
CONCIENCIA Y DIBUJO EN EL GRABADO RENACENTISTA



*Héctor Raúl Morales Mejía**

El Renacimiento es para la historia del hombre occidental el entablamiento secular de su idiosincrasia visual. La consolidación y la construcción de múltiples aspectos que determinaron los modos de ver y entender el mundo representativo resultaron en modelos que a la fecha mantienen cierta vigencia: la invención de la perspectiva, la creación de la pintura al óleo, la transición de la pintura mural a la de caballete, la experimentación y consecuente definición del empleo de materiales, la observación minuciosa de los fenómenos ópticos de la naturaleza, la proposición de criterios racionales en la construcción de instrucciones, la idea del hombre-artista, y lo que nos concierne de manera directa e inexorable: la invención de la imprenta y de la calcografía; en esta última y por antonomasia, la línea.

Este conglomerado productivo, propio del hombre renacentista, en donde identificamos su aspecto reflexivo (*homo sapiens*), es la característica fundamental que nos ha heredado el mundo occidental y que, en las artes y en las ciencias se proyecta ineludiblemente. El hombre que fabrica instrumentos, y con ellos objetos (*homo faber*), no es consecuencia única y exclusiva de este periodo; ya sabemos que desde el antecedente primitivo la mano fue el primer instrumento y que la matriz de nuestro pensamiento reflexivo corresponde al mundo clásico que nos antecede desde hace 25 siglos. Sin embargo, haciendo hincapié en la objetividad visual, que desde luego implica factores tanto artísticos como científicos, debemos aceptar que en el periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento la potencialidad del hombre que piensa y que fabrica se acentúa en un periodo muy breve; deviene de una estructura cognoscitiva desde el *Quattrocento*, encuentra su plenitud en el *Cinquecento* y se decanta en los lineamientos representativos de periodos posteriores. En esta transición, el

* Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México, <hectormo@prodigy.net.mx>.

papel del dibujo en el Renacimiento no se manifiesta en las artes de la misma manera, ni es igual a lo largo de este periodo. Las ambiciones técnicas de los artistas de esta primera etapa sufragaron, con intentos dolorosos pero contundentes, la perfección idealizada, pretendiendo satisfacer la veracidad de sus imágenes. Al disponer de un parámetro que les permitía reconocer en la naturaleza visual de las cosas el motor de su existencia divina, pudieron estudiar con libertad la naturaleza y emularla, respaldando con ello los orígenes grecolatinos, modelo armónico.

El dibujo renacentista es la matriz resolutoria de toda concepción visual. Funciona como interlocutor entre la realidad y el dibujante; a su vez, entre el dibujo y un espectador cualquiera; y también es por ello mismo forjador de una realidad paralela. Las iconografías que se gestan a través de la imagen desmienten la realidad y se superponen a otras que se transforman. El espacio que genera el dibujo no es solo el bidimensional, que simula una realidad visual tridimensional, el que se concibe mediante sus órdenes compositivos; es el espacio que propicia la reafirmación o instauración de un conocimiento sublimado, el que define el universo que conocemos y el que soslaya la inmediatez visual perceptiva mediante su preludio imaginativo. Aquí añadimos un tercer aspecto (*homo sensibilis*), que hace del dibujo un ejercicio integral y de consumación perceptiva.

No sabemos a ciencia cierta sobre la implementación escrita de parámetros metodológicos en el dibujo antes de Marco Vitruvio Polión (81 a.C.-15 d.C. Formia, Italia) debido a la falta de documentos vivos, pero podemos inferir, dado el conocimiento epistemológico en otras áreas y en las obras mismas, que la transmisión de conocimientos requirió de instrucciones específicas, de manera oral o escrita, para aprender a pintar, trazar, cortar, medir, comparar, calcar, esculpir, esgrafiar, etc., acciones relacionadas íntimamente con el dibujo. Lo vemos claramente por ejemplo en la escritura manual, que requiere de un sistema metódico en su enseñanza y en su ejercicio y que es, bajo cierto esquema, una forma de dibujar. Sin embargo, el dibujo no es solo práctica, es también concepción; ingrediente que trasciende la disciplina de una actividad meramente técnica en una cerrazón mnemotécnica y metafísica. La memoria no es exclusivamente la que se le atañe al cerebro, es corporal y es espiritual:

Todos los seres vivos tienen un alma, si por alma entendemos el acto primitivo de un cuerpo natural que tiene la vida en potencia. En el aspecto más elemental de nuestra vida encontramos un aspecto del alma que Aristóteles designa como *el alma nutritiva*.

En ella se encuentra la capacidad de asimilar para vivir, y esta capacidad no solo es común al hombre y a los animales, sino a todos los seres vivos.¹

La viabilidad de la inducción en el dibujo radica en primer lugar en la observación, que sucede en el acto previo al dibujo, cuando el dibujante prefigura en su mente las probabilidades de lo que va a resultar, de lo que recuerda de experiencias anteriores y de lo que en ese momento lo invita a su decisión de trazar. La formulación, que se genera visual y matemáticamente en todo el proceso de ejecución de la imagen, se resuelve o se comprueba de principio a fin y no solamente en su resultado. Así, es importante el resultado, como lo es el proceso de ejecución y su concepción prefigurativa. Ahora bien, si la naturaleza de la imagen no son solo sus aspectos de ejecución sino su valoración posterior, entonces la apreciación del dibujo es una etapa o un elemento añadido al espectro por cuanto es lo que nutre la imagen, lo que la “mantiene viva”. Y aquí existe también una formulación que la integra y que le otorga otro nivel de objetividad, la veracidad de la imagen se da en razón de su objetividad de ejecución y de apreciación. La perspectiva menguante, término inventado por Leonardo da Vinci para explicar la interposición de masas de aire entre el espectador y el punto de vista del observador, es primero resultado de la observación de la naturaleza y es concepción dibujística. La pintura de caballete o transportable representa en su concepción ideológica una ventana al mundo que el pintor representa en ella, por eso debe ser elocuente o coincidente con la observación inicial:

Si invisibles son los cabales contornos de los cuerpos opacos a una muy corta distancia, cuanto más no lo serán a una gran distancia. Y si por los contornos conocemos la justa forma de todo cuerpo opaco, pero el conocimiento de ese cuerpo como un todo se desvanece a gran distancia, cuanto más no se desvanecerá el conocimiento de sus partes y contorno.²

El humanismo neoplatónico propiciado por Marsilio Ficino (1443-1499) y Giovanni Pico della Mirándola (1463-1494) define en el siglo xv la idea del hombre-artista, que se asemeja a Dios cuando sirve como su vehículo en su capacidad de transformador de la naturaleza; y la idea de “Dios arquitecto” determina la máxima jerarquía de la arquitectura frente a otras disciplinas. Durante la Edad Media, las ciencias, divididas en dos par-

¹ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1964, p. 69.

² Leonardo Da Vinci, *Tratado de pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 223.

tes, conocidas como las artes liberales, el *Trivium* y el *Quadrivium*, las labores manuales poseían una categoría inferior, los “oficios mecánicos o viles”. En el Renacimiento, los oficios adquieren una jerarquía mayor y le otorgan al trabajo manual una objetividad humana. La capacidad manual, que engloba múltiples acciones, es también la capacidad de control de la herramienta, observación, pensamiento y sensibilidad. “Observar y no simplemente ver” ha sido una de las premisas en la enseñanza y ejercicio del dibujo, y de ese axioma se derivan otros con una carga simbólica y cultural latente hasta nuestros días, que no puede desprenderse de su contraparte cognitiva: el mundo es como lo vemos y como lo concebimos; por ello la mimesis como factor recurrente en su enseñanza. La valoración del mundo visible, la ostensibilidad de la naturaleza como parámetro estético y simbólico, la exaltación de la perdurabilidad de la obra a través de sus materiales y su utilización; y el ejercicio del dibujo como paradigma sensible de la apreciación y captación de las imágenes visibles, son a ciencia cierta los factores que constituyen el basamento propositivo del entorno visual renacentista. Así, observar como un acto de integración corporal, material y sensible, es dibujar. El dibujante es un ente comprometido con su quehacer perceptivo visual como lo es un músico con su percepción auditiva. Lo que determina el énfasis perceptivo para el dibujante y para el músico es la definición de criterios sobre lo que la imagen y el sonido, respectivamente, implican en cada uno. Aquí recurrimos a la situación que hace del dibujo un indicador de niveles de ejercicio intelectual, porque la percepción determina la capacidad del dibujante de asimilar o entender mediante la práctica del dibujo, la relación entre inteligencia, percepción y mano.

Roger Bartra llama *prótesis* a las extensiones de que se sirve la memoria para la decodificación del mundo. Señala que, para Platón, la contención de la palabra en la escritura es por sí misma un mal necesario porque sustituye a la memoria, receptáculo visual de la oratoria y desvirtúa el ejercicio del pensamiento.³ De esta manera, el dibujo es una prótesis visual como lo es la palabra para la memoria. Es una apología de la percepción y de la representación artística.

El aspecto científico asociado con la ejercitación del pensamiento tiene que ver con el daño en los tres puntos centrales en el cerebro que determinan la comprensión de la lectura y el lenguaje: el área Broca, incapacidad de hablar (afasia); el área de Wernicke, incapacidad de escuchar

³ Roger Bartra, *Digitalizados y apantallados*, México, Endebate, 2013, pp. 6-7.

(sordera verbal) y el área de Exner, incapacidad de escribir (agrafía o disgrafía).

La escritura, asociada inexorablemente con el dibujo, por cuanto que dibujar y escribir parten de una misma directriz psicomotora que es el trazo (del latín *tractus*, arrastrado o arrastre, que hace alusión al contacto, movimiento y huella de un instrumento sobre la superficie); y por cuanto que dibujar ejercita el pensamiento al igual que escribir, implica para estos fines comparativos las mismas circunstancias. Pensar a través de leer, escribir, hablar, escuchar o dibujar se relaciona con los órganos cerebrales suscritos.

La interpolación a la teoría y fundamentos de que el cerebro es el único y absoluto receptáculo del pensamiento y que en el dibujo se comprueba con las lesiones locales susodichas, es irrefutable. Pero en muchos de los individuos con cerebros sanos el dibujo no florece. Resulta que pensar no es lo mismo que razonar; inteligencia no es sinónimo de tener un cerebro y saber dibujar no es exactamente lo mismo que pensar. Betty Edwards hace hincapié en la función del lado derecho del cerebro y la respalda con razones científicas corroborables, pero no incursiona con profundidad en la dialéctica entre razón, pensamiento, inteligencia y dibujo.⁴ Entonces, la habilidad dibujística va más allá de estos vericuetos fisiológicos cerebrales.

La idea de que el dibujo es pensamiento, pese a su inexactitud, es conveniente para hacer énfasis, primero, en que el dibujo es una acción que inmiscuye en su aprendizaje y ejercicio, como cualquier otra, un compromiso intelectual. Y segundo, para determinar el carácter introspectivo que hace del dibujo una acción corporal en todo el sentido de la palabra, y en esta nomenclatura está por supuesto subrayado el papel que juega el cerebro y sus adyacentes: cuestionar, decidir, comparar, imaginar, predecir, etc. Ante la variedad de soluciones que implica el papel del individuo con cerebro y cuerpo sano, que aprende y ejercita el dibujo, podemos interponer también una variabilidad de inteligencias que justifican y categorizan los modos de ejecución del artista renacentista:

Inteligencia perceptiva. Que es la capacidad de observación y procesamiento de datos visuales. Aquí, la capacidad, que en razones de percepción básica y de interpretación del mundo le atañe por supuesto a todos los seres

⁴ Betty Edwards, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Madrid, Hermann Blume, 2000, pp. 55-74.

humanos, tiene un sentido de extrapolación en donde se exalta la percepción en su razón máxima y minuciosa. Otra forma de decirlo es que el artista, a diferencia del campesino, es consciente del mundo que percibe porque lo observa con detenimiento.

Inteligencia óptica. Que responde primero a circunstancias de orden fisiológico y luego a factores de asociación simbólica y experiencia ocular-perceptiva. La inteligencia en este sentido es la suma de las experiencias y de los referentes que el artista prioriza o adapta para complementar su visión del mundo:

¿No ves tú entonces que el ojo abarca la belleza del mundo todo? Él es señor de la astrología; el que crea la cosmografía; todas las humanas artes guía y endereza, y empuja al hombre hacia las distintas partes del mundo; es príncipe de las matemáticas y sus ciencias son acertadísimas; ha medido las distancias y magnitudes de las estrellas; ha descubierto los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; él ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura.⁵

Inteligencia manual. En donde se suman y proyectan las virtudes perceptivas y ópticas al control motriz. Las artes plásticas, del latín *plasticus*, modelar, formar y forjar con las manos, requieren de un reconocimiento otorgado al hombre a través de sus extensiones motoras.

Ningún animal ha evolucionado con más de cinco dedos que los vertebrados terrestres (reptiles, aves y mamíferos) surgieron de su propia senda evolutiva al principio del periodo carbonífero, hace 360 millones de años. Pero ¿por qué tenemos tantos como cinco? Tal como hemos visto antes, la naturaleza tiende a proporcionarnos tantas partes como necesitamos, y si éstas están duplicadas, como ocurre con ojos y oídos, es por una buena razón. Así pues, ¿qué hacen los cinco dedos (ya sea individualmente o juntos en varias combinaciones) que les confiere a todos un papel?⁶

El precedente evolutivo de las manos para el Renacimiento que elaboran objetos se encuentra en el taller medieval, porque es en ese periodo que la mano-herramienta proyecta sus virtudes en el valor que se le ha conferido al objeto por su confección. La unidad del mundo profesional, los elementos que constituyen al taller, las herramientas y la labor misma que ahí se ejecuta son los epítetos del oficio.

⁵ Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, p. 65.

⁶ Aldersey-Williams, *Anatomías, el cuerpo humano, sus partes y las historias que cuentan*, Barcelona, Ariel, 2014, p. 263.

Inteligencia apreciativa. Que, en razón de una experiencia individual e imposición colectiva, relacionan los resultados perceptivos con las experiencias de ejecución. El empleo de una técnica, dominio y la conjugación de elementos visuales, conforman las cualidades específicas del objeto artístico. Los valores corporales, emparentados con los procesos, la exploración científica de los materiales y las soluciones propias de una retórica en el lenguaje visual, se suman a la experiencia.

Inteligencia selectiva. Que trata sobre la conciencia estética y la selección juiciosa del artista. El juicio como elemento adicional en el artista renacentista tiene que ver con la idea del yo-artista. El proceso intelectual en su creación implica una realidad adyacente en el dominio y ejecución de materiales, procesos y conceptualización de los mismos. “Ser” en todo ello es también una forma de existir, por eso el desdoblamiento del artista vocifera en círculos concéntricos: una misma forma incluye variables de sí misma: con una intención o con varias intenciones paralelas. La virtud divina del artista renacentista es la inconmensurable manera en que puede alcanzar su plenitud expresiva, en que puede otorgarle a su pensamiento y a su mano la capacidad que le es intrínseca como hombre, aspirando siempre a una perfección que es siempre perfectible.

La pintura, el dibujo, la escultura, la arquitectura y el grabado son disciplinas indelebles, por múltiples razones, a la óptica, la física, la geometría y la química. Sin embargo, las razones más elocuentes y por ello más importantes para relacionar la representación visual con el ámbito científico radican en la morfología. Baste mencionar las circunstancias suscritas durante el desenvolvimiento del dibujo a través de la exploración científica en la construcción de máquinas de precisión óptica, como retículas o velos, pantallas, perspectógrafos, hialógrafos, puntos, etc. y los instrumentos de apoyo para la precisión de proyecciones bi y tridimensionales, como compases, escuadras, plomadas, hilos y espejos. Razones que subyacen a la percepción humana justifican el proceso interpretativo del mundo visual y su consecuente forma de representación. La invención representativa por excelencia es la línea, sobre todo la que subraya su conglomerado general, su totalidad, su forma, que en términos propios del ámbito visual se denomina “contorno” o “perímetro”. Es una invención humana en el sentido de que es la suma de su percepción interpretativa, es su prelación inmediata. Y es una invención humana también en el sentido de que traduce en una línea envolvente lo que en esencia representan las formas: su tamaño, su proporción, su espacio, sus elementos circundan-

tes y sus sutilezas específicas. La solvencia lineal de las imágenes en el dibujo resume las cualidades en la percepción humana que es inherente en el artista: las cosas se ven como se toman, envolviéndolas con las manos, compactándolas con los ojos y apropiándose de su razón divina. La conciencia de esto en un dibujo de Dürero se complementa con la inscripción: *Esto lo pinté yo retratando mi semblante en el espejo en 1484, cuando todavía era un niño* (véase <[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[4839\]&showtype=record#d7f15382-6788-41b0-89b3-e4042bcd1fb7](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[4839]&showtype=record#d7f15382-6788-41b0-89b3-e4042bcd1fb7)>).

De la orfebrería nace el grabado calcográfico y con este una forma de concepción de la imagen que le es inherente: “el tratamiento lineal”. Esta invención es natural si consideramos que la percepción primaria, como dije antes, es lineal. Responde a la naturaleza lineal del grabado en madera, que es también invención lineal pero no occidental, sino oriental. Recordemos que el grabado en madera se inventa alrededor del siglo II en China y es adoptado en la Edad Media por el mundo occidental, llevando consigo la representación mediante la transferencia del relieve tallado y añadiendo particularidades propias, como la interrelación de líneas que describen el volumen y el claroscuro de las formas, que ahora llamamos “ashurado”.⁷ La línea, como elemento matriz del grabado, posee convergencias con la caligrafía, la ilustración manual, la pintura, el diseño arquitectónico, la carpintería, la orfebrería y cualquier labor manual que enfatiza en su proceso la relación de la mano-herramienta y la concepción del mundo en “receptáculos morfológicos”, es decir, en formas concretas con dimensión, proporción, entorno y características específicas.

El proceso transitorio desde la invención del grabado calcográfico alrededor de 1450 y la transición del siglo XV al XVI, muestra una evolución sorprendentemente exponencial. Las circunstancias estéticas, simbólicas y metafísicas del grabado renacentista consolidaron rápidamente una for-

⁷ La palabra ashurado proviene del francés *azur*. En el diccionario de la Real Academia Española y en el vocabulario de términos de arte de J. Adeline de 1887, la palabra *azur* tiene más o menos la misma descripción: Dícese del grabado por medio de líneas paralelas horizontales muy espesas. La etimología de *achurar* es cortar la carne viva, en razón del tasajo que se hace en el sacrificio de animales. Su descripción refiere la precisión de hacer líneas paralelas, colineales y centroidales de manera minuciosa. En el argot contemporáneo del dibujo se satisface con un sinónimo: rayado, que es impreciso en razón de que no especifica la meticulosidad geométrica, rítmica y minuciosa en la interrelación de las líneas. *Rājāvarta* es en sánscrito rizo del rey; también es raja, que refiere a la línea que divide las nalgas. Rajar es entonces rayar o hacer líneas. Una definición propia: Conjunto de líneas paralelas, convergentes, divergentes o radiales que determinan de manera sistemática el volumen y/o claroscuro de una forma y/o espacio.

ma de entender el mundo visual mediante líneas como nunca antes se había resuelto. Tengamos presente que en los materiales y su empleo, que entonces vinculaban al dibujo y al grabado, se reconocieron afinidades que son inherentes a la idea del oficio. La Europa central del siglo xv mostró los primeros brotes del grabado en metal en Italia, Países Bajos y Alemania.

[...] Así, el grabado en hueco y su estampación, que parece nacido en el taller del orfebre o del armero, se atribuye a los alemanes, sin prueba incontestable, a Martin Schoen (Martin Schongauer), de Baviera, o a Israel Mecheln (Israhel van Meckenen), de Westfalia, y por los italianos, a Tomasso Finiguerra, platero establecido en la República de Florencia, en tiempo de Cosme I de Médicis, quien al azar o por intuición de su genio obtuvo en 1452 la prueba de uno de sus nieles —notable entre los que se practicaban ordinariamente por los *niellatori*— que había de figurar decorando un portapaz para el baptisterio de San Juan de la misma localidad.⁸

Evidentemente, la proliferación de los procesos calcográficos y de xilografías a la fibra en el Alto Renacimiento en la Europa central inmiscuyeron a varios países, cuya definición estilística tuvo su apogeo en Alemania, Italia, Países Bajos y con breves brotes posteriores en Francia y España, derivados de las rutas comerciales que generaba la imprenta, principal receptáculo del grabado. El dibujo, como propósito y como instrumento o apoyo a otras disciplinas, mantuvo desde entonces una posición inferior, pese a su autonomía esporádica. Las jerarquías de dibujantes, concentradas en tareas tan disímiles como las imágenes mismas, eran evidentes en las manos, en los productos y en los propósitos de las mismas:

Pero la divinidad de la ciencia de la pintura considera las obras, sean humanas o divinas, limitadas por sus superficies, esto es, por las líneas que son término de los cuerpos. Con tales líneas prescribe al escultor la perfección de sus estatuas, y por el dibujo, que es su principio, enseña al arquitecto a hacer sus edificios gratos al ojo, y también a los que fabrican vasos diversos, a los orfebres, a los tejedores y a los bordadores; ella ha inventado los caracteres de que se sirven las distintas lenguas, ha dado las cifras a los aritméticos, ha enseñado el arte de las figuras a la geometría; ella instruye a los ópticos, a los astrólogos, a los constructores de máquinas y a los ingenieros.⁹

El ideal humanista y el pináculo estético focalizados en Italia, propiciaron recurrentes viajes a sus tierras, sobre todo en el terreno de la pin-

⁸ Francisco Botey Esteve, *Historia del grabado*, Barcelona, Labor, 1935, p. 57.

⁹ Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, p. 60.

tura y la arquitectura; sin embargo, la proclividad medieval en los talleres de orfebrería alemanes hacia la decoración mediante líneas talladas en yelmos, escudos y piezas de orfebrería, propiciaría una particularidad exclusiva que rápidamente se convirtió en excelencia y dominio técnico en el puente entre el siglo xv y el xvi. Los inicios del siglo xvi marcaron la pauta en la instauración y predominancia durante poco más de un siglo de la talla dulce o grabado al buril, citando para ello las estampas de Martin Schongauer, Mair Von Landshut, Heinrich Aldegrever, Hans Sebald Beham, Barthel Beham, Georges Pencz, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung, Lucas Cranach, los pequeños grabadores, varios anónimos y sobre todo, Albrecht Dürer. El grabado al aguafuerte no cobró predominancia sino hasta la segunda mitad del siglo xvi, fusionándose por momentos con la talla dulce y sustituyendo al buril por la punta de metal y el baño en el ácido.

Del grabado alemán, Durero destaca siempre porque las razones que hacen de sus estampas un ejemplo mantienen la vigencia que trasciende el entonces y el después. Es la elocuencia estilística y estética, la perfección en la armonía compositiva y las cualidades inherentes al tratamiento lineal en sus grabados lo que propició referentes en variadas épocas que emularon sus virtudes. *El caballero, la muerte y el demonio* (1513), *San Jerónimo en su estudio* (1514) y *Melancolía I* (1514) corresponden a un mismo periodo productivo en que Durero implicó sus esfuerzos de manera exclusiva y representan, por sí mismas, el “pináculo dureriano” del grabado que influyó tremendamente en su tiempo y en etapas posteriores, tanto en la reproducción inexorable de sus estampas, como en la influencia compositiva y estilística proyectada en muchas pinturas; sobrada estimación del dato.

Independientemente del procedimiento técnico de los grabados, existía la noción de grabado original y grabado de traducción. Los primeros son creaciones autónomas que no utilizaban la técnica para reproducir ni subordinar sus características formales inherentes por otras; los segundos son los que reproducían pinturas murales, de caballete, dibujos, esculturas o... grabados. El grabado de traducción prevaleció en lugares como Roma, los Países Bajos católicos, Francia y España, en los que el poder político y religioso controló directamente la producción.¹⁰

Según la inscripción de su monograma, Durero tenía 42 años cuando grabó *El caballero, la muerte y el demonio* y 43 cuando hizo *Melancolía I* y el *San*

¹⁰ Ricardo Morales, *Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez en la Pinacoteca Virreinal de San Diego*, México, UNAM, 1998, p. 24.

Jerónimo en su estudio. La edad es un factor que determina el nivel de madurez del grabador, pues la correspondencia del entrenamiento técnico va de la mano con el tiempo invertido en ello. Me refiero a su formación como grabador burilista, que si bien consolidado desde mucho antes y demostrado enormemente en obras de 1497 o 1501 como *El sueño del doctor* o *San Eustaquio* respectivamente, logran su pleno desprendimiento del estilo medieval en el *Adán y Eva*, de 1504, en el cual las líneas dejan de ser meras exploraciones morfológicas para convertirse en “nervaduras poéticas”.

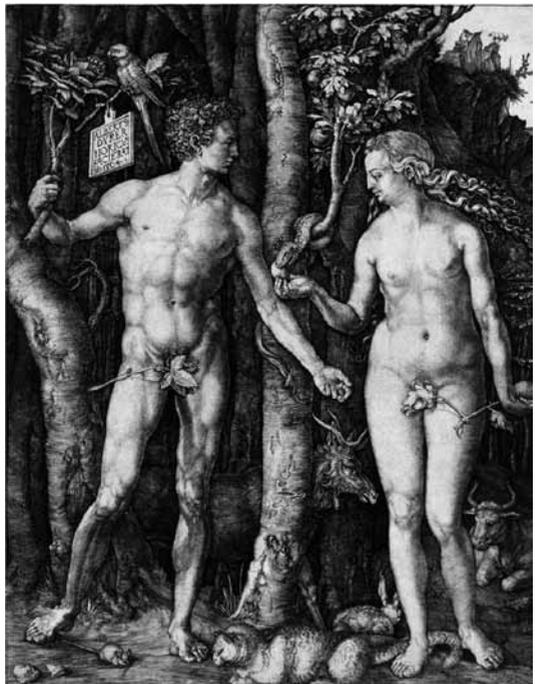
Las ambiciones metafísicas de Durero, proyectadas consistentemente en diversos periodos de su obra, se desprenden lentamente de la iconografía medieval para convertirse en reflexiones simbólicas, emparentadas siempre con la sintaxis visual de la línea que, sin dejar de cumplir con su cometido descriptivo, propio de una observación meticulosa del mundo, adoptan la elocuencia expresiva del poeta: el oficio al servicio de lo indescriptible, de lo abstracto, del espíritu mismo.

IMAGEN 1: *San Eustaquio* (1501)



Fuente: Victoria and Albert Museum, Inv. E.4652-1910.

IMAGEN 2: *Adán y Eva* (1504)



Fuente: Victoria and Albert Museum, Inv. E.4652-1910.

algunas de estas seguramente posteriores incluso a la muerte de Durero. De acuerdo al desgaste de las planchas, visible comparando varios impresos y con la pertinente observación de las potencialidades de la técnica, es fácil deducir que se hicieron alrededor de 2000 impresos. Esta hipótesis corresponde bien a los elementos de que se dispone, a su vez, sobre la edición de los libros ilustrados, en los que el grabado se encontraba inmerso principalmente.

La denominación de “obras maestras” a la tríada de grabados no es errónea. El genio es innegable. Las virtudes de Durero como grabador, por supuesto, están en el antecedente compositivo de las imágenes: el dibujo. Pero, para reafirmar lo arriba expuesto, debemos entender primero que el dibujo para fines creativos no es solo el trazo en papel que luego se transfiere a la plancha de metal. El dibujo es también la ejecución de la plancha de cobre, porque integra los elementos del ejercicio intelectual en una misma dirección ejecutoria ya mencionada; porque dependen de la adecuación de los elementos a la exclusividad del manejo de la herramienta. El buril es un instrumento que exige precisión, sistematización y compaginación con las cualidades que hacen, de la huella de la herramienta en el metal, una disolución del alma en secuencias lineales.

En la línea de Durero se encarna el ideal humanista del Renacimiento, que reconocía en cualquier forma proveniente de la naturaleza su impulso creativo. Tomemos en cuenta que la exploración de la naturaleza en la obra de Durero es muy insistente; el estudio morfológico y anatómico de animales, plantas, el cuerpo humano, el paisaje, la arquitectura y las piezas de orfebrería está presente en infinidad de dibujos y acuarelas. El lenguaje de la mano renacentista que trabaja, en oposición al *ora et labora* medieval, es la trascendencia del estamento, la exaltación del individuo como artista, el taller como centro de aprendizaje y reunión, la exploración de los materiales y su adecuación científica, estética y metafísica.

Panofsky subraya la importancia que tenía la naturaleza en el pensamiento de Durero como un mecanismo divino del que debía considerarse en todo momento la mano de Dios:

Para Durero, en cambio, la realidad era algo infinitamente enigmático, portador de un secreto que había que extraer. Para su manera de pensar, la verdad estaba oculta o, aún más significativamente, sepultada en la naturaleza; y presto se echa de ver que, desde esa óptica, el descubrimiento de la belleza era relativa, lejos de poner fin a su discusión, no hacía sino situarla sobre una breve base. En primer lugar, Durero afirmó explícitamente, en contraste abierto y deliberado contra la doctrina albertiana, la existencia de una diferencia fundamental entre el valor estético del

objeto representado en una obra de arte y el valor estético de una obra de arte en sí. “De modo que dejo a cada cual, [escribía hacia 1523] el optar por hacer cosas hermosas o feas, pues todo trabajador debe saber hacer una figura noble o rústica; es gran artista el que es capaz de dar prueba de su verdadero poder y arte en cosas rudas y rústicas”.¹¹

Esta ideología de Durero, así como la de Leonardo, fue determinante por la manera en que aborda el problema de la estructuración de las formas; se percibe no solo un fundamento ideológico y teórico, sino un sustento técnico, porque en su obra el dominio de los instrumentos y el cuidado y depuración de los procedimientos es por demás una necesidad tangible:

“No uso —dijo Alberto— más que estos pinceles, para probártelo conviene me observes”. Y tomando un pincel de los ofrecidos, trazó cabellos muy largos y rizaditos, como son los de las mujeres principalmente, en contadísimos orden y cantidad, ante la expectación y admiración de Bellini, el cual después confesó a muchos que la palabra de ningún mortal le hubiera producido la seguridad de lo que había visto con sus propios ojos.¹²

El dibujo como técnica es en el Renacimiento el que se fabrica con la punta de plata, el carbón, la plumilla y el pincel sobre papel y superficies coloreadas o preparadas con carbonato de calcio. En el dibujo, el pincel no es el instrumento que superpone capas de color, es el que se describe con líneas y el que proyecta manchas diluidas sin pretensiones de interacción cromática; más bien se encarga de las variables del espectro lumínico. La plumilla representa la intersección e interrelación entre la caligrafía y la descripción de las formas. El carbón —para denominar aquellos pigmentos de predominancia en el periodo, como el negro de humo, negro marfil, sanguina, almagra (rojo óxido), amarillo ocre, siena tostada y albayalde (blanco de plomo)— funciona como interlocutor del soporte de la tabla o del papel, en donde la predisposición del soporte es la atmósfera misma de la composición. En los materiales, el diluyente, el aglutinante y el pigmento hacen una unidad intrínseca. La composición de los materiales para las tintas de grabado no es tan distante de los componentes empleados en la caligrafía, el dibujo, la pintura y la coloración de grabados. En los pigmentos, la variedad de colores, supeditados a su fuente de origen y

¹¹ Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1948, p. 283.

¹² Alberto Durero, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, México, UNAM, 1987, p. 25.

a modificaciones físicas y químicas, bien experimentadas desde el periodo clásico, variaban del negro de hollín (obtenido de la quema de maderas resinosas, de varas de la vid y del marfil), cinabrio (sulfuro de mercurio), fel (bilis de buey), folium (sumo de frutos y plantas), azurita (azur), malaquita (carbonato de cobre), albayalde o blanco de plomo (carbonato de plomo), lazur (lapislázuli), púrpura (múrices varios), vitrolum (vitrolo de cobre), minium (tetróxido triplúmbico), índigo, hasta tierras naturales o modificadas, como el amarillo ocre y la siena tostada. De los disolventes, lideraba el agua, seguida de la trementina y otros aceites etéreos, derivados del petróleo como la bencina y el alcohol. A los pigmentos se sumaban las cargas y aglutinantes, como la cera, diversas gomas y resinas, cola de conejo, caseína, huevo, aceites, engrudos y carbonatos. En lo referente al grabado, la tinta se componía de un pigmento, principalmente negro, un aglutinante, que fluctuaba en una combinación equilibrada entre la goma laca, la cera, el aceite y algunas resinas, y un disolvente etéreo. Las técnicas colorísticas de grabados impresos implicaban al temple en sus múltiples variantes, la acuarela y el gouache.

Las láminas de cobre empleadas se fabricaban *ex profeso*. La industria de la producción de grabado calcográfico por entonces, abundante y tecnológicamente supeditada a una metalurgia en apogeo, que con características de industrializaciones agregadas y adaptables a beneficios ajenos al grabado, implicaba un tipo de cobre con aleaciones mínimas de níquel, estaño y zinc. La naturaleza del material que constituía las planchas que luego serían talladas por los grabadores respondía a una mezcla lo bastante dispuesta entre su dureza, flexibilidad y ductilidad, así como la suficiente resistencia para su sometimiento a la impresión en la prensa; por ello, el nivel de pureza del cobre, correspondiente a su lugar de fabricación, a la proporción de aleación con otros metales y a su nivel de cocción, influía en la calidad de limpieza de trazo en el grabado. Desde luego que existen grabados renacentistas en otros metales, como hierro, bronce y latón; pero su mínima presencia responde, aun cuando su potencialidad numérica en el impreso era superior al cobre, a la calidad del trazo lineal, que no permitía sutilezas. De esta pluralidad de requerimientos materiales resulta lo que debemos entender como división de tareas, pues el artista renacentista adecuaba, mediante la enseñanza y supervisión, la obtención idónea de los materiales y su aplicación práctica.

Por otro lado, la relación directa del dibujo con el grabado posee diversas aristas. La primera y más obvia en relación a la concepción actual

que tenemos de dibujo es el diseño o composición. La segunda es su reafirmación a través de la calca que se transfiere a la plancha de madera o metal, de la que se disponen variables verídicas para ello. Para la madera, el trazo directo sobre la tabla; la calca de papel a la testa y la calca de la calca invertida a la testa; esto último en razón de la inicial consideración del diseño que, una vez transferido a la matriz, resultaba invertido. Para el metal, la calca mediante el empleo de la cera fundida y un pigmento contrastante; viable también por supuesto la sutil marca en la placa con la acción del azufre pulverizado con aceite de olivo aplicado con pincel. La tercera es la reafirmación de la calca con punta de metal o mediante el procedimiento indirecto empleado en la decoración de armaduras: el aguafuerte. La cuarta es el grabado sobre la plancha, procedimiento que hace del dibujo no sólo una reafirmación del diseño, sino su consolidación dibujística, su talla. Y por último, la reafirmación del dibujo y la integración de los dibujos anteriores en la impresión.

De las herramientas del orfebre, el buril resalta por la *dulzura* de su trazo, por su emulación a la limpieza y a la precisión. Una pequeña barra prismática de acero templado y un manguillo en forma de seta truncada son suficientes para generar en el contacto con la plancha de metal, las heridas descriptivas de la composición. Ninguna herramienta inventada por el hombre adecuó la línea a una solvencia tan acertada, definitiva y exigente como la máxima del diestro grabador que controla el buril. La exigencia del grabado en metal en la orfebrería, propia de ornamentos, joyería e instrumentos de guerra como empuñaduras de espadas y armaduras, nunca fue tan refinada por el buril sino hasta que se concibió se imprimiría. Responde a esto también la adecuación de la herramienta a la superficie grabada: con aguafuerte se grababan los objetos de hierro y bronce; con buril se grababan los objetos de plata, oro, cobre y latón. La línea se comporta de maneras muy distintas en cada caso y el material, por su valor físico y espiritual, delimitaba su uso y extrapolación.

Las características que hacen del grabado renacentista una invención dibujística, con un nivel de conciencia o pensamiento en el artista, radican así en la manera en que la línea es un elemento de interpretación del mundo visible y una manera predominante de representación de las formas y los espacios. Las dos modalidades técnicas en que el grabado desenvuelve tal premisa son el grabado en madera y en el grabado en metal. Aquí es importante subrayar que tanto el material como el proceso de ejecución de las obras inmiscuye a la línea de formas diversas pero coincidentes.

La primera aportación del grabado al ámbito libresco es su aspecto multirreproducible. El tipo móvil atribuido a Gutenberg hacia 1440 es consecuencia del grabado de imágenes en madera adaptado a caracteres. Tomemos en cuenta que los primeros grabados incluían en una misma plancha la imagen grabada y el texto. Las planchas de madera de cerezo, pera o de boj, talladas con finas cuchillas o gubias, y adaptadas en altura y composición al conjunto tipográfico se entintaban con balas de cuero y se imprimían en prensa de tornillo, cuya acción de transferencia de la tinta al papel se ejercía mediante la oposición de dos planos. Las planchas de metal se imprimían aparte en razón de la distinción de fuerzas, que en el caso de los grabados al buril o al aguafuerte implicaban mayor intensidad. Su segunda aportación es la complementación del libro en su razón explicativa, descriptiva, didáctica y estética, es decir, mediante ilustraciones. El libro dependió así, a partir de la invención de la imprenta, de la potencialidad del impreso, lo que permitía simultáneamente obtener texto e imagen en tirajes delimitados. Esta coincidencia y eficiencia tecnológica es la que determinó la definición de áreas de trabajo en el taller y la noble labor del artista en tareas específicas. Aunque el grabado estaba supeditado en un principio a los requerimientos de impresores-editores, las pautas humanísticas del Renacimiento, la proclividad del impreso como vertiente artística, y la variabilidad de jerarquías y disposiciones en los talleres, permitieron en varias circunstancias la independencia del grabado como obra de arte autónoma. Los miles de libros que se imprimieron desde la invención de la imprenta propiciaron a su vez infinidad de grabados que los ilustraban, generándose esporádicamente estampas sueltas cuyo uso y utilidad se adecuaron a las exigencias comerciales y religiosas, al tránsito cultural de las imágenes y al coleccionismo. Ante esta pluralidad de circunstancias, el dibujo fue transportado a través del grabado, físicamente y mediante la copia, para diseminar las potencialidades del libro y para respaldar la conciencia estilística, estética y compositiva de nuevas imágenes. Las composiciones y proporciones con intenciones armónicas, estilizadas y supeditadas a los ejercicios de los tratados, las idealizaciones estéticas y las solvencias iconográficas, así como las cada vez mejor solventadas interrelaciones de las líneas en la descripción de volúmenes, contrastes lumínicos y texturas, generaron una conciencia dibujística en el grabado cada vez más específica. La belleza, en razones de composición y armonía, respondía a su sustancial apego al referente visual de la naturaleza, a una idealización marcada en principio por los artistas italianos, enriquecida

por los alemanes, sobre todo por Durero, y a la geometría, elemento con el que se sobrepuso el trabajo manual a las artes liberales medievales y con el que se reafirmaron los preceptos axiomáticos de la perspectiva, las leyes de la proporción y la línea como sublimación de la percepción visual.

Fuentes de consulta

- ALDERSEY-Williams, Hugh, *Anatomías. El cuerpo humano, sus partes y las historias que cuentan*, Barcelona, Ariel, 2013.
- BARTRA, Roger, *Digitalizados y apantallados*, México, Endebate, 2013.
- BOTEY Esteve, Francisco, *Historia del grabado*, Barcelona, Labor, 1935.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1998.
- DURERO, Alberto, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. México, UNAM, 1987.
- EDWARDS, Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Madrid, Hermann Blume, 2000.
- GÓMEZ Molina, Juan José, *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid, Cátedra, 2002.
- MATEO Gómez, Isabel y otros, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional siglos XV al XVI*, Madrid, Electa, 1997.
- MORALES, Ricardo, *Proporciones geométricas de cuatro pinturas de José Juárez en la Pinacoteca Virreinal de San Diego*, tesis, México, UNAM, 1998.
- HESS, Daniel y Thomas Eser, *The early Dürer*, Nuremberg, Thames and Hudson, 2012.
- PANOFSKY, Erwin, *Vida y obra de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1990.

Fuentes informáticas

www.albertina.at/en
www.vam.ac.uk