

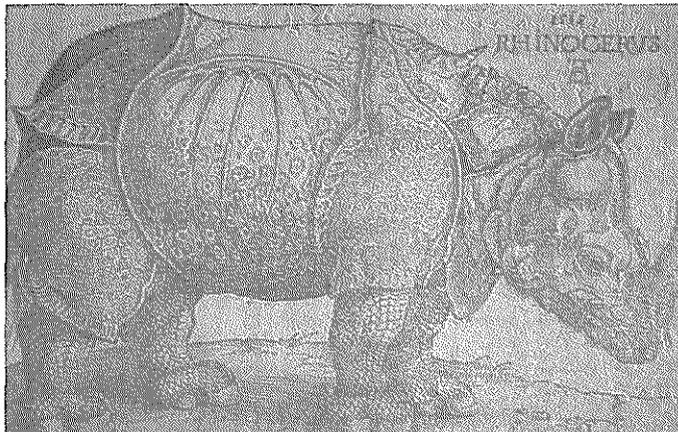
QUIC-QUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT, SUB HOC CONDITUR TUMULO es el acertado epitafio grabado en una sencilla placa de bronce, que el seis de abril de mil quinientos veintiocho selló la tumba de Dure-ro. La idea fue de Pirckheimer, el mejor de sus amigos. El sentido es el universal alcance de sus logros. Y la esencia, todo aquello que implica escribir... *cuanto de mortal hubo en Alberto Durero queda cubierto por este sepulcro.*

e incluso un TBO, esto es: fue sentenciado a ser ima-gen impresa. Ilustró libros, material cartográfico, suce-sos singulares, avances de la medicina, botánica o cual-quier otra ciencia, convirtiéndose al final en un vehículo de devoción y en el retrato de cualquier acontecimiento local. A ello se une la complejidad técnica que rodea el mundo de la obra grabada, que choca con el deseo de los creadores para ser incluido como arte, y su carácter de original múltiple que lo destina tanto al gran público

ACERCA DEL GRABADO Y DE ALBERTO DURERO

M^ª DEL MAR BERNAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES,
Sevilla

A pesar de su renombre, Durero ha sido tratado con cierta injusticia por la Historia del Arte. No por la grandeza de su genio, comparable a Miguel Ángel o Rafael. Tampoco por el alcance de su obra y, menos aun, por la intemporalidad de su imaginería gótica y renacentista, sin abandonar cierto tinte medieval más propio del oficio que del aspecto. Su menor gloria responde a que, aun siendo un pintor célebre, su verdadero magisterio lo encontró en la soledad del estudio con un buril, una punta y una plancha de madera o de cobre. Dicho de otro modo, fue otro de los artífices del grabado: un arte menor que siempre ha ido a rastras de esas hermanas mayores que fueron la Arquitectura, la Escultura y la Pintura.



Rinoceronte. Alberto Durero.

como a una minoría de estetas. Todo esto le confiere un carácter de medio de reproducción que hace que su valor artístico intrínseco salga dinamitado por los aires. Afortunadamente, el paso del tiempo, la evolución natural de la historia, la genialidad de algunos creadores y la constancia de otros han cambiado los hechos, dándole en el siglo XX un lugar más merecido.

Quien haya tenido la suerte de tener un grabado de Durero entre sus manos, o al menos en frente de sí, tiene el resultado de unas incisiones realizadas en una plancha a modo de crucifixión, natividad, sueño o rinoceronte. Esta matriz posteriormente fue entintada dejando su impronta en el papel. El proceso se

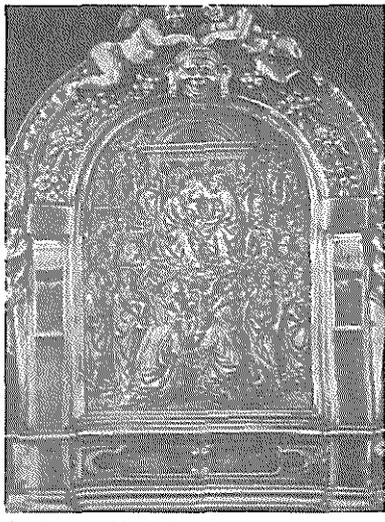
repite tantas veces como el artista quiere, y en el Renacimiento, dependiendo de su intencionalidad y su fin, el tallado del dibujo correspondió al artesano o artista, y el estampado al impresor. En muchos casos ambos trabajos fueron realizados por la misma persona.

Acerca del origen del grabado, un abad italiano, Pedro Zani, fue el que dio en París, allá por 1797, con la que se considera la estampa calcográfica¹ más antigua. Fue obtenida de un repujado en plata, obra de Tomasso de

Pocos objetos se encuentran en la Historia del Arte tan complejos como las estampas, pues su fabricación por procedimientos mecánicos se mezcla con el carácter de obra de arte y de medio de comunicación. En su origen, el grabado siempre estuvo condenado a ser la moneda de las otras artes contribuyendo a su difusión, ensalce o menoscabo. También fue destinado a cumplir la misma labor que hoy recibimos de un periódico, revista

Finiguerra, experto *niellatori* que vivió en la Florencia republicana de Cosme I de Medici. Un nielador es un orfebre, y un nielo es cada una de las tallas hechas en el metal que se rellenaban con una sustancia negra compuesta de cobre, plomo, azufre, bórax y que, entre otros asuntos, según Benvenuto Cellini, aumentaba su visibilidad². Parece ser que a Masso se le ocurrió depositar un papel sobre esta talla y ejercer presión por detrás con un rodillo, obteniendo en 1452 una rica composición de místicas figuras de ángeles y de santos que relatan la coronación de la Virgen por Dios Padre. Esta imagen tuvo un origen mucho más noble que el cobre pues se trató de un repujado en plata y fue descrita por Vasari entre otras muchas pruebas de orfebre³.

La xilografía, unida estrechamente a la ilustración y al libro impreso, ciertamente es más antigua. Ya fue nombrada por Plinio en su Historia Natural, denominándola la *invención maravillosa* que logró que Varrón, bibliotecario y erudito escritor, superara el volumen de retratos editado por Atico; o Papillón en su *Tratado de Grabado en Madera* publicado en 1776, que documentó que los primeros ensayos se realizaron en Rávena antes de finalizar el siglo XIII.⁴



La Coronación de la Virgen.
Repujado en plata. Finiguerra.

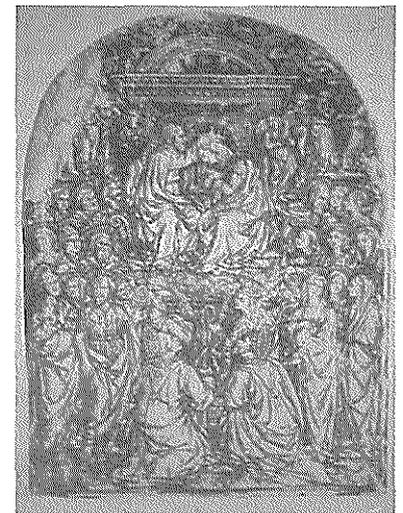
He citado a los orfebres y a los xilógrafos, también a los impresores. Alberto Durero fue el tercer hijo de un orfebre muy trabajador, no demasiado próspero según las historias, y además ahijado de Antón Koberger, ahora sí, el impresor más famoso de toda Alemania. El caldo de cultivo ya está preparado: un taller que le familiarice con todos los útiles de la orfebrería, sobre todo

con el buril, y un apoyo familiar garante de que al menos si el oficio es bueno, el asunto económico de la vida queda resuelto. El tercer ingrediente que despegó al protagonista de todos sus colegas artesanos fue su fecunda inventiva, su talento para el dibujo, su incansable curiosidad por la naturaleza y su espíritu humanista. En definitiva fue su facilidad para producir obras de arte

y su genio, no sabemos si por don divino o humano, lo que le colocó en el lugar que conocemos ahora y que también conocieron sus contemporáneos.

Retomando de nuevo la primera estampa en hueco, si bien no parece existir duda sobre su autoría, lo que no queda muy claro es si Finiguerra inventó verdaderamente el grabado a buril empujado por la necesidad de divulgar sus obras y las ajenas o lo logró por pura casualidad, como el inventor de la litografía Aloys Senefelder. Pero como de casualidades no nos vamos a ocupar, sí es obligatorio comprender esa cualidad reproductora. Así se explica, primero, la extensión geográfica de la obra de los artistas-consecuentemente de la fama y posterior mecenazgo- en un tiempo en que no se disfrutaba ni de la imprenta, tal y como la entendemos hoy, ni de la fotografía ni de otros poderes de información. En segundo lugar, queda comprendida la reticencia para admitir al grabado como obra de Arte: exceptuando a los geniales creadores -permítaseme los saltos en el tiempo y mi subjetiva elección- como Mantegna, Ribera, Rembrandt, Durero, Goya o Picasso, el resto no sería más que un cúmulo de artesanos de obra más o menos corriente, de copia mejor o peor realizada carente de una auténtica intención artística. Lope de Vega, en su *Viuda Valenciana* lo explica muy bien:

A la rica estampa fina,
y la dama que le dice:
Mostrá ¿qué es este papel?
El Adonis de Ticiano
Que tuvo divina mano
Y peregrino pincel.
Esta, por vida de Aurelio
Que es de las ricas y finas,
Que es de Rafael de Urbina
Y contada por Cornelio.
Esta es de Martín de Vos
Y aquesta de Federico...⁵



La Coronación de la Virgen.
Estado sobre papel. Finiguerra

Sea como sea, a Finiguerra no se le debería la invención del grabado al aguafuerte, esa otra técnica en la que para corroer las tallas sobre el metal se emplea un ácido, sino de la impresión de cualquier imagen previamente grabada en metal. De forma muy similar el aguafuerte procede ahora de los talleres de armería donde se ornamentaban las armaduras y otros artilugios, y no

se encuentran dos autores seguidos que lo atribuyan a un mismo descubridor. Esteve Botey, de forma relajada y casi anárquica, lo remonta a tiempos inmemoriales, al árabe Geber en el siglo IX. Hay otros que afirman que fue en el siglo XIII con Fray Buenaventura de Iseo; otros



Cerdo con seis patas.
Alberto Durero.

conceden este honor a Francisco Mazzola, el Parmesano. No falta quien lo atribuye al anónimo Maestro y quien a Alberto Durero⁶. Lo que sí hay que notar es la conversión de estos artifices joyeros, tallistas o armeros en artistas. Sepa el lector que la mayoría de los pintores renacentistas

que también fueron grabadores han tenido un estrecho contacto, la mayoría de las veces familiar, con la joyería. Durero, Mantegna, Pollaiuolo, Schongauer, incluso hasta el mismo Gutenberg, el impresor por excelencia, tuvo como primera formación la de orfebre. Claro está que la ley de la oferta y la demanda tiene un claro protagonismo en este asunto: por un lado el mercado de la estampa es mucho más competitivo ya que va dirigida al pueblo, teniendo mayor venta un grabado, más barato y de uso más cotidiano, que una cuchara de plata labrada, un cofrecillo de oro o cualquier otra hermosa joya. Por último, con la extensión de otros medios ofensivos como la pólvora, la demanda con toda probabilidad fue lentamente decreciendo: las armaduras se habían quedado blandas.

Como las patentes no surgieron hasta mucho después, habría que decir que independientemente de un año u otro, de un país mediterráneo o nórdico, un inventor o un tracista, lo cierto es que este nuevo arte provoca una movilidad inmensa de artistas que ahora empiezan a dividir su entusiasmo entre los pinceles y las puntas:



El combate de San Miguel con el Dragón (Apocalipsis).
Alberto Durero. Xilografía, 1497.

comienza masivamente la reproducción y divulgación de obras y empieza a formarse un gremio muy característico del que sobresaldrán, como siempre, solamente unos pocos.

Y *Albrecht Dürer* fue uno de ellos. Un genio en el sentido moderno de la palabra. Un mito romántico por su individualidad y la forma subjetiva de su expresión. Alguien que se aleja del lenguaje plástico de la época porque niega lo habido afirmando una y otra vez cosas distintas, pero asumiendo moderadamente sus propias fuentes culturales. Quizá influyese en ello el conflicto entre la sensualidad italiana, la herencia gótica y la preponderancia nórdica que le rodea, unidas a cierta humildad medieval: demasiadas cosas como para no rebelarse. Las tres palabras que rodean al mítico genio del nurembergués son rebeldía, revuelta y revolución. Si las miramos desde el punto de vista etimológico nombraremos revolución porque, nacida de los astros, es intelectual y filosófica y se enreda con su tinte humanista, sus escritos sobre arte y su mirada científica hacia todo aquello producto de la naturaleza y del hombre. La revuelta nace de la tierra y es antigua y espontánea: todo lo popular que enlaza con la imaginería del pueblo y el oficio, que hizo que Durero nunca olvidara ser un

operario de Dios. Y la rebeldía, una palabra de origen militar pero con un gran matiz individualista, encarnada en su mismo carácter genial.

Quince años después del 21 de mayo de 1471, tras aprender el oficio de grabador con Alberto Durero El Viejo, nuestro artista fue aprendiz del más afamado tallista y xilógrafo de la ciudad: Michael Wolgemut. Alemania era el centro de numerosas publicaciones y este taller se dedicó, entre otras, a la no exigua tarea de ilustrar la Crónica de Nuremberg (1493) de Hartman Schedel. Terminado este periodo de aprendizaje y habiendo

visto las estampas de su predecesor y magnífico burilista Martín Schongauer, emprendió un viaje a la ciudad alsaciana de Colmar en el Alto Rin, dándose en ello el primer desencuentro de la vida del artista, ya que el grabador había fallecido un año antes. No obstante sus hermanos Caspar, Paúl -ambos orfebres- y Ludwig Shongauer - dedicado exclusivamente a la pintura - viendo su enorme facilidad para el dibujo, su inventiva y su aguzada habilidad para la observación y trato del detalle, además del parentesco con su afamado padrino impresor, lo acogieron de buen grado. Posteriormente, y dado que el taller se había venido a menos, le aconsejaron la visita al cuarto hermano, Georg, también un orfebre muy prestigioso en la ciudad suiza de Basilea. Con tan buen mecenazgo comenzó una estrecha relación con los mejores editores y un lanzamiento a la fama que le acompañaría ya durante toda su vida. De Basilea a Estrasburgo y regreso a Nuremberg en el año 94, donde contrajo un matrimonio no muy afortunado con Agnes Frey, al parecer, mujer de bastante mal carácter. Diría Dürero "¿Cómo puedo temblar ante el sol?, aquí soy un señor, en casa un parásito"⁷. Esta frase, de un contenido mucho más profundo que el aparente, fue dicha en el primero de sus viajes a Italia que marcarían tanto su obra como su vida. Es bajo la luz mediterránea donde comienza su inquietud por las proporciones humanas basadas en los textos de Vitruvio. Llega también la serie de *El Apocalipsis* (1498) donde refleja su genio visionario, y tres años después *La Gran Fortuna* y *la Caída del Hombre*. Estamos en la época de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Corregio, Giorgone y de Holbein, veintiséis años menor que él, en el Norte.

Su segunda marcha a Italia le acercó a Giovanni Bellini y a otros artistas. De este viaje y de su madurez como grabador, fueron fruto algunas de sus más admiradas estampas: las series de *La Pasión Grande* y *la Pasión Pequeña* (1509-1511), los encargos del Emperador Maximiliano I – sépase que también hubo grabadores de corte - y los grabados independientes *El Caballero*, *La Muerte y el Diablo* (1513), *San Jerónimo* (1514) y *la Melancolía*, del mismo año, que han sido tres de las obras de arte que más literatura han derramado y más influencia iconológica han producido.

Su tercer y último viaje italiano más confiere un empeño de asegurarse su pensión anual con Carlos I, sucesor de Maximiliano, que por respirar aire en ese mundo



El Caballero, la Muerte y el Diablo. Alberto Dürero. Grabado a buril, 1513

meridional donde había renacido la antigüedad clásica, ya bastante encajada en su vida y en su obra. Tomó el rumbo hacia Aquisgrán, quizá buscando alguno de sus treinta manantiales de agua curativa, y de allí a los Países Bajos, en 1520. Su tercer desencuentro le había llevado a las ciénagas infectadas de mosquitos de Zelanda, al suroeste, buscando también un posible grabado sobre una ballena arrojada a la costa. No encontró la ballena pero sí el paludismo⁸.

Retorna a Amberes donde, tras unos últimos años de mala salud y admirable creación, dio motivo a su placa lapidaria el seis de abril de mil quinientos veintiocho.

Quiero remontar ahora del Renacimiento a la época medieval, cuando el interés por el arte fue meramente material, dándose el valor a la imagen por la cosa, animal, persona o santo representado. Este pensamiento objetivo sucumbiría posteriormente ante el subjetivismo renacentista que añadió a ese objeto el valor del artífice y de la personalidad creadora. Ya he dicho que el grabado al principio no fue más que un instrumento para conocer el mundo, las ciencias o el arte, un arma política o un adorno, algo para jugar a los naipes o un ex libris (de los que Dürero, por cierto, tiene hermosos ejemplos). Pero, sobre todo, se utilizó como en su

momento la pintura, a modo de sermón gráfico. Fray Michel da Carcano, supo definirlo acertadamente diciendo que "lo que es un libro para la gente que sabe leer, es un cuadro -en este caso una estampa - para la gente ignorante que lo mire" dándole sentido a este tipo de estampería "en virtud de la ignorancia de la gente simple y porque muchas personas no retienen en su memoria lo que oyen pero sí lo que ven."⁹

Con esto entramos de lleno en el concepto de estampa como objeto cotidiano. Y estas estampas tenían tres virtudes

sobre las pinturas de los grandes templos y los pórticos eclesiásticos¹⁰: por un módico precio se podían adquirir en los mercadillos (la misma esposa de Durero vendió grabados de su marido en Nuremberg e incrementó su colección en los tenderetes de Ámsterdam) y se podían llevar a casa para cumplir con las devociones particulares. Por último, y quizá lo más importante, es que un grabado se miraba, pero además se podía tocar y acariciar dejando la divinidad más incomprensible y lejana al alcance de la mano, alguien a quien poder agradecer, rogar, llorar e, incluso, temer. Siempre dentro del espíritu reformista, la temática religiosa en la obra de Durero responde a estas reminiscencias, al poder sempiterno de la Iglesia y a la demanda de un público ávido de esta imaginería cristiana palpable. La diferencia está, frente a sus coetáneos, en que por su inigualable valor artístico también consigue desprender la idea de la estampa como objeto. Tampoco dejó que ese interés local y fervoroso del pueblo influyera en su *modus faciendi* y se contaminase por el comercio. Su acierto radica en que esta profunda imaginación y el interés que supo despertar en el público "alimentaban el general desasosiego y la hostilidad contra las instituciones de la Iglesia, tan frecuentes en Alemania que estallarían en la Reforma de Lutero. Muchos esperarían que estas imágenes se cumplieran."¹¹

Pero no acabamos aquí, dentro de lo que algunos historiadores han venido a llamar contradicción -más bien diría yo moderno eclecticismo- el autor fue además



Melancolía. Alberto Durero. Grabado a Buril, 1514.

capaz de representar habilidosamente los pelos de una liebre, la multitud de brizna de un matojo, una langosta o una morsa a lo Leonardo da Vinci o, inversamente, los grabados más visionarios fruto de una profunda y lúdica imaginación que nos acercan al irresistible mundo de El Bosco o del romántico William Blake. Nunca más que ahora se puede aplicar aquella frase de no existe el Arte sino los artistas.

Otro de los rasgos que hace considerarlo un mito y un hito en el mundo de la estampa fue la defensa de la

autoría. Diría Durero en 1511, refiriéndose a su obra *La Vida de la Virgen* "maldito quien pretenda robar y ampararse del trabajo de invención del prójimo."¹² Si bien estuvo asegurado por la cultura renacentista, insistió al lector que hablamos de imagen impresa por lo que esto tiene aún mucho más mérito. Así lo indican sus múltiples demandas y las aún más curiosas sentencias de los tribunales venecianos. Denunció a Marco Antonio Raimondi, uno de los casos más graciosamente descarados de la historia de la copia "... por copiar en metal unos grabados en madera y haberlos vendido en la Plaza de San Marcos. El Senado de Venecia perplejo por lo insólito de la acusación y estimando que la copia en metal de grabados en madera no revestía mala fe, dictaminó como sentencia circunspecta que autorizaba la copia de la obra pero no el anagrama de su autor."¹³

Por último, no quisiera concluir sin hablar de su prolífica obra en la que, aparte de sus numerosos escritos sobre Arte, se conservan catalogados un millar de dibujos, aproximadamente doscientas cincuenta xilografías, un centenar de cobres y unos setenta y tantos cuadros, que sus contemporáneos italianos criticaron por el uso del color, quizá estableciendo comparación con lo que verdaderamente le confirió fama internacional: su extraordinaria faceta de grabador.

Notas y Bibliografía

1. Existen, fundamentalmente, cuatro técnicas en Grabado y los llamados Sistemas de Estampación que reciben su nombre, etimológicamente, por el soporte que se utiliza para ello. También el sistema de trabajo y entintado de la matriz difiere mucho de unos a otros. Así dentro del grabado en relieve (se entintará la parte no tallada) encontramos la xilografía (del griego xilos - madera) o la linografía, ya más reciente, que utiliza un soporte sintético denominado linóleo. La caligrafía responde a la palabra latina calcos, que atiende a cualquier material que lleve en su composición cobre o bronce: sépase que el cobre ha sido el metal más tradicionalmente utilizado por los artistas para sus aguafuertes y puntas secas. Esta es ahora una técnica de estampación en hueco, donde la tinta penetra en el interior de las tallas. La litografía responde al griego litos, piedra, que es otra técnica bastante posterior de estampación planográfica. Por último la serigrafía, del latín serica, que responde a la palabra paños de seda, ya que se utiliza una pantalla fabricada de este material para su elaboración.

2. Benvenuto Cellini, además de un personaje de la novela Bomarzo de Mujica Láinez, es también, como lo define Vasari "cincelador, escultor y escritor florentino" y el más afamado de los orfebres renacentistas. En su Tratado sobre Orfebrería se pueden encontrar más datos sobre estos nielos.

3. "M. Duchesne. Essai sur les nielles gravures des orfèvres florentins du quinzième siècle. Paris 1824. se describen más de 400 grabados, la mayoría de ellos posteriores a 1470, año de la muerte de Finiguerra. La estampa descubierta por el abad fue reproducida y divulgada por un grabador francés, Pauquet, y hoy figura en el Gabinete de estampas de París." MELIS MARINI, F. El Aguafuerte. Meseguer, Barcelona, 1973. Javier Rubio también amplía estos datos citando el Gabinete de Estampas de Berlín donde se encuentra una Flagelación que data de 1446, "pero al igual que otras de la época conservan aun más el carácter de prueba de orfebre que de estampa propiamente dicha." Una de las fuentes directas del arte renacentista es, sin duda, el libro de Giorgio Vasari (Arezzo 1511): La vite dei piu eccellenti Pittori, Scultori e Architecchi, una idea sugerida en Roma por su amigo y protector el Cardenal Farnesio. Esta joya literaria, traducida a los principales idiomas, se viene publicando desde 1550. La edición utilizada corresponde a Vida de Grandes Artistas, Mediterráneo, Madrid, 1976, un libro que ha estado mucho tiempo sin reeditar pero que, afortunadamente, ahora vuelve a encontrarse en las librerías.

4. LARRAYA, G. La Xilografía. Historia y Técnicas del Grabado en Madera. Meseguer, Barcelona 1979.

5. "Según Juan Ainaud, Ars Hispaniae. Vol V, Este texto hace alusión a los talleres de Ticiano y Rafael y a los grabadores Zúccaro, Cornelio Cort y Martín de Vos. Constituye un buen ejemplo de la labor llevada a cabo por el grabado." RUBIO MARTÍNEZ, J. Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación, Tarraco, Tarragona, 1979. Este es un buen manual para todo aquel que desee iniciarse tanto en la historia como en la técnica del grabado. También existe un ameno texto muy útil para comprender la evolución del grabado desde su incierto estreno hasta lo que hoy se conoce como Obra Gráfica Ori-

nal. Su autor es W. Ivins, su título Imagen Impresa y Conocimiento y lo publicó Gustavo Gili en 1975.

6. De los autores consultados ninguno tiene una prueba definitiva para confirmar los hechos citados en el texto. Ningún documento definitivo tienen tampoco los alemanes para reivindicar la invención del grabado en hueco. Lo que sí puede afirmarse con seguridad, y da derecho a considerar el grabado nacido en Italia, según Merini, es que "Sandro Botticelli grabó *Los Profetas y las Sibilas* y que las estampas alemanas de aquel tiempo que reproducen el mismo tema llegaron más tarde a Italia, y se muestran desde el punto de vista técnico, todavía imperfectas y primitivas. También mientras la estampa de Finiguerra se remonta a 1452, las primeras estampas alemanas que se conocen, atribuidas a El Maestro y a Wenceslao d'Olmuz, llevan respectivamente las fechas de 1466 y 1496." Ciertamente es que tampoco Finiguerra apreció bien su invención o no quiso hacerlo, pues comunicándolo a Bacio Baldini, otro joyero y nielador florentino "grabó y estampó inmediatamente sobrepasando a Tomasso varios dibujos de Botice!!"

7. PANOFSKY, Erwin. The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton University Press 1943. Vida y Arte de Alberto Durero. Alianza Forma, Madrid 1989, 2ª Ed. Traducción de María Luisa Balseiro. Este libro es indispensable para cualquier interesado sobre el artista. De este texto y de alguna que otra enciclopedia he asegurado los datos biográficos.

8. No he dicho que su segundo desencuentro fue con un rinoceronte ahogado que al parecer nunca vio, pero sí grabó a partir de un dibujo ajeno con sorprendente habilidad, preciosismo y relativo rigor científico, causa de una bella literatura romántica en el sentido estricto del término. Véase El Rinoceronte del Papa, de Lawrence Nortolk en la editorial Anagrama

9. MARINI Op. Cit.

10. Víctor Hugo en Nuestra Señora de París sugiere una certera teoría acerca de cómo el grabado pudo influir en el diseño de los pórticos religiosos, comenzando estos a perder sentido. Reproduzco un trozo de ese magnífico texto: "Era el espanto de un cura ante un nuevo agente, la imprenta. Era el susto y el deslumbramiento del hombre del santuario ante la prensa luminosa de Gutenberg. (...) que el libro de piedra, tan sólido y duradero, iba a ceder el puesto al libro de papel, más sólido y más duradero aún."

11. PANOFSKY Op. Cit..

12. Autores Varios, El Grabado, Ed. SKIRA.

13. Ibídem.



El rapto de Proserpina.
Alberto Durero.
Aguafuerte, 1516.