

IMÁGENES DEL FIN DEL MUNDO: EL *APOCALIPSIS* EN LAS XILOGRAFÍAS DEL ARTISTA ALEMÁN ALBERTO DURERO

Images of the end of the world: The Apocalypse in the Xylographies by the german Artist Alberto Durero

*María del Mar Ramírez Alvarado**

Resumen

Este trabajo profundiza en un momento importante en la historia de la comunicación como lo fue el de la difusión de la imprenta y el desarrollo de las técnicas del grabado aplicadas a la impresión. Se estudian las imágenes del libro bíblico del *Apocalipsis*, ilustrado por el artista alemán Alberto Durero a finales del siglo XV. Para ello se ha ahondando en el contexto histórico en el que fueron producidas, en la personalidad y circunstancias que rodearon la vida del artista y en las propias imágenes xilográficas rastreando sus antecedentes y características propias.

Palabras clave: Durero, Apocalipsis, xilografías, imprenta, grabados.

Abstract

This work focuses on an important moment in the history of communication such as the diffusion of the printing press and the development of the engraving techniques applied to printing. It studies in depth the images of the biblical book of the Apocalypse illustrated by the German artist Alberto Durero by the end of the fifteenth century. This article analyzes the historical context where they were produced, the personality of the artist and the circumstances surrounding his life, and the very own xylographic images, whose antecedents and characteristics are traced.

Key words: Durero, Apocalypse, xylographies, printing press, engravings .

1. CONSIDERACIONES GENERALES

Entre los años 1496 y 1498 el artista alemán Alberto Durero elaboró quince famosas xilografías que ilustraron el libro del *Apocalipsis*. Estas imágenes dan cuenta del paso decisivo que en este momento de la historia de la comunicación se había dado con la invención de la imprenta, su rápida difusión y con la evolución de las técnicas del grabado (fundamentalmente el grabado en madera) aplicadas a la impresión y, en segundo lugar, demuestran una notoria transformación en la forma de ilustrar el libro bíblico, en este caso vinculada a la personalidad del artista, profundamente religiosa.



A lo largo de su vida Durero hizo distintos viajes a Italia, cuna del reverdecer de las artes. Esto le permitió conocer de primera mano los trabajos teóricos de algunos de los grandes artistas del Renacimiento, como León Battista Alberti y Leonardo da Vinci. Así, pudo acercarse a aspectos teóricos referentes a temas en los que él había venido trabajando empíricamente, como la perspectiva artificial, el movimiento y las proporciones. Se sabe que, incluso, adquirió un ejemplar de las obras de Euclides sobre óptica (Panofsky, 1989:136-137), ya que todo artista que se preciase en la época debía hacer de su obra una proposición lo más científica posible recurriendo a la guía de las matemáticas, la aritmética, la anatomía y la geometría.

Fue precisamente después de uno de sus recorridos por Italia cuando Durero afrontó uno de los trabajos que más renombre le daría y que dio como fruto una de sus obras maestras en el campo del grabado (junto a otros como *El Caballero, la Muerte y el Demonio, Melancolía* o *San Jerónimo*). Se trata de visiones sobre el *Apocalipsis* en las que las magistrales líneas grabadas consiguen un efecto vigoroso. Además, el propio Durero costeó las ediciones del libro, que tuvo como característica que el lugar principal estaba reservado a la imagen, dispuesta en la cara frontal de la página y el texto en el reverso. Esta maquetación supuso un cambio importante en la ilustración de obras por el gran tamaño de las estampas, que confieren un lugar preponderante a la imagen destacándola sobre el texto. La primera de estas ediciones contiene una versión alemana y otra en latín; la segunda edición apareció casi doce años más tarde, en 1511, e incluye el texto solo en latín. A esta última se le añadió un grabado en la portada (Huidobro, 39-40).

Estos grabados del *Apocalipsis* confirieron a su autor una gran notoriedad entre sus contemporáneos por su gran dinamismo, calidad en la ejecución, delicadeza en los detalles y plasticidad en las figuras.

2. VIDA Y OBRA DE ALBERTO DURERO

Durero nació en la ciudad alemana de Nüremberg en el año de 1471 y murió, con 57 años, el seis de abril de 1528, siendo enterrado en el cementerio

Johannes-Friedhof de su localidad natal. Desde niño fue instruido en la orfebrería y en el uso del buril por su padre. En su juventud se incorporó como aprendiz en el taller del pintor Michael Wolgemut; allí aprendió no solo técnicas de la pintura, sino que también desarrolló pericia en el trabajo como grabador, ya que fue el autor de muchas de las xilografías que ilustraron los libros impresos por Anton Koberger, uno de los editores más conocidos en la Alemania de entonces. Del taller de Koberger salió una *Biblia* que obviamente incluía el *Apocalipsis* y, además, la serie de láminas del *Apocalipsis* de su ahijado Alberto Dürero (Ezendam, 11). De hecho, esta revelación divina de la que sería objeto San Juan poseía en Alemania una firme tradición arraigada en la creencia medieval de que el fin de los tiempos estaba cerca.



Las imágenes del *Apocalipsis*, además de otras muchas, demuestran la personalidad religiosa de Dürero. Sin duda la elección del tema da cuenta de la atmósfera de la época, impregnada de una tremenda inquietud religiosa que cristalizará en el cisma protestante. La necesidad de reforma se encontraba latente desde el siglo XV frente al abuso de poder eclesiástico y al incremento de la riqueza del Clero. Esta situación dará lugar en Alemania a la revisión de los dogmas de la Iglesia, iniciada en su seno por el monje agustino Martín Lutero. En 1517, Lutero redactó sus *95 tesis* que repudiaban los abusos y pretensiones eclesiásticas. Siguiendo las costumbres académicas del momento, el documento se fijó en las puertas de la catedral de la ciudad alemana de Wittenberg, lo que significaba que quedaba abierto el debate público (Lutero, 64).

Aunque fue hace menos de dos décadas cuando Alberto Dürero había elaborado sus grabados del *Apocalipsis*, posteriormente se convirtió en un gran adepto del Protestantismo. No es de extrañar, ya que la divulgación de las tesis de

Lutero resultó sorprendente debido a la existencia de prensas de impresión en casi todas las localidades alemanas y en las principales ciudades europeas: en 1470 existían doce localidades con talleres de impresión, en 1489 unas ciento diez y a finales de siglo más de doscientos lugares contaban con imprenta (Martin, 20). De esta forma las imprentas se vieron inundadas de la literatura de la Reforma: miles de pequeños folletos, opúsculos, sermones de Lutero y obras cortas de edificación espiritual se convirtieron en eficaces instrumentos propagandísticos. De hecho, cada episodio del movimiento de la Reforma puede relacionarse con la difusión importante de algún impreso y se tienen datos, por ejemplo, de uno de los sermones de Lutero del que se comercializaron, en solo cinco días, cuatro mil ejemplares (Dahl, 140).

Durante los años 1520 y 1521 Dürero realizó un viaje por los Países Bajos con el objetivo de obtener del emperador Carlos V, que estaba a punto de ser coronado, la renovación de la renta anual de cien florines que le había sido otorgada por el rey Maximiliano I, fallecido en 1519. Durante este recorrido, el artista llevó un diario de viaje en el que consignó las impresiones y sucesos que llamaron su atención. En este *Diario del viaje a los Países Bajos* Dürero describió a Martín Lutero como “hombre piadoso e iluminado por el Espíritu Santo, discípulo de Cristo y de la verdadera fe cristiana”. Sobre el rumor que había circulado entonces sobre el secuestro de Martín Lutero, el artista señaló: “¡Oh Dios!, si Lutero ha muerto, ¿Quién nos expondrá tan claramente el Santo Evangelio en el futuro? ¡Oh Dios, qué hubiera podido escribir aún para nosotros en diez años, en veinte años!” (Garriga, 547).

En cuanto a su estilo, en su excelente biografía sobre Dürero, Erwin Panofsky explica que esta conversión al protestantismo se manifiesta claramente en la evolución de los motivos trabajados, ya que se aleja de los contenidos profanos y se dedica a la creación de obras de contenido bíblico que ya había trabajado por ejemplo en las xilografías del *Apocalipsis*: “El elemento lírico y visionario fue suprimido en favor de una virilidad escritural que a la postre solo toleraría a los apóstoles, los evangelistas y la Pasión de Cristo. Su estilo viró de un esplendor y una libertad deslumbrantes a una austeridad imponente, pero a la vez extrañamente apasionada (1989:212).

Se sabe que los grabados de Dürero tuvieron una gran cotización en la época. De hecho, es uno de los primeros artistas que firma sus obras con un anagrama que, al estilo de las marcas en las sociedades contemporáneas, empezó a incrementar el valor de sus trabajos artísticos. Lo común en la época era el anonimato en la autoría de los grabados, hecho que cambiará radicalmente durante el siglo XVII cuando los burilistas firmen incluso sus pruebas. Y es precisamente en la serie de láminas del *Apocalipsis* cuando el artista incluye por primera vez su célebre anagrama (Ezendam, 11).



3. ANTECEDENTES EN LA ILUSTRACIÓN DEL *APOCALIPSIS*: LOS *BEATOS*

Un interesante antecedente en la ilustración del libro del *Apocalipsis* se encuentra en las imágenes de espléndida factura, perfección en los detalles y gran colorido que ilustraron los comentarios hechos al libro del *Apocalipsis* conocidos como *Beatos*. Los mismos fueron escritos hacia el último tercio del siglo VIII y se atribuyeron a un abad del antiguo Monasterio de San Martín de Turieno (hoy de San Toribio) localizado en el valle cántabro de Liébana en España, cerca de los Picos de Europa. La obra de Beato de Liébana terminó dando el nombre *Beatos* por extensión a este tipo de manuscritos.

Los *Beatos* constituían una recopilación y ordenación de los comentarios de muy distinta procedencia que hasta entonces se habían hecho al libro bíblico del *Apocalipsis* cuya autenticidad había sido reconocida en el año 633 por el IV Concilio de Toledo presidido por San Isidoro. Esta labor de interpretación de un texto tan hermético y complejo como el del *Apocalipsis* hizo de los *Beatos* obras de interés ante la inminencia del año mil y los augurios del fin del mundo que se propagaron entonces. Con las xilografías de Durero ocurrirá algo parecido. Fueron elaboradas en 1498, dos años antes del cambio de siglo esperado con auténtico terror ante la supuesta llegada del Día del Juicio Final. Varios eran los avisos, pero en especial las devastadoras epidemias de peste que, en algunos lugares de Europa (y en concreto en Alemania), acabaron con una parte importante de la población en la que se conocía como la “muerte negra”. Era

fácil creer que un castigo divino estaba cerca.

En estos textos los versículos del *Apocalipsis* son resumidos o explicados con largas disertaciones y digresiones que se remontan a los árboles genealógicos del pueblo judío desde Abraham, a la vida y obra de Santos diversos, a otros libros de la *Biblia* y a la obra de autores cristianos como las *Etimologías* de San Isidoro. Todos los *Beatos* se escribieron entre los siglos X al XIII, por lo que se consideran prerrománicos y románicos. Hoy se conservan unos treinta y cuatro códices y fragmentos en distintas instituciones. En una primera etapa el centro fundamental de producción estuvo situado en localidades españolas de Asturias, León y el norte de Castilla y Navarra. Más tarde, el texto llegaría a otras zonas de la Península y viajaría a Portugal y el Sur de Italia (Silva y Verastegui, 4-7).

Por lo general las copias suelen tener una misma estructura de contenido: prólogo, prefacio y comentario, este último dividido en *Storia* (el propio texto de San Juan) y *Explanatio* (análisis, incluyendo además una serie de excursos) (Ruiz Larrea, 118). Pero la fama de los *Beatos* viene dada por sus espectaculares iluminaciones, la mayoría miniaturas de un gran valor estético e iconográfico. Con el paso del rollo de papiro al códice de pergamino el discurso visual comienza a adquirir fuerza y las imágenes, tal como ocurre en los *Beatos*, adquieren una gran autonomía y poder de comunicación. El pergamino, confeccionado con pieles de animales tratadas, era un material flexible que ofrecía la cualidad de ser empleado por ambas caras y que los folios fuesen doblados y cosidos, permitiendo así encontrar pasajes específicos con mayor rapidez. Este nuevo material que sustituyó al papiro, poseía también una mayor durabilidad y capacidad de almacenaje de información además de poder ser manipulado, transportado y almacenado más fácilmente. Permitió la utilización de plumas de oca (que vinieron a sustituir a los pinceles de caña ofreciendo mayores posibilidades representativas y caligráficas) y, de igual manera, facilitó el desarrollo de nuevas técnicas pictóricas y de nuevos esquemas compositivos (Weitzmann, 66).

La ornamentación de los comentarios al *Apocalipsis* constituye un compendio de múltiples aportaciones. Por una parte guarda una gran similitud con la estética bizantina y persa, que se manifiesta en la incorporación de elementos zoomorfos y vegetales geometrizados, así como en las caras de grandes ojos de seres humanos y animales, sobre todo aves (Cid, 335-350). También están repletos de elementos geométricos (estrellas, trenzas) y de composiciones que dan cuenta de grandes aportaciones mozárabes. De esta manera, los estilos van pasando del prerrománico en los primeros ejemplares, al románico y a la anunciación del gótico en los más tardíos (Ruiz Larrea, 121).

El producto final es el de ilustraciones que sintetizan distintos elementos que habían definido la producción de la imagen en un Occidente cargado de influencias orientales. La presentación de las figuras en el espacio viene a ser un

claro ejemplo del uso de la perspectiva en la época medieval, cuya intuición difiere sensiblemente de los patrones de la modernidad. Los cuerpos y figuras en las ilustraciones de los *Beatos* suelen estar representados artísticamente mediante la superposición de elementos, utilizando en ocasiones un esquema predecesor del espacio proyectivo inaugurado en el Renacimiento que el autor Erwin Panofsky denomina “espina o raspa de pez” en su obra *La perspectiva como forma simbólica* (19). En estas miniaturas la superficie material de los códices aparece recubierta de líneas y de colores que funcionan como indicadores de objetos tridimensionales: “el cuadro o fresco [...] prevalece como un plano en el que las figuras, que han renunciado a una intención ilusionista, deben ser ordenadas no en función de un espacio sino de una superficie” (Torán, 18).

Las imágenes en los *Beatos* suelen intercalarse en los textos, aunque algunas llegan a ocupar página entera o incluso doble página. Los fondos, muchas veces dispuestos en franjas horizontales o verticales, poseen una llamativa fuerza cromática. Las figuras suelen aparecer con ropajes, destacándose los ojos y las manos, a fin de intensificar la tensión espiritual.

Se sabe que el catálogo de imágenes de los *Beatos* llegó a ser empleado como modelo para esculpir capiteles y pintar murales en las iglesias. De esta forma, no es de extrañar que temas apocalípticos se inserten recurrentemente en la arquitectura románica por medio de molduras, cenefas y cornisas en forma de demonios, ángeles, monstruos, seres semihumanos, mártires o animales. Incluso en la portada de las iglesias románicas se solía incluir esta figura del Pantocreador en su trono con los evangelistas metamorfoseados.

4. CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS XILOGRAFÍAS DEL *APOCALIPSIS*: LA IMPRENTA Y EL DESARROLLO DE LAS TÉCNICAS DEL GRABADO

Unos cuantos siglos más tarde, los grabados del *Apocalipsis* de Alberto Durero ven la luz en una Europa que se encuentra entonces en un momento de enormes transformaciones. Por una parte, la imprenta inventada también en Alemania por Gutenberg había comenzado a expandirse de una forma vertiginosa. Las consecuencias fueron determinantes, ya que el conocimiento acopiado anteriormente de forma escrita, gracias al nuevo método de imprimir, se transformará en información accesible a las grandes mayorías.

Por otro lado, desde el punto de vista de la imagen ocurre un hecho fundamental y es que se comienzan a aplicar las técnicas del grabado (sobre todo xilográfico o en madera, que es la técnica utilizada por Durero) a la impresión, hecho que se traduce en una densificación iconográfica de gran alcance y en una democratización sin precedentes en cuanto al acceso a la información. En una Europa con altos niveles de analfabetismo, las hojas que salen de la imprenta constituyen un elemento determinante que garantizará el acceso de las clases más desposeídas al bullente mundo de la imagen impresa. La posibilidad de reproducción múltiple de la imagen vinculada a la técnica del

grabado, produjo entonces un elemento de ruptura definitiva con la tradición de los siglos anteriores impulsando la difusión de las representaciones gráficas. Hasta entonces, el códice (la copia única) había sido el vehículo por excelencia de difusión del conocimiento.

En este momento los talleres más importantes disponían de grabadores que se encargaban de ilustrar los textos. Alemania, cuna de la imprenta, se había transformado en el epicentro de la impresión y difusión de libros y de estampas. La técnica del grabado xilográfico, con las líneas a imprimir en relieve al igual que los tipos de impresión, permitía que imágenes y textos fueran incorporados en la “forma” o cajetín de diseño. Una vez impregnada de tinta y gracias a la acción de las prensas de impresión, esta era trasladada al papel. Muchas veces era común también que los tacos de madera fueran manipulados por otro artista distinto al autor del dibujo. En el caso de los grabados del *Apocalipsis*, fue el mismo Durero quien se encargó de ambos trabajos.

Durero era un excelente grabador y, sin duda, la delicada factura de su trabajo en este campo revolucionó las artes gráficas en la época. Aunque a lo largo de su vida logró vivir cómodamente de lo que ingresaba vendiendo sus obras (unido a la renta vitalicia que le había sido concedida), el mismo Durero se condolía de que los italianos le apreciaban como grabador e imitaban su trabajo, pero le criticaban su falta de talento en el uso del color y en la comprensión del estilo clásico tan importante para los artistas del Renacimiento: “Imitan mis obras en las iglesias y donde pueden verlas; y aún las critican y dicen que no es arte según el mundo antiguo” (Ezendam, 13). En su biografía de Durero, Erwin Panofsky concluye que: “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 bastaron para revolucionar las artes gráficas” (*Vida y arte*, 71).



Durero tuvo el acierto de vislumbrar, en la temprana época de las obras incunables, el enorme valor del libro como vehículo difusor de imágenes. Incluso antes que Martín Lutero se adelantó a la importancia de que las personas tuvieran acceso a las Sagradas Escrituras en su propio idioma (recordemos que la primera edición de sus láminas del *Apocalipsis* apareció en alemán). Aunque en un inicio algunos teólogos y los primeros humanistas miraban con recelo las obras ilustradas por considerarlas destinadas a personas ignorantes, el hecho es que la imagen grabada se convirtió en un importante vehículo de transmisión del conocimiento (Febvre y Martin, 100).

5. LOS GRABADOS DEL *APOCALIPSIS*

En 1496 Alberto Durero había regresado a Nüremberg después de un viaje a Venecia. Estaba muy interesado en las técnicas coloristas de los artistas venecianos y, además, se había empapado de las reflexiones teóricas sobre las artes que tanto inquietaban en Italia. Esto por una parte. Por otra, los últimos años antes del cambio de centuria avivan, sobre todo en Centroeuropa, un profundo temor religioso sobre la llegada del Juicio Final.



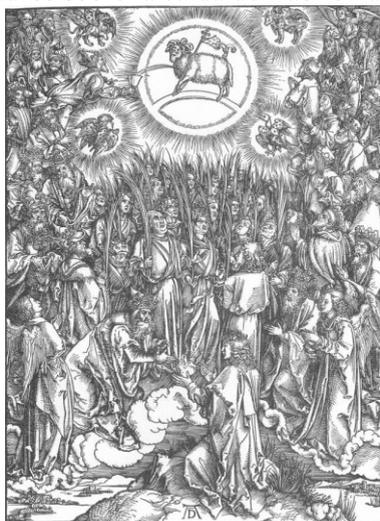
En un principio se pensó que la destrucción del mundo sobrevendría en el año mil (se ha visto cómo esta fecha influyó en la difusión de los *Beatos*), fecha que se trasladó quinientos años más tarde al no haberse cumplido el vaticinio. Varios escritos respaldaron entonces esta nueva teoría, fundamentada en diversos acontecimientos considerados como signos nefastos que habían tenido lugar en la Alemania de entonces: la invasión de los turcos, hechos naturales como la caída de un meteoro en 1492 cerca de Ensisheim o la crecida de ríos, la reaparición de la peste y ciertos fenómenos de distinto orden (gemelos siameses, cerdo con dos cuerpos) (Ezendam, 11-12). El espíritu místico de Durero seguramente no estaba ajeno a estos hechos y, sobre todo, a las profecías que vaticinaban el fin del mundo.



El *Apocalipsis* es el último libro del Nuevo Testamento siendo prácticamente el único de carácter profético. Su autor se identifica como el apóstol Juan, entonces desterrado en la isla de Patmos por ser discípulo de Jesús.

El texto comienza con un prólogo en el que Jesús se le revela a San Juan y le encarga enviar su mensaje a las siete Iglesias de Asia Menor. Prosiguen doce capítulos que narran cinco series de visiones: los siete sellos, las siete trompetas, las siete señales, las siete copas y la lucha de Cristo y el demonio. Finalmente incluye un epílogo que ofrece la visión del Juicio Final, la Jerusalén celestial y la Gloria de los Santos en el cielo.

El *Apocalipsis* es un libro prolijo en símbolos y descripciones que Durero recoge en sus imágenes con maestría: los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, la Bestia y su número, el Sumo Sacerdote, el Cordero, Babilonia y la prostituta, la Mujer vestida de sol, la Nueva Jerusalén. Esto además de todo un rico imaginario en torno al número siete: siete sellos, siete trompetas, siete estrellas, siete copas, siete cartas a las Iglesias, siete visiones de la Mujer y el combate con el Dragón, siete cuadros sobre la caída de Babilonia, siete visiones del fin.



Sin duda el universo de posibles representaciones que brindaba el texto bíblico era amplio y sugerente para una personalidad como la de Durero, quien pensaba también que una de las principales misiones del arte estaba en la descripción y difusión de la Historia Sagrada. Tanto es así que, después de culminar la edición del *Apocalipsis*, acometería otro proyecto en el que surgen dos series de xilografías sobre *La vida de la Virgen* (diecinueve estampas, elaboradas entre 1502 y 1510) y la *Gran Pasión* (once estampas realizadas entre 1498 y 1510).

La idea que tuvo para el *Apocalipsis* fue la de ilustrar el texto con imágenes que fueron hechas en gran formato, para ser impresas de forma intercalada en las páginas impares de la obra. Las xilografías no llevaron inscripciones y en cada una de ellas se sintetizaron, de forma dramática, diversos hechos que se suceden a lo largo del texto. En algunos de estos grabados, el propio autor se incorporó en autorretratos como partícipe directo de las escenas figuradas.



En el trabajo gráfico de este “gran druida del arte” (como lo llamarían algunos de los tratadistas de artes italianos del siglo XVI) se nota una gran diferencia con otras xilografías de la época en las que las líneas gruesas típicas del trabajo sobre madera dificultaban la representación de movimientos, emociones y texturas finas. Durero logra conseguir una estructura orgánica para sus imágenes debido a la gran maestría que logra en las líneas de figuración y en aquellas que creaban efectos ópticos (Fois, 107-132). Los esquemas y trazos rígidos desaparecen, las figuras comienzan a resplandecer, a parecer más vivas:

Eliminada la diferencia funcional que hasta entonces separaba los contornos de los plumeados, los contornos, antes meramente “descriptivos” —comenta Erwin Panofsky—, asumieron una significación luminista en la misma proporción en que los plumeados, antes meramente “ópticos”, venían a cumplir una función plástica. [...] la relación entre papel y tinta de impresor quedó sublimada en la 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” (*Vida y arte*, 73).



De estas visiones del *Apocalipsis*, precursoras de las imágenes fotográficas, emana un nuevo estilo en el arte del grabado xilográfico: líneas y espacios negros y blancos se convierten en símbolos negativos y positivos que representaban la luz. La escala de claroscuros se hizo presente y los distintos valores tonales (lumínicos) empezaron a oscilar en ese camino de lo más negro (es decir, de la oscuridad más profunda) a lo más blanco, reflejo de una mayor luminosidad. Esta maestría en la producción artística dureriana es expresada por Erasmo de Rotterdam en una carta escrita en 1525 de la siguiente manera:

Dürero [...] ¡qué es lo que no llegó a expresar por medio de la monocromía, es decir, con las líneas negras! Sombra y luz, esplendor, las “fugas” y los escondes en perspectiva, y además, en ocasiones, no solo nos ofrece la apariencia real de los objetos tal como los vemos, sino que mantiene una perfecta armonía y simetría. Él sabe presentar al ojo todo esto tan felizmente, con esas simples líneas negras, que la imagen sufriría si alguien tuviera el atrevimiento de añadir los colores. ¿No es maravilloso llegar a este genial resultado sin la fascinación vistosa del color? (Paltrinieri y Poli, 215).

Dürero completa las figuras principales con una ornamentación de motivos vegetales y también zoomorfos en los que él era un gran maestro: águilas, serpientes, leones, aves, peces, caballos. También incluye seres fantásticos como dragones, monstruos de varias cabezas, leones voladores.



Los temas tratados en las quince xilografías recogen a la perfección las descripciones del libro bíblico:

- El martirio de San Juan Evangelista
- Visión de Cristo y los siete candelabros
- San Juan y los veinticuatro ancianos en el cielo
- Los cuatro jinetes del Apocalipsis
- Abriendo el quinto y el sexto sello
- Los cuatro ángeles que detienen los vientos y el canto de los elegidos
- Las siete trompetas dadas a los ángeles
- La batalla de los ángeles
- San Juan devora el libro
- La mujer revestida de sol y el dragón de siete cabezas
- San Miguel peleando con el dragón
- El monstruo marino y la bestia con cuernos de cordero
- La adoración del cordero y el himno de los elegidos
- La prostituta de Babilonia
- El ángel con la llave del pozo sin fondo

Un elemento recurrente en estos grabados es el de la representación de Cristo en su trono.



Durero tomó también para sus grabados uno de los motivos típicos de los *Beatos* que era la representación simbólica de los Tetramorfos o cuatro seres vivientes, que son los cuatro evangelistas simbólicamente metamorfoseados, San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan, acompañando a Jesús todopoderoso:

El primer Viviente, como un león;
el segundo Viviente, como un novillo;
el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre;
el cuarto viviente es como un *águila* en vuelo (*Apocalipsis*, 4:7)¹

Otro aspecto que interesaba mucho a Durero, típico a su vez de los tratados de arte de la época, es el de las proporciones del cuerpo humano. Cada una de las xilografías del *Apocalipsis* demuestra su maestría en este campo. El artista escribió, en la que se conoce como “Nota vitruviana sobre las proporciones para el Tratado de la Pintura”, que la mejor manera de dibujar el cuerpo humano consistía en distinguir cada uno de sus miembros con relación al conjunto total, que debe ser armónico (Garriga, 481). Descienden de los cánones vitruvianos los estudios que agrupan los miembros del cuerpo por su tamaño y que miden una magnitud con relación a la longitud total (mitad, octavos, cuartos, etc.). En una nota para el *Tratado de la pintura* aparece repetida por Durero una frase de Vitruvio: “Quien pretenda construir debe basarse en las propiedades del cuerpo humano, pues en ellas encontrará el más bien oculto secreto de la proporción” (Garriga, 481).

¹ El *Apocalipsis* se inspira en los símbolos del Antiguo Testamento descritos, por ejemplo, en libros como el de *Daniel* y el de *Ezequiel*: “En cuanto a la forma de sus caras, era una cara de hombre, y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila” (*Ezequiel*, 1:10).



Todas las partes del cuerpo debían revelar la misma edad (“la vejez no es lisa, sino arrugada, nudosa y de carnes flácidas”) y tipo (“no conviene dar a una figura muy fuerte una constitución muy delicada, o a una figura débil una constitución muy recia”). Era necesario que el artista se esforzara por hacer las formas lo más bellas posibles, ya que “se llega con más facilidad a lo feo que a lo bello”. Sin embargo, no podía hablarse de un concepto absoluto de belleza, ya que, para considerar una cosa como hermosa, bastaba con situarse en el “justo medio”.

Así lo expresa en la *Introducción al libro sobre las proporciones para el Tratado de la Pintura*

Entre lo demasiado y lo demasiado poco está el justo medio, que tú debes esforzarte diligentemente por alcanzar en todas tus obras. Para llamar a una cosa “bella” quiero usar aquí el mismo criterio que sirve para llamar “justas” a ciertas cosas, a saber: lo que todo el mundo cree que es justo lo tenemos nosotros por justo. Igualmente, lo que todo el mundo considera como bello, también nosotros queremos considerarlo bello y esforzamos en realizarlo (Garriga, 486).

Es coherente con su línea de pensamiento la idea que se recoge en sus escritos según la cual la belleza completa no se encontraba en ningún cuerpo concreto, sino en muchas formas diversas. Además, la plenitud solo residía en Dios, “Señor de toda la belleza”, como es definido en el *Eclesiastés* bíblico.

6. CONCLUSIÓN

Cuando se analiza la evolución de los modelos de representación a lo largo de la historia y especialmente en los siglos del Renacimiento destaca, sin duda, la figura de Alberto Dürero. Sobresale por muchos motivos, pero en especial por la magnificencia y calidad de su obra gráfica. Esta sirve para comprender las características del contexto tan interesante en el que fueron producidas y, asimismo, se encuentra vinculada a la incorporación del grabado en el proceso evolutivo de las artes de impresión.



Las xilografías del *Apocalipsis* elaboradas por Durero estudiadas en este trabajo dan cuenta de diversos aspectos. Por una parte reflejan la personalidad de su autor, profundamente mística y religiosa, y conectan con los sucesos tan importantes que se producen en la Europa de finales de las primeras décadas del siglo XVI con el surgimiento del Protestantismo en Alemania. Asimismo, estos grabados constituyen un magnífico ejemplo de los cambios que empiezan a producirse en la ilustración del libro, ya que comienza entonces a darse importancia a la imagen, en este caso haciéndola prevalecer sobre el texto. Además, recogen tradiciones anteriores como las de los *Beatos* medievales e ilustran de manera muy sugerente el contenido de un libro tan denso, críptico y complejo como el último del Nuevo Testamento.

En definitiva, la obra gráfica de Alberto Durero logró revolucionar los estilos y las técnicas de representación en el grabado. A partir de Durero los tacos xilográficos se convirtieron definitivamente en soportes de figuración de las ideas del Renacimiento tan determinantes en las formas de expresión de las civilizaciones modernas y contemporáneas.

*Universidad de Sevilla**
Facultad de Comunicación
Doctora en Ciencias de la Información
Profesora Titular
Avenida Américo Vespucio, s/n. Despacho KI. 41092 Sevilla (España)
delmar@us.es

OBRAS CITADAS

- Cid Priego, Carlos. “La miniatura del águila y la serpiente en los «beatos»”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 56, 1990:335-350.
- Dahl, Svend. *Historia del libro*. Madrid: Alianza, 1987.
- Ezendam, Yolanda. *Durero*. Madrid, Anaya, 1993.
- Febvre, Lucien; Martin, Henri-Jean. *La aparición del libro*. México, Ed. Hispano-Americana, 1962.
- Fois, Marcello. “El Apocalipsis de Durero” *FMR: revista de arte y cultura de la imagen* 13. 2006:107-132.
- Garriga, Joaquim. *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Huidobro, Concha. *Durero y la Edad de Oro del Grabado Alemán (s. XV-XVI)*. Madrid: Biblioteca Nacional-Electa, 1997. Catálogo de la exposición organizada en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1996.
- Lutero, Martín. “Las 95 tesis”. *Obras*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.
- Martin, Henri-Jean. “La imprenta”. *Historia de la comunicación*. Vol. 2. Barcelona: Bosh Casa Editorial, 1992:11-62.
- Paltrinieri, Marisa; Poli, Franco de. *Durero*. Barcelona: Ed. Marín, 1979.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1989.
- Ruiz Larrea, Elena. “La iconografía apocalíptica en Los Beatos”. Iglesia Duarte de la, José Ignacio (Coord.). *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1998:101-136.
- Silva y Verastegui, Soledad de. “Los Beatos”, en *Cuadernos de Arte Español*. Madrid: Historia 16, 1993.
- Toran, Enrique. *El espacio en la imagen. De las perspectivas pictóricas al espacio cinematográfico*. Madrid: Mitre, 1985.
- Weitzmann, Kurt. *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de iluminación de textos*. Madrid: Nerea, 1990.