



Autorretrato.

ALBERTO DURERO

QUINIENTOS AÑOS DESPUES

JOSE M. MORENO GALVAN

ENTREMOS por el momento en el Museo del Prado: el tiempo justo para detenernos brevemente en dos —sólo en dos— retratos de los que alberga la formidable galería: en «Las Meninas», de Velázquez, y en el «Autorretrato» de Alberto Durero. No: no vamos a identificarlos; vamos a diferenciarlos simplemente. Yo creo que esa diferenciación nos acercará un poco más, si ello es posible, a la clave de Durero, que es la que andamos buscando.

La primera, la más fundamental de las diferencias, no es necesario investigarla demasiado: está en los libros. El «Autorretrato» de Durero corresponde, por situación y época, al «renacimiento alemán»; «Las Meninas» corresponde al barroco español. Pero traspasemos un poco los límites —las definiciones— que nos marcan los libros. Adentrémonos un poco más en nuestra propia investigación.

Uno de esos cuadros —el «Autorretrato»— tiene un protagonista indiscutible: el retratado mismo. Todo lo demás, todo lo que le rodea —la vestimenta un poco os-

EL 21 de mayo de 1471 nació en Nuremberg Alberto Durero. Detrás —o tal vez delante— de ese nombre yo podría estampar un título que, es casi seguro, nadie se iba a tomar la molestia de discutir: el más grande de los pintores alemanes de todos los tiempos. Pero prefiero, por el momento, despojar a las cosas de una terminología absolutista. Todo artista es grande, cuando lo es, porque sabe asumir y testimoniar a su tiempo. Y aun cuando yo creo que en ningún otro tiempo alemán, ningún artista pudo lograr un mayor grado testimonial que el que Durero alcanzó en el suyo propio, con todo, aun cuando sólo sea por un mínimo pudor a las definiciones terminantes, prefiero relativizar a Durero confinándolo en su propio tiempo y lugar.

Escribo todo esto apoyándome incidentalmente en la magnífica exposición de la obra grabada del artista que se celebra actualmente en el Museo Español de Arte Moderno, en colaboración con diversas Instituciones culturales germánicas. Parecería paradójico el nombre del lugar donde ahora se celebra entre nosotros el medio milenio de un artista. Pero no. ¿El Museo de Arte Moderno? Muy bien: ahí debe celebrarse el centenario de Durero. Pero ese nombre desborda a la exposición, que se atiene sólo a la obra grabada. Yo procuraré someterme lo más posible a ella, pero la desbordaré también cuando algún aspecto de la personalidad de Durero así lo exija. Salgamos, por el momento, de la exposición del Museo de Arte Moderno para internarnos, en una breve expedición conceptual, por el Museo del Prado.

tentosa, el interior, donde el personaje se instala, la ventana y el paisaje del fondo—, todo, vive en función del personaje que centra a la obra, prestándole apoyaturas caracterológicas indirectas pero infinitamente adyacentes. En «Las Meninas», a pesar de ser un retrato, no tiene un personaje humano al que se le pueda considerar protagonista indiscutible. Y no tanto por la pluralidad de personajes cuanto por la dilución de todos ellos en un ámbito envolvente que pareciera exigir de cada uno de ellos la dimisión de cualquier pretensión protagonizadora en ese ámbito comunal de protagonismo que es el espacio mismo: el espacio que a todos los envuelve y que a todos los unifica. Claro que «Las Meninas» son el retrato de unos personajes. Pero son, antes que eso, el retrato de un espacio: de un concepto del espacio... ¿Y los personajes? Los personajes son puntos de referencia en una teoría de las distancias válida para un espacio interior.

La diferencia fundamental entre



El caballero, la muerte y el diablo.



La melancolía.

ambos retratos estriba, a mi modo de ver, en lo siguiente: en Durero, el personaje es el **objeto del espacio**; en «Las Meninas», los personajes son **sujetos del espacio**. Y en tal sentido, si lo de Durero representa el retrato de una **objetividad**, «Las Meninas» representa el retrato de una **relatividad**. (En Durero, verdaderamente, el personaje es «el protagonista»; en «Las Meninas», nadie es más que nadie y, más aún, nadie es más que nada.)

En «Las Meninas», todos los personajes, y aun todos los objetos, definen a un espacio y a un ámbito envolvente; en el «Autorretrato» de Durero, todo el ámbito y el espacio envolvente define a un personaje... Se podría pensar en una superioridad del retrato velazqueño sobre el de Durero basándonos simplemente en el hecho de que el primero llega mucho más allá en la captación de una realidad ambiental... Y, efectivamente, Velázquez llega mucho más allá en la captación de un sentido... galileano de la realidad mientras Durero permanece anclado en su realidad, llamémosla así, **copernicana**. Pero...

Pero por muy progresiva que sea aquella con respecto a ésta, ambas son realidades ligadas a su tiempo correspondiente. A Durero no podemos concebirle dedicándose a exaltar, como Velázquez, la relativización del hombre en el entorno, porque, sencillamente, el tiempo de Durero —al cual el artista era profundamente fiel— le exigía una dedicación bien distinta: la exaltación de la majestad del hombre. Es que Durero es un hombre de la **edad del humanismo**.

Quienes concebimos el arte como un testimonio del hombre en cada tiempo, quienes sabemos que toda huella del arte es también la

huella de una colectividad humana, no podemos contemplar sin un escalofrío emocional cada una de las constataciones de nuestra creencia. Y no sólo por encontrar en ella la validez de nuestro ideal, sino porque, efectivamente, al encontrar en cada obra un testimonio, encontramos también algo como un mensaje directo dirigido a nosotros mismos. Un mensaje que, por ejemplo, en el caso de Durero, tiene cerca de medio millar de años...

Pero, además... ¡qué claro está en Durero su mensaje del humanismo! Atendamos aún, por un poco de tiempo más, a ese mismo retrato: su «Autorretrato» del Museo del Prado. El retrato, en general, tiene una significación hondamente dramática en la historia del arte. Si todo el arte en general es un intento de trascender a la muerte, una protesta de todos los hombres contra el escándalo de la muerte, una tentativa por salvar del abismo de la muerte a la raza de los hombres, el retrato en particular significa una tentativa por salvar de la muerte a un **solo hombre**: a un hombre individualizado y personalizado, caracterizado.

La práctica del retrato personal —como el de Durero— comporta la idea previa de que cada hombre es el personaje único de una especie única e irrepetible. Retrar, fijar los caracteres más evidentes de un hombre, significa una de las posibles tentativas por arrancárselo a la muerte definitiva. Comporta, pues, el retrato la última y

la más extremada consecuencia del humanismo: no se trata sólo de salvar al hombre, sino a un **hombre**: salvarle no para la vida, sino para la Historia, otra de las potencias del humanismo. Por cierto que el retrato, tal y como aparece en Durero, no es una constante de la historia del arte. En la Edad Media, cuando existió el retrato, apenas vino a ser algo más que un signo o una cifra distintiva de la persona, algo como una mínima señal heráldica con capacidad de distinguir —por ejemplo, a un rey— en la maraña genealógica de sus iguales. El retrato caracterizador —el retrato absoluto—, tal como aparece en Durero, tiene una edad que no es anterior a los Van Eyck ni muy posterior a Holbein. Antes de los Van Eyck, el retrato no era más que un signo distintivo. Después de Holbein —por ejemplo, con Velázquez— fue un signo relativo.

Pero Durero no sólo fue un hombre que se retrató, sino que, además, retrató a los hombres que él quiso salvar del naufragio de la muerte definitiva. Eso le acredita como humanista, y acaso también como historiador... ¿O es que lo último no es una consecuencia de lo primero? Yo creo, no obstante, que para caracterizarle de lo primero —de humanista—, que es lo que de momento interesa aquí, basta esa cala que realizamos en su persona a través del retrato. Porque Durero, ya lo sabemos, no fue sólo un hombre que atendió con bastante frecuencia a su propio retrato: fue también un hombre que

retrató a muchos de los hombres que él conoció, algunos de los cuales —como Erasmo, como Melancton, como el Emperador Maximiliano— no sólo son individuos de paso por su historia personal, sino que pasan a la Historia. En cualquier recodo de la actividad del humanista puede verse agazapado, a veces inconscientemente, al historiador. Pero, insisto, basta con eso para caracterizarle aun cuando todo ello encuentre confirmaciones esclarecedoras en casi todas las otras circunstancias de su vida: en la insaciable curiosidad —a veces casi de naturalista— por la cual iba interesándose tanto por el macrocosmos paisajístico como por el microcosmos de plantas y de insectos, de todo lo cual nos queda el maravilloso registro de sus incontables dibujos en la Albertina de Viena, en su amistad con los personajes clave del humanismo, en sus tres grandes viajes —dos a Venecia y uno a los Países Bajos— buscando en otros hombres la confirmación conceptual de lo que su tiempo le proponía; en fin, en el interés por las proporciones ideales del cuerpo humano y de la representación en general: la idea de la misma existencia de una previa legislación geométrica para toda la proporción... No quisiera tenerme que detener en este último dato, pero vale la pena constatar brevemente cómo el mismo ideal de una intervención geometrizable en la armonía de toda la naturaleza es una característica del **humanismo**. Porque la geometría es una creación de los hombres, acaso la más ilustre tentativa del hombre por hacer intervenir a su propia ley en la escandalosa dictadura de los tres reinos de la naturaleza sobre su propia vida.

ALBERTO



El monstruo marino.



San Jerónimo, penitente.

Me interesaba aquí establecer las dos líneas de la coordenada de Durero: la línea del tiempo y la línea de su cultura solariega, la de su lugar. No argumentaré más en favor de la primera: Durero es un humanista; por encima de todas las fronteras distintivas, es un hombre de su tiempo. La segunda de esas dos líneas coordinadas trata de establecer, sencillamente, lo siguiente: Durero es un alemán.

Lo es, aun cuando se oponga a esa afirmación la circunstancia, puramente administrativa, de su ascendencia próxima: su mismo padre era húngaro. Pero, aparte de que hay que rebelarse siempre contra la bárbara pretensión de establecer una nacionalidad cultural basada en un geografismo genético, aparte de eso, es que la nacionalidad cultural que aquí se pretende establecer es la que se deriva del testimonio implícito en la misma obra. Y para eso, si fuese cierto que queda algo de extraño a lo germánico en la personalidad de Durero, su misma extrañeza le hubiese permitido profundizar más hondamente en la circunstancia de que fue testigo.

El Greco, por ejemplo, como su propio nombre indica, fue aún más extranjero en la España de su tiempo de lo que Durero pudo serlo en su lugar. Y, sin embargo, fue por eso el testigo más agudo de aquella España. Por eso justamente, porque era extraño, podía ser un espectador. Lo que ocurre en el Greco y en Durero es que, en la identificación total que alcanzan con esa tierra que testifican, sus versiones ya no tienen sólo la fría objetividad de los testigos, sino también la temperatura de los protagonistas.

Pero, además, es que no sirven

las circunstancias minimizadoras de su condición germánica: es que Durero es un alemán. Lo fue tanto que, en las dos ocasiones en que fue a Venecia, iba buscando, sin paliativos, las luces que la meridionalidad de aquellos años podían prestarle a su sed de humanismo. Y cuando logra adquirirlas —como es posible ver, por ejemplo, en «La Fiesta del Rosario»— cualquiera puede percibirle que los valores adquiridos no consiguen aglutinarse debidamente y formar un solo cuerpo con los valores heredados; que lo que hay en ese cuadro procedente del magisterio veneciano es precisamente eso, una adquisición, un añadido no definitivamente asimilado.

Con todo, no es ahí, en su adaptación a otros módulos culturales, donde hay que encontrarle el subterráneo germánico a Durero. Para eso, para verle desde el ángulo positivo desde donde su arte es, mucho mejor que desde el negativo en el que su arte no logra ser, basta la exposición de su obra grabada que ahora tenemos entre nosotros. Alberto Durero es, como se sabe, un insaciable grabador, y en ello, aun en un tiempo tan temprano, se inscribe ya dentro de una larguísima tradición germánica... Pero tampoco es por ese ángulo —por el de la fidelidad a una tradición manual— por el que tenemos que buscarle la raíz más honda a su cultura. Hay que buscarlo en la evidencia de su cultura misma.

En una ocasión, Miguel Angel

DURERO

lanzó una crítica mordaz, con pretensiones minimizadoras, contra las pinturas —que él llegó a conocer— de ciertos artistas nórdicos que algunos viajeros y mercaderes habían importado a la Italia de su tiempo. Decía Miguel Angel que aquellos artistas no tenían sentido de la nobleza de una sola forma protagonista de la obra de arte: que todo en ellos quedaba como inundado por una mirada de detalles ínfimos y que la gran forma autónoma nunca alcanzaba en ellos una absoluta jerarquía. Cito de memoria, pretendiendo sólo traducir ahora un concepto más que una frase. Esa advertencia miguelangelesca es verdadera, sirve perfectamente para trazar una distinción fundamental entre la concepción italiana del arte y la nórdica. Claro que una apología, sino, simplemente, una distinción: una definición.

Efectivamente, vayamos a cualquiera de los grabados de Durero y podremos advertir que, por sí mismo, ya es un mundo. Por cualquiera de los grabados de Durero se puede, incluso, viajar. Se puede entrar, a través de él, en una intrincada maraña vegetal, incluso animal, y, a veces, descubrir en él una escena perdida, con la que no contábamos. Pero ese dato oculta otros aún más importantes. Ese mismo paisaje está como vivido por una presencia «rúnica» de cosas y personas impalpables: es como si por él circularan determinados demonios nocturnos detentadores de ciertas pasiones inscritas en la naturaleza misma. Hay en Durero

—como en todos los artistas germánicos de su tiempo— una especie de demonología del paisaje y, en general, del entorno del hombre. Y, además, ese paisaje está habitado, o por él circulan los hombres aliados con extrañas potencias..., «el caballero, la muerte y el diablo...». O habita en él la soledad intelectual y pensante —como el intelectual San Jerónimo—, o la misma «Melancolía», algo más que de manera alegórica. Es decir, hay en Durero, como en los otros artistas alemanes de su tiempo, un trascendentalismo, a veces mórbido, que evade a sus formas de su condición formal, para entrar dentro de un juego misterioso de cosas... Yo creo que eso es profundamente germánico.

Pero además hay en él, como en los otros, una especie de goticismo superviviente... Cierto que es un humanista y, por tanto, un renacentista. Pero hay en su obra una medievalidad estrictamente germánica, o al revés, un germanismo estrictamente medieval... Como si en Durero se materializase una especie de pacto eterno entre la medievalidad y el germanismo, entre la naturaleza y el demonismo...

Es que Durero es todo eso y, además, la frontera entre la Edad Media y los tiempos modernos. Pero es una frontera contradictoria. Yo podría reclamar aquí, en favor mío, al «Otoño de la Edad Media», de Huyzinga. Pero esa contradicción llega más lejos aún: Durero es un hombre de la Edad Media, cultural y sentimentalmente ligado a la Edad Media, que acepta, sin embargo, el mandato de su tiempo y contribuye a poner las primeras piedras del humanismo y aun de la Edad Moderna. ■ J. M. M. G.