Retratos Tucher la cortina es de brocado bordado, en el Retrato Krell es de lienzo rojo liso. En este aspecto el Retrato Krell anuncia otro, también en Munich, que lleva fecha de 1500 y antaño se pensaba representase al hermano menor del artista, Hanns Dürer (76). En él Durero vuelve al fondo oscuro liso de sus retratos anteriores, pero lo emplea de la misma manera que la cortina roja en el cuadro de Krell: el rostro se destaca casi con violencia del fondo oscuro, con el contorno de la sien y la mejilla enfáticamente acentuado e intensificado.

También se emplea un fondo oscuro liso en el Autorretrato más famoso de Durero, que se conserva en el mismo museo y fue pintado en el mismo año (50, figura 110). En todo lo demás, sin embargo, estos dos cuadros forman el contraste más agudo que imaginarse pueda. El *Autorretrato* de 1500 es el único retrato de Durero en el que la figura está a la vez rígidamente frontalizada y verticalizada. El efecto de esta disposición hierática carece de otros paralelos que las efigies de Cristo de media figura, semejanza corroborada por la posición de la mano, que ocupa el mismo lugar que la diestra bendicente del *Salvator Mundi*. En efecto, es

* El término inglés empleado por el autor —*self-conscious*— incluye también la acepción de «orgullosa de sí mismo, de su actividad» (*N. del T.*).

incuestionable que Durero se presentó a sí mismo a semejanza del Salvador. No sólo adoptó el esquema compositivo de Su imagen, sino que idealizó su fisonomía para hacerla conforme a la que tradicionalmente se había atribuido a Cristo: suavizó los contornos característicos de su nariz y pómulos y agrandó y alteró la forma de sus ojos pequeños y algo rasgados.

¿Cómo pudo un artista tan piadoso y humilde como Durero recurrir a un procedimiento que para muchos hombres menos religiosos habría sido blasfemo? Para comprender sus intenciones hemos de recordar dos cosas. La primera es que en su época la doctrina de la «Imitatio Christi» —«noch Christo z'leben»; por citar sus propias palabras— se interpretaba más literalmente que ahora y se podía ilustrar en consecuencia: nada impedía retratar a una persona concreta con la Cruz sobre sus hombros (894). La segunda es que para Durero la moderna concepción del arte como cuestión de genialidad había adquirido una significación profundamente religiosa que implicaba una identificación mística del artista con Dios. Para su modo de pensar la potencia creadora de un buen pintor se deriva, y en cierta medida es parte, de la potencia creadora de Dios, así como un rey ungido reina «por la gracia de Dios» y el papa actúa en calidad de «Vicario de Cristo». «Dios es honrado», afirma Durero en una de sus primeras y más características declaraciones sobre el arte, «cuando se ve que ha concedido semejante penetración [*Vernunft*] a una creatura en quien reside tal arte».

Desde este punto de vista el reproche de glorificación de sí mismo está menos justificado en relación con el Autorretrato como Cristo que en relación con el Autorretrato como *gentilhuomo*. Esto ya no es un desafío, sino una confesión y un sermón. Lo que presenta no es lo que el artista declara ser, sino lo que humildemente debe intentar llegar a ser: un hombre a quien se ha confiado un don que implica a un tiempo el triunfo y la tragedia del «Eritis sicut Deus». Ha de subordinar su persona particular a un postulado ideal; ha de esforzarse en buscar la «penetración» aunque sabe que «la verdad última no entrará en el espíritu del hombre» y ha de seguir adelante aunque «lo mejor no se halla a nuestro alcance». El Autorretrato de Munich marca ese punto crucial dentro de la carrera de Durero en el que el ansia de «penetración» empezó a ser tan absorbente que el artista cambió el enfoque intuitivo del arte por el enfoque intelectual y trató de adentrarse en los principios racionales de la naturaleza. En este estadio de su desarrollo, su concepto del artista «a semejanza de Cristo» parece encontrar su mejor prefiguración en la claridad y la calma impersonales de una imagen hierática como la del *Salvator Mundi*.

CUANDO ERASMO DE ROTTERDAM dedica dos páginas de su simpático diálogo *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* a erigir lo que él mismo llama un «monumento a la memoria de Alberto Durero», toma prestada la mayor parte de sus alabanzas del elogio de Apeles que escribiera Plinio. Pero hace un cambio significativo. Ensalza a Durero, e incluso le coloca por delante del maestro antiguo, por haber logrado con líneas negras sobre papel blanco lo que el gran Apeles sólo pudo lograr ayudándose del color: «Reconozco que Apeles fue el príncipe de su arte, no pudiendo reprocharle otros pintores sino que no viera nunca el momento de levantar la mano de la tabla: ¡espléndida culpa! Pero Apeles contaba con el auxilio de los colores, menos, sí, y menos ambiciosos, pero colores al fin y al cabo. Más Durero, aunque admirable también en otros aspectos, ¿qué será lo que no exprese en monocromía, esto es, con líneas negras? La luz, la sombra, el esplendor, las eminencias, las depresiones; y, aunque derivados de la posición de una sola cosa, más de un aspecto se ofrece a la vista del contemplador. Observa con exactitud las proporciones y las armonías, y aun llega a representar lo que no se puede representar: el fuego, los rayos de luz, el trueno, el relámpago, el rayo o, como

dicen, las 'nubes en una pared' [que significa, según la definición del propio Erasmo, «algo muy semejante a la nada o a un sueño»]; todas las sensaciones y emociones, todo el espíritu del hombre, en fin, tal como se refleja en el comportamiento del cuerpo, y casi la voz misma. Estas cosas las pone él ante la vista con las líneas más idóneas: negras, pero tales que si sobre ellas se extendieran pigmentos se estropearía la obra. ¿Y no es más prodigioso lograr sin el halago del color lo que Apeles lograra con su ayuda?»

Al inmortalizar así a Durero como grabador a buril y xilógrafo más que como pintor, Erasmo expresaba una opinión compartida por casi todos sus contemporáneos y ratificada por la posteridad. El propio Durero se quejaba de que los italianos, que apreciaban y copiaban sus grabados, criticaran su utilización del color; pero poco después se despediría prácticamente de la pintura: «De ahora en adelante me dedicaré al grabado. Si lo hubiera hecho antes, hoy día tendría mil florines más».

Que Durero explicara su preferencia por la gráfica como cosa de conveniencia económica no tiene nada de sorprendente: es muy probable que la producción de grabados, que requería poca ayuda exterior y prácticamente ningún gasto material, fuera más lucrativa que el tedioso y complicado proceso de la pintura, donde solamente el coste del lapislázuli se llevaba un buen bocado de unos honorarios razonables. Pero esa actitud de Durero tenía otra justificación más fundamental: se sentía más seguro de su público, y más seguro de sí, como artista gráfico que como pintor, y ello por dos buenas razones. Primera, que las líneas tenían para él mayor significado que los colores; pensaba en términos lineales como Chopin pensaba en términos del piano y no de las cuerdas o los vientos, y como Keats pensaba en términos de verso y no de prosa. Segunda, y tal vez no menos importante, que la gráfica era el medio de expresión más adecuado para un espíritu dominado por la idea de la «originalidad».

El postulado de la originalidad —y, a la inversa, la condena del plagio— es un fenómeno bastante moderno que presupone la interpretación del arte y de otras realizaciones intelectuales como cuestión de «genio» individual. En la Edad Media el individuo no era un innovador, sino un eslabón de la cadena de la tradición, y conforme a esa idea se actuaba y juzgaba en todos los campos de la actividad humana. El filósofo escolástico no se enorgullecía de la originalidad de sus ideas, sino que intentaba eliminar las aparentes contradicciones de los escritos de sus predecesores definiendo de otra manera sus premisas. El artista medieval desarrollaba los tipos que le habían legado sus precursores sin tratar de interrumpir la corriente de la tradición mediante el cortocircuito de una «invención» nueva o de una observación directa de la naturaleza. Lo primero que nos preguntamos a propósito de un dibujo renacentista o barroco es: «¿Es un dibujo original para una pintura o grabado o una mera copia de una pintura o grabado?» Un dibujo medieval, si a algo se puede dar ese nombre, seguramente será a la vez reflejo de una obra de arte y base potencial de otra.

Durero, en este aspecto adelantado incluso a los italianos, fue uno de los primeros artistas que insistieron en que la condición primordial exigible de un buen maestro era que «presentara cosas nuevas que hasta entonces no se le hubieran ocurrido a ningún otro». Miraba con desprecio a los que «imitaban» sus composiciones y se burlaba de los pintores venecianos que, faltos de la imaginación necesaria para inventar «historias nuevas», se contentaban con «pintar los mismos temas antiguos una y otra vez».

Ahora bien, en la época de Durero una pintura importante sólo se hacía por encargo. La idea de hacer un cuadro sin aplicación concreta definida de antemano —salvo que entrara en la categoría de las imágenes devotas hechas en serie— hubo de esperar a la interpretación del arte como medio de «expresar la personalidad del artista». Por lo tanto, lo normal era que un

pintor alemán de finales del siglo XV o principios del XVI viera restringido el posible contenido de sus cuadros a los temas religiosos al uso o al retrato. Era muy raro el cliente capaz de encargar una obra como el *Hércules dando muerte a las aves del lago Estínfalo* (105), y de hecho esta pintura es la única en que Durero trató un tema mitológico. En cambio, la magia de las artes de multiplicación permitía al artista tomar la iniciativa: en lugar de esperar un encargo, podía dar a la luz obras de su propia invención, en muchísimas impresiones. Como un grabado estaba al alcance de casi todos los bolsillos, había un mercado para esas impresiones lo mismo que para las copias de un libro impreso, y aunque el artista gráfico (semejante en esto al escritor) tenía que amoldarse hasta cierto punto a los gustos del «público», esos gustos eran a su vez susceptibles de educación por el artista gráfico. Fue así como la gráfica se constituyó en vehículo de la autoexpresión mucho antes de que se reconociera en ésta un principio de las llamadas artes mayores.

Incluso en el ámbito de las representaciones religiosas el grabador era más libre que el pintor: podía escoger temas que habrían sido inadecuados para un cuadro de altar, por ejemplo el Apocalipsis, y podía transgredir las convenciones en su interpretación de otros. Dentro del ámbito profano gozaba de una libertad absolutamente ilimitada. Era dueño de representar cualquier cosa que tuviera interés para él y, esperaba, para un público más o menos general. Podía mostrar objetos pintorescos o curiosos, sumergirse en el folklore y en las noticias del día, componer variaciones inusitadas sobre temas históricos o mitológicos y sacarse de la cabeza invenciones nunca vistas de carácter simbólico o alegórico. No es extraño que Durero sintiera predilección por la gráfica y desempeñara un papel más significativo en su evolución que en la de la pintura. Se puede afirmar sin exageración que la historia de la pintura habría sido la misma si Durero no hubiera tocado jamás el pincel y la paleta, mientras que los cinco primeros años de su trabajo independiente como grabador bastaron para revolucionar las artes gráficas.

Si se exceptúan dos obras ocasionales de carácter semicientífico —una *El sífilítico* (403), adorno de un pliego publicado por el doctor Ulsenius en 1496; la otra, titulada «*Caput Physicum*» (444), ilustración de un tratado de psicología de Ludovicus Pruthenius, impreso en 1498 por Koberger—, todas las xilografías hechas por Durero antes de 1500 son «ganze Bogen» («hojas enteras»), impresas de tacos de aproximadamente 38 por 29 centímetros. Como los navíos de un gran mercader, estas xilografías gigantes llevaron su cargamento y su bandera —el famoso *AD* de Durero— por todo el mundo. Tenían un triple derecho a portar sus iniciales: se imprimían bajo su responsabilidad; él las ideaba y diseñaba, y casi todas, si no todas, estaban incluso talladas por sus propias manos.

Cuando trabajaba para los editores de Basilea y Estrasburgo, Durero no solía tallar sus xilografías. Era entonces una mera ruedecilla de una máquina que funcionaba con arreglo al principio de la división del trabajo, y tanto su talento natural como su formación anterior le cualificaban mejor para el puesto de dibujante que para el de tallador. Su estilo preitaliano era nuevo por cuanto se basaba en una fusión insólita de tradiciones y elementos diversos, pero ninguno de éstos constituía en sí una novedad para los artesanos alemanes; lo que a éstos se les presentaba era una tarea un tanto difícil, pero en modo alguno insuperable. Es claro, pues, que Durero, si es que de veras llegó a tallar él mismo alguno de los tacos de Basilea, no tuvo por qué entregarse a esa clase de trabajo salvo en raras ocasiones; si lo hizo fue para familiarizarse con el proceso técnico y para mostrar mejor sus intenciones a los talladores de oficio, pero no porque ello formara parte de sus obligaciones normales.

También en sus últimos años empuñó muy rara vez la gubia, sobre todo después de su segundo viaje a Italia, pero por razones exactamente opuestas. Atareado no sólo con pinturas y

buriles sino también en obras teóricas y en las empresas de Maximiliano I, Pirckheimer y otros humanistas, hubo de recurrir nuevamente a la división del trabajo, pero esta vez estando él mismo al frente de la máquina. Embarcado en trabajos de la envergadura del *Arco de triunfo*, el *Cortejo triunfal* y la ilustración de sus propios tratados, de nuevo tuvo que limitar su participación personal al dibujo de modelos y hasta de meros bocetos cuya ejecución corría a cargo de ayudantes. En lo referente a la talla, sin embargo, podía ya fiarse de una nueva generación de artesanos, miembros de su propio taller o trabajadores independientes dedicados exclusivamente a la preparación de tacos xilográficos, como era el caso de Hieronymus Andree, llamado «Formschneyder», que desde 1515 aproximadamente talló la mayor parte de las xilografías de Durero. De una forma u otra, todos ellos se habían formado bajo la influencia del maestro y habían aprendido a acomodar completamente su técnica a las exigencias de un «estilo dureriano» —pronto adoptado en mayor o menor grado por todos los diseñadores de xilografías de Alemania— cuyos rasgos fundamentales habían sido forjados en el quinquenio de 1495 a 1500.

Durante esos años verdaderamente formativos Durero debió de hacer personalmente casi toda la labor de talla. Si hubiera encomendado los tacos del Apocalipsis a talladores anteriormente empleados por Wolgemut o Koberger, habría tenido que despedirlos con la misma rapidez con que despidió Miguel Angel a aquellos pobres pintores florentinos quattrocentistas que se suponía debían ayudarle en la Capilla Sixtina. Nadie más habría sabido por entonces traducir sus composiciones a un lenguaje enteramente adecuado. Las dos xilografías «ocasionales» a que hemos aludido (403 y 444) dan idea de la suerte que corrieron dos dibujos de Durero, de 1496 y 1498 respectivamente, en manos de un tallador profesional de Nuremberg; y un brillante análisis de William M. Ivins, Jr., ha puesto de manifiesto la diferencia técnica de base que existe entre dos tacos de 1497/1498 (222 y 340) y varios posteriores a 1510, ejecutados estos últimos por talladores de oficio.

¿Cuáles son, pues, las características del nuevo estilo xilográfico que aparece con el Apocalipsis y las restantes «hojas enteras» de 1496-1499?

La preocupación prioritaria del artista era, naturalmente, la de comunicar a sus xilografías toda la fuerza plástica y vitalidad emocional que le habían fascinado en las «nackete Bilder» de los italianos, al mismo tiempo conservando, robusteciendo incluso, la riqueza y variedad que caracterizaran a las ilustraciones de la «Crónica de Nuremberg» y del *Schatzbehalter*. Para lograrlo era preciso redefinir la función misma de este medio artístico.

En las xilografías de los predecesores alemanes de Durero había dos clases de líneas, que podríamos denominar «descriptivas» y «ópticas» respectivamente. Las líneas «descriptivas», o contornos, servían sobre todo para definir las formas sin contribuir a la caracterización de luces, sombras y texturas superficiales. Las líneas «ópticas», o plumeados, servían fundamentalmente para sugerir luces, sombras y texturas superficiales sin contribuir a la definición de la forma. Allí donde se producía la coincidencia de estas funciones distintas, por ejemplo en la representación de cabellos, pieles de animales o follaje, a menudo el resultado había sido la confusión más absoluta; y ni contornos ni plumeados habían tenido mucha significación plástica o emocional, por ser aquéllos demasiado monótonos en cuanto a grosor y movimiento para ir más allá de un mera delimitación de zonas y éstos demasiado esquematizados o demasiado caóticos para expresar una estructura orgánica.

En sus xilografías postitalianas Durero eliminó esa disparidad funcional. Ya no se permitiría a los plumeados aparecer como series esquemáticas de trazos rígidos y neutros o fundirse en masas indiferenciadas, ni a los contornos quedarse en el papel de meros límites. Unos y

otros se vieron sometidos a la disciplina de una que podríamos llamar «caligrafía dinámica», y con ello reducidos a un común denominador estético. Tanto Wolgemut como Durero trataron de llevar a la xilografía algunas cualidades del grabado a buril; pero mientras que Wolgemut intentó lograr su presentación ilusionista de las texturas superficiales, Durero emuló sus cualidades puramente gráficas. Enseñó a las líneas xilográficas, plumeados y contornos por igual, a comportarse como las elásticas y prolongadas «tallas» que dejara el buril de Schongauer. Adoptaron longitud y grosor variables, aprendieron a moverse en curvas significativas a la vez desde los puntos de vista ornamental y representacional y, ante todo, adquirieron la capacidad de engrosarse y adelgazarse para expresar la tensión y la relajación orgánicas. Así, lo mismo plumeados que contornos se transformaron en flexibles y expresivas «líneas de modelado», dando igual énfasis a cada uno de los dos conceptos, «línea» y «modelado».

El resultado fue la conversión de la xilografía en vehículo adecuado para las tendencias dinámicas del Renacimiento italiano, que interpretaba todas las cosas, vivas o animadas, como entidades orgánicas moldeadas y movidas por fuerzas inherentes. Durero hubo de renunciar, claro está, a los efectos pictóricos; pero el mismo principio que impidió a sus xilografías llegar al ilusionismo las dotó, casi paradójicamente, de nuevos y poderosos valores de clarooscuro. En efecto: eliminada la diferencia funcional que hasta entonces separara los contornos de los plumeados, los contornos, antes meramente «descriptivos», asumieron una significación luminista en la misma proporción en que los plumeados, antes meramente «ópticos», venían a cumplir una función plástica. Dicho en otras palabras, la relación entre papel y tinta de impresor quedó sublimada en relación entre luz y sombra: toda línea negra, además de ser «negro» e indicar forma y volumen, vino a significar «oscuridad», y correspondientemente el papel en blanco vino a significar «luz».

Esta transformación de líneas negras y huecos blancos en símbolos negativos y positivos de la misma entidad, esto es, de la luz, abría posibilidades insospechadas. Donde había que distinguir una forma iluminada de una zona en blanco se la delimitaba, naturalmente, mediante una línea negra; pero donde lo que había que hacer era separar una forma ensombrecida de un entorno oscuro, aunque formara parte de un mismo ropaje, se reemplazaba el contorno negro por un contorno blanco (en notable anticipo de lo que se conoce por «grabado en negativo»), y donde había que destacar una forma iluminada sobre un fondo oscuro sencillamente se omitía el contorno, absorbido o devorado por la oscuridad circundante. Bastará aducir los sayos y adornos acuchillados de los *Cuatro jinetes del Apocalipsis* (284, figura 78) y *Sansón domeñando al león* (222) o el magnífico árbol frutal de *El caballero y el lansquenete* (351).

De ese modo el primitivo contraste de negro y blanco vino a expresar una escala móvil de valores de clarooscuro, móvil en la medida en que el factor de cantidad afectaba necesariamente a la relación de intensidad lumínica. «Más negro» significaba «oscuridad más profunda»; no sólo la mayor o menor densidad, sino también el adelgazamiento y engrosamiento de las líneas negras daba la impresión de una sombra más o menos impenetrable, y ello por contraste robustecía o mitigaba la brillantez de los blancos contiguos. Lo que valía para la relación entre elementos sueltos valía también para la relación entre conjuntos mayores, de tal manera que la xilografía entera empezó a relucir y resplandecer con diferentes grados de luminosidad, y esto no a despecho de que la profusión y confusión del estilo anterior hubieran quedado restringidas a un modo de presentación puramente lineal, sino precisamente por esa razón.

Motivos como la melena del león de Sansón (222), las plantas de la *Sagrada Familia de las tres liebres* (322) o los árboles de *El caballero y el lansquenete* (351) son como efectos pirotécnicos

en blanco y negro. Enfrentado a los largos trazos paralelos que indican un cielo que se oscurece (préstamo del grabado a buril que habría sido inconcebible en una xilografía anterior a Durero) o contrastado con un sistema de curvas concéntricas que representan una porción de tierra, el papel vacío parece transformarse mágicamente en nubes luminosas, llamas devoradoras o anchos paisajes bañados de sol.

Ni que decir tiene que el nuevo estilo no brotó como Atenea de la cabeza de Zeus. Las modestas ilustraciones de libros de 1492/1493, con su intento de sintetizar las técnicas de Nuremberg y «de Ulm», hasta cierto punto habían preparado el camino para los logros de las xilografías grandes del lustro siguiente, y dentro de estas mismas se advierte claramente un proceso de desarrollo.

Una de las primeras, si no la primera, de las «hojas enteras» hechas por Durero después de su regreso de Italia es *El baño* (348, figura 71). Es la única xilografía de esta época donde la luz procede de la derecha (lo cual denota una falta de hábitos de trabajo establecidos), y su homólogo iconográfico, un dibujo de un Baño de Mujeres (1180, figura 95), lleva fecha de 1496. Aquí la caracterización de la textura superficial todavía recuerda un poco el ilusionismo de Wolgemut, según se aprecia particularmente en el grupo de edificios que hay junto al margen izquierdo: se ha intentado sugerir las calidades de la madera desgastada por la intemperie, las ventanas de celosía, la albañilería gastada y las cubiertas de quinchá. El castillo fortificado del *Martirio de Santa Catalina* (figura 72), posterior en sólo dos o tres años, se reduce a un conjunto de formas estereométricas descritas en términos de líneas estrictamente gráficas (figuras 82 y 83).

Se pueden hacer comparaciones análogas *ad libitum* y establecer sobre ellas una cronología relativa no sólo de las xilografías sueltas sino también de las diversas páginas del Apocalipsis. Es evidente, por ejemplo, que los edificios de la xilografía *San Juan ante Dios y los Ancianos* (283, figura 77) se parecen más a los del *Baño* que a los del *Martirio de Santa Catalina*; este grabado ha de contarse, pues, entre los más antiguos del Apocalipsis. De modo semejante, observamos que el complicado vestido veneciano que aparece tanto en el *Martirio de Santa Catalina* como en la *Ramera de Babilonia* (293) está hecho con *sprezzatura* impresionista en el segundo caso y con precisión sistemática en el primero. Nuevamente inferimos aquí que la *Ramera de Babilonia* es anterior en unos dos años al *Martirio de Santa Catalina*, y esta suposición se ve confirmada por el tratamiento del «fuego del cielo», donde el ilusionismo pictórico ha dejado paso a un contraste simple pero sorprendentemente eficaz de negro y blanco.

Las peculiaridades del procedimiento xilográfico influyen en el tema y contenido no menos que en el «estilo». A menos que sirvieran a un propósito ulterior (como era el caso de las ilustraciones de libros, emblemas, heráldica o empresas tan excepcionales como el *Arco de triunfo* de Maximiliano I), las xilografías tenían en general un carácter más «popular» que los grabados a buril, no sólo porque su producción fuera menos laboriosa y por lo tanto resultarían más baratas, sino también por razones internas. Su técnica exigía una presentación concisa de lo esencial más que una elaboración particularista de los detalles; suprimía las variaciones individuales de modelado y textura en favor de una configuración lineal simplificada y sacrificaba las diferencias tonales a los contrastes poderosos de luz y sombra. Por todo ello la xilografía no se prestaba a un despliegue de «arte por el arte» que permitiera al entendido paladear refinamientos pictóricos o la consumada belleza del desnudo; no invitaba al examen detenido ni al tranquilo disfrute. Pero ese mismo carácter sucinto y directo de su estilo producía una reacción psicológica fuerte e instantánea, y la índole no realista del procedimiento favorecía las incursiones en un ámbito esencialmente inaccesible para el grabado a buril: el reino de lo fantástico y lo visionario.

Durero nunca perdió de vista estas potencialidades y limitaciones inherentes, antes bien cobró mayor conciencia de ellas con el paso del tiempo. De sus xilografías «independientes», sólo tres son de tema profano. Ninguna de las tres es posterior a 1497, y dos de ellas, que ya hemos mencionado brevemente, representan temas de género sencillos y aun vulgares, y conocidos en el arte anterior del siglo: son *El caballero y el lansquenete* (351) y *El baño* (348, figura 71). El primero es una reformulación monumental de motivos que habían interesado a Durero desde los inicios de su carrera (véanse los dibujos 874 y 1244) y sería difícil encontrarle otra interpretación que la literal. En cuanto al segundo, la popularidad de las escenas de baño de este tipo en el arte de género de finales de la Edad Media y del Renacimiento permite suponer que tampoco él encierra ningún significado alegórico críptico. Hasta el «mirón», al que se ha identificado con el joven necio de Platón que contempla los misterios dionisíacos sin llegar a iniciarse en ellos, es elemento habitual de estas representaciones. Se le encuentra también en ese dibujo de 1496 —ya citado a propósito de la xilografía del Baño— donde seis mujeres y dos niños aparecen más seriamente ocupados en la buena tarea de la limpieza que estos hombres que se bañan por placer (figura 95).

Sólo una xilografía, no muy posterior al *Baño*, trata un tema netamente humanístico. Lleva el título de «*Hércules*» y representa el combate de Hércules y Caco (347). Es característico, sin embargo, que la interpretación no se base en fuentes clásicas originales sino en un compendio medieval que se conoce por el nombre de «*Mythographus III*», probablemente suplementado en este caso con sugerencias de los amigos eruditos de Durero. Esto explica los elementos insólitos de la escena. Debido a que el «*Mythographus III*» narra el episodio de Caco antes que todos los demás trabajos de Hércules, el héroe no viste todavía la piel de león que usaría durante toda su vida posterior —el león aún pasea tranquilo por el fondo—, sino una piel de ciervo o de ternero. El vencido Caco, cubierto con lo que Durero entonces creía ser una armadura clásica, está representado en forma de «hermanos siameses» a consecuencia de una interpretación audazmente literal del epíteto *duplex*, que puede significar «artero» (como en nuestra palabra «duplicidad») además de «doble» o «bipartito». Finalmente, la infortunada muchacha perseguida por una Furia de feroz aspecto mantegnesco es Caca, la hermana de Caco, la cual —no se nos dice cómo ni por qué— «delató a su hermano a Hércules» y con ello acarrió su muerte. Previera o no el resultado de su acción, era por tanto rea de fratricidio y debía ser castigada por la diosa vengadora especialmente encargada de perseguir este crimen, la «*Erynys fraterna*».

Todas las demás xilografías grandes anteriores a 1500 representan, pues, asuntos religiosos. Pero sólo cuatro fueron concebidas como grabados sueltos: el *Sansón*, la *Sagrada Familia de las tres liebres*, el *Martirio de Santa Catalina* y el *Martirio de los diez mil* (337), donde se incorporaron reminiscencias italianas a una armazón derivada, como se recordará, de Geertgen tot Sint Jans (figuras 69 y 70). Las restantes veintidós pertenecen a dos series coherentes o, en palabras del propio Durero, a dos «libros grandes»: el Apocalipsis y la Pasión Grande. El Apocalipsis se compone de quince xilografías, la primera de las cuales representa el Martirio de San Juan Evangelista. Se publicó por vez primera en dos ediciones paralelas, una con el texto en alemán y la otra con el texto en latín, ambas aparecidas en 1498; en 1511 salió una reimpresión de la edición latina, con un frontispicio nuevo (280-295).

El Apocalipsis fue una empresa novedosa por dos razones. En primer lugar, fue el primer libro diseñado y editado por un artista por su cuenta y riesgo. También la «Crónica de Nuremberg» se había impreso por iniciativa de Wolgemut y Pleydenwurff, pero estos hombres habían obtenido el respaldo de dos capitalistas, y a éstos y al impresor, Anton Koberger, se

atribuía la publicación en el colofón. Durero, en cambio, puso aquí su firma como artista y como editor, y si el texto fue compuesto e impreso en el taller de Koberger, lo cual no es seguro, ese dato no fue hecho público.

En segundo lugar, el Apocalipsis constituía un tipo nuevo de libro ilustrado en cuanto tal. Aparte de los manuscritos carolingios, de los cuales hablaremos en seguida, en líneas generales las versiones ilustradas anteriores del Apocalipsis se agrupan en tres clases. O bien se distribuía a lo largo del libro cierto número de figuras autónomas y bastante grandes, preferiblemente de página entera, como en el Apocalipsis de Bamberg, los Beatos y otros cuantos ejemplos; o bien se insertaban en el texto manuscrito o impreso una serie de ilustraciones comparativamente pequeñas, como en las grandes Biblias holandesas de la primera mitad del siglo XV y sus descendientes remotas las Biblias impresas de los años setenta y ochenta; o bien, en fin, se dividía cada página en dos, a veces en tres, hileras de figuras explicadas mediante breves pies e inscripciones internas, como en la mayoría de los manuscritos franceses, ingleses, flamencos y alemanes de los siglos XIII y XIV. La desintegración gradual de este último tipo, con una progresiva invasión de texto en el espacio de las figuras, dio finalmente por resultado los Apocalipsis de plancha xilográfica de mediados del siglo XV.

Pero Durero quería sacar un libro que contuviera el texto completo y al mismo tiempo una serie continua pero breve de figuras ni interrumpidas por el texto ni insertas en él, ni, por supuesto, intercaladas con él. Por consiguiente, reservó las páginas impares de la obra, de gran formato, para xilografías sin inscripciones e imprimió el texto en las páginas pares. Esta distribución recuerda la de los antedichos manuscritos carolingios, pero en éstos no se respeta siempre ese principio, que además aparece aplicado con arreglo a un espíritu muy distinto. Los Apocalipsis muy próximos de Valenciennes y París (Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. 1132) presentan una estricta alternancia de figuras en el *recto* y texto en el *verso*, pero las figuras no son siempre de página entera y están salpicadas de inscripciones. En los Apocalipsis muy próximos de Tréveris y Cambrai, en cambio, las ilustraciones son de página entera y sin leyenda, pero hay un súbito cambio de hojas con figuras en el *verso* y texto en el *recto* a hojas con figuras en el *recto* y texto en el *verso*. Y en los cuatro casos citados el relato gráfico, que comprende de treinta y ocho a setenta y cuatro figuras, es tan prolijo como conciso es el de Durero.

Sólo en un caso se podría hablar de anticipo del esquema general de Durero: en el del notable manuscrito del este de Flandes, conservado en la Bibliothèque Nationale (MS. Néerl. 3, figura 73), donde todo el contenido del Libro de la Revelación aparece comprimido en un número modesto de figuras (veintidós frente a las catorce de Durero); donde las ilustraciones ocupan toda la página y son de formato semejante, aunque, claro está, no del mismo tamaño, que las xilografías durerianas; donde el texto ocupa siempre el reverso de las hojas y nunca invade el espacio de las figuras, y donde reina un análogo espíritu de grandeza y patetismo, dentro de los límites del estilo de alrededor de 1400. Tuviera o no ocasión Durero de ver este manuscrito u otro parecido (lo cual no es imposible ni mucho menos, sobre todo si fuera cierto que visitó los Países Bajos en sus años de oficial), él es, en cuanto «libro», lo que más se acerca a su Apocalipsis.

Aparte de todo lo demás hay, empero, una diferencia de estructura muy significativa. En el manuscrito de París el texto no está sólo abreviado, sino dispuesto de tal manera que cada capítulo lleva enfrente la ilustración correspondiente y forma con ella una especie de unidad texto-más-figura (cosa que, dicho sea de paso, sucede también en una reimpresión no autorizada del Apocalipsis de Durero que publicó en 1502 Hieronymus Greff). Durero imprimió el

texto sin interrupción, y el reverso de su última xilografía queda en blanco. No era su intención que el lector comparase determinada imagen con determinado pasaje de la obra escrita, sino más bien que absorbiera el texto entero y la secuencia de imágenes entera como dos versiones autónomas y continuas de la misma narración.

Para lograr ese fin Durero aplicó dos principios: concentración y dramatización. De una parte condensó el contenido todo del Apocalipsis en catorce xilografías, cada una de las cuales presenta una composición cerrada y unificada; abrevió u omitió por entero incidentes comentados en otros ciclos y evitó rigurosamente las repeticiones. Por ejemplo, los «montes e islas removidos de sus asientos» del capítulo 6, 14 y la «estrella caída» del capítulo 9, 1 fueron omitidos porque había representaciones de sucesos semejantes en la ilustración del capítulo 8, 8 y 8, 10, respectivamente (288); el contenido de 7, 9-10 y 13 y de 19, 1-4 se incorporó a la ilustración de 14, 1 y 3 por evitar la reiteración de las grandes multitudes en adoración del Cordero (287). De otra parte, Durero hizo todo lo posible por transformar meras situaciones o fenómenos en acción dramática. Cuando el texto habla de «una voz que salía de los cuatro cuernos del altar de oro que está delante de Dios», los cuernos (*cornua*; en la traducción de Lutero, «Ecken») aparecen como cabezas de querubines arrojando chorros de aire (289); cuando se menciona a los «ciento cuarenta y cuatro mil sellados» en «la frente», Durero no se contenta con mostrar a un grupo de hombres señalados con una cruz, sino que ilustra la acción de señalarlos, llevada a cabo por un ángel de su invención (286, figura 79); cuando se da un vestido blanco a «las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios», que reclaman mayor celebridad en la administración de justicia, vemos a los impacientes mártires resucitados, conducidos ante el altar por ángeles, recogiendo los vestidos e incluso poniéndoselos (285), y cuando la bestia de siete cabezas se aparece al vidente con una de las cabezas «[como] herida de muerte», uno de los cuellos se desploma como una serpiente agonizante (294). Los Cuatro Jinetes, que según el texto «salen» uno por uno y no establecen contacto directo con la humanidad, aparecen como un pelotón cerrado que arroja a una multitud de víctimas indefensas (284); la «enorme montaña ardiendo» es «arrojada al mar» por dos manos gigantescas que salen de las nubes (288, figura 80), y las estrellas que caen del firmamento «como la higuera suelta sus higos aún verdes» parecen comportarse cual seres vivos, retorciéndose como estrellas de mar más que como astros, y provista cada una de una cola estremecida (285). A esto hay que añadir que el Evangelista, que en otras ilustraciones del Apocalipsis es más o menos omnipresente, aquí solamente figura en las ocasiones en que toma parte activa en el drama. No se nos presenta como mero «vidente» sino como participante directo en la acción: cuando se postra de rodillas ante el Hijo del Hombre y escucha su voz (282, figura 76), cuando los Ancianos le dirigen la palabra (283, figuras 77 y 287), cuando devora el libro (290) y cuando se le muestra la Jerusalén Celestial (295). El episodio carente de dramatismo de las cartas a las Siete Iglesias queda, huelga decirlo, sin ilustrar.

Al apartarse así del texto escrito, Durero podía apoyarse hasta cierto punto en una tradición representacional que, si bien con intenciones completamente distintas, había preparado el camino para una interpretación más animada de los datos textuales. El Apocalipsis de plancha xilográfica y sus predecesores pintados a mano habían figurado ya la recepción de los vestidos por parte de los mártires impacientes, y todo el siglo XV había mostrado una tendencia creciente a unir a los Cuatro Jinetes en un espacio pictórico coherente en lugar de representarlos en cuatro páginas separadas o, cuando menos, en cuatro sectores separados. La Biblia Quentell, de hacia 1479, y sus derivadas la Biblia Koberger, de 1483, y la Biblia Grüniger, de 1485 (la primera ilustrada con reimpresiones de las planchas originales de Quentell y la segun-

da con copias invertidas, toscas pero bastante imaginativas) incorporan incluso un grupito de víctimas humanas (figura 75).

Hay muchas otras indicaciones de que Durero consultó atentamente las xilografías de sus modestos predecesores. Lo que podríamos llamar «materia prima» de sus composiciones le vino dado en gran medida por las ilustraciones de la Biblia Quentell-Koberger, de una parte, y de la Biblia Grüninger, de otra. La siguiente breve tabulación servirá para facilitar una comparación que arroja una luz interesante sobre los métodos de Durero.

MARTIRIO DE SAN JUAN EVANGELISTA (281). Los motivos de los sayones fueron en parte sugeridos por la Biblia Quentell-Koberger y, aún con mayor exactitud, por la Grüninger.

LA VISIÓN DE LOS SIETE CANDELEROS (282, figura 76). El esquema general de composición fue tomado directamente de la Biblia Quentell-Koberger (figura 74).

LOS CUATRO JINETES (284, figura 78). Además del hecho de que los cuatro jinetes aparezcan dentro de un espacio pictórico unificado y se incluyan sus víctimas humanas, hay que señalar que la Biblia Quentell-Koberger muestra a una mujer arrodillada en el mismo lugar que ocupa una figura análoga, aunque muy superior, en la xilografía de Durero.

LA APERTURA DE LOS SELLOS QUINTO Y SEXTO (285). Mientras que la idea de representar el hecho mismo de ponerse los vestidos (y posiblemente la división de la composición en dos sectores) procede del Apocalipsis xilográfico, el motivo del ángel que los entrega desde detrás del altar se deriva de la Biblia Grüninger.

LOS CUATRO ANGELES QUE SUJETAN LOS VIENTOS (286, figura 79). Las espadas que portan los Angeles —que no están ni en el texto ni en la tradición anterior— aparecen en las biblias Quentell-Koberger y Grüninger. El Angel superior izquierdo es una variación invertida del Angel superior derecho de la xilografía Quentell-Koberger. La idea de reunir a los Cuatro Angeles en un bloque compacto situado a la izquierda del primer plano, con todas las demás figuras relegadas al plano medio, tal vez le fuera sugerida a Durero por Michael Pacher, de quien pudo ver algunas obras cuando cruzó los Alpes; una distribución similar de masas se observa, por ejemplo, en el *Milagro de los panes y los peces* del retablo de San Wolfgang.

LAS SIETE TROMPETAS (288, figura 80). El águila que dice «We, We, We» y se abate sobre la tierra —en lugar de mostrar tranquilamente sus alas extendidas— se da en forma casi idéntica en la Biblia Grüninger, pero está ausente de la Quentell-Koberger; también el motivo de los barcos que zozobran se inspira en la xilografía de Grüninger. La estrella que cae, en cambio, está solamente en la Biblia Quentell-Koberger. La montaña ardiente aparece en ambas versiones, pero la idea de presentarla arrojada al mar por dos manos enormes es de Durero.

SAN JUAN DEVORANDO EL LIBRO (290). El «Angel Poderoso» es una versión mejorada del de la Biblia Quentell-Koberger, salvo que Durero hace una interpretación más literal de la metáfora «y sus piernas como columnas de fuego»: la xilografía más antigua deja ver dos pies humanos debajo de las basas de las «columnas», en tanto que Durero elimina los pies.

LA MUJER APOCALÍPTICA (291). El trazado general de la composición procede de la Biblia Quentell-Koberger. El motivo del Niño llevado al cielo por dos ángeles fue, sin embargo, revisado conforme al modelo de los monumentos funerarios y de los libros

de oraciones («Commendatio animarum»), en los cuales el alma del difunto, bajo figura de niño, es elevada a las alturas en un lienzo.

COMBATE DE SAN MIGUEL CON EL DRAGON (292, figura 81). La postura de San Miguel se inspira en la Biblia Quentell-Koberger.

LA RAMERA DE BABILONIA (293). La composición general del grupo principal, la postura de la Ramera y la presencia del ángel proceden de la Biblia Quentell-Koberger.

LA BESTIA QUE TENÍA DOS CUERNOS COMO DE CORDERO (294). La postura y fisonomía de la Bestia se inspiran en la Biblia Grüninger más que en la Biblia Quentell-Koberger.

EL ANGEL QUE TENÍA LA LLAVE DEL ABISMO (295). El grupo principal se inspira, muy a grandes rasgos, en la Biblia Quentell-Koberger.

A la hora de remodelar los esquemas y motivos que le ofrecían estas xilografías anticuadas, Durero se aprovechó de las experiencias de su viaje de estudios y de su visita a Italia. Ya hemos dicho que su nueva técnica xilográfica debe mucho a los grabados a buril de Schongauer. Por lo que se refiere al Apocalipsis, esos buriles sirvieron no sólo para mejorar la gramática de Durero sino también para enriquecer su vocabulario. Es casi ocioso señalar que los Siete Candeleros de la visión inicial son variaciones diversificadas, y en parte modernizadas, del magnífico candelabro que aparece en la *Muerte de la Virgen* de Schongauer. La figura del Evangelista de la misma xilografía, que postrado de rodillas muestra al contemplador las plantas de los pies desnudas, revela también la influencia de aquel buril, y tan grande fue la fascinación de este detalle realista que Durero lo repitió cuatro veces en años posteriores: en el retablo Heller (8, 496, figura 168), en las dos xilografías que representan la Muerte y la Asunción de la Virgen (313 y 314, figura 178) y en el *Juicio Final* de la Pasión Pequeña (272). El tipo facial del Hijo del Hombre en la *Visión de los Siete Candeleros* no es menos schongaueriano que la aparición aérea de la «*Guerra en el Cielo*», que con su fantástico fleco de colas y alas de demonio presupone evidentemente la *Tentación de San Antonio*. El niño, en fin, que vemos en el ángulo inferior izquierdo de la *Apertura de los Sellos Quinto y Sexto* es casi idéntico al Niño Jesús como «*Salvator Mundi*» de Schongauer.

Pero la madre de este niño es de otra estirpe. Su semblante horrorizado, con la boca abierta para exhalar un grito de angustia, sería impensable sin modelos tales como la anciana que expresa su dolor en el *Entierro* de Mantegna (figura 198), modelos que a su vez reflejan el *pathos* congelado de las máscaras trágicas de la Antigüedad clásica. En el fondo de la misma xilografía se descubre otro reflejo del estilo de Mantegna, en la figura del anciano que intenta inútilmente protegerse del diluvio de estrellas, y cuya postura repite la del Orfeo agonizante (928, figura 49). Reminiscencias del viaje a Venecia son también la arquitectura italianizante y la cabeza del turco del *Martirio de San Juan* (281; para la cabeza del turco véase el dibujo 1469, figura 55), el yelmo fantástico del guerrero que aparece entre los que escuchan a la Bestia con Dos Cuernos como de Cordero (294; el yelmo se repite más tarde en el buril «*Hércules*») y el vestido veneciano de la *Ramera de Babilonia* (293; véase el dibujo 1278).

Todos estos detalles, sin embargo, son de pequeña importancia frente a la influencia del Renacimiento italiano como método de planteamiento nuevo. Sólo gracias a Mantegna, o mejor dicho a los modelos clásicos transmitidos por intermedio de él y de sus seguidores, pudo Durero «realizar» las visiones de San Juan sin destruir su carácter fantasmagórico.

Una visión es un evento sobrenatural, o más bien una secuencia de eventos sobrenaturales, experimentados por una persona que «está en el Espíritu» o, como diríamos hoy, en

trance. Su contenido, por lo tanto, es a la vez milagroso e imaginario. Es milagroso en tanto en cuanto las leyes de la vida material normal quedan temporalmente suspendidas; es imaginario en tanto en cuanto no se piensa que esa suspensión se dé en la realidad, como sucede, por ejemplo, en los milagros aceptados por la Iglesia, sino sólo dentro de la conciencia del visionario. Para «realizar» una visión en una obra de arte, esto es, para hacerla convincente sin ayuda de signos convencionales o inscripciones, el artista tiene que satisfacer dos exigencias aparentemente contradictorias: ha de ser un maestro consumado del «naturalismo», pues sólo contemplando un mundo evidentemente regido por eso que llamamos leyes de la naturaleza podremos advertir esa suspensión temporal de dichas leyes que constituye la esencia del «milagro»; y ha de saber trasplantar el evento milagroso del nivel de lo tangible al nivel de una experiencia imaginaria.

En el Apocalipsis de Durero esta segunda condición queda satisfecha en parte por su nuevo estilo xilográfico, de cuya virtud «desmaterializadora» ya hemos hablado, y en parte por artificios compositivos orientados a subrayar la superficie plana. En casi todas las xilografías el diseño está dominado por un eje vertical (a menudo cruzado por una divisoria horizontal) sobre el cual se alinean varios objetos ubicados en diferentes planos espaciales. Las diagonales desempeñan un papel importante, y las formas se disponen de tal manera que su equilibrio y su conexión no son menores en la hoja plana que en el espacio; ocasionalmente, por ejemplo en los *Angeles vengadores* y en la *Mujer apocalíptica*, se añaden ángeles adorantes sólo por razones de simetría.

Para satisfacer la exigencia de «naturalismo», sin embargo, había que complementar la formación norteña de Durero, que le daba un dominio suficiente del espacio, el volumen y el color, con un estudio más profundo de la cinética del cuerpo humano y la fraseología de las emociones humanas. Sin Mantegna o, mejor dicho, sin la tradición clásica deliberadamente resucitada por Mantegna y por quienes compartían sus ideas, Durero no habría podido prestar convicción a la ágil fuerza de los Angeles Vengadores, a la estatuaria postura de los Angeles que Sujetan los Vientos, al tormento de los seres humanos desesperados ni a la fría furia de los Cuatro Jinetes. La falange que éstos forman se ajusta al patrón de un tipo clásico que había sobrevivido en dípticos consulares y miniaturas carolingias, pero que después había estado perdido durante muchos siglos, y el grupo que componen el jinete portador de la «balanza» y la mujer derribada ante los cascos de su caballo —espléndida sustituta de la figura análoga de la Biblia Quentell-Koberger— recuerda uno de los relieves del Arco de Constantino.

Como muestra de este contraste casi paradójico entre representación «naturalista» de cosas visibles y modo de presentación no naturalista, consideremos un caso concreto: la *Visión de los Siete Candeleros* (282, figura 76). En cuanto a disposición general se mantiene muy fiel a las xilografías de las biblias Quentell-Koberger y Grüninger (figura 74), pero es infinitamente más avanzada en la representación de la profundidad espacial y el detalle realista. En todos estos enormes candeleros —enormes porque deben llenar la vista del visionario antes de que éste vea al Hijo del Hombre— brilla la diversidad; cada uno es una obra maestra única de orfebrería, y las llamas de las velas parpadean movidas por una brisa sobrenatural; aparecen en perspectiva en lugar de en alzado geométrico y no se disponen unos encima de otros, sino unos delante de otros. Están colocados sobre cúmulos realistas que parecen sustentar no sólo los candeleros sino también la figura del visionario. En el grabado más antiguo el vidente se arrodilla ante una aparición que se le presenta dentro de una mandorla convencional; en la xilografía de Durero está incluido en su propia visión.

Pero precisamente estas innovaciones infunden en el contemplador una sensación de

irrealidad fantástica. Las mismas nubes que sirven como de plataforma para los candeleros y la figura de San Juan acaban siendo unas a modo de columnas verticales de humo, ingravidas y liberadas de las normas de la perspectiva. La tridimensionalidad del espacio está subrayada y negada al mismo tiempo (con la simetría estricta de la composición total y la transparencia abstracta de las líneas xilográficas, que apoyan ambas una interpretación no naturalista), y el hecho mismo de que el Evangelista —un mortal como nosotros— parezca materialmente transportado a un ámbito sobrenatural nos invita a compartir, no sólo a presenciar, su visionaria experiencia.

En cada página del Apocalipsis se pueden hacer observaciones análogas. Dondequiera que aparece un escenario terrenal, es uno de esos paisajes panorámicos cuya técnica había aprendido a dominar Durero en su viaje por los Alpes. Hasta la riada que «vomita» el Dragón en su persecución de la Mujer Apocalíptica se extiende tomando la forma de un río verdadero. La copa de la Ramera de Babilonia, las joyas de los personajes sagrados y profanos, las coronas del monstruo de siete cabezas, la tracería de los «altares delante de Dios» y obras de carpintería tan robustas como las Puertas del Cielo y la tapadera del Abismo están plasmados con el mismo respeto artesanal hacia los detalles técnicos que los Siete Candeleros. Y en la representación de seres vivos, ya sean ángeles, seres humanos o animales, el principio de variedad que gobernara los capiteles, las tracerías de ventana y los baldaquinos de las catedrales góticas se empareja con la movilidad orgánica conquistada por el Renacimiento.

Las cabezas del Dragón, sobre todo donde aparece junto con la Bestia con Dos Cuernos como de Cordero, varían en cuanto a posición relativa, fisonomía y movimiento para expresar la operación de los siete pecados capitales, de suerte que la orgullosa cabeza de león del centro representa la «Superbia» (raíz y madre de los demás vicios), la cara estúpida con cuernecillos de caracol la «Acedia», la cabeza con pico y ojos muy juntos la «Invidia», etcétera. El comportamiento de los Cuatro Angeles que Sujetan los Vientos se diversifica dando origen a un *crescendo* rítmico, y al mismo tiempo es el que corresponde al carácter de sus antagonistas. Para aquietar al suave Céfiro basta un ángel de estatuaria belleza que alza la mano izquierda en ademán de dulce persuasión y que porta su espada más como atributo que como arma; su vecino, encarado al Austro, hace un gesto más enfático con el brazo derecho y levanta la espada con firmeza un tanto amenazadora; el ángel superior derecho se dirige al Euro con los brazos abiertos, enfáticamente alzado el izquierdo y la espada casi presta para la acción, y para domar a Bóreas, el más fiero de los vientos, hace falta un auténtico combate. Hasta el paso de los Cuatro Jinetes está diferenciado para crear una ilusión de velocidad acelerada. El grupo de los tres jinetes de delante, aunque inspirado en modelos clásicos, difiere de éstos en que los caballos no se mueven al unísono. El Jinete de la Balanza intenta alcanzar al Jinete de la Espada, y éste a su vez al que «tenía un arco». Ante su avance caen las víctimas como el trigo ante el segador, y la Muerte, provista de una horca en lugar de la guadaña acostumbrada —cosechadora, no asesina—, viene mucho más atrás, a lomos de un desmedrado jamelgo cuyo paso renqueante no es menos inexorable que el atronador golpe con que se mueven los otros tres caballos.

Y sin embargo, cuanto más auténtico es el escenario terrenal, tanto más fantasmagóricos son sucesos como la «Guerra en el Cielo» o la aparición de los Veinticuatro Ancianos; cuanto más realistas e individualizados son los detalles del Dragón, tanto más monstruosa es la figura entera; cuanto más naturales y eficaces son los ademanes de los Angeles que Sujetan los Vientos, tanto más exorbitante es el espectáculo, y cuanto más reales son los Cuatro Jinetes y sus monturas tanto más inevitable es la impresión de que el terrible escuadrón sale de la nada.

Cada incremento, en fin, de verosimilitud y animación refuerza más que debilita el efecto visionario.

Por eso pudo Durero omitir frecuentemente la figura de San Juan allí donde los ilustradores medievales la habían tenido por indispensable; el estilo no naturalista de éstos, que no admitía siquiera una distinción clara entre milagro y suceso natural, difícilmente podía distinguir una visión de un milagro sin incluir al visionario. Por la misma razón se atrevió nuestro artista a ilustrar la atrevida imaginaria del Apocalipsis con mayor literalidad que ninguno de sus predecesores. Cuando el texto dice que los ojos del Hijo del Hombre eran «como llama de fuego», Durero puede hacer salir llamas de verdad del rostro del Señor porque el poder «desmaterializante» de sus líneas reduce llamas, carne y cabellos a un mismo grado de incorporeidad. San Juan puede «devorar» de verdad el libro (que le es meramente presentado en la mayoría de las representaciones medievales y en todas las del siglo XV) porque éste parece casi evaporarse bajo su ardiente aliento. La virtud del medio xilográfico, tal como Durero lo reinterpreta, le permite seguir el consejo de Aristóteles al dramaturgo: «Debe preferirse lo que es imposible pero probable a lo que es probable pero no convincente».

Sería fútil intentar construir una cronología de la serie del Apocalipsis en la que todas las xilografías se sucedieran unas a otras como se suceden los vagones de un tren; la preparación de la obra entera no llevó arriba de un par de años, y es seguro que el artista trabajó en más de una composición a la vez. Pero sí se pueden seguir los pasos de una evolución clara. Como los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, las composiciones de Durero crecieron poco a poco en «escala» y monumentalidad a expensas de la riqueza y de la variedad, y muestran una libertad, una osadía y una economía crecientes en la explotación del medio artístico. Cuando Durero compuso las *Siete Trompetas* (288, figura 80), *San Juan ante Dios y los Ancianos* (283, figura 77) y la *Adoración del Cordero* (287), aún tendía a acumular demasiadas cosas dentro del espacio disponible, de modo que los motivos sueltos parecen pequeños en relación con el formato de la página. Lo esencial propende a fundirse con lo accidental en una complicada red de formas cuyo mensaje es preciso descifrar en lugar de captarlo a la primera ojeada. El modelado, todavía no sistematizado totalmente, muestra aún vestigios de la tradición de Wolgemut y no alcanza aún la transparencia y la económica precisión de las páginas posteriores. Bastará señalar las crespas lanas del Cordero en la *Adoración*, las algodonosas alas del Águila y de los Angeles en las *Siete Trompetas* y el tratamiento de cabellos, brocados y terciopelos en las tres escenas. Allí donde hace acto de presencia, el Evangelista aparece muy joven, con sedosos rizos y con el blanco rostro siempre vuelto de perfil y portando una expresión de infantil timidez. La xilografía de las *Siete Trompetas* es la que presenta la composición más apretada de todas, y es la única en que la letra impresa invade la imagen; evidentemente señala el comienzo mismo de toda la empresa.

Este grupo temprano se distingue con facilidad de otro tardío que comprende *San Juan devorando el Libro* (290), el *Martirio de San Juan* (281) y la *Visión de los Siete Candeleros* (282, figura 76). Estas tres composiciones representan las cotas más altas en cuanto a grandiosidad de la escala, concentración en lo esencial y economía gráfica. También el tipo del Evangelista aparece totalmente cambiado: en lugar del muchacho titubeante vemos a un asceta apasionado, con el cabello en desorden y el semblante fanático y huesudo desfigurado por la emoción o congelado en estático estupor (figuras 84 y 85). Todo indica que, como la mayoría de los prólogos e «introducciones», las dos primeras páginas de toda la serie fueron las últimas en orden de realización.

Establecidos el comienzo y el final de la obra, podemos dividir las restantes xilografías en

dos clases, de las cuales una sucede al primer grupo y la otra anuncia el último. Esta segunda clase, que incluye los *Cuatro jinetes* (284, figura 78), la *Apertura de los Sellos Quinto y Sexto* (285) y los *Cuatro Angeles que Sujetan los Vientos* (286, figura 79), se caracteriza por la culminación de esas influencias mantegnescas en cuya importancia ya hemos hecho hincapié. La otra, que forma la transición entre este grupo «mantegnesco» y las tres primeras xilografías, abarca el resto de la serie: la *Jerusalén Celestial* (295, con un Evangelista que todavía recuerda el tipo primero), la *Ramera de Babilonia* (293), la *Bestia que Tenía Dos Cuernos como de Cordero* (294), la *Mujer apocalíptica* (291, resumiéndose, por así decirlo, en la evolución del Monstruo de las Siete Cabezas a lo largo de estas tres xilografías la dirección de desarrollo de toda la serie) y el *Combate de San Miguel con el Dragón* (292, figura 81, puente hacia el grupo «mantegnesco»). La xilografía de los *Angeles Vengadores* (289), finalmente, ocupa una posición excepcional, por cuanto el tímido estilo de las escenas celestiales forma agudo contraste con la impetuosa fuerza de la acción terrenal. Al parecer Durero había diseñado esta composición en fecha temprana, y luego, insatisfecho con la zona inferior, remodeló la escena de combate transformándola en una magnífica síntesis de ornamentismo gótico (con los dos ángeles de delante formando una esvástica perfecta) y la *maniera antigua* de Mantegna.

Como la *Ultima Cena* de Leonardo, el Apocalipsis de Durero es una de esas obras de arte que podríamos llamar ineludibles; obras que, porque compendian y a la vez superan una tradición secular, se hacen acreedoras a una autoridad a la cual ningún artista posterior puede sustraerse, como no sea quizá por la vía de una oposición deliberada que es en sí otra forma de dependencia. Las composiciones de Durero fueron copiadas no sólo en Alemania sino en Italia, en Francia y en Rusia, y no sólo en xilografías y buriles, sino en pinturas, relieves, tapices y esmaltes. Su influencia indirecta, transmitida por un maestro como Holbein y por artesanos tan modestos como los ilustradores de las Biblias de Lutero, llegó hasta los monasterios del Monte Athos.

La impresión que produjo la Pasión Grande fue, aunque no menos profunda, sí menos llamativa: en primer lugar porque esta serie carecía del atractivo de lo novedoso y lo fantástico; en segundo lugar porque no llegó al público en forma de totalidad integrada. Cuatro de las once xilografías —la *Ultima Cena*, el *Beso de Judas*, la *Bajada a los infiernos* y la *Resurrección*— no fueron ejecutadas hasta 1510; hasta el año siguiente no se añadió el Frontispicio y se publicó en forma de libro la serie entera, con explicación, en versos latinos, de Benedictus Chelidoniumius (*recte* Benedict Schwalbe). Las xilografías terminadas antes de 1500, siete en total, se vendieron, pues, y circularon en un principio como estampas sueltas.

Tres de estas xilografías: la *Agonía en el Huerto* (226), la *Flagelación* (228) y el *Descendimiento* (232), dan la impresión de ser de fecha temprana, alrededor de 1497. Estilísticamente parecen algo menos maduras que las xilografías «mantegnescas» del Apocalipsis, y su composición adolece de una juvenil redundancia que es especialmente visible en la *Flagelación* y el *Descendimiento*. La *Crucifixión* (231) es un poco más avanzada, y se la puede fechar en 1497/1498; y de las tres xilografías restantes, el «*Ecce Homo*» (229), el *Camino del Calvario* (230) y el *Llanto* (233), se podría afirmar que retoman el hilo de la evolución del artista en el mismo punto exactamente en que había quedado a la terminación del Apocalipsis.

El «*Ecce Homo*» (figura 88), por ejemplo, se asemeja al *Martirio de San Juan* (281) en que en ambos es importante una multitud, y en que los gobernantes paganos están representados en figura de turcos, interesante supervivencia ésta de la tendencia medieval a confundir los paganismos islámico y clásico hasta el punto de llamar «sepulture d'un sarazin» a una tumba romana. Pero en tanto que el gentío del *Martirio de San Juan* está separado de la acción princi-

pal mediante el subterfugio mecánico de un parapeto, en el «*Ecce Homo*» ese problema recibe una solución puramente óptica.

El palacio de Pilatos (de estilo gótico flamígero pero caracterizado como edificio «paganos» por la estatua de un sátiro con patas de cabra) se presenta en pronunciado escorzo, que deja un pasadizo oblicuo entre el pueblo y el grupo formado por Cristo, Pilatos y un servidor, que aparecen en el pórtico del propio palacio. Con frecuencia se ha observado que la perspectiva de ese escorzo es incorrecta: los cuatro escalones del pórtico convergen en un punto de fuga y las juntas horizontales del muro lo hacen en otro. Pero precisamente este «fallo», aunque dañino para la armonía formal de la composición, sirve para subrayar su significación. En lugar de «determinar primero el espacio y después colocar las figuras en él», como dice un teórico italiano, Durero, que todavía no dominaba un método coherente de construcción perspectiva, pensó primero las figuras y añadió posteriormente los lineamientos que definen el espacio. Era natural, por tanto, que la arquitectura reflejase el carácter antitético del suceso más que la unidad del espacio. La discrepancia entre los dos puntos de fuga —el de los escalones situado en el centro mismo del gentío, el del muro a la altura de la cabeza de Cristo y bastante fuera del cuadro— simboliza visualmente el contraste entre el Salvador y la muchedumbre hostil, del mismo modo que en el *Martirio de San Juan* la mayor escala del emperador romano simboliza visualmente su posición social.

La composición del *Camino del Calvario* (230, figura 89) recuerda, en líneas generales, el famoso buril de Schongauer (figura 15). En ambas obras el cortejo viene del fondo y llega al centro del escenario con la figura de Cristo, a quien se representa postrado de rodillas y soportando el peso de Su cuerpo con el brazo izquierdo. Pero mientras que la caravana de Schongauer sigue avanzando implacablemente a pesar del retraso, desapareciendo su vanguardia hacia la derecha del mismo modo que se aproxima la retaguardia desde la izquierda, Durero detiene abruptamente su avance. El capitán romano, también él vestido de turco, se vuelve hacia atrás en la silla, y un enorme lansquenete italianizante mira hacia Cristo caído, produciendo su alabarda vertical el mismo efecto que un punto y aparte al final de una frase. Este lansquenete, importante desde el punto de vista formal, queda, sin embargo, excluido de la acción principal, que es el milagro de la Santa Faz. Hay un hueco entre él y Cristo, en tanto que éste y la Verónica forman un grupo bien trabado, enmarcado por el poste y uno de los brazos de la cruz. Mediante este recurso el grupo de Cristo y la Verónica queda separado de la muchedumbre que fluye de la puerta de la ciudad; pero esta muchedumbre está a su vez dividida por el otro brazo de la cruz: los amigos de Cristo —Simón de Cirene, San Juan Evangelista y las Santas Mujeres— quedan separados de los soldados romanos, uno de los cuales golpea brutalmente el cuello de Jesús con el mango de una pica.

No obstante lo complicado del esquema, la figura de Jesús domina la escena sin dificultad. Mantiene una posición central en ambos sentidos, geométrico y dinámico, y desde el punto de vista de la época Su postura es conspicua por su misma modernidad. En el buril de Schongauer se representaba a Cristo de perfil, formando Su cuerpo una curva sinuosa; sólo la cabeza estaba vuelta de frente y el brazo derecho no era visible. En la xilografía de Durero Cristo no cae blandamente de rodillas, sino que se derrumba bajo Su terrible carga: la fluida actitud gótica ha sido sustituida por un violento *contrapposto*. Las piernas aparecen vistas de perfil, el pecho está vuelto hacia el contemplador y la cabeza se vuelve hacia atrás con fuerza. El brazo derecho está levantado y doblado en ángulo agudo, sujetando con la mano el madero de la cruz; con la izquierda Cristo intenta apoyarse en el suelo. Esta actitud es casi idéntica a la del Orfeo moribundo del dibujo de 1494 (928, figura 49). Restableciendo inconscientemente la

identificación paleocristiana de Cristo con Orfeo, Durero se mantiene fiel a su principio de «emplear las formas de las deidades paganas para las representaciones de la Virgen María y de Jesucristo»; pero es significativo que Cristo caído solamente sufra, mientras que Orfeo muere. Cuando Durero quería presentar la imagen de la muerte inventaba otras posturas, deformadas o extrañamente rígidas; para su manera de pensar, el *contrapposto* clásico era demasiado hermoso para causar horror.

No nos costará trabajo entender por qué esta reinterpretación del Camino del Calvario fue del agrado del más grande maestro del Alto Renacimiento italiano: Rafael. Su «*Pasmo de Sicilia*» (ahora en el Prado) está claramente influido por la xilografía de Durero, aunque todos los detalles hayan sido modificados en consonancia con los moldes del último estilo del italiano. He aquí, pues, un motivo clásico resucitado por Mantegna y repatriado por Rafael luego de ser cristianizado por Durero; y tal vez sea a este ingrediente norteño a lo que el «*Pasmo*» de Rafael debe su carácter proféticamente «barroco».

Finalmente, la xilografía del *Llanto sobre Cristo muerto* (233, figura 90) es importante no sólo en sí sino también por su relación con las dos pinturas grandes de Munich (16, figura 91) y Nuremberg (17). El cuerpo de Cristo descansa en el regazo de San Juan. La Magdalena alza los brazos con un patético ademán de lamento transmitido desde la Antigüedad por el arte bizantino y del primer Renacimiento; otra mujer, medio arrodillada medio agachada, toma la mano derecha de Cristo; una tercera, acurrucada a un lado y vuelta de espaldas a los otros, reprime su dolor apretándose desesperadamente una rodilla; la Virgen descuello sobre todos, retorciéndose las manos pero por lo demás inmóvil como una estatua, erguida y sola.

En la pintura de Munich, que fue un encargo del orfebre Albrecht Glimm y que la tradición fecha en 1500, Durero abandonó deliberadamente la idea central de esta composición. Convencido de que un cuadro de altar pedía riqueza, monumentalidad serena y compostura más que concisión, movimiento dramático y *pathos* emocional, agregó las figuras de Nicodemo y José de Arimatea, eliminó el aislamiento de la Virgen, que había creado un hiato abrupto en la estructura formal de la xilografía, y disciplinó la composición entera para darle la forma de una pirámide que culmina en la figura de San Juan. Además, dos de las figuras (de las cuales la mujer del manto azul deriva obviamente de la Virgen de la xilografía) sostienen grandes tarros de unguento, sustituyéndose así la gesticulación expresiva por actitudes más convencionales; sólo a una anciana del fondo se permite dar rienda suelta a su aflicción mediante un ademán dramático. La figura de la Virgen, antes rígida y solitaria, es ahora el núcleo del grupo entero, y tiernamente rodeada por sus amigos se retuerce las manos con mansa resignación. El cuerpo de Cristo aparece invertido, y una mujer de mundano atavío, probablemente la Magdalena, sostiene uno de Sus brazos con las dos manos.

Salvo algunas partes probablemente ejecutadas por ayudantes, hay que atribuir esta pintura al propio Durero. La transformación de la composición anterior es tan completa y coherente que sólo puede proceder del maestro. No sucede lo mismo con la tabla de Nuremberg, que es preciso atribuir a un imitador que quiso combinar los caracteres distintivos de la xilografía con los de la tabla de Munich. De la xilografía retuvo no sólo la postura de Cristo muerto sino también el esquema general de la composición, con una mujer aislada acurrucada a la izquierda y otra erguida y rígida dominando el centro (aunque ligeramente desplazada con respecto al eje). De la pintura tomó las figuras de la Virgen María y José de Arimatea. Pero la mujer de la izquierda, que en un principio manifestaba su silenciosa desesperación agarrándose una rodilla, levanta ahora los brazos (en compensación se ha omitido la figura que antes se distinguía por ese ademán dramático), y la figura que descuello sobre las demás ya no es una

madre trágica que se retuerce las manos, sino una plañidera indiferente con un tarro de unguento. El resultado es que la escena no posee ni la unidad arquitectónica de la pintura ni la fuerza dramática de la xilografía. En lugar de sugerir aislamiento, la mujer de la izquierda parece meramente haber perdido toda conexión con los demás. El brazo de Cristo, ya no sostenido por una de las mujeres, da la impresión de colgar en el aire. Y la figura dominante del tarro de unguento no sólo aparece desligada del grupo principal (por la eliminación de la mujer que alzaba las manos), sino que patentiza además un contraste decepcionante entre acentuación compositiva e insignificancia dramática.

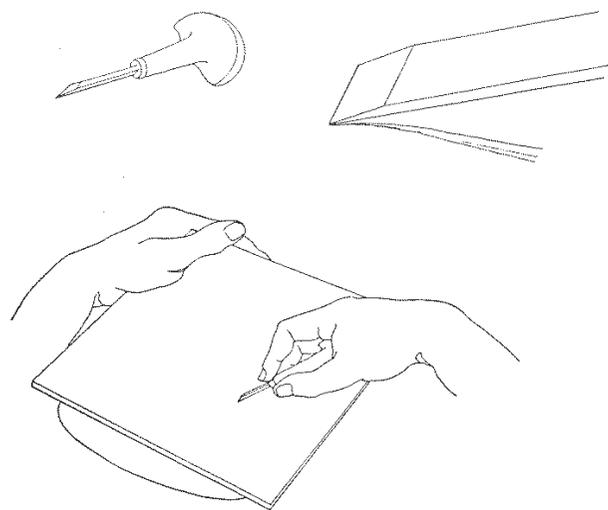
AL AVENTURARSE EN EL CAMPO DEL GRABADO A BURIL, Durero adoptaba una técnica que además de ser desconocida en su Nuremberg natal era diametralmente opuesta al arte, más antiguo e indígena, del xilógrafo. La xilografía es un grabado en relieve, mientras que el buril es un grabado en hueco, en el que la tinta de impresor queda retenida en los surcos o incisiones efectuados en una plancha de cobre muy pulida. Una vez alisados los bordes de los surcos se aplica la tinta, se limpia la superficie y se hace la impresión sobre papel humedecido y bajo una presión muy fuerte.

Al igual que el xilógrafo, el grabador a buril parte de un minucioso «dibujo de trabajo» en el que están ya preestablecidas prácticamente todas las líneas que deben aparecer en el producto acabado; pero la división del trabajo no puede ir más allá. Las tareas de trasladar el dibujo a la plancha y hacer el producto final inevitablemente se funden en una sola, porque la única manera de llevar a la plancha el contenido del «dibujo de trabajo» es la incisión en sí. El propio proceso de incisión se divide en dos etapas bien distintas. Primeramente el grabador define los contornos, y después introduce los detalles, pero no trabajando aquí y allá a su antojo, sino acometiendo y terminando en cada sesión una zona limitada, de unos pocos centímetros cuadrados, estando mientras el resto de la plancha tapado por una cubierta protectora. Trabaja, pues, en cierto modo como el cirujano que opera en una pequeña porción de un cuerpo envuelto en paños asépticos. Su labor avanza a trozos, por así decirlo, y las pruebas de estado muestran que una plancha «inacabada» se divide claramente en distintos sectores, unos ya trabajados por completo, otros sólo con contornos vacíos. Las propias líneas difieren de las de una xilografía en que sus grosores e intervalos pueden adelgazarse hasta una fracción de milímetro sin merma alguna de su nitidez y transparencia. En consecuencia, el buril tiende a ser analítico, detallado y concreto en la misma medida en que la xilografía tiende a ser sinóptica, abreviadora y abstracta.

A la vista de esta diferencia de planteamientos, es claro que la evolución del grabado a buril por fuerza tenía que seguir un curso exactamente contrario al de la del grabado xilográfico. Recordemos que las primeras xilografías no presentaban más que un robusto «esqueleto» lineal, sin modelado alguno. La tarea de poner la carne y la epidermis, por decirlo así, quedó para las generaciones siguientes; ya hemos visto cómo fueron logrando un grado creciente de concreción realista y cómo ese proceso culminó en el acabado ilusionismo de Wolgemut y sus compañeros. A la inversa, los primeros buriles —con los cuales se pretendía sugerir el aspecto real de las iluminaciones pintadas a mano en lugar de reproducir toscamente sus esquemas compositivos— presentan un modelado complejo, como de orfebrería, obtenido por acumulación de paralelas diminutas muy semejantes a las pinceladas de las miniaturas contemporáneas en grisalla. Correspondió a las generaciones siguientes disciplinar esa tonalidad amorfa para hacer de ella un modo de expresión puramente gráfico. El desarrollo de la xilografía durante el siglo XV había tendido de lo abstracto a lo concreto; el desarrollo del buril tendió

de lo concreto a lo abstracto. Allí donde los xilógrafos habían intentado enriquecer paulatinamente la rigidez lineal con espacio y volumen tridimensionales, los grabadores a buril intentaron sustituir la blandura difusa por un sistema de «tallas» netamente definidas.

La necesidad de semejante transformación era tanto mayor cuanto que la unidad estética de los primeros buriles se había visto lesionada por un conflicto entre el carácter del modelado y el de los contornos. El buril de que se sirve el grabador como herramienta es un cincel pequeño rematado en punta aguda (punta que se obtiene afilando en dirección oblicua una barra de acero cuadrangular) y montado sobre un mango en forma de seta. Con ese mango apoyado en la palma de la mano derecha se mueve el instrumento en dirección diagonal, haciendo trazos rectos y paralelos que, si la plancha descansa directamente frente al artista, tenderán a ir de su esquina inferior derecha a su esquina superior izquierda. El modelado de los primeros grabados a buril se lograba haciendo esos trazos tan cortos, tan finos y tan numerosos que quedaban sumergidos en una masa no lineal. Pero los contornos grabados por fuerza han de ser lineales; y como no se componen de líneas rectas, sino de curvas más o menos complicadas, para obtenerlos no basta con la acción del buril solo, sino que es precisa la acción complementaria de la plancha. Esta última se coloca sobre una almohadilla rellena de arena, y de ese modo puede dársele un movimiento de giro al mismo tiempo que se empuja hacia delante el buril (véase la ilustración 1).



1. *El buril y su uso.*

Por todo lo dicho, los contornos efectuados con el buril poseen cuatro características esenciales: primera, son por naturaleza lineales, o, si se prefiere emplear un término derivado del mismísimo proceso que estamos describiendo, «incisivos»; segunda, son por naturaleza continuos; tercera, son por naturaleza elásticos, en cuanto que no presentan un grosor unifor-

me en toda su longitud, antes bien se engruesan y adelgazan entre dos puntos infinitesimales, y cuarta y tal vez la más importante, están por naturaleza sometidos a un principio cuasimatemático. En contraste con las líneas de libre trazado dibujadas con una pluma o con un lápiz, y un poco a modo de las huellas que deja un patinador de figuras, estas líneas están determinadas por la interacción de dos impulsos simples, uno derecho y otro circular. Es a esta geometría interior, si así la podemos llamar, a lo que debe el grabado a buril un carácter específico y una belleza específica que lo distinguen de cualquier otra técnica artística. Hay cosas que no se pueden hacer con un buril por más que el artista lo intente, por ejemplo ningún efecto «impresionista» (lo cual tal vez explique por qué esta técnica fue casi totalmente abandonada en el siglo XIX y ha sido revivida en cierta medida durante las dos últimas décadas). Y hay otras cosas que el buril impone por muy lejos que estén de la intención del artista, por ejemplo esa estilización ornamental del cabello o del pelo de los animales y esa intensificación de la curvatura que se observan siempre que se compara un grabado a buril con su dibujo preparatorio.

Una tendencia a acentuar el carácter gráfico del modelo, y con ello a armonizarlo con los contornos, se aprecia ya en las obras tardías del primer gran burilista, el Maestro de los Naipes. Sus finísimos trazos empiezan a ganar en longitud, energía y nitidez, configurándose como entidades lineales. En algunos casos se emplea el plumado cruzado, y a veces las líneas de modelado tienden incluso a curvarse para indicar las formas por medios más gráficos que pictóricos y conformarse a los contornos. Los seguidores del Maestro de los Naipes, y particularmente el Maestro E.S., siguieron derroteros semejantes, y Martin Schongauer puso glorioso punto final a todo el proceso. En sus buriles, que por primera vez merecen plenamente el nombre de «grabado lineal»*, Schongauer consiguió poco a poco una unificación y una sistematización casi perfectas del estilo de buril. Salvo en lo que respecta a la caracterización de la carne humana, que es un tanto floja y arbitraria incluso en sus últimos grabados, las formas de Schongauer están a la vez circunscritas y modeladas por esas «tallas» curvilíneas y prolongadas que, como se recordará, sirvieron de modelo para el nuevo estilo de xilografía de Dürero. Las líneas, sea lo que fuere aquello que expresen, forman un esquema de cristalina transparencia y precisión. Al aprehender los objetos (en cuya elección a menudo se ha buscado lo que armonice con la peculiar severidad de la técnica del buril: de ahí la predilección de Schongauer por los árboles desnudos o de aspecto metálico, como las palmeras o los dragos), constantemente reexperimentamos el movimiento del grabador que va abriendo surcos en la plancha en rotación, y al seguir con la vista los sinuosos contornos quizá tengamos una sensación en cierto modo semejante a la de conducir un automóvil por una carretera llena de curvas.

Como burilista, pues, Dürero se vio enfrentado a un problema completamente distinto del que se le planteara como xilógrafo. En sus xilografías tuvo que disciplinar la exuberancia no gráfica de Wolgemut y Pleydenwurff; como grabador a buril sintió la necesidad de relajar la rigidez excesivamente gráfica de Schongauer. Se explica así el hecho de que sus primeros esfuerzos en este medio revelen un intento de galvanizar la técnica del grabado a buril ortodoxo con el espíritu sobremanera heterodoxo de la punta seca. La punta seca es por naturaleza tan flexible y caprichosa como el grabado a buril es estricto y metódico. El dibujo no es aquí resultado de los movimientos regulados del buril y la plancha, sino de la rascadura arbitraria del metal con cualquier instrumento afilado. No se compone, por lo tanto, de «tallas» continuas y limpias, sino de puntazos y arañazos que pueden ser cortos o largos, finísimos o robustos, rec-

tos o desflecados. El metal levantado no se elimina totalmente, como con el buril, sino que casi todo queda apartado a un lado; y si se dejan esas crestas, en el momento de la impresión dan a las líneas una cierta irregularidad y borrosidad, y producen esas zonas de negro velado o aterciopelado que reciben la denominación técnica de «rebaba».

Así pues, los primeros grabados en hueco de Dürero, aunque ejecutados con el buril, aspiraban a fundir el estilo de Schongauer con el del Maestro del Libro de Casa. El primero de todos, que es el *Correo Grande* (188), es evidentemente experimental, y no lleva todavía la firma del artista. Mera copia de un dibujo que Dürero poseía, pero obra de un tal Wolfgang Pwrrer, de quien por lo demás nada sabemos (1235), su valor como documento del estilo personal de Dürero es bastante limitado; pero arroja alguna luz sobre sus inclinaciones, porque revela una impetuosidad nerviosa que difiere totalmente de la paciente exactitud de Schongauer. El segundo grabado, también sin firmar, es una *Alegoría de la Muerte* (199, figura 93). Representa a la Muerte en la figura de un hombre desnudo, horriblemente demacrado, con el cabello en desorden, barba filamentosas, boca lasciva y ojos crueles, en acto de raptar a una mujer joven. Los temas siniestros de esta clase no eran raros en el arte alemán del siglo XV, pero la pasión y la sinceridad de Dürero aventajan todos los esfuerzos de sus predecesores, excepto uno: el Maestro del Libro de Casa. La influencia de éste es evidente, no sólo por el espíritu de la obra (aunque, como es natural, le faltaba al joven Dürero la madura humanidad del viejo maestro), sino también por un tratamiento que es todavía más tormentoso que el del *Correo Grande*, y por detalles como el banco, las plantas y la filacteria vacía. Hasta el formato bastante inusitado tiene paralelos en varios grabados del Maestro del Libro de Casa.

El tercero de los buriles tempranos de Dürero, la *Virgen de la libélula* (que ha sido retitulada, probablemente con menos acierto, como *La Sagrada Familia de la mantis*), tiene ya un cierto tono de autoridad (151, figura 92). Casi el doble de grande que la *Alegoría de la Muerte*, está orgullosamente firmada con las iniciales de Dürero —aunque la A conserva todavía una forma un tanto gótica y la d no ha pasado aún a mayúscula— y compendia toda una serie de dibujos anteriores (650, 651, 723-725, figuras 23 y 24), todos ellos portadores de influencias del Maestro del Libro de Casa. Pero entre tanto Dürero había estado en Italia; y eso se nota, dejando a un lado el dudoso argumento de la mantis que es común en el sur de Europa pero rara en Alemania, por un equilibrio formal y una solemnidad casi hierática que son completamente extraños a los dibujos en que se basa la composición. Se incluye la figura de Dios Padre, y esta figura, el rostro de María y los grandes pliegues verticales que caen desde su rodilla componen un eje central que biseca exactamente el plano pictórico. La atmósfera de la escena es más augusta que íntima, y el tratamiento del medio revela un esfuerzo por lograr lo que podríamos llamar un acabado pulcro. Comparada con la *Alegoría de la Muerte*, la *Virgen de la libélula* indica una reacción contra el descuido fogoso en favor del orden y la sistematización.

Sin embargo, no bien había logrado Dürero lo que parecía una síntesis perfecta del Maestro del Libro de Casa y Schongauer, cuando se dio cuenta de que no era posible seguir avanzando en esa dirección. Había que desarrollar la técnica del buril con arreglo a sus principios intrínsecos, no forzarla a la unión con un estilo engendrado en otra técnica. A menos que se violentara el espíritu del buril, las líneas tenían que conservar su carácter esquemático y casi predeterminado. Pero iba a descubrir Dürero que la ilusión de profundidad espacial, el modelado plástico, la singularización de la textura y hasta la luminosidad podían reforzarse no sólo, por así decirlo, quebrantando las normas, sino también aplicándolas con mayor sutileza. La curvatura de las «tallas», aunque sujeta a una que hemos llamado «geometría secreta», podía di-

* *Line engraving*, literalmente «grabado lineal» o «grabado de líneas», es el nombre inglés del grabado a buril (*N. del T.*)

ferenciarse de modo que indicara las más complejas combinaciones de concavidades y convexidades. Sus grosores e intervalos se podían modificar para poner de manifiesto esas variaciones pasajeras de la luz y la sombra que definen la textura superficial de las cosas. Hasta comienzos del siglo siguiente no aprendió Durero a explotar plenamente estas posibilidades, y a descubrir ulteriores refinamientos, como el empleo del «plumeado cruzado doble» (fruto de superponer un sistema de diagonales al sistema de «plumeado cruzado sencillo») o la descomposición de una «talla» en una secuencia de trazos infinitesimales o puntos que, sin apartarse del curso dictado por el empuje del buril y la rotación de la plancha, evocan la imagen de las partículas de polvo iluminadas por el sol. Pero, luego que la «*Virgen de la libélula*» quedó acabada, Durero no dejaría ya nunca de «dar al buril lo que es del buril».

Comparada con la «*Virgen de la libélula*» de hacia 1495, la *Virgen del mono* de hacia 1498 (el mono, símbolo de la lascivia, la avaricia y la gula, se asociaba comúnmente con la Sinagoga, y más especialmente con Eva, de modo que por contraste podía servir para dar mayor relieve a la virtud de la Virgen María, que representa la Nueva Alianza y, como «Eva nova», repara el pecado de nuestra antecesora) señala un gran avance en la realización de espacio, volumen y textura (149, figura 102). Las figuras se destacan con mayor claridad sobre el fondo. Los árboles son cuerpos de perfiles netos, no masas indistintas de luz y sombra. El grupo de la Virgen y el Niño, derivado de fuentes leonardescas transmitidas por mediación de Lorenzo di Credi, tiene el vigor plástico de una escultura de bulto redondo. La pequeña «*Weierhaus*», que es transcripción de un estudio a la acuarela que ha llegado hasta nosotros (1386), resulta tan convincente como el pelaje del mono, el terciopelo de la manga de la Virgen, la madera curada del banco, las nubes esponjosas que se recortan sobre el cielo oscuro y la brillante faz del agua. Pero todos estos efectos «naturalistas» están conseguidos por medios mucho más legítimos que en la «*Virgen de la libélula*». No se permite la intrusión de elementos arbitrarios en las paralelas horizontales que indican el cielo más allá de las nubes; el modelado del tronco al que están clavados los tablones del banco no está hecho con trazos cortos de diferente dirección, sino con «tallas» uniformes cuya curvatura se corresponde con la forma cilíndrica del tronco; sus variaciones de longitud y grosor bastan para sugerir la cualidad táctil de la corteza y la madera enmohecida. Es francamente revelador comparar el gran pliegue tubular del manto de la «*Virgen de la libélula*» con el motivo análogo de la *Virgen del mono* (figuras 127 y 128). En el grabado más antiguo hay una mezcla de largas diagonales rectas con trazos cortos horizontales, y la transición de las zonas en sombra a las iluminadas está indicada torpemente mediante un amasijo de arañazos irregulares. En la *Virgen del mono* las partes convexas y cóncavas del paño están modeladas mediante dos sistemas de curvas paralelas perfectamente «acoplados» entre sí, y la densa sombra que se forma en el hueco a la derecha del pliegue tubular está lograda con verticales prolongadas que pasan a ser curvas concéntricas para señalar la rodilla de la Virgen.

Sólo en un aspecto, a pesar del notable avance conseguido con respecto a la «*Virgen de la libélula*», se observa una cierta falta de sistema. Durero se resistía aún a aplicar un método estrictamente gráfico a una sustancia tan tierna y delicada como es la carne humana. El modo en que él, en contraste con Schongauer, logró vencer esa repugnancia se puede ilustrar con el tratamiento de un detalle característico, el seno femenino. Hay una especie de correspondencia *a priori* entre su figura esférica y la forma circular de las líneas del buril; el objeto mismo parece en este caso pedir, o incluso exigir, el tipo más simple y geométrico de tratamiento gráfico. Pero Durero mostró una relativa lentitud para darse cuenta de esa armonía preestablecida. En los primeros grabados a buril en que aparecen mujeres desnudas —la *Fortuna Pequeña* (185), la *Penitencia de San Juan Crisóstomo* (170, figura 100), y de manera muy particu-

lar en las «*Cuatro brujas*», fechadas en 1497 (182, figura 97)—, las líneas que modelan el seno son, si acaso, menos sistemáticas que las demás. Se observa un avance paulatino hacia la sistematización en el «*Sueño del doctor*» (183, figura 98, hacia 1497/1498) y, en bastante mayor grado, en el «*Monstruo marino*» (178, figura 107, hacia 1498). Pero hasta 1498/1499 no dio Durero con lo que ahora parece la solución natural. En el buril *Hércules* (180, figura 108) el modelado se efectúa mediante dos sistemas de curvas absolutamente concéntricas y equidistantes que se intersecan como los grados de latitud y longitud en un globo terráqueo. Una vez instaurado, este sistema se mantuvo esencialmente inalterado. Cuando, en la *Caída del hombre* de 1504 (108, figura 117), Durero quiso dar a la piel de Eva una sedosa suavidad que sus predecesoras no habían poseído, le bastó con emplear un grado más fino de «malla», por decirlo así, disolver algunas líneas en punteados y añadir una tercera serie de curvas que dividen los romboides esféricos en triángulos esféricos (véanse las figuras 129 a 132).

Huelga decir que tales observaciones se podrían multiplicar *ad infinitum*. El detalle que aquí hemos sometido a examen es tan sólo una indicación de un progreso general y coherente. Pues, por más que los modernos historiadores del arte vean con escepticismo el concepto de «progreso», lo cierto es que el tratamiento técnico de los grabados a buril hechos por un mismo artista sí refleja un avance continuado. El trabajo de buril no es cosa de autoexpresión desatada, antes bien requiere una pericia disciplinada lo mismo que la esgrima, el tenis o, retomando un símil anterior, el patinaje artístico. Si el artista va ganando en soltura no es alternando los tropiezos imprevistos con las anticipaciones inspiradas, sino «aprendiendo» paso a paso, y cada nueva conquista no se olvida fácilmente. Así pues, lo que sería presuntuoso tratándose de cualquier otro medio, esto es, establecer una precisa secuencia cronológica sobre la base del mero progreso en «destreza», es perfectamente lícito cuando de lo que se trata es de los grabados tempranos de Durero.

Como ya se ha dicho, la iconografía de estos buriles primeros está más diversificada que la de las xilografías contemporáneas. Recordemos que de éstas no había más que tres de carácter profano, y aun con la inclusión del *Sifilítico* (403) y del «*Caput physicum*» (444) la suma sólo asciende a cinco, menos de una sexta parte de la producción total. En los buriles de la misma época la situación es la contraria. Sólo seis o siete de casi una treintena tocan temas religiosos, y de éstos casi todos están escogidos e interpretados tanto para fascinar al aficionado al arte como para edificar al devoto.

El contenido de los buriles profanos es de lo más variado. Primeramente encontramos un número considerable de lo que podríamos llamar escenas de género sin más, dictadas sólo por el interés del artista en la vida y costumbres de gentes que difieren de modo característico de las de su propio grupo social, y que por lo tanto aparecen como extrañas o pintorescas o «vistosas». Se incluyen aquí otra versión del tema del *Correo* (187), unos Rústicos (190, figura 43), una Joven Conversando con un Alabardero (189), Cinco Lansquenets —dos en actitudes muy italianizantes— mandados por un capitán con turbante montado a caballo (195), una Familia de Turcos o posiblemente de Gitanos (192) y un Príncipe oriental en su trono (219). En un segundo grupo de buriles la caracterización de un ambiente curioso viene acentuada por un elemento anecdótico o satírico. Así ocurre en la representación de un viejo que compra los favores de una joven, variante del motivo de «la Pareja Mal Compuesta» que, porque muestra algunos ingredientes poco comunes, algunos han interpretado como la historia bíblica de Judá y Tamar (200), y en la ilustración de un relato del «*Ritter vom Turn*» donde una urraca informa a uno de que su mujer se ha comido a escondidas una anguila con la que él pensaba regalarse (191). En tercer lugar tenemos un grabado inspirado en un «suceso de actualidad», y

por ende fechado con precisión mayor de lo habitual: la *Cerda monstruosa de Landser*, imagen de una cerda de ocho patas que había nacido el 1 de marzo de 1496 (202). Según creencia ancestral, tales fenómenos o *terata* eran enviados por Dios cuando quería anunciar al mundo sucesos portentosos; hasta Lutero, archienemigo de la astrología judiciaria, creía en su significación profética. Así que la cerda prodigiosa de Landser había sido inmediatamente dada a conocer e interpretada en un pliego ilustrado de Sebastián Brant, el autor de la «Narrenschiff», y fue de ese pliego de donde tomó Durero la vista del villorrio que aparece en el fondo de su grabado. Pero se abstuvo de añadir ninguna inscripción explicativa y, cosa típica en él, no prestó atención a la imagen cruda y sin vida de la propia cerda: en vez de explotar las implicaciones sobrenaturales del suceso, trató de reconstruir al pequeño monstruo con la cariñosa objetividad de un zoógrafo.

La cuarta y más importante clase de buriles profanos anteriores a 1500 abarca temas de carácter alegórico o simbólico, y es en este campo donde Durero pudo dar rienda suelta a su pasión por la «originalidad». El grabado que conocemos por el nombre de «*El paseo*» (201, figura 99) es el único en el que siguió la iconografía tradicional; recoge el tema del Amor y la Muerte, ya tratado en uno de los más sobresalientes dibujos juveniles del artista (874, figura 29). Pero el contraste moralista entre la despreocupada *joie de vivre* y el espectro de la destrucción ha dejado paso a un sentimiento blandamente elegíaco que es como una profecía de las posteriores evocaciones de la «Tumba en Arcadia». Una pareja de felices enamorados ha hecho un alto en su paseo por la campiña en flor; él señala a la joven la belleza del panorama, pero ni con su ademán ni con el esplendor del soleado paisaje concuerda la trágica gravedad de su mirada, que se posa en el rostro de su compañera con expresión no muy distinta de la de la Muerte en la inolvidable punta seca del Maestro del Libro de Casa *La Muerte y el joven* (figura 27). Pues, a diferencia de los confiados juerguistas del dibujo anterior, aquí el joven enamorado ha sentido la terrible presencia que se oculta detrás de un árbol, invisible a los ojos pero que ensombrece el alma del hombre cuando éste goza de una hora de dicha.

Con toda su sutileza psicológica, esta composición no es en sí ni novedosa ni «humanista». Los restantes buriles alegóricos o simbólicos de estos años poseen ambos atributos en grado tal que su interpretación ha presentado —y en parte presenta aún— un problema bastante difícil. Asistido por sus amigos eruditos, Durero buscaba deliberadamente inventar temas «que nadie hubiera pensado antes», y que además dieran pretexto para presentar ante el público norteño desnudos *all'antica*. Pues, aunque el viaje a Venecia le había dado ocasión de ser testigo de aquella reintegración de forma clásica y contenido clásico que hemos considerado como uno de los logros más característicos del Renacimiento italiano, y aunque dibujos como la *Muerte de Orfeo* o el *Rapto de Europa* revelan una perfecta comprensión de ese proceso, es sorprendente lo mucho que tardó Durero en profesar el nuevo evangelio en público. Tratándose de grabados, accesibles a todos y publicados «sobre su firma», se sintió al principio obligado a cambiar el contenido cada vez que quería emplear un motivo clásico. Hemos visto cómo la actitud de Orfeo sirvió para el Cristo caído y para la víctima de una catástrofe apocalíptica, y hemos de ver cómo sus estudios de proporciones humanas, hechos en un comienzo con la mirada puesta en temas clásicos o clasicistas, acabaron por incorporarse por Adán y Eva. Hasta 1505 aproximadamente no puso en circulación estampas como la *Familia de sátiros* o *Apolo y Diana* (figuras 123 y 124). Se diría que antes de esa fecha la desnudez clásica necesitaba de un salvoconducto para franquear las barreras de los prejuicios medievales; parecía aceptable sólo después de supeditada a una idea de carácter no clásico y preferentemente moralista.

En el primer buril de esta clase, la «*Fortuna Pequeña*» de hacia 1496 (185), una musa mantegnesca, reestudiada sobre un modelo de Nuremberg y con ello privada de mucha de su gracia original, fue transformada en la diosa Fortuna colocándola en lo alto de una esfera, donde mantiene un equilibrio precario con ayuda de un bastón. Pero se ha equipado a esta «Fortuna» con un atributo decididamente no clásico: sostiene un cardo corredor, flor cuyas connotaciones amorosas ya hemos mencionado en dos ocasiones (48 y 71). Con ello el significado de la composición ha quedado teñido de ese carácter sugestivo de ciertas obras del siglo XV, como el llamado *Hechizo de amor* del Städtisches Museum de Leipzig, o las estampas y placas populares que muestran con melancolía los peligros —y los encantos— de los placeres carnales. Transfiriendo el atributo del cardo corredor a la diosa Fortuna, Durero encontró una manera humanista de decir que el amor es a la vez todopoderoso y voluble.

Hay un programa moralista formulado con mayor complejidad en los dos buriles siguientes: las llamadas «*Cuatro brujas*», fechadas en 1497, y el grabado ligeramente posterior que todavía se suele denominar «*El sueño del doctor*».

En estilo y composición las «*Cuatro brujas*» (182, figura 97) ofrecen una combinación aún más extraña de ingredientes norteños e italianizantes que la «*Fortuna Pequeña*». De cintura para arriba, las dos figuras laterales están tomadas de un dibujo que representa una casa de baños (1180, figura 95), del que ya hemos hablado en relación con la xilografía que constituye lo que podríamos llamar su homólogo masculino. Pero se han modificado las posturas para acomodarlas al esquema clásico de las Tres Gracias, que Durero debió de conocer a través de una fuente italiana. Lo mismo que la «*Fortuna Pequeña*» se basaba en una figura mantegnesca reestudiada del natural, así las «*Cuatro brujas*» proceden de un grupo clásico remodelado conforme a las observaciones consignadas en el dibujo de la casa de baños, con el aditamento de una cuarta figura a la que se ha hecho entrar con evidente dificultad.

La cuestión de si el buril de Jacopo de' Barbari *La victoria y la fama* ejerció también alguna influencia en la composición dureriana, como cree el presente autor, o fue a la inversa, permanece abierta en tanto no sea posible determinar la fecha exacta del grabado de Barbari. Pero es significativo que otro grabador del norte de Italia, Nicoletto da Modena, no tuviera más que hacer que cambiar la inscripción y los accesorios para transformar las «*Cuatro brujas*» de Durero en un Juicio de Paris, cuya iconografía estuvo siempre muy ligada a la de las Tres Gracias.

Una calavera y una tibia en el suelo y el Malo en persona agazapado al fondo en medio de una bocanada de humo y fuego dejan muy claro que aquí está pasando algo diabólico, y los ademanes de las mujeres más viejas, que hacen pensar en prácticas condenables, corroboran esa impresión. Pero la naturaleza exacta de la acción no está clara, y el significado de las tres letras «O.G.H.» inscritas en el globo ornamentado que pende del techo (difícilmente una fruta natural, y desde luego no una baya de mandrágora, como se ha querido ver) sigue siendo enigmático. Lecturas como «O Gott hüte» («No lo permita Dios»), «Origo generis humani», «Obsidium generis humani», etcétera, son arbitrarias y se podrían multiplicar *ad infinitum* (por ejemplo, «Orcus, Gehenna, Hades»), y de dos conjeturas más recientes, a saber, «Oeffentliches Gast-Haus» y «Ordo Gratiarum Horarumque», se puede demostrar que son sencillamente absurdas. Tal vez el viejo Moritz Thausing no errara demasiado al apuntar al *Malleus Maleficarum*, aquel terrible manual de caza de brujas que había aparecido en 1487 y que durante bastante tiempo gozó de siniestra popularidad. En él se narra un incidente que puede dar idea de cómo eran las historias de brujas que a la sazón circulaban por Alemania. Una dama joven que esperaba un hijo contrató los servicios de una partera, de quien pronto se sospechó

que fuera bruja. Echáronla de la casa, y ella se tomó una venganza horrible: en compañía de otras dos mujeres irrumpió en la habitación de la señora, y la impía tría destruyó al niño dentro del seno materno «tocando el vientre de ella y pronunciando una imprecación perversa». La acción del grabado de Durero coincide con este relato punto por punto, salvo que la joven señora manifiesta una singular ausencia de emoción. Más parece cómplice que víctima; podría ser una bruja deseosa de librarse de un «niño del Diablo». Pero, sea cual sea el tema, lo que sí es cierto es que aquí se ha convertido un despliegue prodigioso de desnudez femenina, que pretendía ser «moderno» en el sentido del Renacimiento italiano, en admonición contra el pecado.

Lo mismo se puede decir del llamado «*Sueño del doctor*» (183, figura 98). He aquí a un hombre de edad adormecido en un banco, al lado de una estufa enorme y al parecer bien caliente (hay frutas puestas a secar en los baldosines); su cuerpo descansa cómodamente sobre gruesos cojines. Como en muchas otras «moralidades» tardomedievales, este hombre que dormita cuando debiera estar trabajando o rezando (figura 103) personifica el vicio de la Acidia o Flojedad. Tan popular era esta interpretación de lo que podríamos llamar «el sueño de los injustos», que una almohada bastaba para indicar el pecado de pereza: «La ociosidad es la almohada del demonio», como dice un refrán. La tradición de esas alegorías de la Acidia se resume en unos versos de la «*Narrenschiff*» de Sebastian Brant que bien podrían servir de leyenda al grabado de Durero:

*Eyn träger mensch ist nyemans nutz
Denn das er sie eyn wynterbutz
Vnd das man jn losz schloffen gnug.
Sytzen bym ofen ist syn fug...
Der bösz vndt nymbt der tragkeyt war
Vnd sägt gar bald syn somen dar.
Tragkeyt ist vrsach aller sünd
Macht murmelen Israhel die kynd.
David dett eebruch vnd dotschlag
Dar vmb das er träg müssig lag.*

(«El holgazán no sirve para otra cosa que para ser un lirón en letargo invernal y que le dejen dormir cuanto quiera. Estar sentado junto a la estufa es su deleite... Pero el Malo se aprovecha de la pereza y pronto siembra en ella su semilla. La pereza es la madre de todos los pecados. Ella hizo murmurar a los hijos de Israel. David cometió adulterio y asesinato por entregarse a la ociosidad.»)

Esta descripción, cuya pintoresca redacción no es traducible a una lengua moderna, no sólo da razón de la estufa y del ambiente todo de somnolencia invernal, sino también del Demonio, que en el grabado dureriano hostiga al holgazán con un fuelle; y además arroja luz sobre los restantes elementos de la composición. Al afirmar que «la pereza es la raíz de todos los pecados» y señalar el adulterio de David como resultado de la ociosidad, Sebastian Brant alude a la creencia de que «la acidia engendra lascivia y entrega al ocioso a las tentaciones de la lujuria», según palabras de la *Somme le Roi*, uno de los tratados más populares de teología moral. Para expresar esta idea Durero recurrió una vez más a símbolos humanistas. Las visiones inspiradas por el demonio se materializan en la figura de la Venus clásica (posiblemente trazada a imitación de las bellas sensualmente lánguidas de Jacopo de' Barbari); la identifica sin posibilidad de error la presencia de un Cupido que intenta encaramarse a unos zancos, tal vez para indicar que la lascivia en un hombre de edad es tan fútil como pecaminosa.

Ahora bien, mientras modernizaba el concepto medieval de «El ocioso sujeto a la tentación», Durero medievalizó, hasta cierto punto, el concepto clásico de Venus. Llama ésta al pecador con la mano derecha, y en la izquierda lleva un anillo, atributo sobremanera inusitado (máxime en una figura por lo demás enteramente desnuda), que no aparece en ninguna otra obra de Durero salvo en retratos y, naturalmente, en representaciones de Santa Catalina. Este atributo, en combinación con la esfera pequeña del suelo, traería al recuerdo de todo contemplador culto una leyenda contada y vuelta a contar en diferentes versiones desde el siglo XII hasta los tiempos de Heinrich Heine y Prosper Mérimée. Según la versión alemana, estaban unos distinguidos juvenuelos romanos, aún no convertidos al cristianismo, jugando a la pelota, o más exactamente a *boccia*, cuando uno de ellos lanzó la pelota fuera; y rodando rodando, le condujo hasta un templo pagano en ruinas, donde vio una estatua de Venus de belleza tan peregrina que al punto quedó hechizado. Pero era el demonio el que estaba oculto en aquella efigie: llamando al joven hacia sí, le animó a que le pusiera su anillo en un dedo, concluyendo de ese modo un compromiso formal. Lo que sigue es más o menos obvio: el joven empieza a preocuparse por tan anormal compromiso, intenta en vano recobrar el anillo, cae gravemente enfermo y al final es salvado por un sacerdote cristiano que obliga al demonio a devolver el anillo y salir de la estatua. El joven abraza la fe cristiana, y la estatua es consagrada por el papa y puesta en lo alto del Castel Sant'Angelo. Así que el título correcto del «*Sueño del doctor*» sería *La tentación del ocioso*.

El siguiente grabado a buril que aquí hemos de considerar, y primero en el que todos los blancos se recortan sobre un fondo oscuro uniforme, muestra el rapto de una joven desnuda del lugar donde se estaba bañando (178, figura 107). El raptor es un ser fabuloso, medio hombre medio pez, ornado de larga barba blanca y astas pequeñas y portador de una concha de tortuga y una quijada a guisa de armas. Las compañeras de su víctima buscan la orilla aterrorizadas; su madre se retuerce las manos; su padre, vestido a la usanza oriental, corre al borde del agua con inútiles gestos de desesperación. La propia doncella, que parece mucho menos alterada que sus acompañantes, se recuesta sobre la cola de pez de su raptor, desplegando su belleza en una postura *all'antica* y limitando la expresión de su dolor a un sollozo o gemido débil.

Sin duda existe una cierta semejanza en cuanto al tema, la disposición general y detalles tales como el de las muchachas asustadas del fondo, entre este grabado y el dibujo de Europa de hacia 1495 (909, figura 57). Resulta, por lo tanto, doblemente tentador explicarlo mediante un mito clásico análogo. Pero ni la leyenda de la princesa argiva Amimone ni la historia ovidiana de Aqueloo y Perimele concuerda con lo que aquí tenemos, y el propio Durero, que en otros casos no hizo nada por rehuir la nomenclatura mitológica, a este grabado lo llama simplemente «*Das Meerwunder*» («*El monstruo marino*»). De lo que se deduce que no representa un suceso mitológico concreto, sino una de aquellas historias anónimas de atrocidades que, aunque de origen clásico en último término, solían contarse como cosas acaecidas en época reciente y en ambiente conocido. Poggio Bracciolini, por ejemplo, narra un suceso en el que la terrorífica historia de un tritón contada por Pausanias en su descripción de Tanagra aparece trasladada al siglo XV y a la costa de Dalmacia. Un monstruo que era mitad hombre y mitad pez, con cuernecillos y luenga barba, secuestraba a los niños y jovencitas que se solzaban en la playa, hasta que cinco resueltas lavanderas le dieron muerte. Su «lígnea forma» (no se sabe exactamente si una efigie tallada o el monstruo mismo en estado de desecación extrema) estaba expuesta en Ferrara —Poggio la había visto con sus propios ojos— y acallaba a todos los escépticos.

Esta historia encaja con el grabado de Durero con notable exactitud, y todo anima a pensar que de ella o de una conseja semejante derive la iconografía del «*Meenvunder*». Tal vez Durero adivinase el núcleo clásico subyacente al barniz de pseudorealidad moderna, y tal vez el tema evocase en él y en su público la idea de la «sensualidad no regenerada», como hacían los centauros y sátiros presentes en la decoración de los claustros y fachadas de iglesia medievales; pero parece ocioso registrar los autores clásicos en busca de una identificación específica.

Que Durero no vacilaba en dar a sus obras títulos mitológicos concretos cuando quería representar temas mitológicos concretos lo demuestra el buril que él denomina «*Der Hercules*» (180, figura 108). Técnicamente aún más avanzado que el *Monstruo marino* y difícilmente anterior a 1498/1499, pone fin a la serie de grabados de tema profano que estamos viendo y compendia los resultados de las experiencias italianas del artista. La agresiva señora de la clava, el *putto* aterrorizado y el grupo de árboles del centro están tomados de la *Muerte de Orfeo* (928, figura 49); el brazo del sátiro y la joven desnuda en su regazo, de la copia de la *Batalla de dioses marinos* de Mantegna (903, figura 47), y el héroe mismo, del *Rapto* según modelo de Polaiuolo (931, figura 53).

El título «*Der Hercules*» fue motivo de perplejidad más que dato esclarecedor mientras se quiso identificar el contenido del grabado con uno de los «trabajos» reconocidos del héroe. No representa, sin embargo, un acto de coraje físico sino un dilema moral. Según una parábola que Jenofonte fue el primero en recoger, el joven Hércules, cuando aún no tenía decidido su futuro, se encontró con dos damas atractivas y elocuentes, pero muy distintas entre sí. Una, el Placer, vestida de manera lasciva y llena de afeites, trató de inducirle a una vida de lujuria y halagos; la otra, la Virtud, sencilla y honesta, le pintó la satisfacción moral que proporcionaban las penalidades y la valerosidad. Ni que decir tiene que Hércules optó por la Virtud, y allá que se fue a matar su primer león.

Antes de Durero esta alegoría —que brilla por su ausencia en la imaginería medieval pero fue muy del gusto de los artistas del Renacimiento— se había representado de manera muy poco dramática. Mostrábase a Hércules entre las dos personificaciones, caracterizadas éstas por su aspecto y por el fondo escénico más que por sus acciones; se dirigían exclusivamente al héroe, sin atender la una a la otra. En una xilografía alemana de 1497 se aparecen en sueños a Hércules, el cual, revestido de armadura, yace en tierra como Paris en las ilustraciones de las versiones medievales del ciclo troyano. El Placer exhibe su cuerpo desnudo entre capullos de rosa, pero le amenazan la Muerte y el fuego infernal; y la Virtud, aquí identificada con la Pobreza, es una vieja consumida que porta un jarro de agua, vestida de harapos y en pie sobre una peña llena de zarzas, pero iluminada por los astros celestiales. Un pintor florentino de la misma época, pero de espíritu más humanista, retrató a Hércules a la manera clásica ortodoxa: la Virtud, descalza y en hábito monjil, recomienda una vereda estrecha y pedregosa poblada de anacoretas y filósofos, en tanto que el Placer, que luce botas doradas y un complejo peinado (como prescribía Filóstrato el Viejo), apunta hacia un camino ancho y cómodo, animado por la presencia de elegantes jovencuelos de ambos sexos. Ni que decir tiene que la vereda estrecha y pedregosa conduce a un templo maravilloso, y el camino ancho y cómodo al infierno.

Al emplear una de las ménades de la *Muerte de Orfeo* para la Virtud y la voluptuosa hembra de la *Batalla de dioses marinos* de Mantegna para el Placer, Durero no sólo agudizó la caracterización de ambas contendientes (con la figura del Placer literalmente recostada en «el regazo de la lujuria», esto es, de un sátiro), sino que transformó su disputa teórica en un verda-

dero combate. Apartándose de la tradición de los «Syncrises» o debates figurados, se sirvió del *pathos* pagano de Mantegna para revitalizar aquellas ilustraciones de la «Psychomachia» donde se había mostrado a Vicios y Virtudes enfrentados en combate singular o en batalla campal. Puso cuidado, sin embargo, en conservar los accesorios característicos de las representaciones más convencionales de Hércules en la Encrucijada. Como en éstas, el fondo de paisaje de su grabado está tratado a modo de *paysage moralisé* en el que el imponente castillo de la Virtud contrasta con un riante pueblecito rodeado de agua, árboles y feraz campiña, y el tocado de las dos mujeres difiere del de sus prototipos para conformarse a la norma establecida: el cabello de la Virtud se cubre con un modesto pañuelo, y el Placer lleva esas complicadas trenzas y rodets («comas discriminatis variis nodis alligata», por citar la traducción de Filóstrato de 1501) que al parecer se tenían por el *ne plus ultra* del atractivo femenino, y a las que ya hemos aludido a propósito del retrato de «Katharina Fürlegerin como *Voluptas*» (71, figura 68).

Mientras que la identidad de las dos personificaciones femeninas no puede ser ni ha sido puesta en duda, el papel que desempeña el héroe ha sido objeto de discusión. Se ha dicho que lo que pretendía Durero no era glorificar al Hércules verdadero, sino ridiculizar a otro espúreo. De este pseudo-Hércules, descrito por Luciano como «Hércules Gallicus», se afirma que era adorado por los galos como un dios de elocuencia irresistible, siendo por tanto muy afín a Mercurio, el dios de la oratoria y la sofística. El propio Durero lo representaría, en una ilustración muy posterior del texto de Luciano (963), bajo la forma de un tipo auténtico de Hermes. Se ha sostenido que el héroe de nuestro grabado, aunque aparente ser un Hércules «genuino», es sin embargo esa divinidad ambigua, por su fantástico tocado (siendo el gallo a la vez una alusión a Mercurio, de quien era animal sagrado, y a los «Galli») y por otros elementos tan inusitados como la corona de laurel («el galardón del orador»), la boca abierta (que le estigmatizaría como héroe de palabras más que de hechos), la barba puntiaguda, etcétera. Su actitud, por añadidura, supuestamente delata su renuncia a comprometerse o incluso, todavía peor, su intención de esquivar los golpes de la Virtud fingiendo atacar a los enemigos de ésta. Y hasta se ha llegado a sugerir que el infante asustado hace referencia a un vicio que se imputaba no sólo a los «Galli» modernos sino también al Hércules clásico (en este caso, sin embargo, al genuino).

El presente autor sigue pensando que Durero no pretendió enturbiar el carácter de su héroe. El gallo era signo de valentía, victoria y vigilancia (como en la divisa del emperador Rodolfo II, con el lema *Cura vigila*) tanto como de estridencia jactanciosa. Símbolo de competiciones y batallas, es un elemento habitual en las ánforas panatenaicas (en un ejemplo incluso en conexión con Herakles Kallinikos); estaba posado sobre el yelmo de la Atenea de Elis (la visera de un yelmo alemán del siglo XVI adopta incluso la forma de una cabeza de gallo), y pasaba por ser el único animal capaz de inspirar miedo en el ánimo del león. Así pues, un tocado coronado por un gallo no es en absoluto impropio para un joven héroe y futuro matador de leones, aun sin mencionar que un yelmo semejante aparece ya en el Apocalipsis, donde no tiene otra función que la de distinguir a un guerrero de un grupo de civiles (294). La corona de laurel forma un contraste obvio con la corona de pámpanos que lleva el sátiro; la boca abierta denota sorpresa e ira más que locuacidad, y la actitud no comprometida se sigue lógicamente del guión reescrito. La idea misma de «elección» implica un estado preliminar de indecisión. Cuando las dos personificaciones rivales se limitaban a soltar discursos y concentraban sus esfuerzos en el héroe, éste había sido un oyente pasivo; cuando vienen a las manos, ha de mantener una actitud de «no beligerancia». Sin participar todavía en el combate, es, en palabras de una obra teatral sobre el tema de Hércules escrita por un buen amigo de Durero (aquel

mismo Benedict Schwalbe, o Chelidonium, que había de escribir el texto de la Vida de la Virgen y de las dos Pasiones xilográficas), un «testigo sostenedor» de la virtud. Finalmente, la existencia de una «relación viciosa» entre el niño asustado y Hércules es incompatible tanto con la edad del pequeño como con el hecho de que éste no está relacionado con el héroe sino con la pareja lasciva de la izquierda. Volviéndose a mirarlos con los ojos desorbitados por el pánico, escapa de su mal trance como escapara del de Orfeo en el dibujo original.

Para la barba se nos presenta una explicación totalmente distinta. Es cierto que la barba puntiaguda es característica del «Hermes Sphenopogon» arcaico que fuera modelo indirecto del Mercurio de los *tarocchi* y también del posterior «Hercules Gallicus» de Durero. Pero es igualmente cierto que Durero, allí donde quiso representar a uno u otro (981 y 936), le mostró imberbe. Por otra parte, la barba de nuestro Hércules se parece mucho a la que lucía el propio Durero cuando se hizo el buril. La comparación con el Autorretrato del Prado, de 1498 (49, figura 109), revela algunas otras analogías fisonómicas (por ejemplo la nariz) y sugiere por lo tanto la posibilidad de que nuestro artista hubiera querido ponerse en el papel de un héroe cuya experiencia en la Encrucijada se empleaba más a menudo para confesiones personales y amonestaciones que ningún otro tema mitológico. Así, todos los detalles que parecen respaldar una interpretación satírica del grabado no se prestan en menor grado a una interpretación «seria»; y es esta última la que mejor armoniza con la psicología de Durero. Sabía ser bromista y, en ocasiones, espléndidamente toscos; pero nunca fue dado a la ironía sutil y a las insinuaciones maliciosas.

De los buriles de carácter religioso ya hemos comentado dos, la «Virgen de la libélula» y la *Virgen del mono*. Aparte del simbolismo de los animales, no presentan problemas iconográficos. Los restantes no son menos notables por su contenido que por su técnica y composición. Tres de ellos confieren un sesgo novedoso a temas que aunque no únicos eran desde luego inusitados, y uno ofrece una invención enteramente original.

El primero de estos grabados, que probablemente fue ejecutado poco después de la *Cerda monstruosa* de 1496, es el *Hijo pródigo entre los puercos* (135, figura 94). Las ilustraciones de esta escena son en extremo raras y, hasta Durero, bastante estereotipadas. El texto, que dice que el joven fue enviado «a los campos a apacentar puercos», evocaba la imagen de las pastorales helénicas, y en los pocos ejemplos bizantinos que nos han llegado la escena tiene todo el aspecto de una combinación de los relieves que adornaban los laterales de los sarcófagos de Endimión con la página de «Pastoreo de los cerdos» de los calendarios medievales: el hijo pródigo se apoya en su cayado adoptando la postura canónica del pastor elegíaco, en tanto que un ayudante varea bellotas de un árbol. Aún se mantiene el mismo esquema en las únicas representaciones que Durero tuvo más a mano, esto es, en las xilografías estrechamente emparentadas que ilustraban los apéndices de las ediciones del *Speculum Humanae Salvationis* publicadas por Bernhard Richel (Basilea, 1476) y Peter Drach (Spira, 1478), con las salvedades de que el cayado del pastor clásico se sustituye por un recio garrote, se omite el ayudante y los puercos comen de una artesa en vez de estar a la espera de las bellotas (figura 105). Que Durero conocía una o las dos xilografías del *Speculum* es evidente. Pero hizo dos importantes cambios iconográficos. Por una parte, la escena no se sitúa en «los campos» sino en el patio de una casa de labranza, cuya magistral caracterización crea un ambiente de rusticidad genuina, y al mismo tiempo intensamente poética. Por otra parte, este énfasis desusado en los valores de género —cosa arriesgada en el arte religioso— queda compensado por un aumento del *pathos*: el hijo pródigo ya no está erguido al lado de los puercos con dolida compostura, sino que se ha prostrado de hinojos en medio mismo de ellos, retorciéndose las manos con amargo remor-

dimiento; y a la vez que así se humilla literalmente al nivel de las bestias, eleva los ojos y el pensamiento al cielo de Dios. Fue precisamente esta combinación de lo rústico con lo emotivo lo que se ganó la admiración del mundo. Los italianos copiaron y volvieron a copiar el grabado (que hasta sirvió de modelo para una miniatura persa) en toda clase de técnicas, y Vasari escribió: «En otra estampa Durero representó al Hijo Pródigo arrodillado como un campesino, retorciéndose las manos y elevando los ojos al cielo, mientras unos puercos comen de una artesa; y hay unas cabañas al modo de las aldeas alemanas, que son hermosísimas».

También los dos grabados siguientes giran en torno a la idea de penitencia. Uno de ellos, *San Jerónimo dándose golpes de pecho ante el Crucifijo* (168), ofrece una interesante analogía con el *Hijo pródigo*. En ambos casos una figura arrodillada, ligeramente descentrada, se sitúa sobre una franja de terreno oscuro de tal forma que cabeza y hombro se recortan como una especie de silueta; y si el fondo del *Hijo pródigo* es un ejercicio casi independiente del género rústico, el fondo del *San Jerónimo*, al que se han incorporado varios estudios esmerados del natural (1392 y 1393), es un ejercicio casi independiente de paisaje romántico. Sin embargo, en ambos casos la significación emocional de las figuras es lo bastante intensa como para no quedar empuñada por el encanto del escenario. En general el arte del norte había preferido mostrar a San Jerónimo en su celda, trabajando en su traducción de la Biblia o curando la pata de su león amigo. Que sepamos, el tipo de San Jerónimo penitente es de origen italiano. En Alemania fue acogido con reservas y por lo regular no dio pie a ostentaciones marcadas de desnudez. No aparece ni en pinturas ni en grabados a buril, sino sólo en cierto número de xilografías que en su mayoría datan del último tercio del siglo XV, y el propio Durero no lo retomaría en ninguna representación posterior de su santo predilecto. En este buril de hacia 1497, sin embargo, en la cima de su entusiasmo por lo «moderno» y lo dramático, lo adoptó directamente de fuentes norditalianas; y la torva reciedumbre de su santo neptuniano debió de parecerles a sus contemporáneos no menos singular que la desesperación de su Hijo Pródigo.

El otro grabado a buril que presenta a un santo penitente es completamente distinto; tanto, en verdad, que no es fácil identificar el tema a primera vista (170, figura 100). La mayor parte de la composición la ocupa una caverna rocosa ante cuya boca está sentada una mujer joven desnuda que amamanta a un niño. Allí al fondo a la izquierda se ve la figura diminuta de un hombre barbudo, también totalmente desnudo pero nimbado, que camina a cuatro patas como un animal. No es otro que San Juan Crisóstomo: se decía que, haciendo vida de anacoreta en una cueva, había seducido a la hija de un emperador que buscaba refugio en su morada, y en penitencia anduvo gateando durante muchos años hasta ser descubierto y perdonado. Cómo y por qué vino a enlazarse esta historia infamante con la figura intachable de San Juan Crisóstomo es cosa que no tiene importancia. Inexistente, huelga decirlo, en las *Acta Sanctorum* y en la «Leyenda Aurea» original, se había deslizado en las versiones alemanas de esta última, y Durero pudo encontrarla, ilustrada con xilografías, tanto en las «Vidas de los Santos» de Günther Zainer, de 1471, como en las «Vidas de los Santos» de Koberger, de 1488. Pero ninguna de aquellas dos ilustraciones mostraba a la infeliz princesa amamantando a su hijo en el yermo. Este motivo, que recuerda antiguas consejas y que sin embargo tal vez fuera sugerido por una composición de Jacopo de' Barbari (figura 106), es una adición libre de Durero, que, como diría Vasari, «volle mostrare che sapeva fare gl'ignudi». Suprimiendo casi del todo al penoso santo en favor de este grupo conmovedor, transformó una historia espúrea de «pecado y castigo» en un idilio de tierna humanidad e inocencia primigenia.

Concluamos este capítulo con un buril que, a pesar de su pequeño tamaño, se cuenta entre las más impresionantes creaciones de Durero (186, figura 101). Un hombre nimbado y

con los atributos de la Justicia, la balanza y la espada, está sentado sobre un león que sigue las pautas de los que Durero dibujara en Venecia (909, figura 57, y 1327). Las piernas cruzadas también hacen referencia a la idea de la Justicia; esa postura, que denotaba un estado de ánimo sereno y superior, era de hecho la que los libros de leyes alemanes prescribían para los jueces. Pero el rostro del hombre está enmarcado por una aureola palpitante, de sus ojos brotan llamas como las del Hijo del Hombre en la *Visión de los Siete Candeleros*, y en su faz se dibuja una expresión fiera pero al mismo tiempo dolorosa, curiosamente afín a la de su fantástica montura. La aureola y las llamas traen al pensamiento el versículo «Su rostro era como el sol cuando brilla con toda su fuerza», y ésa es efectivamente la idea que Durero quiso comunicar.

La astrología había establecido un nexo especial entre cada uno de los siete planetas (que antes de Copérnico incluían la luna y el sol) y cada uno de los doce signos del zodiaco. Habíanse asignado a cada planeta dos «domicilios» zodiacales, uno para el día y otro para la noche, con las excepciones de la luna, que sólo necesitaba casa para la noche, y del sol, al cual sucedía lo contrario. «Domicilio» de éste era el León, el signo de julio, que es cuando el sol está en el cenit de su poder, y esa asociación se representaba de muchas maneras. Una, típica del Oriente islámico, consistía en colocar la figura del Sol a lomos de su León, y uno de los raros especímenes no islámicos de este tipo se encuentra en un lugar donde fácilmente pudo llamar la atención de Durero: en uno de los capiteles del Palacio Ducal de Venecia, la ciudad más oriental del mundo occidental (figura 104). Esta figura, pues, es el modelo visual del buril de Durero: un Sol sobre su signo zodiacal, el León. Pero ¿por qué se representó esta imagen astrológica con los atributos de la Justicia? La respuesta está en un versículo de Malaquías: «Pero para vosotros, los que teméis mi nombre, brillará el sol de justicia». Apoyándose en la autoridad de estas palabras, los Padres de la Iglesia habían transformado al dios supremo del Imperio romano, el *Sol Invictus*, en un *Sol Iustitiae*, desalojando con ello la fuerza natural de una divinidad astral dispensadora de vida y muerte para poner en su lugar el poder moral de Cristo. Esta audaz ecuación, apta para infundir el temor al juicio en el alma de los fieles, pervivió durante más de un milenio; y en uno de los manuales teológicos más leídos de finales de la Edad Media, el *Repertorium morale* de Petrus Berchorius, hallamos un pasaje que hay que tomar por fuente de inspiración directa de Durero, con tanta mayor razón cuanto que ese manual había sido impreso por Koberger en 1489 y de nuevo en 1498, el mismo año en que probablemente fue ideado el buril. Dice así: «El Sol de Justicia aparecerá inflamado [*inflammatus*] cuando juzgue a la humanidad en el último día, y será ardiente y severo. Pues así como el sol quema las hierbas y flores en el estío, cuando está en el León [*in leone*], así Cristo aparecerá como hombre fiero y leonino [*homo ferus et leoninus*] en el calor del juicio, y agostará a los pecadores...»

Sólo la «imaginativa stravagante» de Durero podía cargar la forma de una imagen astrológica insignificante con el contenido de esta visión apocalíptica. Su buril sirvió de modelo a varios dibujos posteriores. Pero lo emplearon para representaciones del sol planetario, omitiendo toda referencia a la idea de la Justicia, o para alegorías de la Justicia sin la grandiosidad de una perspectiva cosmológica. Ni uno solo fue capaz de volver a aprehender el concepto de un Sol que es a la vez Justicia y Cristo.



CEFFYL

V Reorientación en las artes gráficas; la culminación del grabado a buril, de 1507/1511 a 1514

Desde el punto de vista de aquellos pintores venecianos para quienes Durero «no sabía manejar el color», las pinturas realizadas entre 1507 y 1511 son un paso atrás. Mientras que el *Adán y Eva* del Prado presentaba todavía un estilo vagamente belliniano, en los tres grandes retablos se observa un gradual endurecimiento de la forma unido a una disminución del refinamiento colorista. La «Adoración de la Trinidad» es casi metálica en comparación con la «Fiesta de las guirnaldas de rosas» (nótese, por ejemplo, el tratamiento de las capas pluviales de los papas en uno y otro cuadro), y sus colores ofrecen el aspecto abigarrado de un huerto alegre y florido. En las ventanas de la «Allerheiligenkapelle» —donde es cierto que el vehículo mismo sugería un modo de expresión plano y lineal— y en algunos dibujos de taller relacionados con ellas (640, 641, 873) se puede detectar una tendencia a volver no sólo al espíritu sino también al estilo del Apocalipsis.

En los años siguientes —de nuevo un período de «máximo»— Durero se desinteresó totalmente por la pintura. No pintó ningún cuadro entre 1513 y 1516, y las dos obras pintadas de 1512 son tan sólo un producto tardío de la fase precedente. Una de ellas es una Virgen con el Niño de media figura que se suele conocer por el nombre de *Virgen de la pera* (Viena, Gemäldegalerie, 29), en la que una Virgen María que recuerda las doncellas dulces y sonrientes de Nicolaus Gerhaert von Leyden se combina con un Niño Jesús casi miguelangelesco, desarrollo libre de un dibujo de 1506 (736). La otra es una pareja de retratos que representan a los emperadores Carlomagno y Segismundo (Nuremberg, Germanisches Museum, 51 y 65), cuya composición general había quedado ya establecida en una «Visierung» de 1510 (1008).

Se recordará que en una de sus cartas venecianas Durero ironizaba sobre las hazañas de Pirckheimer como saltador con ocasión de la «Fiesta de las Insignias Imperiales». Aquella alegre fiesta, denominada «Heiltumsfest» o sencillamente «Heiltum», se celebraba en Nuremberg alrededor de la Pascua, cuando se exponían al público las joyas de la corona de los emperadores germanos (ahora felizmente restituidas a la Schatzkammer de Viena después de su transferencia al Germanisches Museum). Esas joyas estaban bajo la custodia de la ciudad desde 1424, y normalmente se guardaban en la «Spitalkirche», pero durante los festejos eran expuestas en la plaza del mercado por el día y encerradas en una de las casas adyacentes, la «Schiopperhaus», por la noche. Aquí se reservaba una estancia especial para tal fin, y para decorar esa estancia se pidió a Durero que retratara a los augustos personajes que habían figurado más destacadamente en la historia de las insignias: Carlomagno, quien se suponía había sido su primer poseedor, y el emperador Segismundo, que las había confiado a la ciudad de Nuremberg.

En el dibujo de 1510 (figura 176) ambos emperadores aparecen en perfil de tres cuartos, pero la superioridad de Carlomagno está subrayada por una diferencia de escala, así como de atavío. La figura encorvada de Segismundo —retratado con ayuda de una efigie contemporánea que se nos ha conservado en copias mediocres— queda empequeñecida por cuatro escudos que ocupan buena parte del espacio; viste con sencillez y lleva una corona de humanista en vez de la corona imperial. La figura de Carlomagno, erguido y sin otra cosa que los escudos de Francia y Alemania en el espacio que hay sobre él, parece bastante más alta, y su aspecto se conforma a una concepción legendaria, o de cuento de hadas, de la grandeza. Trae barba larga y nívea, enorme corona gótica, ancho cuello de armiño, manto de pesado brocado y un cetro imponente. Pero Durero era demasiado erudito para dárse por satisfecho con aquella imagen romántica. En el mismo año hizo un estudio cuidadoso de los objetos históricos que se conservaban en la «Spitalkirche» y los reprodujo en dibujos a la acuarela que podrían servir de ilustraciones de un tratado de anticuario (1010-1013). Hasta la longitud precisa de la espada imperial, demasiado larga para ser mostrada en el dibujo, quedaba indicada mediante un trozo de cordel pegado al papel (1011). Sobre la base de estos atentados estudios se revisó la figura en un dibujo donde el Carlomagno legendario es reemplazado por un Carlomagno «histórico», imberbe y ataviado con las vestiduras propias de la coronación (1009).

Las tablas en sí (figura 177) fueron completadas a principios de 1513. De tamaño bastante mayor que el natural y ejecutadas con la mayor precisión posible, deleitan al contemplador no por sus encantos pictóricos, sino por la mera profusión de pormenores exactos y rutilantes. Como interpretación representan un compromiso entre la imaginación popular y la corrección arqueológica. Se ha equipado a Carlomagno con sus insignias auténticas, pero en persona aparece de nuevo como el pueblo llano gustaba de imaginarle: una especie de Dios Padre secular de largas barbas blancas y ondulada melena. Puesto que ahora vestía la corona baja octogonal y la espada imperial que se creía había llevado en la vida real, sus atributos anteriores, la corona gótica y el cetro, podían ser transferidos a Segismundo. Pero aunque de ese modo se estableciera una cierta igualdad externa entre los dos monarcas, la superioridad interna de Carlomagno resultaba tanto más evidente. Alto, erguido y —el cambio más importante con respecto a la «Visierung»— rígidamente frontalizado, ensombrece tanto más a su humilde sucesor cuanto que el atavío de este último reclama para él la dignidad imperial.

MIENTRAS EL DURERO PINTOR se alejaba así de los ideales del «pictorismo» para acabar abandonando los pinceles por un período de más de tres años, su evolución como grabador a buril y diseñador de xilografías, que había quedado interrumpida por su estancia en Venecia, tomó un rumbo diametralmente opuesto. Sus obras gráficas se tornaron luministas y tonales en la misma proporción en que sus pinturas se hacían lineales y policromáticas; y sus buriles más afamados, y de hecho más conseguidos, datan de una época —en 1513 y 1514— en que su producción de cuadros había cesado totalmente. Es como si las actividades de Durero en un medio que era más propia y exclusivamente suyo que el del pincel hubieran sido estimuladas y reorientadas por aquellos mismos impulsos que habían dejado de ser fructíferos en el ámbito de la pintura.

Las xilografías y los buriles postvenecianos difieren de los prevenecianos del mismo modo que los dibujos a pluma corrientes difieren de los dibujos hechos sobre papel de color y realizados con blanco: dan lo que podríamos llamar un efecto de *clair-obscur*. Este término es un préstamo tomado de esas xilografías que se imprimen con dos planchas en dos tonos diferentes. Los contornos y las sombras más densas se tallan en la «plancha de fondo», que se entinta

con negro o con el tono más oscuro que se desee emplear. Las sombras más claras se tallan en una «plancha de tinta» que da el tono medio, y las luces altas se tallan en ambas planchas de forma que al imprimir quede al descubierto el papel en blanco. El principio de estas xilografías en *clair-obscur* es efectivamente el mismo que el de los dibujos sobre papel de color realizado con blanco. En ambos casos las luces y las sombras se oponen a un tono medio neutro en relación con el cual aparecen como valores positivos y negativos, con la única diferencia de que las xilografías expresan ese tono medio con tinta de imprimir y sugieren las luces con papel blanco, en tanto que los dibujos sugieren el tono medio con papel coloreado y expresan las luces con realces.

Para alcanzar un efecto análogo en xilografías y buriles corrientes, Durero tenía que crear por medios lineales un valor equivalente al papel coloreado de los dibujos realizados con blanco y a la «plancha de tintas» de los grabados en *clair-obscur*. Tenía que estipular que, así como se acepta una superficie uniformemente coloreada de oscuridad media como tono medio en relación con zonas más oscuras y más claras, así también se aceptara un sistema de plumeados paralelos de densidad media como tono medio en relación con plumeados de mayor densidad —particularmente plumeados cruzados— y con el papel en blanco. La introducción de este «tono medio gráfico» constituye de hecho la diferencia principal entre los grabados hechos antes y después del segundo viaje de Durero a Venecia. Como se recordará, en sus xilografías y buriles anteriores se había logrado ya una transformación estética del papel material en luz incorpórea. Pero en esas obras la escala de valores luminosos se extendía simplemente de «claro» a «oscuro». En los grabados postvenecianos va simultáneamente de «neutro» a «claro» por una parte, y de «neutro» a «oscuro» por otra. Así, la gama de matices, al extenderse en dos direcciones, parece a la vez más amplia y más sutilmente diferenciada. Lo que fuera un agregado de toques o manchas contrastantes pasa a ser un continuo de «tonos» modulados, como si se hubiera reemplazado un sistema polifónico por otro armónico.

Desde un punto de vista puramente técnico esto llevaba consigo dos cambios significativos. Primero, el plumeadado tenía que ser más uniforme en cuanto a dirección y grosor de las líneas y, lo que es más importante, tenía que alcanzar una independencia con respecto a la forma plástica similar a la obtenida, por ejemplo, en las sombras del retrato berlinés de una Dama veneciana. Segundo, era preciso alterar la distribución de los valores luminosos. Si en los grabados anteriores hay zonas comparativamente pequeñas de negro que parecen superpuestas a una superficie básica de blanco, en los posteriores la impresión es de zonas comparativamente pequeñas de blanco reservadas en una superficie básica de gris.

Comparemos, por ejemplo, la *Ascensión y Coronación de la Virgen* (314, figura 178) con una xilografía cualquiera del período preveneciano, como puede ser el *Combate de San Miguel con el Dragón* (292, figura 81) o, por reducir al mínimo la diferencia cronológica, la *Presentación de Jesús* (308, figura 144). En el grabado de 1510 advertimos de inmediato una unidad tonal que está enteramente ausente de las xilografías anteriores. Cada uno de los valores de luz se puede calibrar en relación con el gris de unas extensas superficies frontales cuyos plumeados rectos y prolongados establecen lo que hemos llamado el «tono medio gráfico». Por lo tanto las sombras densas nos parecen mucho más oscuras, y las luces altas, particularmente los nimbos estremecidos que se recortan sobre el cielo nocturno, mucho más claras que en los grabados anteriores. Las distintas figuras y objetos están modelados por líneas espaciadas con mayor regularidad, más prolongadas y organizadas en zonas más extensas, y la innovación más llamativa es la supresión del relieve plástico en favor de la tonalidad cada vez que un cuerpo

sólido se ubica en una sombra de densidad media. En estos casos los plumeados horizontales y rectos, semejantes a los empleados para sombrear los fondos arquitectónicos o el cielo nocturno, circundan formas redondeadas como la rodilla derecha de Dios Padre, la pierna derecha de la Virgen María o la vestidura del apóstol que tiene el libro abierto. El resultado es que las formas tratadas de esa manera contribuyen al esquema compositivo como valores tonales más que como volúmenes plásticos.

A EXCEPCIÓN DE UNA ORLA DECORATIVA empleada por vez primera en un libro de Pirckheimer que apareció en 1513 (408) y un *San Jerónimo en su cueva* de 1512 (333), todas las xilografías que aquí vamos a considerar fueron realizadas entre 1508/1509 y 1511. Dejando aparte unas cuantas hojas grandes e ilustraciones de libros (221, 275, 352, 353), se pueden clasificar bajo tres epígrafes. Primero, la Pasión Pequeña, publicada en 1511. Segundo, una serie de xilografías sueltas, todas ellas de «media hoja» o «cuarto de hoja», salvo la *Trinidad* grande de 1511 (342). Aquí y en otros casos los grabados son composiciones sueltas en el más pleno sentido de la palabra; pero el imitadísimo *Martirio de San Juan Bautista* (345) tiene un homólogo en la *Salomé llevando la cabeza de San Juan a Herodías* (346), y tres temas, a saber, *San Jerónimo en su celda* (334), la *Misa de San Gregorio* (343), y *David penitente* (339, vulgarmente conocido como «*Der Büssende*», mostrando el regio penitente la fisonomía del propio Dürero), parecen aún reflejar el programa del inacabado «*Salus Animae*». El tercer grupo incluye las xilografías añadidas a lo que Dürero llama «*Die drei grossen Bücher*», esto es, el Apocalipsis, la Pasión Grande y la Vida de la Virgen. Como se recordará, Dürero —firmando él mismo como editor— sacó estos «Tres libros Grandes» en 1511, el Apocalipsis en una nueva edición latina, los otros dos —con las explicaciones versificadas de Chelidonium impresas frente a las imágenes correspondientes— por primera vez. El Apocalipsis necesitaba sólo un Frontispicio para combinar con el hermoso título ya existente (280). También se dotó de frontispicios a la Pasión Grande y la Vida de la Virgen (224 y 296); pero además les faltaban aún varias páginas, todas las cuales fueron ejecutadas en 1510. A la Pasión Grande se añadieron la *Ultima Cena* (225), el *Beso de Judas* (227), la *Bajada a los infiernos* (234) y la *Resurrección* (235); a la Vida de la Virgen, la *Muerte de la Virgen* (313) y su *Asunción y Coronación* (314).

No es posible analizar aquí todas estas xilografías una por una y mostrar de qué modo prevalece en todas ellas el principio del *clair-obscur*. Baste mencionar algunos buenos ejemplos más de plumeados horizontales rectos sobre formas convexas —por ejemplo varias figuras de la *Ultima Cena*, el Bautista y la compañera de Salomé en el *Martirio de San Juan*, la Eva de la *Bajada a los infiernos* (figura 87)— y señalar la asombrosa flexibilidad del nuevo estilo. Tan pronto sirve para agudizar el espanto y la confusión de la *Traición*, tan pronto presta colorido al infierno horripilante pero en cierto modo humorístico de la *Bajada* (figura 179), que deleitó a manieristas como Beccafumi y Bronzino; tan pronto realiza la serena dignidad de una *Adoración de los Magos* (223, figura 184) en la que las ideas compositivas de la Vida de la Virgen parecen haber sido revisadas con arreglo a los cánones del Alto Renacimiento.

Hay un fenómeno, sin embargo, que merece consideración especial: un curioso rescate de lo «visionario» dentro del marco del nuevo estilo xilográfico.

La *Asunción y Coronación de la Virgen*, añadida a la Vida de la Virgen en 1510 (figura 178), deriva evidentemente del retablo Heller de 1508/1509 (figura 168). Pero las diferencias son tan importantes como las semejanzas. En primer lugar, la xilografía presenta un carácter menos hierático e intenta impresionar al contemplador por el sentimiento y las asociaciones concretas más que por el tono solemne. Cristo no ostenta ya la tiara papal, y su postura es a la

vez más sencilla y más conmovedora que en la pintura; coloca la corona con la mano izquierda de modo que el brazo no traslapa ya el pecho, y su cabeza no está serenamente vuelta de perfil sino echada hacia atrás con una patética expresión de sufrimiento. Además la escena se enriquece con todos esos adminículos que son esenciales para unas exequias «de verdad» en la mente popular: hay libros, incensarios, aspersorios y cruces procesionales, y en primer término se ven unas andas que estaban presentes en algunas de las representaciones más arcaicas (por ejemplo en el dibujo número 520), pero significativamente ausentes del retablo Heller.

En segundo lugar, los apóstoles no se alinean ya sobre dos diagonales simétricamente divergentes del centro, sino sobre dos líneas paralelas, con un cañón de espacio abierto entre una y otra; a este respecto la xilografía de 1510 mantiene la misma relación con la pintura de 1508/1509 que la «*Adoración de la Trinidad*» de 1511 (figura 172) con su dibujo preparatorio, también de 1508 (figura 174).

En tercer lugar, los valores luminosos aparecen invertidos, de suerte que la relación entre la xilografía y la pintura se podría comparar con la que existe entre un negativo fotográfico y el positivo correspondiente. En la tabla el grupo de la Coronación y los apóstoles con el paisaje forman dos zonas comparativamente oscuras separadas por una franja luminosa de cielo. En la xilografía tenemos dos zonas comparativamente claras separadas por una franja oscura de bosque. El grupo de la Coronación se destaca como aparición luminosa sobre un fondo de «tono medio», y éste está orlado por una banda blanca de nubes que suministra el contraste más fuerte posible con las tinieblas del escenario terrestre. La introducción de este contraste es un retroceso consciente por parte de Dürero al buril de la *Némesis* (figura 115), donde una orla similar de nubes claras pende sobre un paisaje oscurecido. Sin embargo, en tanto que la *Némesis* está silueteada sobre el cielo claro, el grupo de la Coronación se destaca sobre una masa de gris que, a manera de cortinaje milagroso, parece borrar lo mismo el cielo material que las cosas de la tierra. No se nos transporta a alturas vertiginosas, pues las condiciones de la perspectiva son enteramente normales. En lugar de representarse el paisaje a vista de pájaro, el horizonte visual coincide con el de los apóstoles. Pero esa misma razón torna el efecto tanto más misterioso. La escena celestial, con esa banda de nubes que desciende hasta traslapar el horizonte visual, se acerca tanto al contemplador que la aparición de los cielos parece descender a la tierra; le llena de estupor no tanto porque desafie las leyendas objetivas de la naturaleza cuanto porque anula la distinción subjetiva entre alucinación y realidad.

Similares principios de composición e interpretación se observan en la última xilografía de la Pasión Grande, a la que normalmente se alude como *Resurrección de Cristo* (235). En realidad funde la Resurrección con la Ascensión lo mismo que la Asunción de la Virgen se fundiera con la escena de su Coronación, y el milagro se hace visible y creíble mediante procedimientos análogos. Con arreglo a un esquema desarrollado en Italia, pero contrario a la tradición norteña a la que se había sujetado Dürero en sus otros dos grabados (124 y 265), no se representa a Cristo de pie sobre la tierra o sobre la tapa del sarcófago, mucho menos en el momento de salir del sepulcro, sino milagrosamente suspendido sobre éste. Lo mismo que en la xilografía de la Coronación, la figura se recorta sobre un fondo «neutro» bordeado por una banda de nubes radiantes que irrumpe en las tinieblas de un escenario nocturno. La aparición desciende aún más que en la *Coronación*, y de nuevo tenemos la impresión de un cortinaje mágico que se baja para invadir nuestro campo visual y transfigurar, más que derrocar, el mundo natural.

En la *Misa de San Gregorio* de 1511 (343, figura 183), donde el Varón de Dolores y los instrumentos del suplicio se aparecen al santo cuando éste está celebrando la misa, el suceso milagroso se nos muestra de manera enteramente distinta y quizá aún más atrevida: el espacio natural no es meramente invadido o perturbado por una fuerza sobrenatural, sino que se disuelve sin más. Se supone, claro está, que la escena tiene lugar en la basílica de San Pedro. Pero Durero ha tenido la audacia de eliminar toda indicación de marco arquitectónico. No hay aquí muros, pilares, ventanas ni bóvedas. Las ha borrado una oscuridad impenetrable —como si fuera una misa dicha de noche y al aire libre— de la cual emergen nubes blancas y dos ángeles adorantes. Flotando en esta oscuridad amorfa, pero dotados de una apariencia de realidad plena, se ven objetos pesados como el martillo, las tenazas, los dados, el busto de Judas y su bolsa. La columna, la escala con la lanza y la caña y la cruz (sobre la cual se posa el gallo de San Pedro) se alzan o apoyan sobre el altar tan palpablemente como los candeleros y el cáliz, y el retablo se ha transformado en un sarcófago de piedra de donde sale la figura de Cristo. El efecto visionario no está logrado mediante una mera interpenetración de los mundos natural y sobrenatural, sino mediante lo que un espiritista llamaría la «desmaterialización» de los objetos tangibles unida a la «materialización» de los objetos imaginarios.

El último paso se da en los frontispicios de los «Tres Libros Grandes», ejecutados todos en 1511. Cada uno de ellos muestra una escena de carácter milagroso o místico que tiene lugar sobre suelo terrenal. Pero el suelo mismo es elevado a un ambiente trascendental, y con ello se ofrece un espectáculo que el contemplador sólo puede interpretar como visión experimentada por él mismo.

El Frontispicio de la Vida de la Virgen (296, figura 181) presenta una combinación de la «Virgen de la Humildad» (María sentada en el suelo) con la «Mujer Apocalíptica» (María «vestida del sol, y la luna bajo sus pies»). La fusión de estas dos imágenes —la una realista y humilde, visionaria y sublime la otra— no es insólita en el arte anterior, y de hecho era inherente al concepto de la «Virgen de la Humildad» en cuanto tal, concepto basado en aquella misma «coincidencia de contrarios» que expresara Dante en la oración de San Bernardo:

*Virgine Madre, figlia del tuo Figlio,
Umile ed alta più che creatura...*

*(«Virgen y madre, hija de tu Hijo,
Más humilde y más elevada que ninguna creatura...»).*

No obstante, si comparamos la xilografía dureriana con una de esas representaciones anteriores, por ejemplo con una hermosa tabla del estilo de Flémalle que hay en la colección Muller de Bruselas, veremos que Durero ha invertido la relación entre los elementos naturales y sobrenaturales. En la pintura de Bruselas la Virgen está sentada en un cojín sobre el suelo, y la media luna, degradada al rango de mero atributo, está representada como objeto tangible que yace a su lado sobre el césped. En la xilografía de Durero también se representa a la Virgen sobre un cojín apoyado en la hierba. Pero en vez de estar la media luna en el suelo, el grupo entero, cojín y extensión de hierba incluidos, se inscribe dentro de la media luna, que a su vez está suspendida en un cielo estrellado. Un trozo de tierra ha sido materialmente transportado a los cielos, y el contemplador ha de acompañarlo a una esfera de irrealidad visionaria.

En el Frontispicio del Apocalipsis (280, figura 180) se ve a San Juan Evangelista en la isla de Patmos. Acompañado de su águila y sentado junto a un ribazo herboso en el cual ha depositado el tintero y la caja de las plumas, ve y describe a la «Mujer Apocalíptica», que aquí

aparece, no como «Virgen de la Humildad», sino como media figura radiante en el cielo. Pero una vez más la escena toda se ha trasladado a una esfera sobrenatural; San Juan Evangelista, el águila y el ribazo herboso con su tintero y su caja están milagrosamente ubicados en el vacío, sostenidos sólo por una banda de nubes. San Juan en Patmos se aparece como una visión al contemplador en el mismo momento en que la «Mujer Apocalíptica» se aparece como una visión a San Juan en Patmos.

El Frontispicio de la Pasión Grande, finalmente, muestra lo que a primera vista parece ser un incidente de la propia Pasión (224, figura 182). Cristo, coronado de espinas, está sentado en un banco de piedra y se retuerce las manos con dolor y desconsuelo; en tierra yacen dos azotes, y ante él se arrodilla un soldado que le ofrece una caña con burlesca reverencia. La escena parece ser, pues, la del Escarnio de Cristo que se nos describe en Mateo 27, 29. Pero de que Durero no pretendía ilustrar ningún momento específico de la vida de Cristo sobre la tierra dan fe las cinco heridas que ostenta su cuerpo y la banda de nubes que, al igual que en el Frontispicio del Apocalipsis, sitúa la escena más allá del ámbito terrenal. No es ésta una representación del Cristo Encarnado escarnecido por los soldados de Pilatos, sino que se convierte para nosotros en una visión del Cristo Eterno que ha completado su Pasión sobre la tierra y sin embargo sigue siendo torturado por los pecados de la humanidad. La xilografía nos hace «ver» los sufrimientos que nuestra maldad inflige todavía a Cristo; y la idea de una «Pasión Perpetua» —decididamente heterodoxa, pero ampliamente aceptada por el sentir popular en la época de Durero— queda también amartillada para el contemplador por esos versos con que el propio Cristo le apostrofa:

*Estas heridas crueles llevo por ti, oh hombre,
Y curo con mi sangre tu enfermedad mortal.
Borro tus llagas con las mías, tu muerte
Con mi muerte—un Dios que se he hecho hombre por ti.
Mas tú, ingrato, aún traspasas mis heridas con pecados;
Aún me veo azotado por tus culpas.
Debería haber bastado con padecer una vez
A manos de judíos hostiles; ¡ahora, amigo, haya paz!*

Interpretados de este modo, los frontispicios de los «Tres Libros Grandes» revelan un parentesco no sólo entre sí sino también con la xilografía más monumental de la época que aquí estamos estudiando, la *Trinidad* grande de 1511 (342, figura 185). Muestra este grabado la versión moderna y más emocional del «Trono de la Misericordia» —con Dios Padre sosteniendo el cuerpo quebrantado de Cristo en vez del Crucifijo—, que tiene su mejor representación en una composición perdida pero a menudo copiada y muy imitada del Maestro de Flémalle. Pero Durero «visionizó» el tema tradicional al igual que hiciera con el San Juan en Patmos, el Escarnio de Cristo y la «Virgen de la Humildad». A un lado y a otro se aproximan multitudes de ángeles portando los instrumentos del suplicio, sosteniendo los brazos del Cristo muerto y extendiendo la capa pluvial papal de Dios Padre a la manera de esa tienda o baldaquino que con frecuencia se ve en las representaciones anteriores; y todo este grupo está misteriosamente suspendido más acá de un cielo sombrío iluminado por nubes lechosas y por los destellos eléctricos de los nimbos. En la «Adoración de la Trinidad» de Viena, Dios Padre está al menos entronizado sobre un arco iris. Aquí flota en el vacío; y para que la aparición sea aún más inconmensurable se la eleva por encima de la esfera de los Cuatro Vientos, esto es, según la

cosmología precopernicana, por encima de los límites del universo material. Una vez más Durero ha conjurado una visión destinada a ser experimentada por un contemplador «transportado» en los sentidos literal y figurado de la palabra.

Nada tiene de extraño que este enfoque subjetivo del concepto más sagrado y trascendente del cristianismo dejara en las generaciones siguientes una huella aún más profunda que en los contemporáneos de Durero. Su composición estaba llamada a pervivir —por mencionar sólo algunos ejemplos entre muchos— en la *Trinidad* de Cigoli en Santa Croce de Florencia, en la mística *Lamentación* de Tintoretto en el Palacio Ducal de Venecia y, sobre todo, en el *Trono de la Misericordia* del Greco en el Prado.

ES MEJOR CONSIDERAR LA PASIÓN PEQUEÑA (236-272) junto con lo que podríamos llamar su homólogo más sofisticado, la Pasión a Buril (110-125). Ambas series fueron preparadas y ejecutadas más o menos simultáneamente (la Pasión Pequeña fue publicada en 1511, con dos xilografías fechadas en 1509 y dos en 1510; la Pasión a Buril lo fue en 1513, y las fechas de cada uno de los grabados van de 1507 a 1512). Y ambas son en parte retrospectivas. En tres páginas de la Pasión a Buril —la *Agonía en el Huerto* (111), el *Beso de Judas* (112) y *Cristo ante Pilatos* (114)— Durero retrocedió a la «Pasión Verde» (556, 523/566, 525/570). La Pasión Pequeña, en cambio, se puede asociar con la Vida de la Virgen. Tres escenas —la Anunciación, la Natividad y la Despedida de Cristo— se dan en ambas series, y ya hemos aludido a que esa duplicación acaso refleje un programa original según el cual a la Vida de la Virgen habría de seguir la Pasión de Cristo. Pero la relación no queda limitada al contenido. La *Anunciación* (239) y la *Despedida de Cristo* (241) son variaciones sobre las xilografías correspondientes de la Vida de la Virgen (303 y 312) más que invenciones de nueva planta, y en el caso de la *Natividad* (240) cabe establecer una conexión aún más estrecha.

Esta xilografía (figura 192) difiere del resto de la Pasión Pequeña, primero porque las figuras son de escala mucho menor; segundo, porque el dibujo es más pormenorizado, sobre todo en detalles tales como los paños y el follaje; tercero, porque la escena se sitúa en una plataforma vista *di sotto in sù*, con la anomalía adicional de que el punto de fuga de esta plataforma y los escalones contiguos no coincide con el del tejado. Se ha observado con razón que la pequeñez de las figuras y la tendencia a la particularización recuerdan la Vida de la Virgen, e incluso se ha propuesto fechar la xilografía hacia 1504 mejor que hacia 1509. Pero esta hipótesis no explica los caracteres insólitos de la perspectiva y no concuerda con el tratamiento técnico. Lo que parece más probable es que Durero volviera a servirse de un dibujo hecho en los tiempos de la Vida de la Virgen y probablemente en relación con ella. Como quiera que ésta es más del doble de grande que la Pasión Pequeña, hubo que recortar la composición por los bordes (como se demuestra en el truncamiento del edificio y de la figura de San José) y además reducirla en escala. Con ello las figuras resultan mucho más pequeñas que las de las otras xilografías, y esa curiosa infraestructura a vista de gusano, con una perspectiva que casi parece de Tintoretto, se añadió con el fin de hacer retroceder las figuras en el espacio y justificar así su menor tamaño.

En cuanto a época, pues, y a la vista de su tendencia un tanto retrospectiva, las pasiones Pequeña y a Buril pueden considerarse paralelas. Pero aquí acaba la semejanza. Desde cualquier otro punto de vista las dos series ofrecen un contraste que ilustra elocuentemente la diferencia que separa sus vehículos respectivos.

Ya el formato mismo de la Pasión a Buril difiere del de la Pasión Pequeña por una que podríamos llamar aristocrática esbeltez de proporciones: mide unos 11,5 por 7,5 centímetros,

frente a unos 12,5 por 10 centímetros. No se juzgó necesaria ninguna interpretación textual, pues la serie grabada a buril no pretendía ser un libro edificante, sino más bien una «pieza de coleccionista», destinada no a ser leída por el devoto sino a ser paladeada por el amante de las artes. De hecho hubo coleccionistas en el siglo XVI que hacían tratar sus grabados a buril para que parecieran miniaturas preciosas. Desoyendo aquella juiciosa advertencia de Erasmo: «Si extendieras pigmentos estropearías la obra», los grabados se iluminaban a veces con color, se realizaban con oro y plata y hasta se montaban sobre hojas de pergamino cuyos márgenes se decoraban con flores y animalillos pintados a mano, como era costumbre de los iluminadores de libros de finales del siglo XV y comienzos del XVI.

La serie grabada a buril va precedida de un frontispicio —un *Varón de Dolores* según Santa Brígida— y concluye con *San Pedro y San Juan curando al tullido*. Esta pieza se agregó en 1513, bien porque Durero quería redondear el número de grabados a dieciséis para imprimirlos sobre un «pliego entero» sin desperdicio, bien porque pensara prolongar la Pasión de Jesucristo con los Hechos de los Apóstoles; cosa característica, está ausente de la mayoría de las copias encuadradas en el siglo XVI. La Pasión propiamente dicha comprende sólo catorce episodios decisivos, que empiezan con la *Agonía en el Huerto* y terminan con la *Resurrección*.

En la serie xilográfica, el drama de la Pasión, parafraseado por Chelidoniumus en metros clásicos variados, se despliega dentro de una perspectiva mucho más amplia. Prologada por un Frontispicio que nuevamente recuerda la idea de la «Pasión perpetua» (236), la secuencia se inicia con la *Caída del hombre* y la *Expulsión del Paraíso*. La Pasión propiamente dicha va precedida de la *Anunciación*, la *Natividad* y la *Despedida de Cristo*; y a la *Resurrección* siguen cuatro de las «Apariciones» (Cristo apareciéndose a Su Madre, a la Magdalena, a los discípulos en Emaús y a Santo Tomás), la *Ascensión*, *Pentecostés* y el *Juicio Final*. En total hay, incluida la Portada, treinta y siete xilografías frente a dieciséis grabados a buril, y las escenas de la Pasión propiamente dicha suman veinticuatro frente a catorce, pues incluyen la *Entrada en Jerusalén*, la *Expulsión de los mercaderes*, la *Ultima Cena*, el *Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Anás*, el *Escarnio de Cristo*, *Cristo ante Herodes*, *Santa Verónica con el sudario*, *Cristo clavado a la Cruz* y el *Descendimiento*.

El programa de la Pasión a Buril es, pues, menos completo que el de la Pasión Pequeña. Pero a pesar de su brevedad la serie grabada a buril tiene algo de suntuoso. Cada escena está cuidadosamente construida con arquitectura y mobiliario, fisonomías extrañas, vestimentas pintorescas y armaduras caprichosas, y un énfasis en los refinamientos de iluminación y textura superficial. La Pasión a Buril hace hincapié en el sufrimiento espiritual más que en el padecimiento físico, y nunca pierde de vista la dignidad preterhumana de Cristo. La nota más aguda la da la *Agonía en el Huerto* —una escena de angustia puramente mental—, en tanto que la *Crucifixión* está impregnada de un espíritu de resignación y paz. En la Pasión Pequeña acontece lo contrario. Subraya el lado humano de la tragedia, desde la magnífica cólera de la *Expulsión de los mercaderes* hasta la serena tristeza del *Lavatorio de los pies* y la cruel violencia del *Escarnio*; y si la narración como conjunto tiene la redundancia de un auto popular, los incidentes tomados uno por uno están contados con concisión y de forma directa. El tratamiento es vigoroso a expensas de la delicadeza. Se ha suprimido lo pintoresco y el refinamiento psicológico en favor de las emociones fuertes y simples.

La versión grabada a buril de *Pilatos lavándose las manos* (figura 188), por ejemplo, es tan rica en detalles y tan sutil en interpretaciones que requiere una contemplación sensible y sin prisas. La vista del contemplador se deleitará con el contraste entre la oscuridad amenazadora de la arquitectura y la brillantez de un paisaje hermoso; es probable que su atención se recree en el judío obsequioso que todavía arenga al gobernador, y especialmente en ese criado ne-

groide que, con grotesca indumentaria e iluminado por la luz más fuerte, ocupa el centro exacto de la composición. Acaso tarde algún tiempo en percibir la figura de Cristo llevado entre dos soldados, y aún más en descubrir que Pilatos no atiende a su interlocutor. Sordo a lo que oye y ciego a lo que ve, el gobernador parece estar cerrado sobre sí mismo, trágico y solitario como el Saúl del lienzo tardío de Rembrandt de La Haya. El lenguaje de la xilografía (figura 190) es mucho más directo. Aquí la vista repara en seguida en la alta figura de Cristo. Ningún criado pintoresco detrae de la antítesis básica entre el que es arrastrado a Su muerte y el que queda atrás bajo la carga de sus pensamientos. Hay un extraño vacío alrededor de la figura de Pilatos; su soledad no se expresa oblicuamente por el hecho de que no escuche a su interlocutor, sino, más directamente, por la ausencia de alguien que se atreva a hablarle.

Por doquier se pueden observar diferencias similares. En el *Llanto* grabado a buril (figura 186) los dolientes suspiran; en el *Llanto* xilográfico se lamentan a gritos —por no hablar del aspecto más lastimoso del Cristo muerto— y la Magdalena le besa los pies. El *Entierro* grabado a buril es una obra maestra de escorzos intrincados, y el sombrero de fieltro del burgués adinerado visto de espaldas tal vez haya atraído más comentarios de los expertos que ninguna otra cosa. En la composición estrictamente frontal de la xilografía no hay nada que turbe la atmósfera de dolor silencioso.

En la *Resurrección* a buril la figura de Cristo no sólo sigue el modelo del Apolo del Belvedere —es ésta una constante, ciertamente intencionada, de las representaciones durerianas de la escena—, sino que además se alza sobre el sarcófago cual sobre un pedestal, exaltado y distante como una hermosa estatua. En la xilografía (figura 193) Cristo se ha plantado en mitad de los soldados, de forma que Su pie llega a tocar uno de los de ellos; pero a lo lejos se ve el sol naciente, un símbolo de la Resurrección tan profundo y ancho que salva el abismo entre el mundo espiritual y el mundo natural, e incluso entre cristianismo y paganismo. Por citar una vez más a Chelidonium:

*Este es el día en que el Señor de Señores
Comenzó a edificar el mundo; sacro por antiquísima
Religión al Rey del Cielo y a Febo.
Este es el día en que el sol que todo lo ve,
Muerto en la cruz, para ponerse en la noche
Y ocultarse en la muerte, resurgió espléndido.*

El contraste más significativo se hace patente entre las dos interpretaciones de Cristo con la cruz a cuestas. En el buril (figura 189), Durero retomó una fórmula prevaleciente en el arte bizantino, italiano e italianizante, pero muy rara vez conservada por los artistas nortños del siglo XV: en lugar de desplomarse bajo el peso de la cruz, Cristo camina orgullosamente erguido. Su figura domina un grupo piramidal que comprende, junto a El, a un soldado bestial a Su izquierda, a la Verónica arrodillada a Su derecha. Una luz concentrada da relieve a este grupo; pero justamente la figura de Cristo queda en la sombra, salvo aquellas partes —su rostro, el manto que le cubre el hombro y el brazo derecho levantado— que son las más importantes no sólo porque marcan el ápice de la pirámide, sino también porque establecen un nexo entre su figura y la de la Verónica. Lo que aquí se subraya no es la acción material y el sufrimiento material sino la relación espiritual que media entre el Salvador y el creyente, relación tanto más sutil cuanto que la faz de la santa arrodillada permanece casi invisible. En la xilografía (figura 191) el interés se reparte entre ese diálogo silencioso y la acción violenta. Aquí Durero

conservó el tipo de composición más usual que había empleado en la Pasión Grande (figura 89), repitiendo incluso el motivo del soldado insensible que golpea a Cristo en el cuello con una vara. Pero la figura de Cristo no presenta ya la hermosa postura del Orfeo clásico. Caer de hinojos con tremendo golpe; Su brazo derecho se tensa por detener la caída; Su mano izquierda se aferra a la parte baja de la cruz, en vez de alzarse con elegante *contrapposto*; Su cabeza cuelga del hombro como de un potro de tortura. Sólo a costa de un esfuerzo penosísimo puede su mirada encontrarse con la de la Verónica, de manera que la propia piedad de ella agrava Su sufrimiento.

Algunas de las escenas representadas en la Pasión Pequeña pero ausentes de la serie grabada a buril, tales como el *Escarnio de Cristo*, *Cristo clavado a la cruz* o *Cristo ante Andrés*, muestran un énfasis análogo en la tortura y la brutalidad, y el *Descendimiento* raya en lo espeluznante. El cuerpo destrozado de Cristo, con la cabeza caída, pesa sobre los hombros de un lansquenete como el cadáver de una res sacrificada en el matadero; su mitad superior queda casi oculta por un escorzo abrupto, el rostro es totalmente invisible, y las manos exánimes y el cabello en desorden dan una impresión de desolación casi insostenible.

En otras xilografías, sin embargo, encontramos una ternura y un calor humano que no están presentes en la Pasión a Buril y que son caros a aquellos de quienes se ha dicho que «suyo es el Reino de los Cielos». No cabe imaginar nada más tierno ni más triste, y aun así más lleno de promesa, que el Cristo transfigurado que se aparece a la Magdalena, con Su rostro en la sombra del sombrero de ala ancha de hortelano, la hoja de Su azada brillante ante el cielo y —nuevamente— el «sol de justicia» despuntando tras El. No cabe imaginar nada más sencillo, y a la vez más solemne, que el ademán con que parte el pan para los discípulos de Emaús, de forma que «sus ojos se abrieron y le conocieron».

Esta atmósfera de simpatía y delicadeza humana tiene su expresión más intensa en la *Caída del hombre* (figura 194). Al igual que el grabado a buril de 1504 (figura 117), esta xilografía ha de ser interpretada a la luz de aquella teoría según la cual el pecado de Adán sometió a la humanidad al dominio de los «cuatro humores» y con ello la rebajó al nivel de los animales. Como se recordará, esta teoría existía en dos versiones. Según una, en el principio el hombre no tenía «temperamento» alguno, mientras que cada animal tenía uno de los cuatro conocidos. Según la otra, en el principio el hombre era «sanguíneo», en tanto que los animales eran «coléricos», «flemáticos» o «melancólicos». En el grabado a buril Durero había aceptado la primera de estas variantes; había mostrado la perfección impersonal, o mejor dicho pre-personal, de Adán y Eva frente a las cualidades características de cuatro especies de animales. En la xilografía se acogió a la segunda versión. Sólo se representan tres bestias, y simbolizan los temperamentos no sanguíneos, figurando el león la ira «colérica», el bisonte la tristeza y la inercia «melancólicas» y el tejón particularmente visible, notorio por su pereza, la indolencia «flemática». El temperamento «sanguíneo» está representado precisamente por Adán y Eva; ellos ilustran su signo más característico, la capacidad e inclinación al amor (véase la figura 217). Ceden a la tentación unidos en un abrazo de inocencia todavía paradisiaca. Su felicidad no va a durar; pero sus caricias aportan a la escena una nota deliciosa de afecto y ternura y presagian un compañerismo que, por más que lo altere el fatídico suceso, será su herencia y la de sus descendientes para bien o para mal. De hecho fue posible para Durero emplear el mismo dibujo preparatorio (459, figura 195) para la *Caída del hombre* y para la *Expulsión del Paraíso* (238).

Esta interpretación casi idílica de la tragedia de la humanidad fue del gusto de otros nortños, entre ellos el joven Hans Holbein. Otros artistas tomaron cosas prestadas de otras páginas

de la Pasión Pequeña, y aún otros prefirieron la serie grabada a buril. Aquí como siempre cabe juzgar del carácter de una obra determinada por el carácter de quienes se dejaron influir por ella.

La Pasión Grabada a Buril, por ejemplo, fue del agrado de Andrea del Sarto, especialmente en su primera época. En su *Sermón de San Juan Bautista* del claustro florentino de los Scalzi, de 1515, se apropió literalmente del observador monumental e impasible que aparece en primer término en el «*Ecce Homo*» a buril; le atrajo la extraña vestimenta de la figura como cosa «bizarra» o incluso exótica, pero también comprendió su grandiosidad simple, casi propia de un Masaccio, y su significación compositiva. Al igual que Durero, lo utilizó a guisa de macizo pilar o pilono que consolidara el ángulo derecho de la composición y sirviera de *repousoir* para un grupo de personas más retiradas, y conservó su relación diagonal con la figura principal. Pero mientras que el Cristo de Durero aparece no sólo sobre un nivel más alto sino también en un plano más distante, el San Juan de Sarto es adelantado hasta situarlo «en línea» con el observador prestado, y el peso de este último se equilibra con dos figuras que aparecen en el ángulo izquierdo de la pintura.

La Pasión Pequeña, en cambio, ejerció su influjo más hondo sobre artistas más preocupados por la expresión que por el equilibrio formal. La magnífica demencia de Jacopo da Pontormo hizo suyo y exageró el goticismo de Durero lo mismo que la sensatez de Sarto había tomado para sí y subrayado sus tendencias clásicas. Los frescos de Pontormo en la Certosa di Val d'Ema son tributarios de todas las series impresas de la Pasión, pero sin lugar a dudas prevalecen sobre ellos las xilografías. En el *Llanto* sólo algunos detalles recuerdan la versión grabada a buril, en tanto que la composición en su conjunto parece inspirada por la xilografía de la Pasión Grande; en el fresco de Cristo ante Pilatos Pontormo funde motivos de las pasiones a buril y pequeña formando con ellos una unidad indisoluble, y en la *Resurrección* se muestra más dureriano que el propio Durero al combinar las posturas contorsionadas de los soldados de la xilografía de la Pasión Pequeña (figura 193) con un Cristo ultragótico que se eleva flotando como una nubecilla de humo.

Pero el más grande triunfo póstumo le estaba reservado a la xilografía *Cristo expulsando a los mercaderes del Templo* (243). La figura del Señor iracundo que se abate sobre los profanadores con un manojo de gruesas sogas fue copiada por el Rembrandt joven en un momento —1635— en que buscaba más el dramatismo que el sentimiento. Entonces Durero hizo por él lo que Pollaiuolo y Mantegna habían hecho por Durero.

LAS MISMAS INNOVACIONES de estilo y técnica que hemos podido observar en el campo de la xilografía distinguen los grabados a buril de 1507-1512 de sus antecesores venecianos. También ellos pasaron de un estilo de «negro sobre blanco» a otro de «blanco y negro sobre gris», o de *clair-obscur*; y al parecer este nuevo principio fue aplicado a los buriles aun antes de hacerse extensivo a las xilografías. Durero reanudó el trabajo a buril ya en 1507, mientras que la fecha más temprana que se encuentra en una xilografía postveneciana es 1509; y es posible que la idea misma de obtener efectos de *clair-obscur* por medios gráficos le fuera sugerida en primer lugar por la «Pasión Verde», que en varios casos suministró modelos para la serie grabada a buril.

Pero el estilo del único buril de 1507, el *Llanto sobre Cristo muerto* (figura 186), no difiere todavía apreciablemente del de 1504/1505. Donde se deja sentir toda la fuerza de una reorientación estilística y técnica es en los buriles de 1508, dos de ellos —la *Agonía en el Huerto* (111) y el *Beso de Judas* (figura 187)— pertenecientes a la Pasión a Buril, en tanto que otros dos —una *Crucifixión* (131, figura 196) y una *Virgen sobre la media luna* (138)— son estampas sueltas.

A excepción de la *Virgen sobre la media luna*, todos estos buriles de 1508 son «nocturnos», lo cual era habitual en las representaciones de la Traición, pero raro en las de la escena de Getsemaní y en la Crucifixión, y una novedad absoluta en el campo del grabado. Este hecho por sí solo da testimonio del deseo de Durero de situar también el estilo de sus grabados a buril sobre una base de *clair-obscur*. Las hojas más tardías de la Pasión a Buril incluyen otros tres «nocturnos»: la *Crucifixión* (120), la *Resurrección* (124) y, casi sin precedentes, el *Camino del Calvario* (119, figura 189). Todos los demás buriles de la serie, salvo el *Llanto* de 1507, están al menos compuestos de tal manera que las figuras se recortan sobre un fondo oscuro, independientemente de que la escena se sitúe en un interior o al aire libre.

El primer ejemplo de este nuevo estilo parece ser la *Agonía en el Huerto*, que presenta todos los rasgos característicos de un cambio de dirección, incluida la tendencia al exceso. La técnica es suelta, áspere, impaciente, a veces reminiscente de la punta seca más que de la labor de buril ortodoxa. Una irradiación explosiva emana del ángel y de la nube de donde sale, de modo que la figura de Cristo queda como iluminada por el resplandor de un foco; y esta violencia de tratamiento e iluminación corre parejas con un *pathos* emocional que todavía estaba ausente de la composición de 1504 que sirvió de base para el grabado (556). Aquella composición anterior muestra ya a Cristo alzando los brazos en ademán de total desesperanza. Pero en el buril el *pathos* de ese gesto está incomparablemente reforzado. La tensa figura, alargada en cuanto a proporciones y ampliada en cuanto a escala, forma un agudo contraste con la efigie reclinada de San Pedro, que llena el primer plano antes vacío; se sitúa mucho más arriba y entra en contacto casi directo con la cruz que ofrece el ángel. Los brazos de Cristo ya no están encerrados dentro de estrechas mangas, sino que emergen desnudos —como dando un grito, si se nos permite decirlo así— de la amplia vestidura. Y, lo que es más importante de todo, su figura ya no está arropada por rocas, sino que se destaca sobre la vastedad del cielo oscuro.

Los otros dos «nocturnos» de 1508 presentan una técnica más suave y una iluminación menos extremista, pero también en ellos arde una pasión más intensa y sombría que la de otras interpretaciones de los mismos temas. Al igual que la *Agonía en el Huerto*, el *Beso de Judas* procede de una composición que forma parte de la «Pasión Verde» de 1504 (523/566). Pero varios cambios significativos trasladan el énfasis de la conmoción del arresto a la tragedia de la traición. El número de figuras aparece muy reducido. La violencia física queda limitada al duelo entre Malco y San Pedro, a quien, además, se ha investido de una monumentalidad que recuerda las figuras de Mitras. A Cristo ya no se le sujeta por los brazos, se le tira de la túnica y se le empuja por la espalda como en la versión anterior; mucho menos aparece ya atado y arrastrado como en la xilografía grande de 1510 (227). Ignorante de la sogas que amenaza su cuello, inclina la cabeza y cierra los ojos para recibir el beso como si El y Judas estuvieran solos en el universo.

El elemento más llamativo de la Crucifixión de 1508 —cuya disposición general se remonta a la *Crucifixión* pintada de Dresde (3, f)— es la expresiva figura de San Juan, que, de perfil, alza los brazos y se retuerce las manos con un fuerte grito de angustia, en su semblante una máscara trágica de la Antigüedad clásica fundida con el calor de la pasión cristiana. El modelo de esta figura se encuentra en el *Entierro* grabado de Mantegna, donde un San Juan análogamente situado, análogamente compuesto y clamando con análogo desconsuelo se ve cerca del margen derecho de la composición (figura 198). Pero el *pathos* de Mantegna es duro y pétreo en comparación con el de Durero. El San Juan de Mantegna aprieta los brazos contra el pecho en lugar de extenderlos; permanece inmóvil en lugar de adelantarse; mantiene la cabeza erguida en lugar de echarla hacia atrás. Sobre todo, aparece en un Entierro escenificado a la

luz del día y no en una Crucifixión nocturna. En todos estos aspectos el buril de Durero —significativamente distinto de la contenida *Crucifixión* de 1511 que embellece la Pasión a Buril— nos recuerda a aquel Mathis Neithardt Gothardt a quien probablemente seguiremos conociendo por el nombre de Matthias Grünewald.

Grünewald era un místico cristiano —no se conoce de él ninguna representación profana—, en tanto que Durero, con toda su piedad, era esencialmente un humanista. Era un poeta a pesar de su pericia en la ingeniería hidráulica, en tanto que Durero era un «científico» a pesar de su ferviente imaginación. Pensaba en términos de luz y color, en tanto que Durero pensaba primordialmente en términos de línea y forma. Fue, en suma, a la vez el maestro que llevó al gótico alemán a su mayor plenitud y un profeta del barroco, en tanto que Durero fue el fundador de un Renacimiento norteño. De ahí que esa misma *Crucifixión* que parecía pictórica y vibrante de emoción cuando se la comparaba con el *Entierro* de Mantegna pareciera estatuaría y reposada cuando se la compara con el «Crucifijo Pequeño» de Grünewald de la colección Koenigs (figura 197). Pero para ser un buril de Durero de 1508 es excepcional (también en el hecho de estar los brazos de Cristo estirados con más crueldad que en ninguna otra Crucifixión dureriana), tan excepcional como el sombrío *Beso de Judas* y la espasmódicamente iluminada *Agonía en el Huerto*. Tenemos la impresión de que aquí más que en ninguna otra obra se acercó Durero a los terrenos de la hechicería de Grünewald.

Hay nuevas pruebas de este *rapprochement* de Durero y Grünewald en un extraordinario dibujo a carboncillo que, no sin cierto humor negro, retrata a un hombre de aguda mirada y nariz ganchuda con una enorme papada doble que recuerda la de un animal (1043, figura 199). De la autoría de Durero no se puede dudar a la vista de una magnífica firmeza y amplitud de las líneas que hace pensar en los retratos a carboncillo de 1503, y de la inscripción totalmente auténtica, aunque un tanto enigmática, «Hye conrat verkeil altag». Pero es comprensible que se haya atribuido a Grünewald. Pues, si las formas estructurales están determinadas por líneas firmes y netamente gráficas, la carne muestra una cierta flaccidez —resultante de una profusión de sombras huidizas y borrosas y luces reflejas— que es característica de los estudios de cabezas de Grünewald. Además, este rostro está marcado por una distorsión asimétrica que es tan característica de Grünewald como normalmente extraña a Durero (véase la figura 200).

Al igual que la *Agonía en el Huerto*, la *Traición* y la *Crucifixión* suelta, este dibujo lleva fecha de 1508; y ese año —el año que señala el cambio básico en el estilo gráfico de Durero— es un año que, cosa curiosa, pudo ponerle en contacto nuevo y más decisivo con el arte de Grünewald.

Se recordará que el retablo Heller era un tríptico de alas móviles. Pero por alguna razón, tal vez para cerrar el paso a la luz que llegaba de atrás, a esas alas se añadieron más tarde otras fijas. Cada una de éstas se componía de dos tablas en grisalla, colocadas una sobre otra para acomodarlas a la composición de las alas móviles; y las dos tablas que han llegado hasta nosotros —un San Lorenzo y un San Ciriaco— confirman plenamente el aserto de Joachim Sandrart de que el pintor al que se encargó esta adición al más suntuoso retablo de Durero no fue otro que Grünewald. Por entonces Grünewald residía en Seligenstadt (unos veinticinco kilómetros al este de Francfort), pero también trabajaba en Maguncia (unos treinta kilómetros al oeste de Francfort) y en el propio Francfort.

Probablemente estas cuatro tablas no fueron ejecutadas hasta 1512, año en que Grünewald se alojó durante algún tiempo con los dominicos de Francfort. No sabemos si se consultó a Durero sobre el asunto, ni podemos estar seguros de que él mismo hubiera acudido a Francfort para ver a Jacob Heller mientras trabajaba para él. Sin embargo, una de sus cartas a Heller

sí contiene algunos pasajes que se podrían interpretar como alusión a tal visita; y si esa visita tuvo lugar realmente, sólo pudo ser en septiembre u octubre de 1508. Por lo tanto, no es imposible, aunque dista mucho de ser demostrable, que Durero tuviera otra ocasión de quedar impresionado por la personalidad artística de Grünewald precisamente en una época en que el contenido de sus grabados parece revelar el impacto de una fuerte experiencia emocional, y en que su estilo cambió súbitamente hacia el luminismo y la tonalidad. Es tentador pensar que esta crisis fue precipitada por un nuevo encuentro con su antípoda.

Sea como fuere, el cambio en el estilo gráfico de Durero tuvo lugar en 1508, y en un principio los grabados a buril llevaron la delantera a las xilografías. Pero en los estadios siguientes de la transformación el «espíritu del buril» demostró ser un tanto recalcitrante. Como ya hemos visto, la propia naturaleza del grabado lineal exige precisión analítica, caligrafía curvilínea y énfasis en el modelado plástico. Conforme va abriendo un surco en la lámina de cobre rotante, el grabador traza por fuerza líneas incisivas que tienden a disponerse de manera ordenada, que subrayan la ondulación de los contornos y que encierran, por así decirlo, las formas plásticas con arcos de circunferencia. Este carácter innato del medio ofrece una resistencia natural a las tendencias luministas, y Durero tenía plena conciencia de ello. La *Agonía en el Huerto*, donde había sacrificado el sistema gráfico en el altar del pictoricismo, es una excepción, sólo explicable por el entusiasmo de quien ha descubierto nuevas posibilidades. En general, Durero intentó reconciliar su nuevo luminismo con las demandas del grabado a buril ortodoxo, pero se negó a aceptar un compromiso a expensas de la intensidad. Quería conseguir al mismo tiempo un máximo de valores pictóricos y gráficos, y el resultado fue lo que un músico llamaría «exceso de orquestación». Los buriles hechos entre 1508 y 1512 presentan una riqueza maravillosa, pero son un tanto artificiosos. Están sobrecargados de detalles agudamente delineados —tanto, en efecto, que a veces queda oscurecida la estructura de la totalidad—, y sin embargo se intenta en ellos sugerir algo así como una atmósfera. Los volúmenes plásticos están modelados con pesadez y rigidez, de suerte que hasta la carne humana parece adquirir una dureza marmórea o metálica, pero al mismo tiempo se señala con el mismo vigor la textura superficial de los distintos materiales. Los contrastes de luz y sombra se acentúan hasta tal punto que las luces empiezan a parpadear o a deslumbrar a la vez que las sombras tienden a hacerse opacas. La trama de líneas, trazos y puntos se aparece demasiado densa en algunos lugares y demasiado laxa en otros y a veces raya en la confusión. Durero era lo bastante grande para forzar a estos elementos conflictivos a componer una unidad que resulta interesantísima precisamente en virtud de sus tensiones internas. Pero también era lo bastante grande para darse cuenta de la imposibilidad de ir más allá en la misma dirección. Sintió que su estilo de grabado a buril estaba necesitado de lo que en la vida política se llamaría una «purga».

Esa «purga» tuvo lugar en 1512, una vez que el conflicto entre principios pictóricos y gráficos hubo llegado a una situación extrema en buriles como el *Camino del Calvario*. Buscando con denuedo una salida para aquellas tendencias que habían demostrado ser incongruentes con el «espíritu del buril», Durero recurrió a una técnica que había rehuido sistemáticamente durante casi una veintena de años: se pasó a la punta seca.

Como se recordará, el grabador a punta seca está libre de todas las restricciones que se imponen al grabador a buril. La punta seca permite, exige incluso, la improvisación y la irregularidad allí donde el grabado a buril requiere meticulosidad y sistematización. Favorece la formación de contrastes fuertes entre rasguños leves, que al acumularse pueden producir un efecto casi impresionista, y tajos vigorosos que, si no se elimina la rebaba, dan sombras pro-

fundas y blandas. Se presta, en suma, de la manera más idónea a esas tendencias pictóricas a las que el buril sólo puede dar satisfacción en detrimento de sus principios y virtudes innatos. Comprendemos, pues, que Durero, tras haber forzado el medio artístico de Schongauer hasta sus últimas posibilidades, echara mano del medio del Maestro del Libro de Casa.

Las puntas secas de Durero son sólo tres. Dos de ellas, un *Varón de Dolores* y el *San Jerónimo junto a un sauce mocho*, están fechadas en 1512. La tercera, una *Sagrada Familia*, no está totalmente acabada, ni fechada ni firmada (al final Durero quiso destruir la plancha cruzando el rostro de la Virgen con un tajo rabioso), pero es casi seguro que fue ejecutada en el mismo año.

El *Varón de Dolores* (128) parece ser el más antiguo de estos tres grabados. Es sencillo en cuanto a composición, pequeño en cuanto a dimensiones —es posible que Durero usara una de las planchas preparadas para la Pasión a Buril— y un tanto tímido en cuanto a tratamiento. Durero no se atrevía aún a aplicar demasiada presión al instrumento, y eliminó la rebaba como si se tratara de un buril normal. El grabado es delicado y está lleno de tierno sentimiento, pero, aun en las impresiones de buena calidad, resulta un poco pálido.

En el *San Jerónimo* (166, figura 202) las posibilidades del nuevo medio están plenamente explotadas. Los objetos iluminados, en particular el león, el rostro y brazos del santo y el manto de cardenal tendido sobre el escritorio improvisado, se destacan sobre un paisaje rocoso cuyos elementos están interpretados en términos de valores tonales más que de forma plástica. En las pruebas anteriores Durero recurrió incluso a un artificio un tanto heterodoxo para reforzar la impresión de tonalidad: luego de entintar y secar la plancha, extendió una película fina de tinta de impresor allí donde quería obtener un efecto como de aguada («Plattenton»). Pero sobre todo había aprendido a sacar partido de esos contrastes entre delicadeza y brío que son la gran virtud de la punta seca. El cuerpo y el rostro del santo están modelados con toques ligeros y finos, y el volumen de su crucifijo parece casi disolverse en la luz circundante. Pero detalles como los muñones del sauce desmochado, las oquedades de las rocas y las partes en sombra del suelto pelaje del león se acentúan con tajos que producen mucha rebaba (compárese la figura 203 con la figura 204). En las buenas impresiones —que, por supuesto, son extraordinariamente raras por la tendencia de la rebaba a desgastarse muy deprisa— el efecto de estos negros oscuros y aterciopelados entre los blancos y grises volátiles prefigura lo que Rembrandt iba a hacer en puntas secas tan puras como el *Panorama con unos árboles* de 1652.

La *Sagrada Familia* (150, figura 201) recuerda un tanto, y acaso no por azar, la «*Virgen de la libélula*» (figura 92), que a su vez revelaba la influencia del único precursor de Durero en el empleo de la punta seca, el Maestro del Libro de Casa. En ambos casos la Virgen María aparece sentada sobre un banco herboso, y a San José, sentado en el suelo detrás del banco, se le ve sólo a medias. Pero aquí no se nos presenta ni jugueteón ni soñoliento. Solemne y grave, parece un sombrero profeta en lugar de desempeñar su más acostumbrado papel patético o incluso ligeramente ridículo. Y efectivamente está interpretado como un vidente de tragedia, pues es él —y no la Virgen sonriente— quien percibe a las tres figuras misteriosas que han aparecido por detrás del grupo que forman Madre e Hijo. Son éstas San Juan Evangelista, Nicodemo y la Magdalena con su tarro de unguento: los testigos de la Pasión. Llenan todo el ángulo superior derecho de la composición, en tanto que en el ángulo superior izquierdo no hay otra cosa que el paisaje inacabado; y esta diagonal casi barroca es repetida y subrayada por una obra de fábrica que se alza escalonada de izquierda a derecha, siendo su sección más baja más alta que la figura acurrucada de San José, mientras que su sección más alta es más baja que el apretado y columnar grupo de los «testigos».

La técnica gráfica de este grabado es tan atrevida y libre como su diseño e iconografía. Hay un uso abundante de rebaba y «Plattenton», pero partes tales como las cabezas de San Juan y Nicodemo presentan un volumen tan atenuado que verdaderamente producen un efecto de *plein-air*. En el rostro de San Juan no sólo el modelado plástico, sino también los contornos se amortiguan en favor de un blando juego de luz y sombra, y el rostro de la Virgen, compuesto de innumerables trazos y rasguños diminutos, prácticamente carece de contorno alguno. Aquí Durero se aproxima por una vez en su vida al ideal leonardesco del *sfumato*; su Virgen, en efecto, trae a la memoria la Santa Ana de Leonardo del Louvre.

De esta breve orgía de luminismo salió Durero provisto de lo que podríamos llamar su segundo estilo «clásico» de buril. Si los buriles de 1503/1504 habían alcanzado la perfección templando el refinamiento miniaturesco del *San Eustaquio* y de la *Némesis* con el espíritu más tosco pero también más ingenuo de su manera anterior, así los buriles de 1513/1514 reconquistaron la perfección disciplinando las tendencias conflictivas de la Pasión a Buril y sus parientes hasta hacer de ellas un modo de expresión puramente gráfico. No quiere decir esto que Durero renunciara al principio de *clair-obscur*, o principio tonal, que había adoptado en 1508. Antes al contrario, fue dentro de los límites de ese principio donde reinstauró aquella economía, claridad y densidad uniforme que habían distinguido al *Escudo de armas con una calavera* o a la *Caída del hombre*.

Esta tendencia a obviar los escollos de la fase precedente sin renunciar a sus conquistas se hace ya patente en un buril como la *Santa Faz* de 1513 (132), que, lo mismo que el *Escudo de armas con una calavera* de 1503, ostenta un carácter netamente heráldico. Dos ángeles adolescentes, equilibrados con simetría casi perfecta pero sutilmente diferenciados en cuanto a postura y ademán, despliegan el lienzo de la Santa Faz, que —claramente construida con los elementos de la fisonomía del propio Durero— fija su mirada sobre el contemplador con hipnótica intensidad. Los ángeles, aparentemente más sostenidos por los pliegues arremolinados de sus sobrepellices que por sus alas semiplegadas, flotan en el vacío, y ese vacío está indicado mediante plumeados horizontales que extienden un velo gris sobre todo el fondo. Pero este efecto acusado de *clair-obscur* ya no parece poner en peligro el carácter estrictamente gráfico. Durero ha logrado una mayor uniformidad de las líneas en cuanto a grosor y espaciamento para poder explotar su significación tonal sin debilitar ni exagerar su efecto caligráfico. Hasta las sombras más profundas siguen siendo transparentes, y ni las luces más altas resultan duras porque los acentos de luz y sombra están graduados con más sutileza, distribuidos con más homogeneidad y equilibrados unos con otros con más cuidado que en los grabados a buril de 1508-1512.

La cima de la perfección —perfección en tanto en cuanto Durero consiguió fundir tendencias ampliamente divergentes sin sacrificar la armonía, como en los años precedentes, ni la solidez y la variedad, como en los años siguientes— se alcanzó en 1514. Comparada con la *Virgen de la pera* de 1511 (148), de una parte, y con la pétrea *Virgen con el Niño fajado* de 1520 (145, figura 251), de otra, la *Virgen junto a un muro* (147) representa, en efecto, una coincidencia perfecta de contrarios aparentes. Regia y virginal, pero al mismo tiempo maternal y humilde, María se nos presenta en un entorno en donde una atmósfera de intimidad abrigada se funde con la libertad de los espacios abiertos. La máxima precisión de diseño se combina con una incomparable blandura textural. Las líneas y trazos, sin dejar de cumplir las difíciles y variadas tareas de modelar la forma, indicar la dirección (como hacen los plumeados convergentes de los muros escorzados y los plumeados paralelos del tejado en vertiente), sugerir valores de luz y caracterizar cualidades superficiales (como en el material lanoso y el forro se-

deño del manto de la Virgen), mantienen lo que podríamos llamar su integridad gráfica. Las sombras más densas, como las que hay sobre la rodilla derecha de la Virgen y bajo su pulcra escarcela de *Hausfrau*, son tan reducidas en su alcance y están tan blandamente acomodadas entre otras zonas de oscuridad variable que no enturbian la impresión de transparencia y homogeneidad perfectas. El grabado entero, aunque en modo alguno carente de lustre, resplandece con los tonos suaves y fríos de la plata mate.

EN LOS AÑOS 1513 Y 1514 cesó totalmente la producción de xilografías y pinturas, pero además de los cuatro grabados a buril ya mencionados (*San Juan y San Pedro sanando al tullido*, la *Santa Faz*, la *Virgen de la pera* y la *Virgen junto a un muro*) Durero ejecutó otros nueve. Seis de éstos son de pequeñas dimensiones y contenido poco ambicioso: la *Virgen junto a un árbol*, una *Virgen sobre la media luna* y el *Gaitero* (142, 140 y 198, todos ellos del formato de la Pasión a Buril y probablemente realizados en planchas preparadas en aquella ocasión); la *Pareja de rústicos danzando* (197) y los dos primeros integrantes de una serie de Apóstoles que quedó inacabada, *San Pablo* (157) y *Santo Tomás* (155). Los tres restantes, en cambio, no sólo presentan un tamaño excepcional —aproximadamente diecinueve por veinticuatro centímetros— y una ejecución primorosa, sino también una iconografía compleja y significativa. Son los buriles más famosos de Durero, y no sin justicia se conocen como sus «Meisterstiche». Estamos hablando de *El caballero, la Muerte y el Demonio*, el *San Jerónimo en su estudio* y la *Melencolía I*, el primero de 1513, los otros dos de 1514.

Estos tres «grabados magistrales», aunque aproximadamente del mismo formato, no mantienen entre sí una relación compositiva apreciable, y por lo tanto apenas hay motivo para considerarlos «compañeros» en ningún sentido técnico. Sin embargo, componen una unidad espiritual por el hecho de simbolizar tres modos de vida que corresponden, como señaló Friedrich Lippmann, a la clasificación escolástica de las virtudes en morales, teológicas e intelectuales. *El caballero, la Muerte y el Demonio* tipifica la vida del cristiano en el mundo práctico de la decisión y la acción; el *San Jerónimo*, la vida del santo en el mundo espiritual de la contemplación de las cosas sagradas, y la *Melencolía I* la vida del genio profano en los mundos racional e imaginativo de la ciencia y el arte.

La conciencia que tenía el propio Durero de que el primero de estos tres grabados, *El caballero, la Muerte y el Demonio* (205, figura 207), era una empresa de envergadura se manifiesta una vez más en la forma especial que adopta la firma. A la cifra 1513 precede una «S.», abreviatura de la palabra «Salus», que aparece, en el mismo lugar, en las líneas portadoras de la fecha de los primeros borradores del artista para una Introducción a su Tratado de las Proporciones Humanas, compuestos en 1512 y 1513.

En el diario de su viaje a los Países Bajos, Durero cita este buril simplemente como el «Reuter» («el Jinete»). Pero en ese mismo diario encontramos un pasaje que da una clave para su interpretación. Ofendido e irritado por los rumores infundados que corrían sobre el asesinato de Lutero, Durero escribió, entre las anotaciones de sus trabajos y gastos diarios, un magnífico exabrupto contra los papistas que culmina en una invocación vehemente a Erasmo de Rotterdam: «Oh Erasme Roderodame, ¿de qué lado te pondrás? Mira, ¿de qué aprovecha la injusta tiranía del poder mundano y las potencias de las tinieblas? ¡Escucha, Caballero de Cristo [*du Ritter Christi*], cabalga al costado de Cristo nuestro Señor, protege la verdad, gana la corona de los mártires!» Sin duda la expresión «*du Ritter Christi*» alude al tratado juvenil de Erasmo *Enchiridion militis Christiani* («Manual del Soldado Cristiano»), que había sido compuesto en 1501 y se publicó por vez primera en 1504. Pero el hecho de que Durero ascendiera

al «soldado» erasmiano [*miles*, no *eques*] al grado de «caballero» que cabalga sobre su corcel demuestra que su mente le asociaba involuntariamente con el protagonista de su propio grabado.

La comparación del cristiano que se enfrenta a un mundo hostil con el soldado que se prepara para la batalla se remonta a San Pablo, que habla de las armas espirituales de «nuestro combate» (2 Co 10, 4) e insta a los fieles a armarse con las «armas de Dios», la «coraza de la justicia», el «escudo de la fe» y el «yelmo de salvación» (Ef 6, 11-17; véase también 1 Ts 5, 8). Siguió siendo popular en los textos medievales y entró también en las xilografías del siglo XV. En éstas es habitual representar al Soldado Cristiano solo, en tanto que las personificaciones de la Muerte y el Demonio se encuentran en representaciones de un tema muy estrechamente ligado a éste, el del Peregrino Cristiano. Pero las dos ideas se entremezclaron, y se puede observar una fusión completa de la Marcha del Soldado con el Viaje del Peregrino, con el inveterado sémil de la escala sirviendo de común denominador, en xilografías y aguafuertes del siglo XVI donde el *miles Christianus* asciende por la escala que conduce hasta Dios, estorbado pero no desalentado por las ligaduras de la Muerte, la Lujuria, la Enfermedad y la Pobreza.

En el *Enchiridion* de Erasmo estos conceptos tradicionales son interpretados con arreglo al espíritu del humanismo. Erasmo viste sus ideas con el ropaje de un hermoso latín, toma sus ejemplos de la literatura griega y romana tanto como de las Escrituras, «pues se ha de amar a los clásicos por Cristo», y rechaza a los «teólogos» en favor de las «fuentes». Pero sobre todo humaniza la idea del cristianismo en sí. Predica la pureza y la piedad, pero no el monacato y la intolerancia, y zahiere el pecado no sólo como algo prohibido por Dios sino aún más como cosa incompatible con la «dignidad del hombre».

Ese libro no podía sugerir a un artista detalles iconográficos. Pero sí podía revelar la idea de una fe cristiana tan viril, clara, serena y fuerte que los peligros y tentaciones del mundo sencillamente dejan de ser reales: «Para que no te dejes apartar del camino de la virtud porque te parezca abrupto y temible, porque tal vez hayas de renunciar a las comodidades del mundo, y porque constantemente has de combatir contra tres enemigos en lucha desigual, que son la carne, el demonio y el mundo, te será propuesta esta tercera norma: todos esos espectros y fantasmas [*terricula et phantasma*] que se abaten sobre ti como en las mismísimas fauces del Hades, has de tenerlos en nada, siguiendo el ejemplo del Eneas de Virgilio».

Esto es precisamente lo que Durero expresó en su grabado: a diferencia de lo que acontece en todas las demás representaciones de temas similares, aquí los enemigos del hombre no parecen poseer realidad. No son adversarios que vencer sino, en efecto, «espectros y fantasmas» que desdeñar. El Jinete pasa de largo como si no existieran y prosigue tranquilo su camino, «fijando su mirada continua e intensamente sobre la cosa en sí», por citar nuevamente a Erasmo. ¿Cómo consiguió Durero crear esa impresión?

Desde hace mucho tiempo se ha observado que la figura ecuestre —casi un símbolo del arte y la mentalidad de Durero— se compone de dos elementos dispares: uno alemán, tardogótico y «naturalista»; el otro italiano, del Alto Renacimiento, y estilizado de conformidad con un canon «clásico» de postura y proporciones. El caballero revestido de armadura se tomó de un estudio de vestimenta de 1498 (1227), el cual, sin embargo, se adaptó a la nueva finalidad mediante modificaciones menores pero significativas. El simple rostro de sargento del modelo original fue sustituido por una severa máscara de energía concentrada y seguridad casi sardónica en sí mismo, y la perspectiva del yelmo se alteró en favor de un efecto *di sotto in sù* que refuerza la impresión de altura y superioridad. El caballo, por otra parte, se inspira en

uno (o más) de los estudios de Leonardo para el monumento a Francesco Sforza. Sus proporciones están remodeladas con arreglo a un canon que es invención del propio Durero (véanse los dibujos 1674-1676), pero en su paso se conserva más del ritmo italiano que en el *Caballo Pequeño* de 1505 (figura 125) o en el dibujo *La Muerte a caballo* del mismo año (figura 147). En contraste con aquellos ejemplos anteriores, no sólo se alza y dobla la pata delantera más próxima al espectador sino también la pata trasera más alejada, e incluso se ha intensificado el movimiento de ésta mediante una corrección de última hora que todavía se aprecia en el grabado.

Este Jinete monumental —cuyo aspecto conjunto recuerda un poco el conocido retrato ecuestre de Maximiliano I que hiciera Burgkmair en una xilografía de 1508, y que a su vez derivaba del *Caballo Pequeño* de Durero— se sitúa ante un fondo de peñascos imponentes y árboles desnudos, con su punto de destino, la inexpugnable «fortaleza de la Virtud», todavía muy lejos, al final de un camino empinado y serpenteante. De la penumbra de este escenario «abrupto y temible» emergen las figuras de la Muerte y el Demonio. Como en el dibujo de 1505, la Muerte lleva corona real y monta un jamelgo flaco y lánguido con un cencerro; pero ella es aún más espantosa porque no está representada como un esqueleto de verdad, sino como un cadáver en descomposición, con ojos tristes, sin labios ni nariz, con la cabeza y el cuello ceñidos de serpientes. Se ha puesto a la altura del Jinete y vanamente trata de atemorizarle mostrándole un reloj de arena, en tanto que el Demonio, con hocico de cerdo, se le acerca por detrás armado de una pica. Por su parte, el Jinete va acompañado de un hermoso lebrél de pelo largo cuya presencia completa la alegoría. Lo mismo que el hombre vestido de armadura personifica la fe cristiana, así el perro animoso y de buen olfato denota tres virtudes menos fundamentales pero no menos necesarias: celo incansable, saber y razonamiento veraz. En su condición de «celoso empeño» acompaña al Peregrino Cristiano en su viaje por la vida; como símbolo de las «letras sagradas» aparece en un tratado sobre los jeroglíficos que Durero ilustró precisamente en 1512/1513 (véanse el dibujo 970 y nuestra figura 228), y como «Veritas» ayuda a la cazadora «Logica» a atrapar a la liebre «Problema».

Se ha argumentado que todas estas adiciones fueron perjudiciales para el efecto estético del grabado de Durero. Su intención original, se decía, era «representar un caballo montado por un hombre», y más le habría valido abstenerse de justificar su intención mediante un programa iconográfico: «Nadie podrá dudar ni por un instante que las figuras acompañantes están meramente prendidas con alfileres, y que el conjunto es un compromiso». Pero el intento de reafirmar la belleza original de la composición «tachando» todo el fondo se vuelve contra sí mismo. Pone de relieve que los «muchos cachivaches» son indispensables, no sólo desde el punto de vista del asunto sino también desde el punto de vista de la forma y el contenido. Es verdad que Durero buscó con ahínco un tema que le permitiera demostrar gráficamente los resultados finales de sus estudios sobre la anatomía, movimientos y proporciones del caballo. Pero no habría sido un gran artista si hubiera concebido ese problema en términos de accesorios de quita y pon. Una vez descubierto su tema en la idea del Caballero Cristiano, la imagen visual del jinete perfecto se fundió con la imagen mental del perfecto *miles Christianus* para constituir un concepto artístico, es decir, una unidad integral. La iconografía del Caballero Cristiano tomó cuerpo con arreglo al esquema formal de un grupo ecuestre cuidadosamente equilibrado, mientras que, a la inversa, este esquema formal asumía, como tal, una significación expresiva o incluso simbólica.

Basado como está en una acumulación de estudios y observaciones, el grupo ecuestre de Durero presenta todas las características de un paradigma científico. El caballo se representa de

perfil para mostrar sus proporciones perfectas; está enfáticamente modelado para revelar su perfecta anatomía, y se mueve con el paso regulado de la escuela de equitación para hacer una demostración de ritmo perfecto. Si se elimina el fondo, el grabado de Durero parece, por lo tanto, una imitación rígida y excesivamente elaborada de una estatua ecuestre a lo Pollaiuolo, Verrocchio y Leonardo da Vinci. Si se conserva el fondo, la estructura compositiva del grupo principal no sólo queda realizada por lo que podríamos llamar un contrapunto visual —nótese el empleo de formas escorzadas frente al perfil, de diagonales frente a horizontales y verticales—, sino también provista de un significado concreto. Contrastada con el crepúsculo y los espectros de un bosque norteño, la propia articulación y tangibilidad plástica de este monumento móvil sugiere una existencia más sólida y real que las de la Muerte y el Demonio, que se nos aparecen como poco más que sombras del yermo. Contrastado con sus fútiles intentos de atraer la atención del jinete, el hecho mismo de que hombre, caballo y perro estén representados de perfil puro nos convence de que ninguno de ellos es siquiera consciente de la presencia del peligro, y por lo tanto expresa la idea de la imperturbabilidad. Y contrastado con la destemplada obsequiosidad del Demonio y la lastimosa debilidad de la Muerte y su caballo consumido, el paso mesurado del poderoso corcel transmite la idea de un avance irresistible.

Así, fue mediante la combinación de un grupo ecuestre altamente formalizado con una selva fantásticamente habitada como Durero pudo hacer justicia al ideal erasmiano de una fortaleza cristiana que reduce a los enemigos de la humanidad a la categoría de «espectros y fantasmas». Si su buril necesitara un pie explicativo, se lo podría encontrar en el lema bíblico que Erasmo propone al *miles Christianus*: «Non est fas respicere» («No mires atrás»).

En tanto que el Caballero Cristiano se aventura por el frío, oscuro y peligroso laberinto del mundo, el erudito y pensador cristiano, tipificado por el *San Jerónimo* de Durero (167, figura 208), vive en el retiro cálido, luminoso y apacible de un estudio bien ordenado. La estancia es una verdadera celda, separada de otra contigua por un tabique que parte al medio una de las ventanas de medio punto y con montantes que se abren al muro meridional de un claustro. Es una habitación muy sencilla, pero en todo agradable, provista no sólo de lo necesario sino también de las pequeñas comodidades de una vida devota y estudiosa. Cuando Lucas Cranach retrató al cardenal Alberto de Brandeburgo en figura del *San Jerónimo* de Durero (pinturas de Darmstadt y Sarasota), se sintió obligado a enriquecer el entorno mediante lujos tales como fundas de terciopelo, animales vistosos y frutas de invernadero; pero tales adiciones a punto están de destruir la atmósfera del escenario original. Esta atmósfera sólo se puede describir con dos palabras alemanas intraducibles, «gemütlich» y «stimmungsvoll». Palabras como «confortable» o «acogedor» podrían expresar el aire de intimidad, calor y abrigo que impregna el sanctasanctorum de *San Jerónimo*, bañado como está por un sol suave a cuya luz hasta la calavera del alféizar parece más amistosa que terrorífica. Pero no sugieren adecuadamente lo que podríamos llamar su clima espiritual. El umbral del aposento está bloqueado por el león del santo, que, dormitando de satisfecho aburrimiento, mantiene sin embargo un ojo soñoliento pero suspicaz abierto hacia las posibles intrusiones del mundo exterior. El perrillo duerme profundamente, con una de sus patas en amistoso contacto con la garra del león. El santo trabaja al fondo de la estancia, que en sí misma da una impresión de alejamiento y paz. Su pequeño escritorio se apoya en una mesa grande que por lo demás no sostiene otra cosa que un tintero y un crucifijo. Enfrascado en la escritura, se encuentra gozosamente a solas con sus pensamientos, con sus animales y con su Dios.

Pero no sólo por la magia de la luz y por el retrato enfático y penetrante de la naturaleza

humana y animal transformó Durero la celda de San Jerónimo en un lugar de encantada beatitud. También explotó las posibilidades psicológicas de un método del cual se podría pensar que es casi hostil a la expresión psicológica, a saber, la perspectiva geométrica exacta. La construcción del espacio pictórico, impecable desde el punto de vista matemático, se caracteriza, primero, por la brevedad extrema de la distancia perspectiva, que, si se dieran al aposento dimensiones naturales, equivaldría sólo a aproximadamente un metro y cuarto; en segundo lugar, por la escasa altura del horizonte, que viene determinada por la visual del santo sentado; en tercer lugar, por la posición excéntrica del punto de fuga, que dista poco más de medio centímetro del margen derecho. La brevedad de la distancia, combinada con la escasa altura del horizonte, refuerza la sensación de intimidad. El contemplador se encuentra colocado muy cerca del umbral del estudio propiamente dicho, sobre uno de los peldaños que conducen a él. Inadvertidos por el atareado santo, y sin entrometernos en su vida íntima, compartimos sin embargo su espacio vital y nos sentimos más como amistosos visitantes no vistos que como observadores distantes. La excentricidad del punto de fuga, por otra parte, evita que el cuarto parezca un cajón angosto porque el muro norte no se ve; presta mayor relieve al juego de luz sobre los derrames de las ventanas, y sugiere la experiencia de entrar con naturalidad en un aposento privado más que la de enfrentarse a un escenario artificialmente dispuesto.

Y sin embargo, en esta habitación informal y sin pretensiones todo está sometido a un principio matemático. Esa impresión aparentemente irreductible de orden y seguridad que es el sello distintivo del *San Jerónimo* de Durero se puede explicar, al menos en parte, por el hecho de que la posición de los objetos libremente diseminados por la estancia esté determinada por la construcción perspectiva elemental con tanta firmeza como si estuvieran adosados a las paredes. Están colocados frontalmente como el escritorio de San Jerónimo, los animales, los libros y la calavera del alféizar, u ortogonalmente como el *cartellino* con la firma de Durero, o en ángulo exacto de cuarenta y cinco grados, como el banquillo que hay a la izquierda del santo. Hasta las zapatillas que vemos bajo el banco corrido que hay al pie de la ventana están dispuestas de tal forma que una es casi paralela al plano pictórico y la otra exactamente perpendicular a él.

Esta regularidad podría parecer árida o incluso pedante si no estuviera suavizada, oculta de hecho, por el delicioso retozo de la luz y la sombra. Espacio y luz componen un perfecto equilibrio de estabilidad y oscilación. Pero aun los efectos más pictóricos están logrados mediante métodos rigurosamente gráficos. Desde el punto de vista técnico el *San Jerónimo* —superior en este aspecto a *El caballero, la Muerte y el Demonio* en el mismo sentido y en el mismo grado en que la *Virgen junto a un muro* (147) es superior a la *Virgen junto a un árbol* de 1513 (142)— es un *ne plus ultra* de coherencia, de claridad y, sobre todo, de economía. Se ha alcanzado un máximo de efecto con un mínimo de esfuerzo y complicación, según se puede apreciar, por ejemplo, en las sombras que las celosías de las ventanas arrojan sobre los derrames (figura 205). El fenómeno es tan pictórico y sutil como el tratamiento es gráfico y sencillo: los «ojos de buey» están representados por contornos sin plumado, y sus sombras por plumados cortos horizontales sin contornos. Eso es todo.

El *San Jerónimo* difiere de *El caballero, la Muerte y el Demonio* en que opone el ideal de la *vita contemplativa* al ideal de la *vita activa*. Pero difiere mucho más acusadamente de la *Melencolia I* (181, figura 209) en que opone una vida al servicio de Dios a lo que podríamos llamar una vida en competencia con Dios: la dicha apacible de la sabiduría divina al trágico desasosiego de la creación humana. Mientras que el *San Jerónimo* y *El caballero, la Muerte y el Demonio* ilustran dos métodos opuestos de alcanzar un objetivo común, el *San Jerónimo* y la *Melencolia I* expre-

san dos ideales antitéticos. Que Durero concibió estos dos grabados como «homólogos» espirituales dentro de la tríada de «Meisterstiche» se deduce del hecho de que acostumbrara darlos juntos, y de que los coleccionistas los contemplaran y comentaran el uno junto al otro. No menos de seis son las copias entregadas en parejas, en tanto que sólo una copia de la *Melencolia I* se entregó sola y ninguna impresión de *El caballero, la Muerte y el Demonio* cambió de manos junto con uno de los otros dos grabados.

En efecto, las dos composiciones ofrecen un contraste demasiado perfecto para ser accidental. Mientras que el San Jerónimo está cómodamente instalado en su escritorio, la alada Melancholia está sentada pero casi en cuclillas, un poco como el Job del «retablo Jabach» (figura 112), sobre una losa baja de piedra y junto a un edificio inacabado. Mientras que él goza del retiro de su estudio cálido y soleado, ella se encuentra en un paraje desapacible y solitario no lejos del mar, débilmente iluminado por la luz de la luna —como se puede deducir de la sombra esbatimentada del reloj de arena sobre la pared— y por el resplandor espectral de un cometa que aparece circundado por un arco iris lunar. Mientras que él comparte su celda con sus animales contentos y bien alimentados, ella está acompañada por un adusto *putto* que encastrado a una rueda de molino abandonada garabatea en una pizarra, y un galgo famélico que tiritita de frío. Y mientras que él está serenamente absorbido por su trabajo teológico, ella ha caído en un estado de triste inacción. Descuidada de su atuendo, con el cabello en desorden, apoya la cabeza en una mano y con la otra sujeta mecánicamente un compás, descansando el antebrazo sobre un libro cerrado. Sus ojos se alzan con mirada sombría.

El estado de ánimo de este genio desdichado se refleja en los objetos que le rodean, cuyo desconcertante desorden brinda una vez más un contraste elocuente con la disposición pulcra y práctica de las pertenencias de San Jerónimo. Sobre el edificio inacabado se ven una balanza, un reloj de arena y una campana bajo la cual está encastrado en el muro uno de los llamados cuadrados mágicos; en la fábrica se apoya una escala de madera que parece subrayar el estado incompleto de la construcción. El suelo aparece sembrado de útiles y enseres pertenecientes en su mayoría a los oficios del arquitecto y el carpintero. Además de la rueda de molino ya mencionada, encontramos una garlopa, una sierra, una regla, unas tenazas, unos cuantos clavos torcidos, una plantilla, un martillo, un crisol pequeño (tal vez de fundir plomo) con unas pinzas para coger las brasas, un tintero con una caja de plumas y, semioculto bajo las faldas de la Melancholia, un instrumento que podemos identificar —fundándonos en una xilografía de Hans Döring— como, el cañón de un fuelle. Dos objetos parecen ser no tanto herramientas cuanto símbolos o emblemas del principio científico que subyace a las artes de la arquitectura y la carpintería: una esfera de madera torneada y un romboedro de piedra truncado. Al igual que el reloj de arena, la balanza, el cuadrado mágico y el compás, estos símbolos o emblemas dan testimonio del hecho de que el artesano terrenal, lo mismo que el «Arquitecto del Universo», aplica en su trabajo las reglas de la matemática, esto es, en el lenguaje de Platón y del *Libro de la Sabiduría*, de «medida, número y peso».

En su uso moderno, melancolía quiere decir, según el *Oxford Dictionary*, «depresión mental, falta de alegría; tendencia al abatimiento y a la cavilación; influencia deprimente de un lugar, etcétera». Pero cuando Durero compuso su grabado este término no podía ser aplicado aún a un estado de ánimo pasajero, y mucho menos a las emanaciones lúgubres de un lugar. Para comprender el título «Melencolia I» —inscrito en las alas de un murciélago estridulante— debemos más bien traer a la memoria aquella teoría de los «cuatro humores» a la que ya hemos aludido a propósito de las interpretaciones que hiciera Durero de la Caída del Hombre. Esta teoría, plenamente desarrollada cuando la Antigüedad clásica llegó a su ocaso, se basaba

en el supuesto de que tanto el cuerpo como la mente del hombre estuvieran condicionados por cuatro fluidos básicos que a su vez se consideraban coesenciales con los cuatro elementos, los cuatro vientos (o direcciones del espacio), las cuatro estaciones, las cuatro horas del día y las cuatro fases de la vida. La cólera, o bilis amarilla, se asociaba con el elemento ígneo y se creía que compartía sus cualidades de calor y sequedad. Afirmábase, pues, que correspondía al caliente y seco Euro, al verano, al mediodía y a la edad de la viril madurez. La flema, en cambio, se tenía por húmeda y fría como el agua y se relacionaba con el viento Austro, con el invierno, con la noche y con la ancianidad. La sangre, húmeda y caliente, se igualaba con el aire y se equiparaba con el grato Céfito, con la primavera, con la mañana y con la juventud. Finalmente, el humor melancólico —cuyo nombre deriva del griego *μέλαινα κόλος*, bilis negra— se consideraba coesencial con la tierra, seco y frío; se relacionaba con el bronco Bóreas, con el otoño, con el atardecer y con la edad de unos sesenta años. El propio Durero ha ilustrado este esquema cosmológico en una de sus xilografías para Conrad Celtes (350, figura 215), que sólo se aparta de la tradición original en la identificación del humor melancólico con el invierno en lugar del otoño, y del flemático con el otoño en lugar del invierno, haciendo una comprensible concesión a la diferencia de clima entre Alemania y la Grecia antigua.

En un ser humano ideal o absolutamente sano estos cuatro humores estarían perfectamente equilibrados, de manera que ninguno predominase sobre los restantes. Pero un ser humano así sería inmortal y estaría libre de pecado, y sabemos que esas dos ventajas se perdieron irremisiblemente con la Caída del Hombre. En la práctica, pues, uno de los cuatro humores prevalece sobre los demás en cada individuo, y ello determina su personalidad entera. Aparte de que cada uno de los humores se hace notar más, de manera general, en el transcurso del año, del día y de la vida humana —todavía hablamos de la «sangre alborotada de la juventud» o de la «melancolía del otoño»—, cada hombre, mujer y niño es por constitución sanguíneo o colérico o melancólico o flemático. Estos cuatro tipos difieren unos de otros en todos los aspectos posibles. Cada uno de ellos está marcado por una complexión física peculiar: esbelta o corpulenta, tierna o dura, robusta o delicada; por el color del cabello, de los ojos y de la piel (el nombre inglés de esto último, *complexion*, se deriva, de hecho, de la palabra latina que quiere decir «mezcla humoral» o «temperamento»); por una propensión a determinadas enfermedades, y, sobre todo, por unas cualidades morales e intelectuales características. El flemático se inclina a otros vicios —y, a la inversa, es capaz de otras virtudes— que el colérico; muestra un comportamiento diferente para con sus congéneres, está dotado para diferentes profesiones y tiene una diferente filosofía de la vida.

En tanto este predominio de uno de los humores se mantenga dentro de unos límites razonables, no hará más que conferir su tinte peculiar a la mente y el cuerpo del individuo. Pero si su humor se desmanda —por un excesivo incremento cuantitativo que puede obedecer a diversas razones, o por un deterioro cualitativo que puede venir de inflamación, de enfriamiento o de «adustión»— el hombre dejará de ser un flemático, melancólico, etcétera, normal o «natural». Enfermará, y hasta es posible que ello le acarree la muerte; todavía hablamos nosotros de «melancolía» y «cólera» para designar enfermedades mentales o físicas.

Es obvio que los cuatro humores o temperamentos no podían parecer deseables por igual. El temperamento sanguíneo, asociado con el aire, la primavera, la mañana y la juventud, era tenido, y hasta cierto punto aún lo es, por el más propicio. El sanguíneo, favorecido con un cuerpo recio y tez rubicunda, parecía aventajar a los demás tipos en cuanto a alegría natural, sociabilidad, generosidad y toda clase de talentos; hasta sus defectos, una cierta debilidad por el

vino, la buena comida y el amor, eran del género amable y perdonable. Al fin y al cabo, la sangre es un fluido más noble y sano que las dos clases de bilis o la flema. Recordamos que ciertos teóricos consideraban el temperamento sanguíneo como la condición original, o perfectamente equilibrada, del hombre; y aun después de que ese equilibrio ideal quedara destruido por el pecado de Adán se prefería con mucho el predominio de la sangre a cualquiera de las restantes alternativas.

Lo mismo que la condición sanguínea era saludada como la más dichosa, así se aborrecía y temía a la melancólica como la peor. Por excesivo aumento, inflamación u otra perturbación, la bilis negra ocasiona la más temida de todas las enfermedades, la demencia; esta enfermedad puede aquejar a cualquiera, pero los melancólicos son por naturaleza su presa más probable. Y aun en ausencia de una perturbación propiamente patológica, los melancólicos naturales o constitucionales —a quienes en general se consideraba *pesime complexionati* («los de peor mezcla»)— son a la vez desgraciados y desagradables. Delgado y de piel oscura, el melancólico es «torpe, mezquino, rencoroso, codicioso, malicioso, cobarde, desleal, irreverente y soñoliento». Es «arisco, triste, olvidadizo, holgazán e indolente»; rehuye la compañía de sus semejantes y desprecia al sexo opuesto, y su única cualidad redentora —y aun ésta se omite frecuentemente en los textos— es una cierta inclinación al estudio solitario.

Con anterioridad a Durero, las representaciones pictóricas de la melancolía se solían encontrar, primeramente en los tratados técnicos de medicina, y en segundo lugar en los libros o pliegos populares que trataban de la teoría de los cuatro humores, en especial los calendarios manuscritos o impresos. En los libros de medicina se estudiaba la melancolía como enfermedad, y el principal objetivo de las ilustraciones era mostrar diferentes métodos de tratamiento: cómo se podía curar el desarreglo melancólico con la música, o con la flagelación, o mediante cauterización (figura 211). En los pliegos populares, los calendarios y los «Complexbüchlein», por otra parte, se mostraba al Melancólico no como caso patológico sino como un tipo de la naturaleza humana. Aparecía dentro de una serie de cuatro figuras o escenas que pretendían poner de relieve las cualidades más o menos deseables pero, cada una a su manera, totalmente «normales» de los cuatro temperamentos.

Decimos «cuatro figuras o escenas» porque las representaciones de los cuatro temperamentos pueden ser, hablando en términos generales, de dos clases: una puramente descriptiva, la otra de carácter escénico o dramático.

En las ilustraciones de tipo descriptivo (que en último término derivan de ciclos helenísticos que representaban las Cuatro Edades del Hombre) cada temperamento viene tipificado por una sola figura. Estas cuatro figuras —generalmente a pie, pero en algunas ocasiones a caballo— se diferencian por su edad, *status* social y profesión. En la xilografía ilustrada en nuestra figura 214, por ejemplo, el temperamento sanguíneo está representado por un halconero joven y bien vestido que pisa una banda de nubes y estrellas indicativa de sus afinidades con el elemento aéreo. El Flemático —siempre difícil de caracterizar porque, como ya observara Galeno, su humor no se traduce en cualidades «características»— aparece como un burgués un tanto obeso que se yergue sobre una charca, sosteniendo un rosario. El Colérico es un hombre belicoso de unos cuarenta años que camina con paso rápido sobre el fuego; para manifestar su genio irascible esgrime una espada y un taburete. El Melancólico, finalmente, se representa en la figura de un avaro anciano y triste con los pies sobre la tierra. Apoyado en un escritorio cerrado con llave cuyo tablero aparece casi cubierto de monedas, su cabeza descansa sombríamente sobre la mano derecha, mientras con la izquierda ase la faltriquera que le cuelga del cinturón.

En las ilustraciones de tipo escénico o dramático los cuatro temperamentos aparecen tipificados por parejas. Por regla general hay alguna indicación de los elementos, pero las figuras en sí no están diferenciadas en cuanto a edad, nivel social y ocupación. Sólo revelan su temperamento por su conducta, y es interesante observar que lo hacen protagonizando escenas que originariamente se emplearon para la caracterización de los vicios. Durante la Baja Edad Media se habían estudiado y mostrado los tipos del comportamiento humano no por sí mismos sino por referencia al sistema de la teología moral. No se ilustraban en monografías profanas sino, presentados como Vicios, en los relieves de catedrales como las de Chartres, París y Amiens, o en las miniaturas de tratados de moral como la *Somme le Roi*. Hacia el final de la Edad Media esos esquemas moralistas se convirtieron gradualmente en especímenes caracterológicos, al tiempo que el énfasis en el bien y el mal decrecía hasta desaparecer. Más de un elemento de los «Cuentos de Canterbury» de Chaucer deriva de los ejemplos negativos aducidos en sermones de los siglos XII y XIII, y más de un «necio» de la *Narrenschiff* de Sebastian Brant había sido en sus orígenes —y seguía siendo para la intransigente mentalidad del autor— un pecador reprobable. Así, cuando un artista del siglo XV buscaba modelos para una representación dramática, y no meramente descriptiva, de los cuatro temperamentos no tenía otra fuente a donde acudir que los tipos tradicionales de los Vicios.

Es así como la interpretación dramática del temperamento sanguíneo, tal como se nos aparece en varios manuscritos iluminados y calendarios impresos, retoma la efigie altomedieval de la Lujuria. Lo mismo que en el relieve *Luxuria* de la catedral de Amiens, se muestra a los Sanguíneos como una pareja trabada en ardiente abrazo (figuras 216 y 217). Análogamente, la ejemplificación del temperamento colérico es un hombre que golpea y da puntapiés a una mujer, mera transformación de lo que en la catedral de Amiens había sido una representación de la Discordia. Pues bien, dado que la principal característica del hombre melancólico en la literatura popular medieval era la tristeza y la somnolencia, su tipo se configuró sobre el modelo de la Acidia. Ese modelo —libremente empleado, según se recordará, en el «Sueño del doctor» de Durero (figura 98)— se basa en la idea del sueño pecaminoso, mostrando las imágenes a un granjero dormido junto al arado, un burgués dormido junto a un crucifijo al que debería dirigir sus oraciones, una mujer dormida junto a la rueca; el último de estos tres tipos (figuras 103 y 210) se hizo tan popular que Sebastián Brant lo adoptó para su «Fulheit» (Pereza), con la compasiva enmienda de que la hilandería perezosa se queme una pierna mientras duerme.

Consiguientemente, las representaciones dramáticas de la Melancolía presentan a una mujer dormida junto a la rueca en combinación con un hombre dormido sobre la mesa o incluso en la cama (figura 212); a veces el hombre tiene ante sí un libro sobre el cual se ha rendido al sueño, y en algunos ejemplos más tardíos a la pareja indolente se suma un ermitaño, humilde representante del estudio y la soledad.

Por blasfemo para con Durero que ello pueda parecer, hay que contar estas imágenes carceras entre los antepasados de su famoso grabado a buril. Aunque primitivas, ellas le suministraron la fórmula compositiva básica, así como la idea genérica de inercia triste. En ambos casos una mujer, situada en lugar muy destacado del primer plano, se acompaña en agrupamiento diagonal de un representante menos importante del sexo opuesto, y en ambos casos la característica esencial de la figura principal es la inacción. Ni que decir tiene, sin embargo, que las diferencias superan con mucho a las semejanzas. En las miniaturas y xilografías del siglo XV la figura secundaria es tan soñolienta e indolente como la principal, en tanto que el grabado de Durero presenta un contraste deliberado entre la inacción de la Melancholia y los

esfuerzos denodados del *putto* que hace garabatos. Y, lo que es más importante, la Melancholia está ociosa y las mujeres de las ilustraciones anteriores han descuidado la rueca por motivos totalmente opuestos. Aquellas viles criaturas se han dormido de pura holgazanería. La Melancholia, por el contrario, está, si se nos permite decirlo así, superdespierta; su mirada fija es una mirada de escrutinio atento, aunque infructuoso. Si está inactiva no es por ser demasiado holgazana como para trabajar, sino porque el trabajo ha perdido para ella todo su sentido; su energía está paralizada no por el sueño sino por el pensamiento.

En el buril de Durero la concepción toda de la melancolía se traslada, pues, a un plano que estaba fuera del alcance de sus predecesoras. En lugar de un ama de casa abandonada tenemos un ser superior —superior no sólo por estar dotado de alas, sino también por su inteligencia y capacidad imaginativa— rodeado de los útiles y símbolos del empeño creador y de la indagación científica. Y aquí reparamos en un segundo y más delicado hilo de tradición que vino a integrarse en el tejido de la composición dureriana.

Desde mediados del siglo XII, con el «Portail Royal» de Chartres como primer ejemplo conocido, encontramos personificaciones de las Artes en número cada vez mayor. Su círculo se reducía en un principio a las aristocráticas Siete Artes Liberales que enumera Marciano Capella, pero no tardó en ampliarse con un número menos preciso de «Artes Mecánicas» para ilustrar la definición aristotelizante del arte como «todo esfuerzo productivo que tiene su fundamento en un principio racional». La composición de estas imágenes se sujetó a un fórmula constante. Una figura femenina, que tipifica una de las artes —o, en ocasiones, el arte en general— y que a veces aparece acompañada de ayudantes o personificaciones subsidiarias, se rodea de los atributos de su actividad, sosteniendo ella misma los más característicos. Una miniatura del siglo XIV que es uno de los raros ejemplos de «Arte en General» (figura 218) se nos presenta literalmente repleta de todo tipo de utensilios científicos y técnicos; y cuando esos utensilios vinieron a distribuirse en el espacio tridimensional en vez de desplegarse sobre una superficie plana, el efecto global empezó a ser semejante al de la *Melencolía I* de Durero.

En un caso específico es posible establecer una conexión iconográfica precisa. En las ediciones de 1504 y 1508 de la *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch, uno de los tratados enciclopédicos más leídos de aquella época, encontramos una xilografía, titulada «Typus Geometriae», que incluye casi todos los objetos que aparecen en la *Melencolía I* de Durero (figura 219). Sintetiza, por así decirlo, el tipo de las Artes Liberales con el de las Técnicas, porque con ella se pretende demostrar que casi todas las ocupaciones manuales y muchas ramas de la «filosofía natural» dependen de operaciones geométricas.

La Geometría, en figura de dama ricamente ataviada, está ocupada en medir una esfera con el compás. Se sienta a una mesa sobre la cual hay instrumentos de dibujo, un tintero y modelos de cuerpos estereométricos. Un ayudante supervisa un edificio en construcción, en donde se ve un sillar todavía en la cuchara de una grúa, mientras otros dos trabajan uno en un tablero de dibujo y otro en tareas topográficas. Por el suelo vemos diseminados un martillo, una regla y dos plantillas; y hay nubes, la luna y estrellas, anunciadoras de los fenómenos celestes del grabado de Durero, observadas mediante cuadrantes y astrolabios. No sólo la meteorología y la astronomía —por cierto que otra alusión a esta última es la pluma de pavo real que adorna el sombrero de la Geometría, siendo el plumaje del pavo real símbolo antiguo del firmamento estrellado—, sino también todas las artes técnicas se interpretan así como aplicaciones de la geometría; y a esta idea se conforma la concepción de Durero. Su *Udenweysung der Messung* está dedicado «no sólo a los pintores, sino también a los orfebres, escultores, canteros, carpinteros y a todos cuantos hacen uso de la geometría», y en un borrador escrito

probablemente hacia 1513-1515 se mencionan juntos «la garlopa y el torno» —estando basada la acción de ambos en un principio geométrico—, del mismo modo que la garlopa y la esfera torneada se yuxtaponen en la *Melencolia I*. De hecho, la panoplia entera de útiles que figuran en el grabado se podría abarcar bajo el epígrafe «Typus Geometriae», representando el libro, el tintero y el compás la geometría pura; el cuadrado mágico, el reloj de arena con la campana y la balanza, la medición del espacio y del tiempo («Geo ponderat», «la geometría pesa», por citar un viejo verso mnemónico); los instrumentos técnicos, la geometría aplicada, y el romboedro truncado la geometría descriptiva, en particular la estereografía y la perspectiva.

Así pues, el grabado de Durero representa una fusión de dos fórmulas iconográficas hasta entonces separadas: los «Melancholici» de los calendarios y «Complexbüchlein» populares y el «Typus Geometriae» de los tratados filosóficos y las decoraciones enciclopédicas. El resultado fue una intelectualización de la melancolía por una parte, y una humanización de la geometría por otra. Los anteriores Melancólicos habían sido unos desgraciados avarientos y holgazanes, despreciados por su insociabilidad y genérica incompetencia. Las anteriores Geometrías habían sido personificaciones abstractas de una ciencia noble, desprovistas de emociones humanas y totalmente incapaces de sufrir. Durero imaginó un ser dotado de la potencia intelectual y las posibilidades técnicas de un «Arte», pero que al mismo tiempo desespera bajo la nube de un «humor negro». Mostró una Geometría hecha melancolía o, si se prefiere a la inversa, una Melancolía adornada de todo lo que implica la palabra geometría: en suma, una «Melancholia artificialis» o Melancolía de Artista.

Por consiguiente, casi todos los motivos empleados en el grabado de Durero se pueden justificar por referencia a tradiciones textuales y representacionales bien arraigadas, relativas a la «melancolía» de una parte y a la «geometría» de otra. Pero Durero, aunque plenamente consciente de su significación emblemática, las dotó también de un significado expresivo o psicológico.

Ya se ha dicho que los útiles y símbolos convencionales de las profesiones «geométricas» se ordenan, o más bien se desordenan, de modo que comuniquen una sensación de malestar y parálisis. El cometa y el arco iris, que hacen que el entorno fosforesca con inquietante luz crepuscular, no sólo sirven para significar la astronomía sino que poseen también una emanación propia, misteriosa y de mal agüero. Lo mismo el murciélago que el perro se asociaban tradicionalmente con la melancolía, el primero (*vespertilio* en latín) porque sale al anochecer y habita en lugares solitarios, oscuros y ruinosos; el segundo porque más que otros animales puede ser víctima de accesos de tristeza e incluso de locura, y porque parece más apesadumbrado cuanto más inteligente es («los perros más sagaces son los que muestran el semblante melancólico», decía un autor de principios del siglo XVI que obviamente estaba pensando en lo que nosotros llamamos *bloodhounds*). Pero en el grabado de Durero el murciélago y el perro no son meros emblemas sino, aún más, seres vivos, de los cuales uno chirría con evidente malevolencia y el otro se engurruña con genérica aflicción.

Lo que decimos de los accesorios no es menos cierto de la figura principal. Su libro y su compás se cuentan, claro está, entre los atributos típicos de la Geometría; pero el hecho de que no haga uso de uno ni de otro pone de manifiesto su tórpido abatimiento. El apoyar la cabeza en una mano concuerda con una tradición cuyos orígenes se remontan al arte egipcio antiguo. Como expresión de pensamiento caviloso, fatiga o pesar, esta actitud se encuentra en cientos y miles de figuras y había llegado a ser atributo corriente de la melancolía y de la acidia (figuras 210-214); e incluso el que la mano sea un puño cerrado no es tan insólito como pudiera parecer. El *pugillum clausum* era un símbolo típico de la avaricia —la lengua inglesa to-

avía emplea esa imagen, y Dante dice que los avaros resucitarán «col pugno chiuso»—, y se suponía que si este vicio melancólico alcanzaba las proporciones de una verdadera demencia los pacientes jamás desdoblarian los dedos, porque imaginaban tener encerrado un tesoro, o incluso el mundo entero, dentro de la mano. Pero en el buril de Durero este motivo tiene un sentido totalmente distinto. En las miniaturas medievales el Melancólico ostenta el puño cerrado como atributo sintomático, al igual que San Bartolomé ostenta su cuchillo o la Magdalena su tarro de unguento (figura 211). Durero, al hacer que el puño sostenga la cabeza, que es el centro del pensamiento y de la imaginación, transforma un síntoma caracterológico o incluso clínico en además expresivo. Su Melancholia no es ni un avaro ni un enfermo mental, sino un ser pensante sumido en la perplejidad. No se aferra a un objeto inexistente, sino a un problema sin solución.

Una de las características principales del melancólico tradicional es su epidermis morena, «terrosa», que en determinadas circunstancias puede llegar a la negrura. En esta *facies nigra* pensaba todavía Milton cuando describió su «divinísima Melancolía» como un ser

*Whose saintly visage is too bright
To hit the sense of human sight,
And therefore to our weaker view
O'erlaid with black, staid wisdom's hue.**

Durero, casi tan sutil como Milton, sustituyó la coloración material de la piel por un efecto luminista. Sobre la faz de su Melancholia —como sobre la faz del «Penseroso» de Miguel Ángel— cae una densa sombra. Más que oscura es una faz oscurecida, tanto más impresionante por su contraste con el llamativo blanco de los ojos.

La guirnalda que ostenta sobre las sienes es primordialmente un paliativo contra los peligros del *humor melancholicus*. Para contrarrestar los malos efectos de la «sequedad» se recomendaba ponerse sobre la cabeza «hojas de plantas de naturaleza acuática», y precisamente de tales plantas se compone esta guirnalda, formada por ranúnculos acuáticos —que también aparecen en la sección «Aqua» de la xilografía cosmológica que hiciera Durero para Celtes (figura 215)— y berros. Pero la idea misma de la guirnalda —normalmente símbolo de dicha o de superioridad, como en muchos retratos de humanistas o en las representaciones que hizo el propio Durero del emperador Segismundo (figura 176), una de las Vírgenes Prudentes (645), Hércules (figura 108) y el poeta Terencio (figura 36)— aparece aquí desmentida por la tristeza de la atmósfera general. Nuevamente lo que era un mero emblema se utiliza como vehículo de expresión psicológica.

Tal vez no tengamos derecho a suponer que prácticamente todos los detalles de la *Melencolia I* posean un «significado» particular. Pero la elección de dos plantas nada vistosas, que no tienen en común otra cosa que su naturaleza «acuática» —todavía Copérnico creía que las simientes de berro causaban «humedad insana» porque la planta crece en lugares húmedos— apenas puede ser accidental. Además, sabemos por el testimonio del propio Durero que en el contexto de este grabado hasta los accesorios más convencionales y vulgares de la indumentaria de una *Hausfrau* pretenden ser portadores de una significación emblemática. Del cinturón de la Melancholia penden una escarcela y un llavero. Comparados con los mismos objetos, pulcros y ordenados, de un buril como la *Virgen junto a un muro* (147), también ellos expresan el extravío

* Cuyo santo semblante, porque es demasiado luminoso para el humano sentido de la vista, se muestra a nuestra débil visión cubierto de negro, que es el color de la grave sabiduría.

de su dueña, pues las llaves están revueltas y la escarcela está caída en el suelo con las correas torcidas y en parte desatadas. Pero además de manifestar esa «abstraída desolación» que distingue todavía al «melancólico» en el teatro isabelino, significan dos conceptos precisos. En uno de los bocetos de Durero para la *Melencolia I* (1201) encontramos la siguiente anotación: «Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum» («La llave denota poder, la escarcela denota riqueza»).

La escarcela sigue siendo hoy un símbolo vulgar de la riqueza, sobre todo en sus aspectos menos gratos de parsimonia y avaricia, y el «poder de las llaves» papal sigue siendo tan proverbial en la lengua inglesa como la «Schlüsselgewalt» matrimonial —que ya mencionamos a propósito de la *Glorificación de la Virgen* de Durero (315)— lo es en la alemana. La escarcela, pues, es atributo frecuente del Melancólico tacaño (figuras 213 y 214), y también las llaves se pueden relacionar con la idea de la melancolía. Como hemos de ver enseguida, el humor melancólico se asociaba con el planeta Saturno, del cual se creía que, en su condición de más viejo y elevado de los dioses planetarios, a la vez ejercía y concedía «poder», y de hecho se le representaba ocasionalmente con una llave o llavero.

Ahora bien, puesto que la Melancholia de Durero no es una Melancolía vulgar sino, como decíamos, la «Melancholia Artificialis» o Melancolía de Artista, bien podemos preguntarnos si no habrá aquí una conexión particular entre las cualidades de poder y riqueza y la actividad artística profesional. Así parece ser, en efecto. En sus escritos teóricos Durero no sólo insiste en que la riqueza es, o cuando menos debería ser, la recompensa merecida del artista (su primer borrador, compuesto hacia 1512, concluye enfáticamente con esta frase: «Si fueras pobre, podrías alcanzar gran prosperidad por medio de tal arte»), sino que emplea también la palabra alemana que significa poder, «Gewalt», como denominación específica de esa maestría consumada que constituye el objetivo último de todo artista y que sólo se alcanza mediante la aplicación apasionada y la gracia de Dios: «Y los verdaderos artistas reconocen al punto si una obra es o no poderosa [*gewaltsam*], y un gran amor nacerá en los que comprendan», o «Dios concede mucho poder [*viel Gewalt*] a los hombres de ingenio».

Ahora bien, esta maestría consumada resulta, según Durero —y según todos los demás pensadores del Renacimiento— de la coordinación perfecta de dos talentos: penetración teórica, en particular un completo dominio de la geometría («Kunst» en su sentido original de «saber») y pericia práctica («Brauch»). «Las dos deben ir juntas», dice Durero, «pues la una sin la otra de nada vale».

Lo dicho explica no sólo el estado desordenado y desatendido de las llaves y la escarcela de la Melancholia, que indica una ausencia temporal de riqueza y poder más que su presencia, sino también el significativo contraste de su tórpida inacción con la febril actividad del *putto*. La madura y docta Melancholia tipifica la penetración teórica que piensa pero no puede actuar. El niño ignorante, que traza en su pizarra garabatos sin sentido y da casi la impresión de ser ciego, tipifica la pericia práctica que actúa pero no puede pensar (a propósito de lo cual conviene hacer notar que el término con que designa Durero la penetración teórica, «Kunst», es del género femenino, en tanto que su denominación de la pericia práctica, «Brauch», es del género masculino). De modo que la teoría y la práctica no están «juntas», como exige nuestro artista, sino totalmente desunidas; y el resultado es la impotencia y la tristeza.

Quedan tres interrogantes a los que dar respuesta. Primero, ¿con qué derecho ponía Durero una tragedia espiritual en el lugar de lo que antes fuera la torpeza y el carácter obtuso de un temperamento inferior? Segundo, ¿qué fundamento tenía para asociar, o identificar incluso, la idea de la melancolía con la de la geometría? Tercero, ¿qué significa el número «I» que sigue a la palabra «Melencolia»?

La respuesta al primero de esos interrogantes reside en la circunstancia de que el concepto entero de melancolía hubiera sido revisado, o más bien invertido, por Marsilio Ficino, el espíritu rector de la «Academia» neoplatónica de Florencia, y que esta nueva doctrina, desarrollada en las «Cartas» de Ficino y concluyentemente formulada en su tratado *De Vita Triplici*, hubiera tenido muy buena acogida tanto en Alemania como en Italia. Las «Cartas» habían sido publicadas por Koberger, y los dos primeros libros de los tres «Libri de Vita» habían sido incluso traducidos al alemán. Nada de esto ignoraba Durero, pues cita las «ideas platónicas» ya en 1512.

Marsilio Ficino, que era hombre de salud delicada y disposición melancólica, trató de mitigar las tribulaciones reales o imaginarias de su humor mediante los remedios tradicionales del ejercicio, el horario regulado, la dieta cuidadosa y la música (por cierto que Durero también recomienda las «alegres melodías del laúd» para el caso de que «un pintor joven trabaje en demasía, de lo cual podría seguirse un aumento excesivo de su melancolía»). Pero encontró mayor consuelo en un discurso aristotélico que, aunque ocasionalmente citado por los filósofos escolásticos, hasta entonces no había logrado modificar la repulsión y el temor generales que la melancolía inspiraba. Según este brillante análisis de lo que nosotros podríamos llamar la psicofisiología de la grandeza humana (*Problemata*, XXX, 1), los «melancólicos por naturaleza» —no los claramente locos— se caracterizan por una peculiar excitabilidad que o bien sobrestimula o bien paraliza sus pensamientos y emociones, y que si no se la controla puede llevar a la locura peligrosa o a la imbecilidad; caminan, digámoslo así, por una cresta estrecha entre dos abismos. Pero precisamente por esa razón caminan muy por encima del nivel de los mortales vulgares. Si consiguen mantenerse en un justo medio de forma que «de algún modo su misma anomalía se comporte de manera equilibrada y hermosa», según lo expresa Aristóteles admirablemente, podrán aún verse aquejados de depresión y sobreexcitación, pero aventajarán a todos los demás hombres: «Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos; e incluso algunos hasta el punto de sufrir enfermedades producidas por la bilis negra».

Los neoplatónicos florentinos no fueron lentos en advertir que esta doctrina aristotélica brindaba una base científica para la teoría platónica del «frenesí divino». La acción del humor melancólico, que Aristóteles había equiparado con la del vino robusto, parecía explicar aquellos éxtasis misteriosos que «petrifican y casi matan el cuerpo a la vez que arroban el alma», o por lo menos concordar con ellos. De ese modo la expresión *furor melancholicus* vino a ser sinónima de *furor divinus*. Lo que antes fuera calamidad y, en su forma más leve, desventaja pasó a ser un privilegio todavía peligroso pero por ello tanto más exaltado: el privilegio del genio. Una vez que esta idea —totalmente extraña a la Edad Media, donde los hombres podían llegar a ser santos pero no filósofos o poetas «divinos»— hubo renacido bajo los auspicios conjuntos de Aristóteles y Platón, la hasta entonces vilipendiada melancolía quedó rodeada de la aureola de lo sublime. Cualquier logro notable acarrea automáticamente la imputación de melancolía —hasta de Rafael se dijo que era «malinconico come tutti gli huomini di questa eccellenza»—, y pronto se dio la vuelta al postulado aristotélico de que todos los grandes hombres eran melancólicos para sacar de él la afirmación de que todos los melancólicos eran grandes hombres: «Melencolia significa ingenio» («Melancolía significa genialidad»), según palabras de un tratado que intenta demostrar la excelencia de la pintura sobre la base de que los mejores pintores son tan melancólicos como los poetas o los filósofos. No ha de extrañar que las personas con ambiciones sociales se mostraran tan ávidas de «aprender a ser melancólico», según dice el Stephen de Ben Jonson, como se muestran hoy de aprender a jugar al tenis o al bridge.

El colmo del refinamiento será el del Jaques de Shakespeare, que se pone la máscara de melancólico por moda y esnobismo para ocultar su condición de melancólico genuino.

Esta glorificación humanista de la melancolía llevaba aparejada, e implicaba incluso, otro fenómeno: el ennoblecimiento humanista del planeta Saturno. En cuanto cuerpos materiales, los siete planetas se creían determinados por las mismas cuatro combinaciones de cualidades que los elementos terrestres; pero en cuanto personalidades siderales habían conservado los caracteres y poderes de los dioses clásicos que les daban nombre. Por eso también ellos podían ser correlacionados con los cuatro temperamentos, y ya en fuentes árabes del siglo IX se encuentra un sistema completo de coordinación. El temperamento sanguíneo se asociaba con la amable Venus, a quien se consideraba húmeda y calurosa como el aire, o, aún con mayor frecuencia, con el igualmente templado y benévolo Júpiter; el colérico, con el fiero Marte; el flemático con la luna, a quien Shakespeare llama todavía «astro acuoso», y el melancólico —como ya hemos mencionado de pasada— con Saturno, el antiguo dios de la tierra. Nosotros seguimos utilizando el adjetivo «saturnino» casi como sinónimo de «melancólico» —de modo semejante a como hacemos con «jovial» y «sanguíneo»—, y en esa xilografía alemana que antes citábamos como espécimen de las ilustraciones «descriptivas» de los Cuatro Temperamentos (figura 214) la caracterización poco lisonjera del Melancólico concluye con el verso: «Saturnus und herbst habent die schulde» («Saturno y el otoño tienen la culpa de esto»).

Una vez establecida, esta «consonancia» entre la melancolía y Saturno ya no se puso nunca en tela de juicio. Todo ser humano, mineral, planta o animal al que se atribuyera la naturaleza melancólica —entre ellos, por ejemplo, el perro y el murciélago— *ipso facto* «pertenece» también a Saturno. La propia actitud de la tristeza, con la cabeza apoyada en una mano, es melancólica a la vez que saturniana; y así como la bilis negra pasaba por ser el más innoble de los humores, así el «Saturnus impius» se consideraba la más desdichada de las influencias celestes. Por ser el más eminente de los planetas, el más viejo de los olímpicos y el antiguo señor de la Edad de Oro, Saturno podía conceder poder y riquezas. Pero por ser un astro seco y helado, y un padre-dios cruel destronado, castrado y encarcelado en las entrañas de la tierra, se asociaba con la vejez, la invalidez, la pena, con toda clase de aflicciones y con la muerte. Aun en circunstancias favorables los nacidos bajo él podían ser ricos y poderosos sólo a costa de la generosidad y la bondad de corazón, y sabios sólo a costa de la felicidad. Normalmente eran campesinos entregados a su rudo trabajo o artesanos de la piedra y la madera —pues Saturno había sido un dios de la tierra—, limpiadores de letrinas, sepultureros, tullidos, mendigos y criminales (figura 213).

Pero los neoplatónicos florentinos descubrieron que Plotino y sus seguidores habían tenido a Saturno en tanto aprecio como tuviera Aristóteles a la melancolía. Como quiera que lo más alto es más «exaltado» que lo más bajo, y que lo que engendra está más cerca del origen de todas las cosas que lo engendrado, se consideraba a Saturno superior a Júpiter, y no digamos ya al resto de los planetas. El simbolizaba la «Mente» del mundo, mientras que Júpiter simbolizaba meramente su «Alma»; él había creado con su pensamiento aquello que Júpiter meramente había aprendido a gobernar; él representaba, en suma, la contemplación profunda frente a la mera acción práctica. Sometido a esta interpretación, el dominio de Saturno era aceptado de buen grado por aquellos «cuyas mentes se inclinan a contemplar e investigar las cosas más altas y secretas»; saludábanle como a su patrono celestial del mismo modo que se habían reconciliado con la melancolía como su condición terrenal. Los miembros más ilustres del círculo florentino —entre ellos, además de Ficino, Pico della Mirandola y Lorenzo el Magnífico— se daban a sí mismos, bromeando sólo a medias, el calificativo de «saturninos», y

descubrieron con inmensa satisfacción que también Platón había nacido bajo el signo de Saturno.

Esta rehabilitación filosófica de Saturno no bastó para debilitar la creencia popular que veía en él al más maléfico de los planetas, y el propio Ficino, cuyo horóscopo mostraba «Saturnum in Aquario ascendentem», vivió bajo una nube permanente de zozobra. Tomaba, y aconsejaba a sus colegas eruditos que tomasen, todas las precauciones posibles. Incluso empleaba y recomendaba el uso de talismanes astrológicos que pudieran contrarrestar la influencia de Saturno invocando el poder de Júpiter, lo cual, dicho sea de paso, explica la presencia del cuadrado mágico en la *Melencolia I* de Durero. Este cuadrado se puede identificar con la *mensula Jovis* dividida en dieciséis casillas; grabada en una lámina de estaño, «convertirá el mal en bien» y «disipará toda angustia y temor». Pero, al fin y a la postre, Ficino se sometía valerosamente a su destino saturnal: «No sólo aquellos que buscan asilo en Júpiter, sino también aquellos otros que sinceramente y de corazón se entregan a esa contemplación divina que es significada por Saturno, escaparán a las influencias perniciosas de éste y sólo disfrutarán de sus beneficios... Para los espíritus que habitan en las esferas de lo sublime, el propio Saturno es un padre benévolo [*Juvans Pater*, esto es, Júpiter].»

Es esta concepción nueva y humanista por demás de la melancolía y del genio «saturnino» la que halló expresión en el grabado de Durero. Mas, pasando al segundo de nuestros interrogantes, ¿cuál es el nexo específico que enlaza las ideas de la melancolía y Saturno por un lado, y de la geometría y las artes geométricas por otro?

Hemos dicho que Saturno, como dios de la tierra, se asociaba a los trabajos en piedra y madera; en uno de los primeros panoramas pictóricos de lo que podríamos llamar profesiones saturninas, a saber, en las pinturas murales del «Salone» de Padua, encontramos ya al cantero y al carpintero, aquí todavía imaginados como humildes trabajadores manuales. Pero en su condición de dios de la agricultura Saturno tenía también que supervisar las «medidas y cantidades de las cosas», y en especial la «partición de la tierra». Tal es precisamente el sentido original de la palabra griega *εωμειρῶα*, y no sorprende tropezar con varios manuscritos del siglo XV donde los atributos rústicos de Saturno se completan con un compás (figura 220). Jacob de Gheyn monumentalizaría este concepto de un Saturno Geómetra en uno de sus más impresionantes grabados a buril (figura 221). En uno o dos de esos manuscritos del siglo XV se agrega la explicación: «Saturno el planeta nos envía los espíritus que nos enseñan la geometría», y en un calendario publicado en Nuremberg exactamente un año después de la *Melencolia I* leemos esta frase: «Saturnus... bezaichet aus den Künsten die Geometrei» («De las artes, Saturno denota la geometría»).

Además de este nexo astrológico entre la geometría y Saturno existía, por otra parte, un nexo psicológico mucho más sutil entre la geometría y la melancolía: un nexo que expone brillantemente el gran filósofo escolástico Enrique de Gante, a quien Pico della Mirandola había saludado como alma hermana y cuyo análisis de la melancolía aparece abundantemente citado y suscrito en la *Apología de Descensu Christi ad Inferos* de este segundo autor. Resumiendo esta argumentación, diríamos que existen dos clases de pensadores. De una parte están las mentes filosóficas que no hallan dificultad en comprender ideas tan puramente metafísicas como son la idea de un ángel o de la nada extramundana. De otra parte están aquellos «en quienes la potencia imaginativa predomina sobre la cognitiva». Estos «aceptan una demostración sólo en la medida en que su imaginación pueda seguirla... Su intelecto no puede trascender los límites de la imaginación... y únicamente es capaz de aprehender el espacio [*magnitudo*] o aquello que posee una ubicación y posición en el espacio... Cualquier cosa que piensen será

una cantidad, o estará ubicada en la cantidad, como sucede en el caso del punto. Por eso tales hombres son melancólicos, y llegan a ser excelentes matemáticos pero resultan muy malos metafísicos, porque no pueden extender su pensamiento más allá de la ubicación y el espacio, que son los fundamentos de la matemática».

Los melancólicos, pues, están bien dotados para la geometría —pues la propia definición de Enrique restringe el campo de la «matemática» a la ciencia del *situs et magnitudo*—, porque piensan en términos de imágenes mentales concretas y no de conceptos filosóficos abstractos; a la inversa, las personas bien dotadas para la geometría por fuerza han de ser melancólicas, porque el saber que existe una esfera que está más allá de su alcance les hace sufrir de un sentimiento de confinamiento e insuficiencia espiritual.

Esto es precisamente lo que la Melancholia de Durero parece experimentar. Alada, pero acurrucada en el suelo; coronada, pero sumida en sombras; equipada con los instrumentos del arte y de la ciencia, pero presa de la cavilación ociosa, ofrece la imagen de un ser creador reducido a la desesperación por su conciencia de las barreras infranqueables que lo separan de un ámbito superior del pensamiento. ¿Fue acaso para subrayar esta idea de un grado primero, o más bajo, de progreso para lo que Durero añadió el numeral «I» a la inscripción? Este numeral difícilmente puede hacer referencia a los otros temperamentos, pues cuesta trabajo imaginar que Durero proyectase otros tres buriles semejantes a éste, y no menos trabajoso sería encontrar una serie de los Cuatro Humores que comenzase con la Melancolía. El número «I» puede implicar, pues, una escala de valores ideal más que una secuencia real de grabados, y esta conjetura queda corroborada, ya que no demostrada, por lo que parece ser la fuente literaria más importante de la composición de Durero: el *De Occulta Philosophia* de Cornelius Agrippa de Nettesheim.

Tal como se publicó en 1531, este libro famoso se diría sacado del estudio del Doctor Fausto: harto confuso en su estructura, está lleno de encantamientos cabalísticos, tablas astrológicas y geománticas y otros materiales mágicos. Pero la versión original de 1509/1510, que iba dedicada a un amigo de Pirckheimer, el abad Trithemius de Würzburg, y que circuló en manuscrito entre los humanistas alemanes, era un libro mucho más breve y más «razonable». Abulta sólo como un tercio de la versión impresa, y el énfasis sobre la magia que ya se aprecia en él no oscurece todavía un sistema claro y, a su manera, congruente de filosofía natural. El autor, basándose en gran medida en Marsilio Ficino, expone la doctrina neoplatónica de unas fuerzas cósmicas cuyo flujo y reflujo unifica y anima el universo, y trata de demostrar de qué manera la actuación de esas fuerzas permite al hombre no sólo practicar la magia legítima —no la necromancia y el comercio con el demonio—, sino también alcanzar sus mayores triunfos espirituales e intelectuales. De éstos es capaz el hombre por «inspiración» directa de lo alto (merece la pena observar que también Durero alude a «öbere Eingiessungen»), y esa inspiración le puede llegar en tres formas: a través de sueños proféticos, a través de contemplación intensa y a través del *furor melancholicus* inducido por Saturno.

En la versión original del *De Occulta Philosophia* de Agrippa esta teoría del genio melancólico —que luego sería arbitrariamente arrumbada en el Libro Primero de la edición impresa— se expone cerca del final del último Libro, y por lo tanto marca la culminación de la obra entera. Ni que decir tiene que es una derivación de los *Libri de Vita Triplici* de Ficino; hay frases enteras transcritas casi al pie de la letra. Pero Agrippa se aparta de Ficino en un punto importante, y al hacerlo se nos revela como el intermediario entre Ficino y Durero.

A Ficino le interesaba poco la política, y el arte no le interesaba en absoluto. Al pensar en los genios pensaba sobre todo en «studiosi» y «literati», y según él la melancolía saturnina,

creadora, es prerrogativa de los teólogos, los poetas y los filósofos. Sólo aquella de nuestras facultades que es puramente metafísica y por lo tanto la más elevada, la «mente» (*mens*) intuitiva, puede recibir las influencias inspiradoras de Saturno. La «razón» (*ratio*) discursiva, que gobierna la esfera de la acción moral y política, pertenece a Júpiter; y la «imaginación» (*imaginatio*), que guía la mano del artista y del artesano, a Marte o a Sol. Según Agrippa de Nettesheim, sin embargo, el *furor melancholicus*, esto es, la inspiración saturnina, puede espolear a cada una de estas tres facultades a una actividad extraordinaria o incluso «sobrehumana».

Distingue, pues, Agrippa tres clases de genios, todos los cuales actúan a impulsos de Saturno y de su *furor melancholicus*. Aquellos en quienes la «imaginación» es más fuerte que la «mente» o la «razón» llegarán a ser artistas y artesanos maravillosos, por ejemplo pintores o arquitectos; y si fueren agraciados con el don de la profecía sus predicciones quedarán restringidas a fenómenos materiales («elementorum turbationes temporumque vicissitudines») tales como «tempestades, terremotos o inundaciones, epidemias, hambres y otras catástrofes de esta índole». Aquel en quien predomine la «razón» discursiva será científico, médico o estadista ingenioso, y sus predicciones, si las hiciere, harán referencia a acontecimientos políticos. Finalmente, aquellos en quienes la «mente» intuitiva sobrepuje a las otras facultades conocerán los secretos del reino de lo divino y serán eminentes en todo lo que implica la palabra teología; si tienen espíritu profético, pronosticarán crisis religiosas tales como la aparición de un nuevo profeta o un nuevo credo.

A la luz de este sistema la Melancholia de Durero, la «Melancolía de Artista», puede, efectivamente, clasificarse como «Melencolia I». Moviéndose como se mueve en la esfera de la «imaginación» —que es, por definición, la esfera de las cantidades espaciales—, ella tipifica la forma primera, o menos exaltada, del ingenio humano. Puede inventar y construir, y puede pensar, en palabras de Enrique de Gante, «en tanto que su imaginación corra parejas con su pensamiento»; pero no tiene acceso al mundo metafísico. Aun si se aventurase en el ámbito de la profecía se vería circunscrita a la esfera de los fenómenos materiales; las ominosas apariciones en el firmamento, además de denotar la ciencia de la astronomía, pueden aludir también a las «elementorum turbationes temporumque vicissitudines» de Agrippa, y el hecho de que algunos de los árboles del fondo aparezcan rodeados de agua tal vez sugiera esas «inundaciones» que Agrippa menciona explícitamente entre las catástrofes naturales que prevé el melancólico «imaginativo», y que, dicho sea de paso, se creían ocasionadas por Saturno o por cometas saturnales. Así pues, la Melancholia de Durero se cuenta de hecho entre el número de aquellos que «no pueden extender su pensamiento más allá de los límites del espacio». La suya es la inercia de un ser que renuncia a lo que está a su alcance porque no puede alcanzar lo que anhela.

La influencia de la *Melencolia I* de Durero —primera representación en que el concepto de melancolía fue trasplantado del plano del folklore científico y pseudocientífico al nivel del arte— se difundió por todo el continente europeo y perduró durante más de tres siglos. Su composición fue simplificada o complicada todavía más, y su contenido fue reconciliado con tradiciones anteriores —como sucede en la mayoría de las variantes hechas por artistas norteamericanos del siglo XVI— o reinterpretado con arreglo al gusto y a los hábitos de pensamiento de la época. Fue mitologizada por Vasari y transformada emblemáticamente por Cesare Ripa; fue emocionalizada por artistas barrocos como Guercino, Domenico Feti, Benedetto Castiglione o Nicolas Chaperon, que a menudo la fundieron con las alegorías de la Transitoriedad entonces en boga y trataron de satisfacer con ella el entusiasmo popular por las ruinas; fue sentimentalizada en el arte inglés del siglo XVIII; fue romantizada por J. E. Steinle y Caspar Da-

vid Friedrich, e inspiró paráfrasis poéticas y literarias —como la famosa de la *City of Dreadful Night* de James Thomson— lo mismo que pinturas, dibujos y grabados.

A pesar de ese atractivo universal, siempre se ha sospechado que el buril de Durero encañase una connotación eminentemente personal. Se ha sugerido que su atmósfera sombría pudiera reflejar el dolor del artista por la muerte de su madre, que había fallecido el 17 de mayo de 1514; e incluso se ha supuesto que haya una referencia a los elementos numéricos de esa fecha —17, 5, 15, 14— en el cuadrado mágico, que se compone de dieciséis casillas, y donde (por lo tanto) la suma de cada hilera de cuatro cifras es igual a 34. Ahora bien, incluso si el tratamiento numerológico de la fecha fuera menos arbitrario de lo que es, incluso si no se pudieran rastrear los orígenes de la *Mensula Jovis*, como los de todos los demás «Sellos de los Planetas», en fuentes árabes de los siglos IX o X, e incluso si su presencia en el grabado de Durero no pudiera explicarse por buenas razones internas, incluso entonces sería difícil de aceptar esa hipótesis. Durero respetaba a su «pobre y piadosa madre»; como buen hijo que era, lamentaba la vida de penalidades que su madre había llevado, y admiraba su paciencia en «más de una dolorosa enfermedad, suma pobreza, burlas, desprecios, injurias, preocupaciones y otros males sin cuento». Pero a quien amó de verdad fue a su padre, y ningún dolor personal habría podido traducirse en un grabado de carácter tan esotérico y al mismo tiempo tan programático. En lugar de decir que la muerte de la madre de Durero fue el motivo de que éste creara la *Melencolia I*, se podría sostener más bien que sólo un artista que llevaba en su seno la *Melencolia I* podía interpretar el semblante de una anciana —cuyo estrabismo nos trae a la memoria a la Paulina de Shakespeare, «con un ojo caído por la pérdida de su esposo, el otro elevado para que se cumpliera el oráculo»— como lo interpretó Durero cuando retrató a su madre dos meses antes de la muerte de ésta (1052, figura 222).

Lo cierto es que la *Melencolia I*, más que una sola experiencia, por conmovedora que fuera, refleja la entera personalidad de Durero. En un dibujo de hacia 1512/1513, hecho al parecer para consultar a un médico (1000), Durero se representó a sí mismo desnudo, apuntando a una señal en el lado izquierdo de su abdomen. La inscripción reza: «Donde está la mancha amarilla, a la que apunto con el dedo, ahí me duele»; y el lugar sensible es evidentemente el bazo, que pasaba por ser el mismísimo meollo de la enfermedad melancólica. Melanchthon, por otra parte, encomia la «melancholia generosissima Dureri» («la nobilísima melancolía de Durero»), clasificándole así como melancólico en el sentido de la nueva doctrina del genio.

Por lo tanto, el propio Durero era, o al menos creía ser, un melancólico en todos los sentidos de la palabra. Conocía las «inspiraciones de lo alto», y conocía la sensación de «impotencia» y abatimiento. Pero, lo que es aún más importante, era también un artista-geómetra, que sufría de las mismas limitaciones de la disciplina que amaba. En los días de su juventud, cuando preparaba el buril «Adán y Eva», alimentó la esperanza de capturar la belleza absoluta con la regla y el compás. Poco antes de componer la *Melencolia I* se vio obligado a reconocer: «Mas que sea la belleza absoluta, no lo sé. Nadie lo sabe sino Dios». Algunos años más tarde escribió: «En cuanto a la geometría, puede demostrar la verdad de algunas cosas; pero en lo que atañe a otras hay que contentarse con la opinión y el juicio de los hombres». Y: «De tal modo está alojada la mentira en nuestro entendimiento, y tan firmemente atrincherada está la oscuridad en nuestro espíritu, que aun nuestra búsqueda a tientas fracasa», frase que bien podría servir de lema a la *Melencolia I*.

De modo que el grabado a buril más desconcertante de Durero es, a la vez, la declaración objetiva de una filosofía general y la confesión subjetiva de un hombre concreto. Funde, y

transforma, dos grandes tradiciones representacionales y literarias, la de la Melancolía como uno de los Cuatro Humores y la de la Geometría como una de las Siete Artes Liberales. Tipifica al artista del Renacimiento que respeta la pericia práctica, pero anhela con tanto mayor fervor la teoría matemática; que se siente «inspirado» por influjos celestiales e ideas eternas, pero sufre tanto más hondamente por su fragilidad humana y su finitud intelectual. Compendia la teoría neoplatónica del genio saturnino tal como ésta quedara revisada por Agrippa de Nettesheim. Pero al hacer todas estas cosas es en cierto sentido un autorretrato espiritual de Alberto Durero.

CEFFYL