



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Facultad de Filosofía y Letras.

Colegio de Filosofía.

Análisis de la obra: El caballero, la muerte y el diablo de Albrecht Dürer basándose en
las lecciones de estética de Hegel.

15 de Diciembre del 2023.

Tesis presentada para obtener el grado de Licenciatura.

Presenta: Víctor Hugo Moreno Terrez.

Director de tesis: Dr. Fernando Huesca Ramón

Asesora de tesis: Mtra. Claudia Tame Dominguez.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
Capítulo I.....	16
1.1Concepto de arte en Hegel.....	16
1.2. Hegel y la obra de arte como producto del autoconocimiento.....	22
1.2.1. El genio según Hegel.....	35
1.2.2 En-si y En-para-si.....	38
1.3. El pathos como configuración estética.....	41
1.3.1 El talento.....	45
1.3.2 La inspiración como trabajo autoconsciente del artista.....	48
1.4Manera, estilo y originalidad.....	53
1.4.1 Estilo.....	56
1.5 FORMA ROMÁNTICA.....	59
1.5.1 La pintura romántica y el grabado.....	74
Capitulo dos.....	79
2.1El Renacimiento y el arte gráfico.....	79
2.2 El progreso en el grabado: la transición de la Edad Media al Renacimiento.....	85
2.3 El grabado como herramienta de la imprenta.....	91
2.4 La imagen gráfica en la Reforma.....	105
2.4.1 La imagen dentro de lo público y privado en la Reforma.....	108
2.5 Dürer y su impronta en el grabado alemán del siglo XVI.....	119
2.6 Reforma, magia y astrología en la obra de Dürer.....	127
2.6.1 Sobre la Melancolía I.....	135

2.7 Análisis de El caballero, la muerte y el diablo”	138
2.7.1 La Muerte y el Diablo.	142
Conclusiones:	153
Bibliografía.	159
Anexo de imágenes.....	160

INTRODUCCIÓN.

Analizar una obra de arte es adentrarnos desde la superficie de la materia con que fue confeccionada, hasta al artesano, gremio o artista quien la produjo; incluso que sistema político y económico regía en aquella época; costumbres y festejos, dogmas y demonios. Tomando en consideración tal encomio, me he dispuesto a tomar como guía la filosofía, y en concreto las lecciones de estética de Hegel.

El interés por analizar esta evolución que Hegel tuvo con la estética parte desde sus cursos de Berlín; donde leyó sistemáticamente la estética de Kant y Baumgarten, hasta los cursos antes mencionados, donde la tematiza como una relación de todo producto artístico con el mundo que la ve nacer, madurar y morir ; esto es, establecer que el arte, es ante todo, efecto de una representación de los orígenes o intereses éticos de un pueblo determinado. Si bien el concepto de *Sittlich* como modo de producción y supraestructura cultural es concepto de Hegel hasta Jena, el viejo Hegel no renuncia a

este aspecto, pero de igual forma tematizará como punto primordial, a la emancipación de la subjetividad individual del hombre moderno y la libertad plena en el arte.

“Ahora bien, al contenido supremo que lo subjetivo puede albergar en sí podemos llamarlos abreviadamente *libertad*. La libertad es la determinación suprema del espíritu. En primer lugar, según su aspecto enteramente formal, consiste en que el sujeto no tenga nada extraño, ningún límite ni barrera en lo que se le enfrenta, sino que en ellos se encuentre a sí mismo.” (Hegel, 1989, pag 75)

Los aportes que el pensamiento de madurez de Hegel nos ofrece desde la *Fenomenología del Espíritu* hasta la *Ciencia de la lógica*, serán en tenor de mostrar al ser humano como una entidad autoprodutora de su mundo y de sí mismo, esto decantaría en que un trenzado de dinámicas sociohistóricas, metafísicas y estéticas se promueve el carácter autoprodutor de la humanidad siendo su , la libertad de esta. Por consiguiente, la imagen estética por medio de sus formas que se despliegan en la historia sería la mostración de esta autocomprensión del ser humano y las fuerzas que le circundan.

Podemos comenzar con una pequeña pesquisa que data del año 1793 donde Hegel escribe *Religión popular y cristianismo* la cual enmarca, que los principios universales reciben una forma sensible para que se constituyan en el pueblo (Nicolas, 2015, pág.

259) pero en este periodo de inicio , en principio asimilará a Schiller¹, tomando de este las *Cartas sobre la educación estética del hombre escritas en 1795*². De lo cual Hegel observará que la educación estética que propone Schiller , es una propuesta de conformar las sensibilidades, los impulsos y ánimos de tal forma que la naturaleza se muestre, se haga racional en si misma, por lo tanto, conceptos tales como: razón o libertad muden de aquella abstracción , a fin de que se encarnen en el mundo de forma racional, lejos de mundos lejanos e ininteligibles para la raza humana. De mismo modo tomará de Fichte lo irónico³, Hegel en esta etapa se mostrará entre el recuerdo del pasado⁴ y la creación de un nuevo futuro (Nicolas, 2015, pág. 259), podemos decir que la triada: Kant, Grecia y Schiller se muestra en esta etapa.

Ante la lectura de Schiller, Hegel colocará para la religión popular el corazón. Son sentimientos, la fantasía, en concreto la sensibilidad en general (Nicolas, 2015, pág. 260) . Con todo esto y sus lecturas sobre Kant, hará hincapié en que el goce de la belleza surge del libre juego de las facultades anímicas.⁵ Se comienza a ver como el

¹ Podremos ver que Hegel atribuye a Schiller “el gran mérito de haber roto la subjetividad y abstracción kantiana del pensamiento, osando, más allá de esto, el intento concebir intelectualmente la unidad y la reconciliación como lo verdadero y realizarla de forma artística”. (Nicolas, 2015, pág. 258)

² En este escrito Schiller hablará de la belleza como forma de una forma o “libertad en la aparición”. Dentro de las cartas resaltaré la realización del hombre ideal, que cada hombre real lleva en si mismo, esto implica que está tendiendo a ella en cada momento,

³ Hegel se muestra atento a la ironía, que muestra la filosofía fichteana, donde, el yo pone todo contenido y determinación y a la vez puede aniquilarlo. En concreto se podría decir que el yo que ilustra Fichte es comparable a un artista que pone todo contenido como una apariencia aniquilable (Nicolas, 2015, pág. 259)

⁴ Hegel se encuentra sumergido desde su época de bachiller con la belleza de Grecia, leyendo de forma particular la Antígona de Sófocles en 1788 no es, por ende, de extrañarnos que para ese momento Hegel haya visto a la religión griega como la religión bella, para él lo bello es lo que se presenta intuitivamente un conjunto de aspectos particulares en armonía unificadora y unificante, esto se muestra en la polis griega, que es unidad, pero a la vez multiplicidad de ciudadanos. En los escritos de juventud se evidencian sumamente tales intereses.

⁵ En este proceso Hegel, ve a la belleza como la implicación de factores como: la dimensión política, artística y lo divino como vehículo indiviso de la unidad en la vida de la polis, mostrando un bello actuar que busca el bien de la comunidad.

arte para Hegel , es un modo de como el hombre, ha tenido conciencia de las ideas supremas del espíritu, y en las representaciones artísticas, se muestra como los pueblos han depositado la intuición de ello; por ende la religión y su sabiduría están contenidas en las formas artísticas que se verán después desarrolladas, por ende en esta principio el arte posee y enfatiza la entrada para la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En concreto el arte, como modo en que la idea del espíritu se representaba en ellas.

Sera apartir de su época de Jena que comienzas después de 1801, recordar que la etapa del joven Hegel data de 1785 hasta 1801; en este nuevo periodo se abre a una perspectiva histórica, un abanico de costumbres, religiones y caracteres de diversas épocas, en ese momento la religión ya no es la unificadora, ahora será la razón (Nicolas, 2015, pág. 261.)

De lo anterior destacamos que el arte se pondera en Hegel como un conjunto de expresiones que definen al pueblo que la forja, ya en la *Fenomenología de Espíritu* el arte cae bajo el concepto de religión, que se divide en religión natural, religión del arte y la religión revelada⁶; con esto, se atisba que las futuras formas del arte⁷. La religión, supone todo un camino de esos momentos en una totalidad simple e inteligible al

⁶ En la *Fenomenología* los estadios de la religión o del arte, están tratados al mismo tiempo con las figuras que desarrolla: conciencia, conciencia de sí, razón, espíritu absoluto. Su totalidad constituye el espíritu en su existencia mundana. (Nicolas, 2015, pág. 261.)

⁷ La *Fenomenología*, al hablar de religión natural, Hegel comentará, que, el espíritu al saber de sí mismo se hace bajo la conciencia de lo objetivo; caso contrario en la religión del arte se enfocará en mostrar como el Espíritu ha elevado a la conciencia misma su forma, en la que es para su conciencia y produce para sí esa forma y al final se tendrá la representación como religión revelada, donde no se limita a elevar lo sensible, sino que elabora linteriormente lo representado. Llegándose a evidenciar una intuición natural, una intuición natural transformada, y un objeto trastocado y transformado por la imaginación. (Nicolas, 2015, pág. 262)

hombre. La religión, en ese momento Hegeliano, es la consumación del espíritu, donde cada momento particular vuelve a su fundamento. Este origen histórico del arte, evidencia el aspecto evolutivo desde un arte de contenido histórico esencial, para después decantar en el arte de expresión subjetiva; aunque este movimiento es producto de la fuerza del espíritu que se exterioriza.

“No es difícil ver, por lo demás, que nuestro tiempo es un tiempo de parto y de transición hacia un período nuevo. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y de sus representaciones, y está a punto de arrojarlo para que se hunda en el pasado, está en el trabajo de reconfigurarse. Ciertamente es que él nunca está en calma, sino que está prendido en un permanente movimiento hacia adelante. Pero, igual que en el niño, después de una larga alimentación silenciosa, la primera respiración interrumpe —en un salto cualitativo— la parsimonia de aquel proceso que sólo consistía en crecer, y entonces nace el niño, así, el espíritu que se está formando madura lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, disuelve trozo a trozo la arquitectura de su mundo precedente, cuyo tambalearse viene indicado sólo por unos pocos síntomas sueltos; la frivolidad y el tedio que irrumpen en lo existente, el barrunto indeterminado de algo desconocido, son los emisarios de que algo otro está en marcha.” (Hegel G. F., 2010, pág. 65) .

Y como veremos mas adelante, el arte bien podría ser un acto especular que genera conciencia desde el nivel colectivo hasta el individual, pero esta creación de espíritu se da, como hemos mencionado, en un complejo trenzado mas no por ello ininteligible, en Hegel veremos como su concepción de arte se vincula con su historia del derecho, siendo la unión entre estas dos y en general en el sistema Hegeliano, el concepto o categoría de libertad. El arte ,es un mecanismo cognitivo, un cúmulo de saberes y prácticas , pero estas determinaciones y categorías, se dan en la historia universal misma siendo terreno de la construcción y realización de la libertad humana, por ende el

arte es un producto fruto de un progreso dado por el autoconocimiento humano ante la realidad efectiva.

Continuando, es de enfatizar que todo terreno humano ya sea científico, político, religioso o artístico es producto de la autocomprensión de lo que es el hombre⁸, partiendo de un examen del presente, y otorgando aprendizaje donde la realidad efectiva se muestra como resultado y proceso de la razón y sus relaciones, todo ello manifiesto para el terreno cognitivo y por lo tanto sujeto a cambio, modificación y superación, esto es que todo lo que se encuentra en la realidad efectiva es traducido y transformado por la razón, por lo tanto, si viene todo del hombre no hay nada inaccesible para él. Y como veremos mas adelante, nada divino en la realidad habría fuera del hombre mismo y su mundo. Ahondando mas en la función del arte desde la perspectiva Hegeliana, surge otra categoría que sería la de *Idea*, puesto que será el basamento para aplicar y mostrar la función del arte, pero antes se verá lo que es verdadero en Hegel, partiendo de sus lecciones.

A la idea, a lo divino, a lo absoluto en su determinación concreta podemos llamarlo espiritual en general. Pues lo espiritual es lo verdadero, es el espíritu donde regresan todos los puntos de vista como a su resultado último, como a su verdad (Hegel, 2006,

⁸ Marcuse nos muestra que, para Hegel, el hombre es un ser pensante. Su razón lo capacita para reconocer sus propias potencialidades y las de su mundo. No está, pues, a merced de los hechos que lo rodean, sino que es capaz de someterlos a normas más altas, las de la razón. Si sigue la dirección que ésta le señala alcanzará ciertas concepciones que pondrán al descubierto los antagonismos entre esta razón y el estado de cosas existentes. Puede llegar a descubrir que la historia es una constante lucha por la libertad, que la individualidad del hombre exige que éste posea la propiedad como medio para realizarse plenamente, y que todos los hombres tienen igual derecho a desarrollar sus facultades humanas (Marcuse, 1994)

pág. 97) Lo real se descompone en Idea- Naturaleza -Espíritu en Hegel, posiblemente sin una jerarquía específica o línea.

En Hegel no se encuentran separados los objetos y el pensamiento , ya que para que surja lo verdadero es necesario que estos dos se unan, es una actividad bidireccional donde los objetos se hacen inteligibles al pensamiento y al mismo tiempo hacen claras sus propias operaciones, ambos campos se transforman en tal unión, por ende el proceso de lo verdadero, en Hegel, es una serie de concatenaciones por las cuales el pensamiento busca categorizar al objeto como algo pensado y hacer impronta sobre él, esto es , transformarlo y por ende el mismo pensamiento cambia, muta, se transforma con él⁹.

Lo verdadero en Hegel no es un proceso estático ,sino un producir de la razón sobre el objeto , pero al ser movimiento no implica que el campo sea llano y sin dificultades¹⁰ , ya que en este producir lo verdadero se encuentran inadecuaciones, porciones conflictivas , errores en el sistema o falsedades que buscan y motivan la solución , este es un

⁹ Marcuse nos comenta que, el concepto de razón es fundamental en la filosofía de Hegel; este sostenía que el pensamiento filosófico se agota en ese concepto que la Historia tiene que ver con la razón y sólo con la razón y que el Estado es la realización de esta. El núcleo de la filosofía Hegeliana es una estructura cuyos conceptos -libertad, espíritu, sujeto, noción- están derivados de la idea de la razón. Hegel mismo relaciono su concepto con la Revolución, exigía que no se reconociera como válida una Constitución que no estuviera de acuerdo al derecho de la razón; esto mismo lo desarrollo en sus lecciones de Filosofía de la Historia, en donde menciona que: nunca desde que el sol había estado en el firmamento y los planetas han dado vueltas a su alrededor , había sido percibido que la existencia del hombre se centra en su cabeza, es decir, en el pensamiento , por cuya inspiración construye el hombre el mundo de la realidad. (Marcuse, 1994, pág. 12)

¹⁰ Siguiendo con Marcuse, según este, Hegel desde su perspectiva el giro decisivo fue con la Revolución francesa, y este consiste en que el hombre comenzó a contar con su espíritu y se atrevió a someter a la realidad a las normas de la razón, Hegel explica que este nuevo desarrollo, se da entre la dinámica del empleo de la razón y una acrítica condescendiente con las condiciones de vida predominantes , donde puntualizará que, nada que no sea el resultado de pensar, es razón. (Marcuse, 1994, pág. 13)

eslabón necesario para la producción de la verdad y esto es así, porque el pensamiento actuante no solo se encuentra cognitivamente anclado al hombre , sino que, se halla en la existencia misma, esto es; orientando, organizando y categorizando todo lo que el hombre toma y apropia; constante alteración y modificación de los objetos de experiencia. Por ello Hegel ilustra las diferentes formas artísticas -simbólica, clásica y romántica- como producto de colisiones y cambios de verdad, nuevas formas de que el hombre se concibe así mismo y el mundo que le circunda.Hegel puntualiza

“Si no existiera más que aquello que no tolera contradicción, entonces no podría existir nada vivo. La vida (y mas aún el espíritu) es la fuerza de poder soportar la contradicción; el proceso de la vida es ser en cada caso su contradicción y disolución de esta, el querer ser autónomo de los miembros y la superación -asunción de esta autonomía. " (Hegel, 2006, pág. 119)

Para Hegel, en el prefacio de la *Fenomenología* nos dará una introducción sumaria a su filosofía entera y a lo que él pensaba sería en Jena su sistema de filosofía, donde se establecen puntos análogos sobre lo verdadero y la experiencia. El comienzo del nuevo espíritu es producto de un vuelco revolucionario de largo alcance, con múltiples formas culturales, es el premio a un camino con múltiples revueltas y un esfuerzo y denuedo igualmente múltiples. Es el todo que retorna dentro sí desde la sucesión y desde su despliegue, el concepto, que ha llegado a ser simple, de ese todo.

“La realidad efectiva de este todo simple, empero, consiste en que aquellas configuraciones, convertidas en momentos, vuelven de nuevo a desarrollarse y darse una

configuración, pero en su nuevo elemento, en el sentido devenido”. (Hegel G. F., 2010, pág. 67)

Ahora, lo verdadero no se refiere únicamente a enunciaciones, sino que vincula formas y procesos que generan transformación por medio de la apropiación de los objetos , haciendo que de esta dinámica surjan formas de saber. Un ejemplo de esto lo veremos en el prefacio de la *Fenomenología del Espíritu*:

“La formación cultural, ese trabajo por arrancarse de la inmediatez de la vida substancial, habrá de comenzarse siempre adquiriendo conocimientos acerca de principios y puntos de vista universales, para sólo entonces elevarse laboriosamente hasta el pensamiento de la Cosa como tal, además de sostenerla o refutarla con fundamentos, captar la plenitud rica y concreta por sus determinidades y saber proporcionar información apropiada y un juicio serio sobre ella. Pero este comienzo de la formación cultural dejará primero sitio a la seriedad de la vida plena, seriedad que introduce en la experiencia de la Cosa misma; y si, a más de esto, la seriedad del concepto cala la Cosa en su profundidad, semejante conocimiento y juicio mantendrán su lugar debido en la conversación.” (Hegel G. F., 2010, pág. 59)

Esto es, que se generan mecanismos y procedimientos dependiendo el objeto, y esto, en el campo del arte es de suma importancia; ¿como preparar un mordiente para aguafuerte?, ¿qué salario deben de tener los partícipes de un gremio? O el nacimiento del concepto de *obra maestra* en el gremio medieval y como esta debe de reproducirse como el culmen de perfección en el taller mismo, los *decorum* florentinos; qué publicarse o no en una imprenta, etc. Por ende podemos establecer que en Hegel, un objeto es matriz de relaciones que deban ser examinadas y expuestas por la filosofía o la ciencia en general. En concreto no hay una sola verdad , sino épocas con diversas verdades ,

esto no implica que exista un proceso que interrumpa el puente razón-mundo, sino que evidencia la búsqueda y confrontación de las experiencias que el hombre ha tenido.

Para ilustrar se sabe que el retrato en el Renacimiento del *Quattrocentto* fue un nacimiento de los ideales del hombre libre y encausado por saberes altísimos y refinados, pero Warburg nos ilustrará que fue por prácticas paganas de exvotos de cera en las catedrales e iglesias florentinas. Heredadas estas prácticas de Etruria, en donde se colocaba una pequeña pieza de cera que simbolizaba al creyente junto de la efigie sagrada. La iglesia católica para tener de adeptos a tales personajes permitieron esa práctica dentro de los templos, donde se colocaba un retrato de tamaño natural colgado de las paredes, de ahí que fuese diluyendo hasta crear los primeros retratos donde el retratado entrará en acción dentro del cuadro, siendo partícipe de la escena del santo de su creencia. Si bien la primera interpretación del retrato se nos antoja ideal y nobilísima, carece de confrontación y superación, en la segunda se nos muestra un tejido subterráneo de fuerzas, instituciones que normalizan y una economía que motivaba tales prácticas. En Hegel, se examinará el tema de la fetichización de la imagen, y luego de la participación de la subjetividad y la cotidianidad en el arte, para tematizar la evolución del arte, temas que se verán en capítulos posteriores. Retomando el concepto de Idea, Hegel nos dirá que el arte presenta a la idea, siendo la configuración sensible de la Idea, el Ideal.

“Eso que llamamos realidad es caos; sin embargo, el caos está más bien únicamente en la apariencia, y lo que el arte lleva a aparición fenoménica son los poderes (que actúan)

en el caos. Estos poderes verdaderos son los que comparecen en el arte. Lo que la historia trae hasta nosotros ya no existe, no tiene ya la realidad del sensible e inmediato presente; la historia nos lleva ante la representación, que, en parte, también es únicamente un aparecer. El arte libera completamente de ese accesorio sensible a lo eterno en la historia, y así nos hace presente la idea (Hegel G. F., 2006, págs. 97-98)

Uniendo lo verdadero y la idea en lo artístico, partiendo de este fragmento, se da cabida a la pregunta por la esencia y función del arte siguiendo con ello también se muestra que el arte presenta a la idea en apariencia sensible. El arte expone la idea mediante la apariencia, mediante ilusión; en lo que sigue debe hacerse patente esto en sentido más amplio. El presente sensible es realidad; al modo de exposición del arte lo denominamos apariencia (Hegel G. F., 2006, pág. 98)

Añadirá Hegel, que no hay que rechazar tal apariencia, sino más bien la realidad cotidiana. Puntualizando, se rechaza que la apariencia inmediata como tal -en la realidad cotidiana o en cualquier realidad- sea lo verdadero. Se resalta la necesidad de pensar y entender la realidad cotidiana, para lo cual el arte es un gran instrumento. "No hay que rechazar, entonces, la apariencia en el arte, sino más bien, la realidad cotidiana, que aparece frente a ella únicamente como lo impropio, cuando ella es un modo de aparecer muy superior a de la realidad" (Hegel G. F., 2006, pág. 99)

Con esto, Hegel quiere apuntar que el arte es superior a la realidad cotidiana, porque en el arte se configura a nivel cognitivo el hombre dando como resultado la

transformación de su realidad . Así la idea es lo universal siendo el ideal su devenir en realidad efectiva. Y ello marca el sello idealista de la filosofía de Hegel.

“Respecto a la idea , para comprender lo que sigue hay que apuntar de inmediato que la idea de lo bello no debe captarse sin mas como mera idea, sino como ideal. La idea para sí es lo verdadero como tal en su universalidad; el ideal es la verdad en su realidad efectiva, al mismo tiempo en la determinación esencial de la subjetividad” (Hegel G. F., 2006, pág. 99)

Uniendo, veremos que, la Idea, la Razón y la Verdad en Hegel, contienen todas las dinámicas tanto en prácticas, como en saberes que, configuran el terreno humano, con sus luchas y confrontaciones.

Siendo así el arte la expresión sensible de categorías que han sido determinadas -y determinan- al ser humano ; relacionando todo lo circundante desde la naturaleza hasta cada construcción social -templos, gremios, universidades,etc- desde lo subjetivo a lo comunitario, se muestra así que a partir de Hegel , el arte como herramienta de la emancipación y proyecto de libertad. Luego, se infiere que si la finalidad del arte en Hegel es compaginar y mostrar en dinamismo, las categorías que el hombre ha concebido; se pueda dar por supuesto que analizar una obra de arte, es analizar el campo histórico que la gestó. Siguiendo, veremos que la impronta histórica en la obra de arte nos acerca a la sociedad misma y las concepciones sobre el ser humano que esta tiene arraigada. Por ende acercarnos a cierta obra de arte desde la estética Hegeliana, es aplicar este modelo de análisis filosófico.

El objeto a analizar en esta tesis será un grabado en buril *El caballero , la muerte y el diablo*, del grabador alemán Albrecht Dürer, desde este artista nos introduciremos a la práctica del grabado en sí. Si bien Hegel no analiza la forma artística del grabado si da pie a una correcta interpretación basándonos en el apartado de pintura, como también en aquellos pasajes donde se refiere al grabado. Baste comentar que el apartado histórico es sumamente rico en las interacciones políticas y sociales en donde se produce tal obra artística, las cuales se asoman en la pieza de nuestro análisis.

Capítulo I

1.1 Concepto de arte en Hegel.

Hegel siempre ponderará a la acción humana, como creadora y modificadora de nuevos horizontes. Por tal, sus *Lecciones de Estética* se inauguran con la diferencia entre lo bello artístico y lo bello natural. Lo bello artístico poseerá el preponderante lugar, por ende, el concepto de imitación tendrá un papel menor. Hegel ilustrará.

“...imitar a la naturaleza es un deleite muy limitado; el hombre debe encontrar mayor deleite si produce algo suyo, inventado por él: instrumentos técnicos, una obra escrita o especialmente algo científico, que le corresponda completamente en propiedad. Ha de estar orgulloso de tal invención, que le es original, que él no ha imitado” (Hegel, 2006, pág. 65)

La obra de arte, al ser producto humano es producto del espíritu, se conmueve cada sentimiento del pecho humano.¹¹ “La imperfección más alta que habita en la imitación es la [falta de] espiritualidad. En tanto que algo es creado por los hombres, debe tener la expresión de la espiritualidad...” (Hegel, 2006, pág. 71)

El ideal será la unidad entre lo sensible y lo espiritual, esta concreción de contenido racional, y su forma sensible, será determinante para comprender y asir al ideal en su historicidad, el ideal se sintetiza como la Idea en existencia. Para profundizar más esta temática, ha de ilustrarse el Espíritu para Hegel el cual se muestra como: el proceso y relación de la razón con el mundo, donde la humanidad muestra sus avances y superaciones, entonces el espíritu es la esencia en y para sí, se presenta efectivamente como conciencia y se representa ante sí misma. Hegel comenta: “el espíritu, es el fundamento y punto de partida, no quebrantado ni disuelto, de la actividad de todos, así como su fin y meta en cuanto lo en-sí pensado de toda autoconciencia.” (Hegel G. , 2010,pag, 523) . Por lo tanto, el espíritu, es la actividad gestora y gestante de los procesos de autoconciencia de la humanidad. Hegel vea que esta sustancia, es así

¹¹ “...produce el arte en nosotros, engendra en nosotros las experiencias de nuestra vida efectivamente real; nos traslada a todos los modos poéticos, a todos los estados de ánimo y, mediante la familiaridad con ello, nos capacita también para, en particulares situaciones de nuestras relaciones en general, sentir las circunstancias más a fondo, más profundamente, o nos capacita para que las circunstancias exteriores estimulen esas sensaciones, cosa que no es posible por la ejercitación previa que hemos tenido en las intuiciones artísticas” (Hegel, 2006, pág. 71)

mismo, obra universal que se engendra por la actividad de todas y cada uno como la unidad e igualdad de ellos”. (Hegel G. , 2010, pág. 523)

Por ende, podemos ver que todo momento en la humanidad, queda contenido en el espíritu, y al ser un proceso de la razón que se inserta, produce y autoconstruye en un mundo donde la razón es consciente de sí misma. Hegel establecerá que la razón se torna espíritu en cuanto es certeza de ser realidad efectiva, esto es, que hay conciencia de sí misma en cuanto que es mundo. El mundo se ve en ella y viceversa. (Hegel G. , 2010, pág. 521)

Veamos que el espíritu es conciencia, desde un abarcar cognitivo que va desde lo sensorial hasta el entender las fuerzas concretas que representa el devenir histórico; haciendo que cada paso dado por la humanidad sea analizado y retenido como realidad efectiva y al mismo tiempo abstrae de esta realidad y se muestre su propio ser-para-sí.

Hegel lo muestra de la siguiente manera:

“En este punto, donde el espíritu, o la reflexión de estos momentos hacia dentro de sí, han quedado sentados, nuestra reflexión puede recordarlos brevemente por este lado; eran conciencias, autoconciencia y razón. El espíritu, entonces, es conciencia sin más - lo que comprende dentro de sí la certeza sensorial, el percibir y el entendimiento- en la medida en que, en el análisis de sí mismo, retiene el momento de que él es, a sus ojos, realidad efectiva que es, objetual, y hace abstracción de que esta realidad efectiva sea su propio ser- para-sí. Si, por el contrario, retiene el otro momento del análisis, que su objeto es su ser-para-sí, entonces es autoconciencia” (Hegel G. , 2010, pág. 523)

Por consiguiente, el arte entra en esta autoconciencia de la humanidad, muestra los avatares del espíritu para darse manifiesto y coherente, aunque, tendrá sus limitantes de decirnos algo nuevo sobre la familia humana; esto es llegada la forma romántica que expondremos párrafos adelante. El ideal se realiza y concreta por medio de la creación de un individuo o comunidad, todo esto, como obra de arte, así se muestra una configuración histórica, pero esta siempre será diferente, por ende, Hegel mediante las formas: simbólica, clásica y romántica mostrará estos movimientos. El filósofo alemán puntualiza en sus lecciones que el arte es una forma entre otras, en la que el espíritu se muestra dialécticamente por medio de la apariencia. Por tanto, la apariencia es el medio de exposición de la idea por medio de la figura que se nos otorga sensible a la intuición; de manera que los objetos artísticos exponen a la Idea mediante la apariencia. Ha de ser mencionada, que desde la Ciencia de la Lógica Hegel establece que la Idea – la unión de ser, existencia, esencia y concepto -, debe aparecer, o que en lo concreto se trata de reconocer la Idea en la naturaleza y la cultura o espíritu.

En esta perspectiva, la apariencia del arte, se mostrará como una forma muy superior y mucho más auténtica a lo que denominamos realidad, es ver que lo sensible inmediato

es caótico, o embota y paraliza; por ende, en el arte se trata de evidenciar las fuerzas que opera detrás del caos aparente.¹²

El arte como instrumento cognitivo y de autocomprensión, ordena lo que, de forma burda e inmediata se nos da. El arte por consiguiente, cumplirá plenamente sus posibilidades y funciones; cuando le proporciona a la humanidad una autoconciencia histórica, siendo concretos, cuando muestra posibilidades y respuestas a las necesidades de sentido y nuevas orientaciones históricas y por ende espirituales.

Hegel enfatizará que el arte, que en las polis griegas, el arte fue fundamento de una comunidad que mostraba de forma inmediata por medio de la intuición. Esta manifestación le confirió eticidad tanto en lo común como en lo individual. En general, el arte en el pasado cumplió una función social y cognitiva distinta de la que tiene el

¹² Hegel nos muestra el carácter ordenatorio que el arte posee como vehículo de autoconocimiento: “Lo que llamamos normalmente realidad (Realität) es el caos; empero el caos es más bien solamente tal en apariencia, y son los poderes en el caos los que son traídos en el arte a la apariencia (Erscheinung). Son estos poderes verdaderos los que aparecen en el arte en primer plano. Lo que la historia nos trae a nosotros, eso ya no, es más, la realidad ya no tiene una presencia inmediata y sensible [...] El arte libera enteramente de lo sensible accesorio y presenta lo que es eterno en la historia; y así, el arte nos presenta a la Idea (Idee). (Huesca, 2017)

mundo moderno. La modernidad se muestra como proceso civilizatorio, su intensa reflexividad y la concomitante desaparición de lo sagrado en el arte, es tarea que esbozaremos a continuación. Este periodo lo ilustra Hegel en el prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*, donde deviene la etapa que la humanidad está surcando, como periodo de transición y evolución.

“No es difícil ver, por lo demás, que nuestro tiempo es un tiempo de parto y de transición hacia un período nuevo. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y de sus representaciones, y está a punto de arrojarlo para que se hunda en el pasado, está en el trabajo de reconfigurarse. Ciertamente es que él nunca está en calma, sino que está prendido en un permanente movimiento hacia adelante. Pero, igual que en el niño, después de una larga alimentación silenciosa, la primera respiración interrumpe —en un salto cualitativo— la parsimonia de aquel proceso que sólo consistía en crecer, y entonces nace el niño, así, el espíritu que se está formando madura lenta y silenciosamente hacia la nueva figura, disuelve trozo a trozo la arquitectura de su mundo precedente, cuyo tambalearse viene indicado sólo por unos pocos síntomas sueltos; la frivolidad y el tedio que irrumpen en lo existente, el barrunto indeterminado de algo desconocido, son los emisarios de que algo otro está en marcha”. (Hegel G. , 2010, pág. 65)

Podemos ver como apunta Lukács¹³ que este tránsito dado en lo moderno, se inicia con Schiller y en cierto punto su visión es pesimista en el presente que le acontece; enumera en dos tipos de hombres su época: los bárbaros y los salvajes; este último es dominado por sus sentimientos dejando a un lado sus principios, de igual forma desprecia el arte viendo en la naturaleza un yugo inquebrantable y poderoso; en otro término está al hombre bárbaro donde se invierte las caras y dominan los principios mancillando al sentimiento. El hombre bárbaro humilla y denigra a la naturaleza, aunque acá, cabe un giro dado por el propio Schiller donde el bárbaro es inferior al salvaje, puesto que lo vea como un esclavo.

¹³Georg, L. 1966 Aportes a la historia de la Estética. México, Edit. Grijalbo. Pag 34.

“Pero el hombre puede hallarse en oposición consigo mismo de dos maneras: o bien como salvaje, cuando sus sentimientos se imponen a sus principios, o bien como bárbaro, cuando sus principios destruyen sus sentimientos. El salvaje desprecia el arte y reconoce a la Naturaleza como su soberano absoluto; el bárbaro se burla de la Naturaleza y la deshonra, pero, más despreciable que el salvaje, va tan lejos que con frecuencia llega a ser el esclavo de su esclavo. El hombre cultivado hace de la Naturaleza su amigo y le respeta la libertad, contentándose con sujetarle sólo su capricho” (Schiller,2019,65)

Siguiendo con lo anterior y clarificándolo en una estratificación clasista, donde en la zona inferior, habitada por hombres que se muestran en impulsos sin ley que les rija; un desabasto de orden social, estos hombres se satisfacen en la animalidad; del lado contrario se encuentran las clases civilizadas, las cuales ofrecen un vivir basado en la ligereza de carácter que, si bien surge del impulso de la Ilustración, para Schiller este carácter no ennoblece sino que muestra incredulidad.

1.3. Hegel y la obra de arte como producto del autoconocimiento.

Hegel establecerá la función del arte dentro de un contexto en igual medida sistemático e histórico. Siendo concretos, su estética, muestra conceptualmente, la esencia del arte, esto es; la definición del ideal; y al mismo tiempo ofrece el despliegue histórico de esta, las cuales serán caracterizadas por las denominadas: formas artísticas. Para Hegel, el concepto de arte no puede ser construido sin tener en cuenta la dinámica histórica que las engendra, por ende y en esto será muy claro, su camino será la sistematización a través de una dialéctica, esto es, el fenómeno en la historia misma. A través de una dialéctica de la historia del arte mismo.

Hegel esbozará su estética desde la relación entre los fenómenos artísticos dependiendo, claro está, la época en la que se hayan producido, junto con el quehacer del pensar, esto es; el filosófico. Esta dinámica entre arte y filosofía, delibera sobre las categorías y significados históricos que el arte ha tenido, sin caer en el pétreo dogmatismo. Esta es la riqueza del enfoque Hegeliano: una apertura en análisis del fenómeno artístico sin imponer su sistema estético. Por tal motivo Hegel insiste que se debe de acercarse dialécticamente al arte, para que el análisis sea objetivo, por lo tanto; las interpretaciones desde esta dialéctica han de pasar desde lo filosófico, hasta prácticas propias del quehacer artístico; esta delimitación acotará y delimitará el campo de lo estético y en consecuencia, el concepto de arte. Por lo tanto, podemos ver en Hegel que la historia del arte será vista siempre por un método dialéctico.

El campo que será delimitado en las lecciones de estética será lo bello artístico, ya que, ha sido producido por el hombre. “Lo bello artístico, sin embargo, es engendrado por el espíritu, y solo por eso es superior a la naturaleza” (Hegel G. W, 2006, pag 49). Aunque Hegel proseguirá y delimitará que lo superior, no debe ser visto en el ámbito cuantitativo, sino el cualitativo, esto es, lo superior como lo verdadero y espiritual “...sino lo que ahora significa “superior” es lo espiritual, lo verdadero...”. Dilucida Hegel al arte, desde una perspectiva de relación entre lo histórico y lo espiritual, esta estructura muestra el papel dinámico y sustancial que lo artístico ha tenido en el desarrollo cultural de la humanidad. Recordemos que el espíritu cuando se muestra y eleva en figura, en el cual es para su conciencia misma y se forma a sí mismo

produciéndose (Hegel G. , 2010, pág. 795) veremos como por ejemplo; el maestro artesano, en primera instancia produce objetos pero sin haber aprehendido el pensamiento, esto se reduce a un trabajar instintivo , por ende las formas que realiza - dentro del ámbito geométrico- hacen que aquellas piezas obras desprovistas de ánimo , ya que, se encuentra la separación entre, del ser-en-sí que se materializa -el espíritu en elaboración- y la del ser-para-sí que es la autoconciencia que trabaja, tal separación se le ha hecho a él objetual en su obra; por ende la primera empresa será superar - dialécticamente- tal escisión de cuerpo y alma. Hegel ilustrará:

“Ambos lados, al aproximarse mutuamente, retienen, uno frente al otro, la determinidad del espíritu representado, y la de la envoltura que los reviste; el acuerdo del espíritu consigo mismo contiene esta oposición de la singularidad y de la universalidad. Al acercarse la obra en sus lados así misma, ocurre por ello, a la vez, también lo otro: que se acerca a la autoconciencia trabajadora, y esta, en la obra, llega al saber de ella misma tal como es en y para sí” (Hegel G. , 2010, pág. 795)

Por ende, hemos de puntualizar que el pensamiento es actividad pura y no hay en él, receptividad pasiva de cualesquiera contenidos sensibles que se le presente; por consiguiente, el pensamiento es un transformar lo sensible que recibe, en objeto pensado y configurado mediante las categorías y, al mismo tiempo, el pensamiento se hace dando pie a la autoformación de sí mismo. Aunque podríamos llegar a concluir que el objeto es manufacturado por el pensamiento, esto es, que el pensamiento produzca el objeto real; esto haría que el objeto que se presenta sea anulado. Lo que queremos decir es que el objeto si bien existe; esta exposición, este mostrarse sin el actuar dinámico del pensamiento, es infértil a la producción de un conocimiento. Por

eso, entre el objeto real y el objeto que se piensa, yace una diferencia, que el pensamiento ha de superar, busca hacerlo mediante el quehacer categorial de pensar.

Sergio Pérez, ilustra sobre esto de la siguiente manera:

“Es por ello que la verdadera unificación contiene *tanto la unidad* del ser y del pensamiento, *como la diferencia* entre el ser y el pensamiento: *es unidad de la unidad y la diferencia* y por tanto no se resuelve en el plano del entendimiento, sino en el de la razón, en una categoría más alta que la conciencia y que Hegel llamará “Concepto” en la *Lógica* y “Espíritu” en la *Fenomenología*” (Cortés., 2013, pág. 129).

Siguiendo con la cita anterior, veremos que tanto el proceso lógico como el fenomenológico son uno y el mismo (Cortés., 2013, pág. 129) esto es, que no hay objeto subyugado bajo el pensamiento, ni pensamiento sino es mediante la acción de apropiarse de un ser objetivo. Los seres humanos no se bifurcan entre actuar y pensar; estos son simultáneamente, sin división alguna, concluyendo que el ser humano es pensante y actuante, al mismo tiempo.

Prosiguiendo con el tema anterior, veremos que aun el espíritu todo, no aparece todavía y buscará en la forma orgánica -vegetal y animal- la pesquisa que muestre el espíritu en plenitud, dejando atrás el camino abstracto primero. En esta superación de lo geométrico, se encontrará también la superación de lo animal y vegetal como sacro –panteísmo interior- rebajándolo a oropel, adorno y utensilio; al hacerlo le desprende la condición efímera que posee y la remite a las formas del pensamiento. Acto seguido, vendrá la figura humana en la representación- la estatua irrumpe- se purifica de todo contorno animal, aunque la impronta de la autoconciencia palpita, es muda, inmota a la

espera del vaho del espíritu pleno. En la estatua que se moldea a la figura humana, el maestro artesano une la oscuridad del pensamiento con la claridad de la manifestación exterior. Hegel lo expresará de la siguiente forma:

“Por eso, el maestro artesano unifica ambos en la mezcla de la figura natural y de la autoconsciente, y estas esencias ambiguas, enigmáticas ante sí mismas, la esencia consciente en pugna con la que no tiene conciencia, emparejando lo interno simple con lo externo de múltiples figuras, la oscuridad del pensamiento con la claridad de la manifestación exterior, irrumpen en la lengua de una sabiduría más profunda y difícil de entender” (Hegel G. , 2010, pág. 799)

Este aspecto es de suma importancia, ya que, cede y concluye el trabajo del mero instinto, de la creación de obras sin conciencia alguna e irrumpe la obra producto de la autoconciencia; puesto que el espíritu como maestro artesano hace que en sus obras se encuentre el interior que es plenamente autoconsciente que se presenta. Ahora se crea la unidad del espíritu autoconsciente, en la medida en que él se es figura y objeto de conciencia. Hegel ilustra esta superación de la siguiente forma:

“Estos monstruos en la figura, el discurso y la acción se disuelven en una configuración espiritual: en algo externo que ha entrado dentro de sí, y en algo interno que se ha exteriorizado en sí mismo fuera de sí; se disuelve en el pensamiento que es una clara existencia que se da a luz a sí misma y recibe su figura adecuada de él. El espíritu es artista”. (Hegel G. , 2010, pág. 801)

Al producirse tal muda, el espíritu se eleva, y con él, su figura que se da para su conciencia, a la forma de conciencia misma que brota y vive al producirla, por ende, el maestro artesano que ha roto las barreras del mero instinto, de la mezcla torpe entre el pensar y lo natural -lo geométrico y lo orgánico- ; de todo esto brota figuras de factura

autoconsciente. Hegel comentará. “El maestro artesano ha abandonado el trabajar sintético, el mezclar de las formas extrañas del pensamiento y de lo natural; una vez que la figura ha ganado la forma de la actividad autoconsciente, él se ha convertido en trabajador espiritual .” (Hegel G. , 2010, pág. 801)

Ahora concluyendo tal apartado veremos que el espíritu efectivo, dentro de una comunidad será el espíritu ético o verdadero (Hegel G. , 2010, pág. 801) por consiguiente este espíritu ético mostrado por medio del arte, no será solo una substancia universal de los individuos singulares, sino que poseedor de tal sustancia , para una conciencia efectiva, la figura de la conciencia; por ende muestra la substancia que tiene individualización, por lo tanto los individuos singulares , la saben cómo su esencia y obra. Hegel concreta: “Sino que ese espíritu efectivo es el pueblo libre en el que el ethos constituye la substancia de todos, cuya realidad efectiva y existencia todos y cada uno de los individuos singulares la saben cómo su voluntad y acción” (Hegel G. , 2010, pág. 801) .

Cabe recordar que un tema capital dentro de la estética de la juventud de Hegel es el de la relación individuo-comunidad. Puntualiza la relación que tiene el arte con la autoconciencia y autocomprensión de los pueblos; viendo como el arte es un campo de producción de la autointuición. La importancia capital que le da Hegel al arte, se vincula con la importancia cultural que ha otorgado y como ha sido receptáculo de saberes,

costumbres y tradiciones, las cuales fueron depositadas por diversos pueblos en determinadas formas artísticas.

“Encontramos que el arte es un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas del espíritu; encontramos que en las representaciones artísticas han depositado los pueblos su intuición suprema. La sabiduría, la religión están contenidas en las formas artísticas, y es exclusivamente el arte el que contiene, la clave para la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En muchas religiones, el arte ha sido el único modo en que la idea del espíritu se representaba en ellas”. (Hegel G. W., 2006, pág. 51)

Siguiendo con las determinaciones histórico-espirituales, es mostrar como el fenómeno artístico se da en la historia misma; siempre el arte se moverá partiendo de la realidad cambiante, y Hegel puntualiza que el arte es superior a la realidad cotidiana, al rechazar que la apariencia inmediata como tal, sea lo verdadero y se resalta la necesidad de pensar y entender la realidad cotidiana desde lo concreto, para lo cual el arte es un gran instrumento.

El arte no puede ser considerado el único basamento cultural significativo de la modernidad, dada su exposición meramente intuitiva, el arte ahora será desplazado por el cristianismo y el Protestantismo, y por una filosofía que fundamentará el concepto del absoluto. Cabe recordar las tajantes críticas a Schelling por el absoluto abstracto de la identidad sujeto-objeto. Lukács¹⁴ también nos ilustra sobre este tema sobre la cual

¹⁴ Georg, L. 1966. Aportaciones a la historia de la estética. México, Df. Edit. Grijalbo.

Hegel disputará ampliamente en el prólogo de su *Fenomenología del espíritu*, pero en este apartado se verá de donde procede tal crítica; Lukács menciona: Schelling sostiene inmoviblemente, por una parte, que la síntesis dialéctica es el establecimiento de una identidad absoluta, la disolución de toda contraposición, pero, por otra parte, coloca esa síntesis fuera del ámbito del normal entendimiento humano. (Lukacs, 1966, pág. 91)

En este sentido y siguiendo con este apartado, Hegel será el primero en formular la unidad de las contradicciones que se muestran como relación entre la identidad y la contradicción, Lukács comenta a Hegel de la siguiente manera:

“Si hubiera que hablar de jerarquía y si las dos determinaciones deberían tomarse por separado entonces habría que entender la contradicción como lo más profundo y esencial. Pues frente a ella la identidad no es más que la determinación de lo simplemente inmediato, del ser muerto; la contradicción, en cambio, es la *raíz de todo movimiento y vida*; nada se mueve, nada tiene impulso y actividad sino en la medida en que tiene en sí mismo una contradicción. Y toda concepción que no reconozca este carácter subjetivo y objetivo de la contradicción tiene que caer en un subjetivismo. Pues en estos casos la contradicción “queda relegada a la reflexión subjetiva, la cual pondría la contradicción con su relacionar y comparar. (Lukacs, 1966, pág. 90)

Hegel vislumbra esta problemática en Schelling como un formalismo monócromo (Hegel G. , 2010, pág. 71) que afirma que la universalidad abstracta es lo absoluto incluso lo tildará de un abismo del vacío (Hegel G. , 2010) que dirige a lo diferente y

determinado a la disolución. Para Schelling, acceder a lo absoluto a través de la intuición intelectual debería de desaparecer todo lo objetivo, sin retornar a sí mismo. Por consiguiente, la intuición intelectual dejaría de vivir, consecuentemente, podemos ver que la disolución antes mencionada, se equipara a la muerte.

Siguiendo con lo anterior el arte ha dejado de ser la directriz única y omniabarcadora, por consiguiente, en la modernidad el arte llega a su fin, pero este genera al mismo tiempo un cambio de rumbo, un giro hacia inagotables campos, nuevas posibilidades. Esto promueve, la subjetividad del artista junto con sus habilidades, siendo capaz de asimilar, tomar y manipular cualquier estilo, contenido y técnica que históricamente hayan tenido cabida. Por lo tanto, el contenido del arte ya no será solo lo divino, es decir, la bella figura, el absoluto reposando en sí, esto recordemos, se da en el ideal de la antigüedad. Ya en la forma romántica, lo humano tomará el lugar de lo nuevo sagrado.

Por el abanico de posibilidades, contextos y caracteres, a esta multiplicidad de temas que el arte puede apropiarse, se asocia y acrecienta las múltiples configuraciones, ya que no solo será lo bello; sino también lo feo, lo grotesco, lo que también tenga cabida y aceptación en el rubro artístico. Este caminar, si bien comienza con formas simbólicas como primer intento de representación; Hegel verá en Grecia, como el terreno máximo

donde se equilibra Idea y figura; es la infancia bella de la humanidad; lo más heroico y emancipado de la humanidad, después tal germen, madurará hacia la senectud -ars moriendi- y mostrará en la forma romántica la belleza de lo finito y lo prosaico.

La tesis del fin del arte en un panorama histórico, filosófico y espiritual, decanta en la incapacidad del arte de producir, ponderar o instaurar algún modelo que genere un marco inmediato de lo humano. Sintetizando, el arte ha llegado a la incapacidad de decirnos y mostrarnos algo nuevo sobre el ser humano. Por lo tanto, el arte se debe distanciar ante los nuevos modos de reflexión histórica, esto solo mostrará que es una de las formas de la razón de la historia. El arte, por consiguiente, deberá conformarse con su propia dimensión de reflejo, ludicidad y consecuente experimentación, ya que, ciencias como: la historiografía, se encargarán de la memoria colectiva y el trabajo práctico, funciones que antes estaban en los derroteros del arte.

Siguiendo tal argumento, Hegel se percató de que al haber un “fin del arte”, el mundo moderno genera y brinda a las artes contenidos ilimitados de formas y contenidos, donde se genera la cópula entre intuición y reflexión. Para Hegel esta unión, de intuición y reflexión se convierte en una herramienta para el presente, la cual brindará la pregunta por el significado del arte en épocas pretéritas.

El ideal del arte se vinculará estrechamente con su época y cultura, por lo siguiente, el significado histórico del arte como mediador de verdad, hace que se cuestione si realmente son suficiente sus orientaciones, hacia el Espíritu Absoluto o de lo contrario vincularse con otras formas de conciencia histórica. Hegel definirá el ideal, entendiéndolo como la forma -siempre nueva, dependiendo la época- entre forma y contenido; concreción entre forma histórica y sus individuaciones, por lo tanto, cada género artístico tendrá su impronta histórica.

Todo esto lo logra partiendo de que las formas estéticas vienen acompañadas de su respectiva etapa histórica; mostrándose fenoménicamente como formas. Se determinan por su contenido y en este determinar se otorga al mismo tiempo pautas a conocer las concepciones históricas, culturales y espirituales, ofreciendo diversas conciencias históricas en cada paso y superaciones de contradicciones propias de su tiempo.

Por tanto, para Hegel, la forma nunca será aislada del contenido que carga, hemos de recordar que lo artístico es para Hegel; la idea de lo divino, esto es, cada horizonte de verdad y razón que se haya mostrado y conquistado en la historia de la humanidad. Por lo tanto, en el arte, se han depositado enseñanzas valiosas sobre la naturaleza humana, es el registro de las pugnas. Podemos por consiguiente definir el ideal, como la figura dada a la intuición -siempre finita- enmarcado como existencia histórica de la Idea.

Esto muestra la función del arte, ya que, al mostrarse como forma consciente, determinada y configurada categorialmente, muestra contenidos racionales, haciendo accesible una demostración otorgada al escrutinio de lo abstracto y puramente racional.

Hegel apuntala al arte como un momento de irrupción cultural de un pueblo en la historia, y mediará entre la conciencia global, partiendo desde el conocimiento y la praxis, hacia la formación del hombre , ya que, cada conciencia histórica representa y ofrenda expresiones y saberes que son reflexionados y aprehendidos , haciendo que sean debatidos, contradichos y asimilados, por consiguiente el arte capacita a los hombres a formarse mediante el aprendizaje de su propia historia , pero este aprendizaje nunca será inmóvil, siempre visualizara nuevos horizontes, y estos a su vez abiertos para su comprensión y superación.

Las obras de arte, están circunscritas en la cultura en constante conexión con la historia; si el arte posee una época y contenidos culturales, entonces se vislumbra como herramienta para la autocomprensión de una comunidad, siempre a miras de comprender la historia que le circunda. Con esto el arte otorga al hombre, saberes y estructuras pasadas y presentes, formándolo desde lo singular hasta lo comunal; se apuntala como una excelente herramienta de crítica social. Al educar a la humanidad por esa misma humanidad. Por consiguiente, Hegel nos ofrece un panorama del arte como instrumento dedicado al entendimiento siempre configurado intuitivamente – inter-

subjetivo- de esta manera el arte adquiere, como mencionamos más arriba, la función de aportar aprendizajes, asimilación y transmisión de la cultura humana.

En lo que respecta a la obra de arte, Hegel comentará que será plena y coherente, cuando enmarca en ella una conciencia histórica, por ende, aunque un individuo o artista la haya producido, esta pertenece a toda la comunidad. Ligando con lo anterior, Hegel problematizará la figura del genio, la cual es sumamente interesante y nada común en su tiempo. Para Hegel, la producción de cualquier obra artística tendrá como basamento las orientaciones de la comunidad que le gesta. Siguiendo con lo anterior la obra de arte, aunque producida sea por un individuo, será en pertenencia de la comunidad toda.

Si bien, antes se ha problematizado el concepto de obra de arte; en Hegel encontraremos otro concepto; que dé inicio abordará de una forma original y totalmente desprendido de cotas inalcanzables, este concepto será el de genio.

1.3.1. El genio según Hegel.

En Hegel, la figura de genio no será concebida como un personaje cuasi-divino, o visto como un personaje dotado de habilidades, que, para otros serán inaccesibles. Prosiguiendo, se mostraba en la historia del arte que este individuo con tales características será el único capaz de realizar obras culturales, a lo que Hegel se opondrá. ¹⁵Hegel mostrará que genio, es aquel individuo que pondera y configura desde la intuición. las fuerzas que se manifiestan en cierta comunidad y las hace obra de arte, y al construirlo, hace que todas estas potencias, se eleven a la conciencia de la misma comunidad.

Por ende, la producción que emana del genio, radica en la conciencia que se obtiene mediante las potencias ya vistas y asimiladas en su comunidad; el artista muestra el proceso del Espíritu, que se ha mostrado en su sociedad y la lleva a obra de arte. Hegel se preguntará (Hegel, 2006, pág. 177)de que facultad del espíritu procede tal actuar, su respuesta será: la fantasía. Si bien, el papel que juega tanto el entendimiento como la razón, incluso, términos como corazón y ánimo, son cruciales. Hegel mostrará que no

¹⁵Para Schelling, la síntesis dialéctica es el establecer una identidad absoluta, esta disuelve toda contradicción, haciendo que esta síntesis se ubique fuera del entendimiento humano, por ende, hace falta según Schelling, de una facultad extraordinaria, una genialidad especial para poder comprenderlo. Esta intuición intelectual no puede ser enseñada: especialmente a quien no tiene la capacidad, o el órgano.

En Kant el genio es un don natural que da fruto al arte como capacidad innata, mediante la cual la Naturaleza la brinda; por ende, desde Kant veremos que, como capacidad, el talento es innato, carece de autoproducción. Así se cae en el presupuesto de que el artista crea sin tener más que solo su imaginación. Como el genio es Naturaleza y no ciencia, no puede mostrar el camino de su arte a lo demás, puesto que se trata de un don innato, por ende, aprender y enseñar esta capacidad en Kant se vuelve imposible.

hay que desplazar a la fantasía, y acto inmediato la coloca como directriz del artista. Concretará el filósofo alemán con esta definición: “Ella es en efecto [la fantasía], la facultad de la producción artística; [es la facultad] de llevar inmediatamente un contenido, [más exactamente: un] contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representación...” (Hegel G. W, 1989, pag, 204) . Por lo cual la fantasía podría posicionarse como la facultad general para la producción artística¹⁶, incluso se diferencia entre fantasía e imaginación, siendo la primera creadora y regidora del arte. Siguiendo con la fantasía hace uso de la memoria para aprehender la realidad efectiva, esto es así, ya que el artista podría caer en productos imaginados y superficiales, evadiendo así la realidad efectiva.

De esta actividad forman parte, en primer lugar, el don y el sentido para la aprehensión de la realidad efectiva y sus figuras, que, mediante la visión y la audición atentas, graban en el espíritu las más diversas imágenes de lo dado, así como la memoria retentiva del variopinto mundo de estas multiformes imágenes. No queda por tanto confinado el artista por este lado a conformaciones autoproducidas, sino que, abandonado el superficial así llamado ideal, tiene que pasar a la realidad efectiva (Hegel, 1989, pág. 204)

¹⁶Lecciones de estética de Hegel 1826, página 204

Por consiguiente, pensar que exista un inicio ideal en cualquier producción artística, Hegel será preciso en enfocar las fuentes del artista en la amplitud de experiencias que este haya tenido; puntualizará en el alejamiento de la producción artística basada en abstractas generalidades, diferenciando el pensamiento como herramienta abstracta al filosofar mismo, explicitando:

“Un comienzo ideal en el arte y en la poesía es siempre muy sospechoso, pues el artista debe crear por sobreabundancia de vida y no por sobreabundancia de generalidad abstracta, pues en el arte el elemento de la producción lo procura la configuración externa efectivamente real y no, como en la filosofía, el pensamiento. En este elemento debe por tanto encontrarse y sentirse a sus anchas el artista. Debe de haber visto mucho, haber oído mucho y haber retenido en sí mucho...” (Hegel, 1989, págs. 204-205)

Veamos que este requisito primero, el cual sería: el interés del artista por aprehender lo determinado real en una figura real, así como la contemplación activa y mediada por la razón. Esto desemboca a ver a la fantasía con escrutinio más detallado; ya que esta dejará de ser, solo mera anotación de la realidad efectiva; esto ocurre porque la obra de arte no solo ha de manifestar por medio de figuras externas lo que yace en el pecho humano, sino que debe de alcanzar la racionalidad de lo efectivamente real que son en y para sí¹⁷.

¹⁷ Hegel, G. F. Lecciones sobre la estética Akal página 205.

1.3.3 En-si y En-para-si

Hegel a diferencia del en-si kantiano -el cual refiere a una existencia independiente de toda conciencia que sea afectada y en la cual se produzcan percepciones y representaciones-; la nueva concepción que dará Hegel sobre el en-si mostrará que si bien el en-si es independencia del objeto de la conciencia conocedora también mostrará tal independencia del resto de los objetos. Esta independencia del objeto y del sujeto, hace que el en-si Hegeliano se muestre como una determinidad abstracta y mostrándose externa a ella misma.

Hegel mostró la equivocación kantiana de considerar la subjetividad y la objetividad como una rígida contraposición infecunda; resolviéndolo en el plano dialéctico, mostrando que lo subjetivo y objetivo son dados a la dialéctica. Lukács¹⁸ señalará que la dialéctica ha realizado esfuerzos en determinar más adecuadamente el En-si de otros métodos, mediante la contradicción y superación en una síntesis superior. Esto es consecuencia de la conexión que Hegel realiza entre la cosa en sí y sus propiedades,

¹⁸ Georg, L. 1967 Estética Tomo III La peculiaridad de estético. México, Df. Edit. Grijalbo.

ya que el pensamiento que elabora Hegel promueve la concepción que contempla la objetividad como origen de todo ente.

La cosa en- si es, no solo como cosa-en-si de tal manera que sus propiedades sean resueltas por una reflexión externa, sino que se comporta en determinada manera por causa de sus propias determinaciones; esto es, que la cosa-en-si no es fundamento sin determinación que se localiza más allá de su existir externo, sino que está presente como fundamento de cada propiedad que posee.

Además de colocar el En-si como pivote y punto de partida epistemológico, como comienzo de toda pesquisa científica o filosófica que se realice en el mundo, deja los cimientos para la posibilidad de superar por medio del intelecto, su proceso de abstracción, preservando así su esencia epistemológica. De esta manera Hegel muestra que el En-si permite epistemológicamente que todo Algo, se viese como siendo-en-sí, precisamente a consecuencia de su independencia respecto del sujeto. En el ser-en- y-para-si aparece una totalidad de las determinaciones existentes en estrecha y coherente unión, sin que esto degrade o supere el fundamento abstracto caracterizado por el En-sí.

Este acto de racionalidad, no debe de concentrarse en la conciencia de éste y motivarlo hasta la proyección de éste, sino que al plasmarlo ha de hacerlo con total profundidad, y meditación, ya que, sin esta última el artista no tomaría conciencia de lo que hay en

su fuero, por ende, toda obra de arte no tomará a ligero el ejercicio a la fantasía, al contrario, se basará en ella para crear sólidos productos.

Profundizando hemos de seguir señalando que esto no implica que el artista ha de moverse en un plano meramente filosófico; la filosofía no sería necesaria, ya que la fantasía es la que únicamente hará que se tome conciencia de esa racionalidad interna, no en forma de representaciones universales, sino con figura concreta y realidad efectiva individual.

Por consiguiente, el artista ha de representar lo que en él vive, ponderando en la imagen y figura, la expresión de lo verdadero en la realidad efectiva; esto desemboca en la unión entre el contenido racional y la figura artística. El artista ha de unir la profundidad de ánimo y el sentimiento profuso, pulsante de vida. Es menester subrayar que dadas consideraciones previas para realizar una obra de arte; se desemboque en prosaicas explicaciones que bien podrían pasar por procacidades; seamos claros, cualesquiera obra de arte no puede ser producto de un frenesí obtenido en el sueño, de un impulso pueril y meramente aleatorio; el artista no puede dominar contenido alguno, sin antes ponderar, deliberar, seleccionar y configurar; concluyendo el artista debe saber lo que hace desde el pensar hasta la concretud del hacer.

Consideremos que el sentimiento que arropa el corazón del artista debe de haber cruzado estadios de sobrecogimientos y experiencia de vida, ya que, estas serán el

fermento de conformar auténticas obras artísticas, pero la madurez será la que encamine a obras más profundas y ricas en espíritu. Por ende, Hegel comentará.

“Desde este punto de vista, el artista no sólo debe de haber visto mucho mundo y haberse familiarizado con sus manifestaciones externas e internas, sino que también mucho y grande debe de haber pasado por su propio pecho, su corazón debe de haber sido ya profundamente sobrecogido y conmovido, mucho debe él haber hecho y vivido, antes de poder conformar las auténticas profundidades de la vida en apariencia concretas” (Hegel, 1989, pág. 206)

1.4. El pathos como configuración estética.

Continuando, para Hegel el artista posee razón y reflexión (Hegel, 1989, pág. 177) , donde se mostrará como un conocedor del *pathos*, ahora bien, debemos de esclarecer que las potencias universales que se presentan en el corazón humano y son combustos para la vida de las comunidades, se denominará como antes citamos: pathos. Pero este término acuñado en sienes griegas ha de evitar traducirse como “pasión” ya que en esto Hegel será en demasía puntual. Esta palabra de difícil traducción, ya que “pasión” siempre comporta el concepto concomitante de lo mezquino, bajo; pues exigimos que el hombre caiga en el apasionamiento. Tomamos aquí por tanto *pathos* en un sentido más elevado y más general, sin esta connotación de lo censurable, obstinado, etc....” (Hegel, 1989, pág. 169) Por ende, *pathos* se verá como una potencia del ánimo legítimo (Hegel, 1989) pero esta poseerá como contenido racionalidad y voluntad libre. Discerniendo, la pasión porta en ella lo insolente y bajo, al no estar mediada por la razón. El pathos, por el contrario, tendrá la impronta de ser deliberado y ponderado por la cognición, la razón

toma la brida del ánimo humano, es un momento de plena racionalidad, por consiguiente, en el *pathos* radica el sí mismo del hombre, constituyendo el centro del quehacer artístico.

Hegel puntualizará, que el *pathos* es constitutivo y se limita a la acción del hombre (Hegel, 1989, pág. 170) El *pathos* al vivificar el actuar humano, hace que todo animo sea impregnado por la racionalidad. Siendo concretos, el *pathos* se posiciona en el centro mismo del arte, en su dominio, incluso su representación es eficiente tanto en la obra como en el espectador (Hegel, 1989, pág. 170), Hegel ilustrará que el *pathos* se encuentra en cada pecho humano , obteniendo reconocimiento desde el hacedor como el espectador, ya que al ser racional y por ende accesible a la cognición, se reconoce como valioso y legítimo.“Pues el *pathos* pulsa una cuerda que resuena en todo pecho humano, cada uno conoce lo valioso y racional del contenido de un verdadero *pathos*, y lo reconoce.” (Hegel, 1989, pág. 170) .

Siguiendo con ello, el *pathos* moverá desde lo profundo, porque es en sí y para sí lo que el ser humano tiene poder. Por ende y en materia que nos dispone ilustrar, el *pathos* es uno de los pivotes de la actividad artística, Hegel continuará ilustrando por medio de una comparación y uso de la naturaleza en piezas artísticas; esta se verá como servidumbre, como ornamento u accesorio que sostenga el *pathos* a mostrar. Hegel comentará:“La naturaleza debe por tanto emplearse esencialmente como

simbólica y dejar que resuene la fuerza del *pathos*, el cual constituye el objeto de la representación propiamente dicho.” (Hegel G. W., 2006)

Otra disyuntiva que podemos encontrar es confundir *pathos* con vana emoción, esta última es cuestionable, Hegel comentará que, emoción es conmoción (Hegel, 1989, pág. 170) surgiendo como mero sentimiento, y basta aclarar que quizá, en la modernidad el hombre tiende a derramar lágrima, so pena de la pérdida de ecuanimidad y razón. Pero en el arte el *pathos* ha de ser la directriz, o sea en sí mismo verdadero.

Hemos de recordar que el *pathos* yace en todo pecho humano sin distinción; de igual modo la religión muestra tal dificultad, si bien se encarga de lo relacionado a la fe y, esto se muestra explicitado en profundos ánimos -piedad y devoción- pero al arte no le compete mostrar ya calados religiosos o dogmas trinitarios; redundando en la religión, Hegel comentará: “La religión atañe más a la actitud, al cielo del corazón, al consuelo universal y al enaltecimiento del individuo en sí mismo, que al actuar propiamente dicho como tal.” (Hegel, 1989, pág. 171)

Ejemplificaremos que el *pathos* que ha de mostrarse, según Hegel se manifiesta en pocos casos, serán pocos los momentos en que la voluntad de manera sustancial. El sentimiento patético como hemos visto anteriormente se auxilia de la fantasía, pero es el *pathos* aquello que conmoverá a los espectadores. El *pathos* como terreno fértil del

arte, como sentimiento ligado a la razón y no mero arrebató de manía. Hegel respecto a la época moderna mostrará la reflexión de lo grotesco y que el arte dada en la modernidad ha de causar cierto efecto mediante lo disarmónico.

Otro rasgo de interés para mencionar, es que Hegel pedirá al *pathos*, su despliegue; esto conlleva a una coherente conexión del *pathos* y del mundo que le circunda, por ello en Hegel veremos que cada nacionalidad mostrará cierta carga patética, concretándose en obra de arte, siendo motivo para el hombre como concreción hacia la subjetividad verdadera pero encerrado en sí a la totalidad de su comunidad e historia, ya que el hombre se presenta como totalidad. Si bien ya mencionamos que el artista al hacer uso de la razón y la reflexión, da por implicación que es suyo el conocimiento de un *pathos*, es en primera instancia por el uso de la fantasía; la cual, no adquiere ningún tono baladí o superfluo; sino que promueve la plenitud de lo verdadero en concordia con la razón, ánimo y memoria.

Llegando a este punto podemos considerar que el genio artístico es el binomio entre: la producción en total autonomía y la libertad de obra (Hegel, 2006, pág. 177) , sin embargo, en la obra de arte, veremos que el talento, es pieza clave para tal engranaje.

1.4.1 El talento.

El talento presenta su cualidad como, elemento para exponer lo sensible, esto es, la naturalidad del hacer; la idea no debe quedarse en el plano del pensamiento, sino que ha de ser mostrada como exterioridad, por ende, el talento es el puente para que la idea sea externa. El artista en su hacer no debe de exiliar de ningún modo el pensar, sino lo contrario, mostrar el pensar en actividad, en configuración plena en un *hic et nunc*, puesto que esta configuración inmediata es la impronta del quehacer artístico; pensar haciendo y hacer pensando. Hegel lo mostrará. “En los profundo pensamientos del artista no debe quedar suprimido el pensar, sino que hay que atender al hecho de que el pensar se configura de inmediato, y es precisamente eso que se configura en el artista lo característico del genio artístico” (Hegel, 2006, pág. 177) Todo este hacer, viene proyectado por el artista y su subjetividad y como fuente la profundidad de su ánimo y la necesidad de expresarlo (Hegel, 2006, pág. 178)

Hegel también abordará el tema de técnica artística y el de inspiración; del primero será el órgano con el cual el artista crea figuras, en primera instancia de un talante superficial, para después dotarla de un carácter y vitalidad.

Delimitemos, arriba se habló del genio como una capacidad general para la verdadera producción de la obra de arte tanto como para dotarla de energía como para dotarla de

activación de la misma (Hegel, 1989, pág. 206). Pero esto existe como subjetivo, pues solo un sujeto autoconsciente que tenga como meta la producción de una obra de arte, puede gestar espiritualmente. Pero seguimos sin poner frontera entre genio y talento, Hegel comentará que tampoco son inmediatamente idénticos, aunque su identidad es necesaria para la creación artística perfecta (Hegel, 1989, pág. 206)

Si bien el arte en la medida en que individualiza en general mostrándose en géneros artísticos particulares, necesitará diversas aptitudes concretas, a esto se le puede denominar talento. Pero el talento en estos estadios solo evidenciaría virtuosismo en cierta rama artística, y para que esto ocurra deberá de estar ligado a la capacidad artística y animación (Hegel, 1989, pág. 206) que el genio confiere. Por ende, un talento sin genio sería floritura o engarce sin contenido, mera mecanización. Prosiguiendo, Hegel atisbará con recelo, en contra de aquellos que presuponen que talento y genio nacen innatos en el pecho de la familia humana; Hegel dirá:

“Pues el hombre en cuanto hombre ha nacido también para la religión, p. ej., para el pensamiento, para la ciencia, es decir, en cuanto hombre tiene la capacidad de alcanzar conciencia de Dios y de acceder al conocimiento pensante. Para ello no necesita más que del nacimiento en general y de la educación, la cultura, el empeño” (Hegel, 1989, pág. 206)

Exponer que, por el mismo hecho de tener el acceso mediante la cognición a tales conceptos y rubros, no será suficiente para nuestro filósofo; para él, en la esfera artística, se necesita una disposición diferente, en este plano al contemplar lo bello

como idea realizada de lo sensible y consolidado por la realidad efectiva, la obra de arte se despliega ante los sentidos teóricos como lo son: el oído y el ojo; pero esto suficiente no es, ya que el artista ha de configurar, no solo en su fuero espiritual del pensamiento, sino cobijo total de la intuición y sentimiento; para decantarse al final en relación total con un material sensible y concreto. Veamos, ahora que se da cierta creación artística cualesquiera que esta fuese, ha de verse que, en naturalidad e inmediatez, está fuera del alcance – según Hegel- del sujeto, este no podrá producirlo por el mismo; sino que ha de conquistarlo y descubrirlo, como lo inmediatamente dado. Hegel observa que análogamente, las artes en su diversidad y riqueza, se tornan nacionales o en cierta medida descubren afluentes que yacen en el corazón del pueblo que las forja, de las cuales se alimentan y crecen.

Un rasgo a distinguir, dentro del tema relacionado al genio, es el de la naturalidad, entendida esta como un predisposición dúctil y directa que hacen que la destreza externa artística se muestre en sus productos, así como la facilidad de producción interna (Hegel, 1989, pág. 207). En efecto en cada arte se necesita un profuso estudio a razón directa del esfuerzo y aplicación constante; pero cuando el genio y el talento son vastos, ignorarán estas fatigas y desvelos para la adquisición de dichas herramientas; Hegel justificará:

“Pues el artista auténtico tiene el impulso natural y la urgencia inmediata de configurar al punto todo lo que tiene en su sentimiento y representación. Este modo de configuración es *su* manera de sentir y de ver, que sin esfuerzo halla en sí como el órgano adecuado a él propiamente dicho. Un músico, p. ej., no puede comunicar

más que en melodías lo más profundo que en él se agita y mueve, y lo que siente se le convierte inmediatamente en melodía, como al pintor en figura y color...” (Hegel, 1989, pág. 207)

El artista al poseer este don para configurar, no solo como representación ya sea teórica -ligar versos, componer o mezclar colores, atacar una placa de cobre- o los enarbolados frutos de la imaginación, sino de modo igualmente contundente, dentro del ámbito práctico, esto no es más que, la ejecución real y contundente de la obra de arte; por bien hemos de tener que el artista ha de enlazarse a ambos terrenos, lo que ha gestándose en la fantasía vera parto por sus manos, Hegel comentará:

“El artista debe ciertamente ejercitar hasta la perfecta destreza aquello que de este modo reside inmediatamente en él, pero igualmente la posibilidad de ejecución inmediata debe estar en él como don natural; de lo contrario, la habilidad meramente aprendida nunca le va a una obra de arte viva. Ambos aspectos, la producción interna y su realización, van, conforme al concepto del arte, absolutamente cogidos de la mano” (Hegel, 1989, pág. 208)

1.4.2 La inspiración como trabajo autoconsciente del artista.

Profundizando podemos ver como la actividad propia de la fantasía y la ejecución técnica que el artista despliega, conforman en resultado, lo que se llama: inspiración. Palabra que vinculan algunos, erróneamente al arrebatado divino; puesto que el genio se halla en relación estrecha con lo espiritual y lo natural (Hegel, 1989, pág. 208) ha de contradecir, que ésta se da por estimulación de lo sensible, llámese; esperar en algún acto pueril como contemplar la naturaleza la llegada de la inspiración, incluso por medio de métodos basados en enervantes alcohólicos o de algún otro tipo, esto según Hegel.

Tampoco es invocación o clavícula de cualquier tipo, que, al formularla, la inspiración se genere como algún humor predispuesto a ciertos ordenes neurales; ya que, cualesquiera personajes que emprendan la tarea de crear una obra artística, sin tener previamente un estímulo vivo, algún contenido previo y solo fiarse de su talento, se encontrará lejos de poder crear una obra de arte sólida.

Hegel será específico:

“Ni aquel estímulo sólo sensible ni las meras voluntad y decisión procuran una auténtica inspiración, y la aplicación de tales medios sólo demuestra que el ánimo y la fantasía carecen en sí todavía de un verdadero interés. Por el contrario, si el impulso artístico es de índole correcta, este interés ya se ha lanzado de antemano sobre un objeto y un contenido determinados y los ha fijado.” (Hegel, 1989, pág. 208)

Por lo tanto, la verdadera inspiración, se muestra con un contenido determinado que la fantasía previamente ha macerado y cultivado, con el único fin de expresarlo artísticamente; mostrando circunstancia de un configurar que hila desde lo interno

subjetivo como en la ejecución objetiva de la obra de arte (Hegel, 1989, pág. 209) para este binomio es necesaria la inspiración.

Las obras artísticas, bien pueden provenir del exterior en forma de encargo o brotar del artista, pero no confundir con mera ocurrencia y bagatela, sino un trabajo intrínseco poderoso y de escrutinio; el requisito es que el artista como creador tenga un interés especial y que la obra devenga viva y abierta. Hegel dirá: “Y un artista auténticamente vivo encuentra precisamente por obra de esta vitalidad mil pretextos para la actividad y la inspiración, pretextos ante los cuales otros pasan de largo sin verse afectados” (Hegel, 1989, pág. 209) Incluso dará una definición concreta sobre lo que es inspiración. “Si a continuación preguntamos en qué consiste la inspiración artística, ésta no es más que el hecho de llenarse completamente de la cosa y no descansar hasta que la figura quede acuñada y en sí redondeada (Hegel, 1989, pág. 209)”

Si bien, ya notamos que la inspiración no es capricho emotivo o sensual, ni la imposición de crear como un acto reflejo; hemos de ver que el artista que, convierte el objeto en suyo, ha de olvidar su particularidad subjetiva y adentrarse en el objeto, en el material, configurándose como el órgano y la actividad (Hegel, 1989, pág. 209) viva de la cosa misma, esto dará como pie a que se profundice en la objetividad de las obras artísticas.

En Hegel se verá que la verdadera objetividad será el contenido auténtico que brinda inspiración al artista, pero que no queda resquicio dentro de él, esto es, que, en lo interno subjetivo debe de mostrarse prístinamente, ya que al presentarse de forma íntegra el alma y la sustancia universal del objeto elegido (Hegel, 1989, pág. 211) aparezcan resaltadas como configuración plena y sin ostracismos, otorgando redondez y toda la representación en alma y sustancia.

Esto se debe, a que hay dos problemas que se dan cuando se busca la verdadera objetividad; siendo que esta es meramente exterior; y se presenta cuando en la obra de arte el contenido debe tomar la forma de la realidad efectiva ya dada y presentarla en figura externa familiar (Hegel, 1989, pág. 210) Pero decanta en que lo artístico debe abandonar su manifestación como algo cotidiano e insulso, por ello, el artista debe apartarse de tales tentaciones de apuntar hacia la objetividad meramente exterior, ya que carece de contenido; si bien por talento puede mostrarse esto cotidiano como vital en sí, no posee verdadera belleza, por precariedad ante el insuflar de contenido auténtico la obra artística.

Otro problema que dificulta la verdadera objetividad será, una interioridad que no florece como tal; no desenvuelve el ánimo con el que ha sido aprehendido, el objeto elegido. Pero no yace en este proceder el abismo a sondear; si bien, se ha elegido por profunda interioridad de ánimo, pero ocurre que esto interno permanece ocluido y concentrado (Hegel, 1989, pág. 210) y no logra claridad y un desenvolvimiento claro. Si

bien, un *pathos* habita tal objeto, éste solo se muestra como fantasma, eco; se insinúa alusivamente mediante apariencias exteriores, pero esta muda hace que decaiga fuerza y la naturaleza del contenido se pierde. Hegel comentará que para ejemplificar bastaría atisbar las canciones populares, donde se remite a sentimientos harto profundos pero torpes en mostrarse, se coarta la expresión, se mutila la claridad del *pathos* y se torna adivinanza y enigma. “El corazón permanece en sí comprimido y embutido, y, para ser comprensible para el corazón, sólo se refleja en coyunturas y apariencias externas enteramente finitas que son, por supuesto, elocuentes, aunque sólo se les dé una muy ligera inflexión hacia el ánimo y el sentimiento” (Hegel, 1989, pág. 210)

Retomando la verdadera objetividad, será el contenido que autenticado, inspire al artista, el cual debe de superar lo interno subjetivo, y dejar que el contenido se muestre claro, que sea él, en la concentración de ánimo, de *pathos* consumado que yace en el objeto elegido y aparezcan. De hecho, Hegel comentará que lo supremo y más excelente no es lo inefable (Hegel, 1989, pág. 211) ya que de ese modo el artista sería el que posea toda esa carga y profundidad y no la obra en sí, sino que los productos son lo mejor de él, pero no será lo que permanezca en lo interno.

1.5 Manera, estilo y originalidad.

Dejaremos el tema donde al artista se le exigirá sobremanera la objetividad antes remarcada y proseguiremos. Ya que el sujeto productor se ha encontrado en íntima unión con el objeto y lo ha trastocado por medio del talento y genio en creación artística, partiendo siempre del ánimo y la fantasía. Se configura una identidad, que la formara la subjetividad del artista y la verdadera objetividad de la representación, pero si bien ya se tiene un producto con fuerza y coherencia, se ha de pedir al artista la floritura final, la cual será: la originalidad.

Para desmenuzar el concepto de originalidad dentro de la obra artística, esto es, según Hegel, hemos de partir de la diferenciación de términos siameses como serán; la manera subjetiva y el estilo. El primero que abordaremos será la manera. Esta no será más que las particularidades propias del artista, haciendo que esté por encima de la producción de la obra de arte, por ende, la misma representación y el ideal se menosprecian.

Detallando, hemos de no confundir o referir, la manera con géneros universales del arte (Hegel, 1989, pág. 212) esto implica un modo de representar, que conlleva instrumentos, saberes y conocimientos particulares; Hegel, expondrá:

“...el pintor paisajista tiene que aprehender los objetos de forma distinta que el pintor histórico, el poeta épico de forma distinta que el lírico o el dramático..., sino que la manera es una concepción y contingente peculiaridad de ejecución que pertenece sólo a este sujeto y que puede llegar a entrar en contradicción directa con el verdadero concepto del ideal” (Hegel, 1989, pág. 212)

Destaquemos este punto. La manera sería un camino errado para el artista, pues este abandona todo a su limitada subjetividad, ya que el arte supera la mera contingencia del contenido, por ende, pedirá al artista que haga lo mismo, eliminar o llevar la mínimo las particularidades subjetivas. Por consiguiente, si bien la manera como sustento y tentación final para crear la obra, esta, refiriéndonos a la manera, no se contrapondrá a la verdadera representación artística, (Hegel, 1989, pág. 212) solo que simplificará el campo de herramientas y saberes, les dará coherencia, y el terreno que poseerá al final será el de aspectos meramente externos.

Puesto es que la manera constituye un modo de representación particular, el cual procede de un artista -incluyendo esto: escuelas, discípulos cabe mencionar, incluso seguidores- esto se da por repetición constante y se bifurca por un lado en aprehensión y en el otro tendremos, a la ejecución. En la aprehensión, hemos de referir a las apropiaciones que el artista toma, experimenta y suscita en la obra; y se vincula directamente con su forma de ver y apreciar el circundante mundo; ojo u oído atento y perspicaz – se registra ya sea textura o sonido, lo cual, hace una impronta única, mostrando que ese conjunto de registros recaigan sobre los objetos, e incluso, estos mismos cariz diferente posean.

Hegel dirá:

“En la pintura, p. ej., la tonalidad del aire, el follaje, la distribución de luz y sombra, toda la tonalidad cromática en general, admiten una variedad infinita...Puede tratarse de un tono cromático que en general no percibimos en la naturaleza porque, aunque exista, no le hemos prestado atención. Pero tal o cual artista se ha fijado en él, se lo ha apropiado y se ha habituado a verlo y reproducirlo todo con esta clase de coloración e iluminación” (Hegel, 1989, pág. 212)

El otro apartado, es la ejecución, la cual, remitirá a manejo de la herramienta del artista; ya sean: buriles y gubias, pinceles, instrumentos musicales. Por consiguiente, nos percatamos que el arte es una forma de aprender a ver el mundo, esto es, el arte como condensación de experiencias. Si bien ya mencionamos estos dos caminos de la manera, hemos de ser puntuales en decir que la primera mencionada, podría caer en el exceso de fútil y vana repetición, esto se produce por el simple hábito, recurrencias. Tornándose la obra en mera fabricación estéril, ya que, el artista pasaría a la sombra, esto daría fruto a un obrar automatizado. Hegel comentará: “Entonces el arte se rebaja a una mera destreza manual y habilidad artesanal, en si misma no reprobable, puede convertirse en algo insípido y sin vida” (Hegel, 1989, pág. 213)

Por consiguiente, la manera auténtica se amplía para no caer en tratamientos específicos y pétreos, hasta convertirse en mero hábito, pues el artista se atiene de

modo más general a la naturaleza de la cosa y sabe hacerse propia esta clase general de tratamiento, tal como implica su *concepto* (Hegel, 1989, pág. 213)

1.5.1 Estilo.

Este término significará, la peculiaridad del sujeto que se da a conocer completamente en un modo particular de expresarse; forma de narrar y estructurar un relato, proporciones y composiciones gráficas y pictóricas, etc. Se pronuncia en adentros de ciertas determinaciones y leyes de la representación, adaptación dependiendo el tema y el material. Ahora, limitar el estilo a un mero elemento sensible no cabría, puesto que se extiende a ciertos terminados elementos que derivan de naturalezas que viven en los distintos géneros artísticos y de ellos se desprende cierta forma de ejecución o quehacer. Tenemos en la música estilo tales como: clásico, barroco, sacro etc., de igual manera géneros pictóricos. Hegel comenta:

“El estilo se refiere a un modo de representación que se pliega a las condiciones de su material tanto como corresponde de todo punto a las exigencias de determinados géneros artísticos y a sus leyes dimanantes del concepto de la cosa. La carencia de estilo, en este más amplio sentido de la palabra, es entonces o bien la incapacidad para asimilar tal modo de representación en si mismo necesario, o bien el arbitrio subjetivo para dar libre curso sólo a la propia discrecionalidad en vez de a lo conforme a ley, y para sustituirlo de una manera mala” (Hegel, 1989, pág. 214)

En la cita anterior se aprecia, que estilo es coherencia para mostrar la figura, ya sea en un técnica, material y presteza determinada, y es inadmisibile trasplantar métodos estilísticos de un género artístico a otro. Y entrando al tema de investigación que nos atañe Hegel dictará: “Por eso es inadmisibile... trasplantar las leyes artísticas de un género artístico a las de los demás...en muchos de los cuadros de Dürer se ve que éste se había apropiado del estilo de la xilografía y que también en la pintura lo tenía en cuenta, particularmente en los pliegues de los vestidos” (Hegel, 1989, pág. 214)

Aunque este tema de Dürer será explicado más profusamente tanto en el segundo como tercer capítulo. Dicho todo esto, propondré concentrarme en el tema de la originalidad ya sin comparaciones ni símiles. Hegel la definirá de esta manera:

“La originalidad consiste, en fin, no sólo en seguir las leyes del estilo, sino de la inspiración subjetiva que, en vez de abandonarse a la mera manera, aprehende un material en y para sí racional y lo configura, tanto en la esencia y el concepto de un determinado género artístico como conforme al concepto universal del ideal, partiendo del interior de la subjetividad artística” (Hegel, 1989, pág. 214)

Por consiguiente, la originalidad quedará ensamblada por lo subjetivo y lo fáctico de la representación, mostrándose como verdadera objetividad; siendo transparente la interioridad del artista, que al crear una pieza se torna unificada la obra misma, haciendo peculiar el objeto artístico, pero al mismo tiempo la subjetividad que produce y crea. Podemos mencionar que Hegel, resalta la vigencia de elementos subjetivos y objetivos. Siguiendo en consecuencia, es menester decir, que no se debe de confundir originalidad con un arbitrio dado a la ocurrencia (Hegel, 1989, pág. 214), suele hacerse

trueque de originalidad con mero ejercicios parcos, infantiles y extravagantes; cayendo así en superficialidades. El humor y la ironía entrarían en este campo.

“Un humor tal puede estar lleno de espíritu y de profundo sentimiento, y habitualmente aparece como sumamente imponente, pero en conjunto es más fácil de lo que se cree. Pues interrumpir constantemente el curso racional de la cosa, iniciarlo, proseguirlo, terminar arbitrariamente, mezclar abigarradamente una serie de ingeniosidades y sentimientos, y engendrar por tanto caricaturas de la fantasía” (Hegel G. F., 1989, págs. 214-215)

Como observamos cita arriba, el problema con lo cómico es la interrupción de la concatenación cognitiva, esto es, se entorpece el flujo de una razón que busca, por medio del arte, la autocomprensión, y deviene mofa; hay casos en los que lo cómico e irónico por medio de la imagen, generan la autocomprensión y crítica pero serán pocos los casos ; coloco dos ejemplos de ello, Honore Daumier y José Guadalupe Posada, ambos por medio del grabado realizaron piezas que superaron la categoría de panfleto (sin desestimar de este su contenido combativo) y mostraron por medio de lo cómico e irónico, obras de humor punzante que traspasaron la emoción de la entraña y el enfado; colocando por medio de su obra cosmovisiones cotidianas o luchas y victorias ante regímenes políticos, azuzando a la crítica y acción. Se menciona esta característica, ya que en capítulos posteriores tocaremos el tema de ciertas estampas de contenido cómico e irónico, pertenecientes a nuestro tema a tratar -Dürer y su tiempo- y serán objeto de comparación y auxilio, por ende, se hace resaltar este apartado.

Concluyendo, la verdadera obra de arte ha de ser liberada de tales grillos, y mostrarse una ,de espíritu que no recoge ni recompone nada de lo externo (Hegel, 2005, pág. 215) sino que deja que el todo se muestre magro y unido , haciendo que esta totalidad sea una sola pieza, siendo ella misma leal y fiel en sí misma.

1.6 FORMA ROMÁNTICA

Para Hegel, cuando el ideal se determina, no se trata sólo de las características formales propias de la producción, sino la determinación que ha de diferenciar de la configuración artística, partiendo de los basamentos históricos-culturales. A saber, el ideal permanece en referencia constante y directa a un contexto histórico-cultural, y esto hace que el mismo este sujeto a cambio.

Hegel, da pie a las distintas formas artísticas, partiendo de conjuntos formales de producción que nacen y diferencian cada momento histórico-cultural, cabe recordar que, para Hegel, lo absoluto en configuración intuitiva es reconocible y eficaz en la acción histórica de los hombres. Por ende, el arte como mediación de la verdad reinante en cada episodio histórico, se descubre como forma de mediación de verdad por medio de

figuras intuitivas de diversa factura, pero con ello, proporciona en cuanto, que es exposición del espíritu, autoconciencia que obliga a un actuar y proseguir concatenadamente este proceso.

Prosiguiendo, veremos que el arte, procura en distintos escenarios y episodios conciencia ética a la comunidad que le fecunda como también a lo singular; esto claro, se otorga mediante variadas formas de representación a razón directa de perfección que en ellas yacen. Por consiguiente, el arte es elemento esencial de cada cultura y su desarrollo, por tal principio, configura cada representación de lo divino, y esto es, la configuración de lo absoluto o espiritual -lo que se muestra eficaz y verdadero dentro del devenir histórico-. El arte atenderá cada progreso histórico, esto es, al desarrollo del espíritu. Por objeto de nuestro estudio, que es, analizar la obra gráfica de Albrecht Dürer, la cual se inserta en los territorios del arte romántico, daremos un salto al abordar de manera concreta la forma romántica en Hegel.

En la forma romántica, la religión cristiana, como religión de la revelación, hace que, por medio de la representación de un Cristo espiritual y sufriente; esto último, en cuanto humano, hace trastocar y desplazar a la forma bella del arte clásico, recordando que esta es: la perfecta exposición de lo divino en la belleza de la figura humana, mostrando en los griegos que la figura natural es al mismo tiempo espiritual, alcanzando la armonía entre forma y contenido. En este apartado se expondrá el tema metafísico de Hegel de la relación entre lo infinito y lo finito.

En la Lógica, Hegel nos muestra categorías como la identidad y diferencia las cuales dan lugar a la oposición y consecuente contradicción; estas categorías que serían la identidad y diferencia se dan en el objeto, de forma que se genera la categoría de fundamento, donde se muestra el ser del objeto que podría decirse que es la parte positiva y su otro que vendría siendo la parte negativa pero que, se muestra como negatividad que recalca la identidad del objeto.

Por consiguiente, la lógica, indica que todo objeto tiene su fundamento, pero que no se fundamenta el objeto a sí mismo, sino que, se da por medio de un entramado de relaciones que se ofrecen con lo otro. Para llegar a la categoría de fundamento, el pensamiento debe de salir del objeto en-sí, le proporciona relaciones que lo determinan para que después el pensamiento retorne a él, pero esta vez otorgando una identidad que incluye a su diferente. En este proceso, se muestra el movimiento, siempre en cambio, de las relaciones a las que el objeto es determinado. Sergio Pérez lo ilustra de la siguiente manera:

“Entre esa incesante salida de sí y esa vuelta a sí, se encuentra la trama siempre cambiante de relaciones en las que el objeto es determinado (por ejemplo, en un momento de la vida el individuo es hijo, luego es padre y más tarde abuelo). Puesto que esta trama de relaciones cambia de manera incesante, la identidad que estas relaciones determinan, cambia también: el objeto siempre tiene una identidad a sí, pero no es siempre el mismo, no permanece tieso en su ser original porque cada vez subsume diversas determinaciones de la alteridad que lo modifican. (Perez, 2006, pag, 23)

Siguiendo con lo anterior, la reflexión que hace el pensamiento del objeto siempre retorna a él; por consiguiente, cada movimiento y ciclo que se realiza, el objeto se enriquece al interiorizar las determinaciones que provienen de cada nueva alteridad. Este retorno constante, que es un profuso cambio y transformación Hegel lo llama infinito: por ende, lo definiríamos como el proceso circular por el cual el objeto hace suyas nuevas formas de diferencia (Pérez, 2006, pag 23) para que se reconstituya de nuevo como idéntico a sí. En esta parte encontramos otra riqueza de la filosofía Hegeliana, el infinito al verlo de tal manera, hace no esté en un estado fuera de la comprensión del pensamiento, se muestra inmanente a lo finito, idéntico al ser pensado que resulta de este proceso. En la forma romántica, el espíritu encuentra su ser-ahí en la interioridad, orientándonos a que esta forma particular de arte, en tanto sensible es incapacitada para representar. Por esta razón, el contenido del arte romántico será lo interior, el ánimo, el *pathos* racional y todo ánimo pulsante en el pecho humano. Los contenidos dentro de la forma romántica serían: la figura del hombre que se representa conteniendo lo divino, por ende la vida de Cristo será motivo de múltiples representaciones. Otro contenido será el dolor, donde la muerte acecha la corporalidad y en esta dinámica se suscitan las representaciones de los mártires y todo el martirologio cristiano; por último y quizá en diálogo con el anterior modo de representación sería la apertura hacia todo lo mundano; conflictos bélicos, supersticiones, borrachera y alegorías. Si bien se fue concreto en este párrafo se prolongará la explicación.

Esta exposición, hace que el arte busque la adecuación del Dios que actúa con el hombre en modificación abstraída de la intuición bella, pero también el arte, irá más allá de esta representación que ligada estará, a la representación de lo divino -orientación ética para el hombre- llegando a este punto, el arte expondrá, todo lo que conmueve el pecho humano (Hegel, 2005 pág. 35) lo humano devendrá en las acciones procedentes del hombre racional, libre y actuante de su mundo. Continuando, se verá que existe un anclaje que vincula la forma artística romántica y la forma artística simbólica, esto será: la incompatibilidad de la relación contenido-forma (Hegel, 2005, pág. 35) con la belleza expuesta en la intuición.

En el arte simbólico, encontramos que la multiplicidad de las formas se muestra un intento de comprender -como primer estadio de la representación de lo absoluto- la infinitud del contenido y su configuración; recordar que, con esta forma artística de la sublimidad, se pierde entre configuraciones naturales no humanas y en divinos cuerpos geométricos. En el arte romántico, por el contrario, el contenido infinito es la ocasión para que la figura bella del arte clásico se rompa e, incluso se amplíe, dando pie a producciones en pluralidad correspondientes a las múltiples representaciones dadas -finitas del absoluto-. Hegel da con el arte romántico un giro a la disputa de su tiempo sobre la supremacía del arte clásico sobre el moderno.¹⁹

¹⁹ “En primer lugar, lo que se podría llamar el manifiesto fundacional del clasicismo verdadero o neoclasicismo, es el texto de J. Winckelmann Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst de 1755/14, en el eje del siglo XVIII. Sintetizando, en este texto, Winckelmann presenta una Grecia totalmente idealizada: El buen gusto [...] comenzó a formarse bajo el cielo griego, y a nosotros, pobres modernos sólo nos queda para ser grandes imitar a los antiguos, esto es, a los griegos. El buen gusto, hace referencia a la estética de la Ilustración, y es normativo, lo que está bien, lo que tiene buen gusto: es atemporal: Winckelmann lo expresa como un concepto aplicable a cualquier época, y así lo aplica a los griegos antiguos. Es un concepto

Ahora en Hegel nos percatamos de que las peculiaridades que él resalta de cada forma artística, da pie al conocimiento producido histórica y culturalmente del mismo modo la realización concreta y su intuitivación de la idea, entendida esta última, como ideal artístico. Hegel, adecua cada forma artística con su correspondiente forma de arte determinada, y esta relación se observa en cómo; las formas artísticas estructuran el mundo de las artes, siempre bajo la premisa de cuál de todas ellas - en cada época y cultura- expresa de manera coherente y firme el absoluto o lo divino. La cultura es fermento, contexto y terreno efectivo de toda obra artística.

Pero será en la forma de arte romántica donde el arte convierte al hombre y el mundo que le rodea en tema propio, con ello, la temática artística se amplía; seamos concretos y digamos que si bien, en el arte romántico se expande el contenido de lo representado, no lo hará en ligación con los dogmas religiosos, sino que tendrá de pivote, la relación del hombre histórico -prosaico y familiar-. En el arte romántico, lo familiar y prosaico, se muestra como bello y lo propiamente significativo; el arte, por ende, se muestra como la mediación de una autoconciencia histórica a través del arte (Hegel, 2005 pág. 39) estas representaciones de la prosaica vida y su legitimación en el arte, muestran el progreso de la familia humana haciendo que tales representaciones vayan más allá del tema religioso, uniendo intuición y conciencia histórica, Hegel dirá:

normativo y ahistórico, pero lo une a cielo griego, que es ya algo geográfico-histórico, temporal. Pues Winckelmann dice que nosotros hemos de imitar a los griegos, que ya tenían buen gusto, y ello por el clima. Imitar a los griegos es entonces necesario para alcanzar el ideal, de manera que los que imitan hoy la naturaleza directamente (los paisajistas holandeses) se equivocan profundamente". (Lucas, 1998, pag 160)

“[El arte romántico es la] elevación de la espiritualidad a sí misma. [Se caracteriza por su] interioridad e intimidad, [de manera] que el espíritu en sí mismo deviene realidad, la cual en caso contrario únicamente se da de modo exterior.... La belleza del arte romántico únicamente puede ser aquella donde lo interior está por encima del material y lo exterior deviene tan libre como lo interno, algo indiferente que debe ser vencido y que no está en condiciones de ser el verdadero modo de manifestación” (Hegel, 2005, pág. 329)

En el arte romántico Hegel delinea ciertos momentos concretos, los cuales, provienen de la división del material que puede ser el contenido de este arte. El primero proviene de la historia divina misma, en la que el espíritu se vuelca contra su naturalidad, al trastocarla provoca la liberación y autonomía en sí. La segunda serán las virtudes de ese espíritu tal como él se muestra en el sujeto, y lo tercero es la prosaica vida, lo exterior se muestra libre. En este triunvirato veremos que hay dos extremos que son: la interioridad empírica y la exterioridad empírica.

Adentrarnos será forzoso en cada determinación, ya que el análisis posterior se encontrará en las dos primeras, esto ocurre porque la obra de Dürer manifiesta estas dos determinaciones siendo la temática de los dogmas cristianos, pero con las particularidades del Protestantismo, esta fue la que ofrendó sendas obras gráficas y pictóricas; la segunda corresponderá a las temáticas caballerescas propias de la segunda determinación; la tercera que sería el devenir libre de lo exterior, es casi nula en la obra del nativo de Nüremberg, por lo cual comenzaremos con la interioridad del espíritu para sí o lo religioso como tal. De la primera determinación Hegel comenta: “Por lo que respecta a lo primero, se trata de lo religioso como tal, la historia absoluta del

espíritu que se comprende a sí mismo. En ella radico lo divino, que alcanza su felicidad mediante sufrimiento, negación de sí mismo, de modo que solo por medio de esta negación vence a la muerte, resucita, deviene el mismo” (Hegel, pág. 331)

Por ende, el primer contenido de lo romántico será la historia religiosa de Cristo, donde resaltan el sufrimiento, la agonía y la muerte de Cristo; lo humano como tema, se pone como indiferente y contingente, por lo tanto, la persona de Cristo, no se expone como ideal propiamente dicho, ¿acaso podríamos imaginarnos en la Grecia antigua, alguna efigie de un Zeus doliente y derrotado? ¿o imaginarnos a Hera y Afrodita, como plañideras en la guerra entre aqueos y troyanos? Hegel expondrá tal temática de la siguiente manera: “Las cabezas de cristo que han imaginado en parte grandes maestros de la escultura y pintura, o que más bien se han realizado conforme a un tipo muy general, tradicional, son muy distintas de los ideales griegos; si se expusiera un Cristo conforme a ellos sería algo perturbador, extraño.” (Hegel, 2006, pág. 331)

Retomando que lo humano, al ser objeto de lo divino se honra y se impulsa. ” ...en lo cristiano lo antropomórfico se ha impulsado mucho mas que en lo clásico... pero la humanidad se ha impulsado mucho más en lo cristiano y por eso no puede poseer en ello lo ideal que tienen los dioses griegos. Los dioses griegos son mucho menos divinos que Cristo” (Hegel,2006, pág. 331)

Si bien el primer contenido de lo romántico es la historia de Cristo, implica que el dolor sea también, tema de lo romántico, pero un dolor que impulsa el movimiento de la reconciliación. Lo poderoso del dolor y el sufrimiento es que al ser patente, surge en el arte lo indiferente o incluso lo feo afirmativo (Hegel, 2006,pág. 331) haciendo que, al

expresarse esta intimidad, el sufrimiento y la negación formen parte de la expresión misma.

Hemos visto que en lo romántico se afirma lo negativo e incluso lo feo, esto ocurre porque no hemos de quedarnos en el ideal; al introducirse el desgarró y la dolencia, el ideal se disuelve. Por lo tanto, en el arte romántico no podemos quedarnos en el ideal, más bien supone la disolución del ideal; recordar que el punto central es la historia de Cristo, donde lo particular y natural -lo exterior- debe sufrir (Hegel, 2006, pág. 331), el ideal procederá de este sufrimiento de lo sensible, por ende, lo divino se muestra en este proceso donde el dolor y sufrimiento son la determinación esencial.

El otro aspecto a resaltar es la reconciliación -balanza dialéctica- ya que el espíritu no es como tal inmediatamente objeto del arte, ya que este es superior a esta, y al estar reconciliado es libre en sí; pero de igual modo el espíritu debe alcanzar, un modo existente como tal, esto es, debe sentirse como espíritu (Hegel, 2006, pág. 333) no saberse, sino existir en la forma del sentimiento, este movimiento y mostración dialéctica dará pie al amor. Hegel comentará:

“El amor no es más que [el hecho de que] la conciencia se olvida en otra conciencia, deja perecer en ella su personalidad y precisamente al hacerlo se encuentra a sí misma, se posee así misma. En tanto el espíritu, de este modo inmediato está como un proceso donde la conciencia singular se halla en otra distinta, y en esa otra, por medio de su tarea, se tiene a sí mismo en la unidad con ella, esto es lo que llamamos amor. Esto es la belleza espiritual como tal” (Hegel, 2006, pág. 333)

Lo bello espiritual, acontece la intimidad como tal, aunque lo natural conserva ese modo de la exterioridad únicamente en tanto el espíritu se presenta en él. Ahora bien, cuando el espíritu ha alcanzado la reconciliación, entonces se manifiesta el amor como forma. De aquí, surge la imagen del amor materno, exiliado fuera de él, toda precariedad del deseo. Hegel ilustrará: "...este [amor] desinteresado, puro olvidarse en otro, que tiene la intuición de sí mismo en lo que es uno por naturaleza, que ha parido con dolor, y mediante el dolor ha llegado a la unidad, lo que al mismo tiempo es unidad es lo superior, donde se olvida y se tiene a sí mismo". (Hegel, 2006, pág. 335)

Es menester, comentar que la unión de dolor y reconciliación, dialéctica que da como objeto capital del arte romántico, a la Madonna, figura central del arte cristiano-que se exterioriza a los sentidos teóricos ya sea como pintura, música o poesía; quizá para ilustrar, Stábat Mater, es el ejemplo de cómo el momento doloroso se expresa y busca la reconciliación. El tercer objeto o determinación dentro del arte romántico, es la comunidad formada por mártires, santos y leyendas; esto surge de la relación de lo divino con la comunidad -ritos, dogmas-. La comunidad ha de formarse por lo divino para su y la intervención de figuras singulares, las cuales enumeraremos y serán objeto de diversas representaciones artísticas. Los primeros serán los mártires, curiosa figura donde se confrontan; la preservación del credo cristiano y sus promesas, con la violencia externa -dolores, tormentos y la muerte de la carne- aunque estas representaciones, Hegel comenta:

“-es un material muy peligroso para el arte; el dolor, los tormentos, el ser quemado, arrojado al aceite hirviendo. Cuando las vísceras se arrancan del cuerpo, la escena espantosa, un desgarramiento exterior, un maltrato de lo corporal que es de suyo repugnantes, allí donde la repugnancia tiene su opuesto en esa celestial sublimidad, intimidad, valentía, [en el] animo, [la] invulnerabilidad en esos tormentos.” (Hegel, 2006 pág. 335)

Si bien hay en tales representaciones dicha de espíritu y valentía ante el aciago fato, para Hegel será irreconciliable. “Pero el desgarramiento, el maltrato, la desfiguración de lo exterior es siempre un tema por el que el arte no ha de optar; si debe tratar también aquí lo exterior como algo indiferente, entonces no debe de proseguirlo hasta ese repugnante desgarramiento”. (Hegel, 2006, pág. 335) En tales representaciones, la dicha celeste no se encuentra, que sería el tema motor de lo valiente e imperturbable; la dicha está ausente y un alejamiento al tema central.

Otro tema central será: el mundo de milagros y leyendas; esto ocurre cuando lo divino irrumpe en una naturaleza; por ende, la causalidad de tal meteoro o circunstancia se verán alterada, haciendo que sea auxilio y objeto para conmover el ánimo de aquel que, sepa de cualesquiera leyenda o santo relato; sin más, el ánimo es conmovido, pero he aquí que este ánimo solo puede ser conmovido por ser razón, no mera fruslería de lágrimas y flagelantes.

Hegel comentará: “Las leyes de la naturaleza son lo divino; no puede consistir en acontecimientos singulares, sino que en tanto lo divino está en el mundo, se introduce en el mundo, siempre que se ha introducido, se trata de algo racional, las leyes eternas

de la naturaleza y el espíritu” (Hegel, 2006, pág. 337) Por ende, se vislumbra que los milagros y leyendas pueden ser pueriles e insulsos; si bien puede haber emoción y conversión, exige un movimiento racional, que la piedad y devoción se expandan; se exige por ende que la relación sea racional, que no se llegue a representaciones harto abstractas, haciendo que lo mundano se sacrifique (Hegel, 2006, pág. 337) , debe de reconocerse el derecho de lo mundano.

Así concluye, el explicitación de los momentos de lo romántico dentro del rubro religioso. Ahora se pasará, al segundo momento de lo romántico, siendo lo caballeresco, el siguiente tema a tratar y ultimo en esta exposición, ya que como antes hemos mencionado nuestro tema lo exige. Ahora, si lo romántico se presenta en los individuos de forma afirmativa, mostrándose no e dolor condicionado o puesto negativamente (Hegel, 2006, pág. 337) se trata de las virtudes, por ende este apartado tratará de lo romántico dado en los individuos de forma afirmativa.

Por ende, estas presentaciones dadas en el sujeto no devendrán en tormento, sino que el sujeto se arroja de ellas y en estas encuentra su existencia mundana. Hegel comentará que estas virtudes no son éticas, ya que esto presupone que el hombre se desenvuelva y desarrolle por medio de relaciones con el mundo, y que estas a su vez formen determinaciones de la libertad (Hegel, 2006, pág. 339) . Hegel expondrá tal diferencia del siguiente modo: “[La] relación del padre con los hijos, del marido con la mujer, del individuo con el estado, son relaciones éticas, pertenecen al desarrollo del

espíritu, y en tanto pertenece al desarrollo, siendo por ello relaciones presentes, desarrolladas, determinadas, no corresponden a aquella intimidad concentrado que tiene lo religioso”. (Hegel, 2006, pág. 339)

Veremos pues, que las virtudes éticas no tienen cabida en las representaciones que circunda lo caballeresco, ya que, únicamente poseen el carácter de haber reprimido lo mundano. Hegel ilustrará: “El principal rasgo de la virtud es la vía de la humildad, el rasgo de lo negativo, de la tarea de su libertad, siendo en ello reconocible la personalidad autónoma.” (Hegel, 2006, pág. 339) Estos rasgos dan pie a la formación de otras determinaciones; donde la primera en despuntar, es la de la pasión del amor. En los griegos siempre aparecerá de manera claramente subordinada; por eso el amor como un asunto particular y privado, es contingente, esto es, porque posee una realización en el presente y por ello es singular. En el amor moderno, no se tratará del amor como tal, sino de como ama una determinada persona; por ende, el interés se sustenta en una subjetividad particular.

En la *Estética* Hegel comentará: “Por eso el ánimo sólo perfecto en su simple beatitud tiene que abandonar el reino celestial de su esfera sustancial, mirar dentro de sí mismo y llegar a un contenido actual, perteneciente al sujeto en cuanto sujeto. En consecuencia, la intimidad primitivamente religiosa deviene ahora en índole humana...” (Hegel, 1989, pág. 407)

Si hemos visto, que el inicio del arte romántico es la irrupción de la historia de Cristo, ello implica que posee un lugar en el mundo y mantiene su acción y modifica los fines a intereses mundanos, si padre, madre , hermano (Hegel, 1989, pág. 408) están juntos en la comunidad, por consiguiente lo mundano se posiciona, reivindica y exige su validez. Por ende y como mencionamos párrafos atrás, el derecho a la validación desaparece la actitud negativa del ánimo, si bien este era de exclusividad religiosa, y lo humano como tal se engrandece.

Ahora, si bien la subjetividad en si infinita se dirige a la esfera de la virtud, ahora esta transición, muestra como la singularidad subjetiva se da sin mediación divina, es libre para sí misma e independiente. Hegel puntualiza:

“Pues precisamente en esa mediación, en la cual se enajenaba de su mera limitación y naturalidad finitas, ha recorrido el camino de la negatividad, y ahora, tras devenir *afirmativa* en sí misma, aparece libre como sujeto, con la exigencia de recibir ya como sujeto respeto pleno para sí y para otros en si infinitud. En esta su subjetividad ubica por tanto la interioridad del ánimo infinito, que hasta aquí había llenado únicamente con Dios .” (Hegel, 1989, pág. 408)

Ahora, cabe preguntarse, ¿de qué está repleto el pecho de la familia humana ahora, en esta intimidad conquistada?; esto podría concluirse en aparente simple premisa: el sujeto está lleno de sí mismo en cuanto singularidad infinita, siendo: amor, fidelidad, honor y valentía los sentimientos que para el sujeto en anábasis surgen en infinitud. Si bien, esta enumeración no corresponde a virtudes éticas, solo son formas de interioridad romántica del sujeto lleno de sí mismo.

Tales relaciones, de hecho, los héroes medievales poseerán la valentía como otro rasgo de lo romántico, pero esta no tendrá un componente de coraje o fuerza que apoyaría los intereses de una comunidad, esto es de intereses objetivos; por el contrario será gobernado por la interioridad emanada del honor, la hidalguía y en suma fantástica (Hegel, 1989, pág. 410) Hegel comenta: “Pues se somete a las aventuras del arbitrio interno y a las contingencias de los enredos externos o a los impulsos de la piedad mística, pero en general a la relación subjetiva del sujeto consigo” (Hegel, 1989, pág. 410)

1.5.1 La pintura romántica y el grabado.

El siguiente apartado devendrá en vincular la pintura y el grabado en hueco, partiendo de las fuentes Hegelianas, para en un posterior capítulo decantarnos en el análisis propio de la obra *El caballero, la muerte y el diablo* de Dürer.

En la pintura el sujeto se muestra en acción, incluyendo diversos fines e intereses, por ende, surge la interioridad unido con la particularidad, esto es, la aparición fenoménica de lo interno, al mostrarse tal interioridad se abre un campo infinito de temas, por ende, la pintura será puesta por Hegel como el arte de la apariencia (Hegel, 2006, pág. 427) ,siguiendo con esto un cuadro sería una obra de arte y al mismo tiempo un ejercicio de habilidad y maestría de la apariencia. Podemos asegurar que el contenido de lo pictórico es la subjetividad que es para sí. Por consiguiente, lo que determina dentro de la pintura esta apariencia y exterioridad, es lo relacionado con el espacio y la luz.

En la pintura la espacialidad se reduce a la mera superficie, mostrándose como la especialidad de este tipo de representaciones artísticas, por ejemplo, en nuestro tema de exposición medular que será: el análisis de un grabado de Dürer, se aplicaría según Hegel la misma espacialidad, por ende, la pintura y el grabado comparten las determinaciones antes dichas, espacio y luz. El espacio se limita a dos dimensiones conectando con el modo material, lo que lo hace visible es la luz. En la escultura reina la monocromía, en la pintura interviene la luz en su particularidad, esto es, como color. (Hegel, 2006, pág. 429) , es interesante como en definir la luz y su intervención en la pintura, podemos ver que se muestran las categorías de identidad, diferencia, oposición y contradicción, mostrándose una vez más el método dialéctico, Hegel explica: “La luz es lo físicamente simple, la identidad consigo, aquello que solo contiene su particularidad en otro, en algo que se le opone. No es lo cromático en general, sino lo pluralmente cromático lo que pertenece al modo de la pintura; luego, lo claro y lo oscuro, oposiciones abstractas, y la unión de estas oposiciones el claroscuro”. (Hegel, 2006, pág. 429)

En esto puntualizaré, que el claroscuro es una técnica que el grabado adopta desde su nacimiento, del cual hablaremos mas extensamente en el capítulo dos, dado al análisis antes mencionado. Continuando veremos que el contenido de la pintura, se presentara en ella una riqueza en temáticas, estas se ven interrumpidas cuando se conecta con otras manifestaciones artísticas, como puntualiza Hegel en relación con la arquitectura, mostrando que la pintura incitaba y enmarcaba el sentido comunitario del recinto, mostrándose en detrimento frente a la arquitectura.

Otro punto en común que tiene el grabado con la pintura sería, que no puede dar el desarrollo de una situación, como podría ser la música o la poesía, puesto que solo ha de enfocarse en captar un momento; por consiguiente, se ha de captar y representar toda la acción en sus riquezas y en completa síntesis de lo antecedente y consecuente en el lienzo o placa. La ventaja que tiene el pintor o grabador se daría en la minucia del detalle, en la concreción de ese diminuto mundo que reflejaría el mundo entero. Aunque sería mucho más rico y concreto el grabado que la pintura, y esto es por la ausencia de color, recordemos que estamos analizando el grabado dentro del Renacimiento alemán, donde se ejemplifica la vastedad y gesto del dibujo, puesto que el color ofrecería a la narración un contenido significativo para leer una obra. Al ver los grabados altoeuropeos se aprecia el detalle otorgado al dibujo. Siendo el uso de alegorías, eficiente y concreto. Si bien en ambos casos se usan cánones y *decora* como directrices, el grabador requiere ser sumamente detallado en concretar el mundo que encerrará y como se verá más adelante, el grabado se da en la comunidad; por consiguiente el mensaje depositado en el papel deberá ser comprendido por todos aquellos con los que interactúen, siendo comunidades analfabetas y desprovistas de un bagaje concreto, el dibujo deberá ser rico en captar todas las contradicciones sociales y políticas, incluso astrológicas y depositarlas al ojo público.

Continuando, Hegel verá en la pintura holandesa y alemana, como se apunta concretamente a la profundidad de sentimiento y el ánimo subjetivo, donde se inserta lo mundano en su claridad.

“El arte alemán y neerlandés en cambio ha recorrido del modo mas determinado y sorprendente todo el círculo del contenido y de las clases de tratamiento: de las imágenes de la iglesia enteramente tradicionales, figura y bustos singulares, pasando por representaciones plenas de sentido, pías, devotas, hasta la animación y el despliegue de las mismas en composiciones y escenas mayores, pero en las que la base religiosa reúne y sostiene también todavía libre caracterización de las futuras , la elevada vitalidad por medio del cortejo, el séquito, personas casuales de la comunidad, la ornamentación de los vestidos y las vasijas, la riqueza de los retratos, de las obras arquitectónicas, del entorno natural, de las vistas de iglesias, calles, ciudades, ríos, bosques, formaciones montañosas. Ahora bien, es este el punto central lo que ahora falta, de modo que el círculo de objetos hasta aquí mantenidos en unidad se disgrega, y las particularidades, en su singularidad y contingencia específicas de cambio y alteración, se prestan a las mas variadas clases de concepción y de ejecución pictórica.” (Hegel, 1989, pag 642).

Justo después Hegel insiste en que para apreciar toda esta riqueza , hemos de virar hacia las circunstancias nacionales de las que extrajo su origen, llegando a si a esclarecer que seria la Reforma como momento de ruptura y riqueza para aquellos pueblos.

“Ahora bien, en la pintura esta población sensata, artísticamente dotada, quiere disfrutar también de esta esencia tan vigorosa como honrada, sobria, placentera; en sus cuadros quiere gozar una vez mas, en todas las situaciones posibles, de la pulcritud de sus ciudades, de sus casas, de sus muebles, de su paz doméstica, de su riqueza, de la compostura respetable de sus mujeres y niños, del resplendor de sus fiestas políticas, de la audacia de sus marinos, de la fama de su comercio y de sus navios, que surcan el océano por todo el mundo.” (Hegel, 1989, pag 643)

Podemos concluir que la pintura romántica se aprecia mucho mejor los artistas holandeses y alemanes, por la ruptura con los estamentos católicos mostrando que esta rebeldía promoció la mirada hacia lo secular y prosaico.

“Si contemplamos a los maestros holandeses con estos ojos, ya no opinaremos que la pintura hubiera debido abstenerse de tales temas y solo representar a los antiguos dioses, mitos y fábulas, o imágenes de Madonnas, crucifixiones, martirios, papas, santos y santas. Lo que pertenece a toda obra de arte, pertenece también a la pintura: la intuición de lo que en general hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el *hombre* y lo que es *este* hombre.” (Hegel, 1989, pag, 643).

Capítulo dos.

2.1 El Renacimiento y el arte gráfico.

En este apartado no se hará un recorrido histórico del Renacimiento esto es, una exposición metódica y programática. Un acercamiento clave sería desde la postura de Virgilio, donde el Renacimiento podría ser el retorno del reino de Saturno.

“Jam redir et Virgo, redeunt Saturnia regna, am nova progenies caelo demittitur alto. Tu modo nascenti puero, quo ferea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo, casta fave Lucina; tuus jam regnat Apollo/ Ya torna la Virgen, tornan los reinos Saturnios, ya la nueva progenie desde el alto cielo es enviada. Tú ahora al niño que nace, con quien la gente de hierro se irá primero, y en todo el mundo surgirá la de oro, favorece, casta Lucina; ya reina tu Apolo.” (Vigilio, 1967, pags, 18-19).

Tomaré tal postura puesto que el grabado de nuestro análisis contiene una fuerte carga melancólica, incluso dentro de las tres grandes obras durerianas, se vislumbra cabalmente un intenso *pathos* melancólico. Esto da un atisbo claro a que, analizando la forma romántica y sus productos en el Renacimiento alemán ocurre un cambio respecto a los artistas italianos; este será el movimiento de Reforma y cómo esta época suscitó cambios y avances en terrenos sociales, religiosos y políticos. Tomando en consideración el concepto de “movimiento” y no “periodo” que erige Gombrich, así como el paganismo y las *Pathosformel* que analiza Aby Warburg nos informa de la complejidad de elaborar una imagen y como el grabado fue preponderante en el Renacimiento. Por otro lado, los análisis de Peter Burke nos proporcionan datos sobre la sociedad de ese tiempo y la repercusión de la imprenta en el siglo XVI.

Tomando estos autores servirán para el estudio histórico y político, para después entrar en las minucias propias del grabado; uniendo todos estos saberes y mostrar como dieron origen a una forma de ver y quehacer en la obra de arte y en especial la de Albrecht Dürer y su contexto, que es, el renacimiento en la Europa de los Países Bajos.

Las funciones que tuvo la estampa en el Renacimiento y posteriormente en el norte de Europa, se debe a que su expansión se mostró trezada por diversos factores, entre los que se encuentran: la evolución técnica, ya que las características propias del grabado como la multiplicidad y el bajo coste, hicieron que ciertos saberes político-religiosos encontrasen fácil ductilidad; pero esta difusión y apreciación por el arte gráfico se vio sustentada por el protagonismo que tenía desde inicios del siglo XV, lo cual fungió como poderoso apoyo visual del libro impreso. La eficacia, economía y accesibilidad a la piedad íntima y medio de difusión de gobernantes, humanistas y poderosos, que usaban el arte gráfico para su gloria e incluso su propio disfrute. (Jerez, 2012, pág. 14), la última consideración que tendremos será la transferencia de técnicas e iconografía, generando un ejercicio dialéctico de aceptación y superación desde lo técnico hasta lo temático; por ejemplo el círculo de Mategna o Martín Schongauer, ambos motivaron el trabajo de Dürer.

Siguiendo con el marco histórico, se generan movimientos políticos, culturales y, se concreta el paso del medievo a la edad moderna, generando lo que sería desde Italia hasta los países del norte (Jerez, 2012, pág. 15) , la *devotio* moderna y que como apuntaremos más adelante, se hereda de los conflictos religiosos de Reforma y Contrarreforma, incluso desde los movimientos cataros y albigenses propiamente del medievo; hemos de puntualizar que la Reforma triunfó en parte por tener a su alcance nuevos métodos para la propagación de sus ideas (Burke, El Renacimiento, 1982, pág. 80), si bien la oralidad fue imprescindible, más tarde veremos como la imprenta ayudo

en demasía a conocer a los humanistas. La Reforma también contribuyó por una espiritualidad basada en el propio conocimiento y la obediencia a la palabra divina; donde, por ejemplo, en la Reforma luterana y calvinista, se expulsará a la imagen de transmisora de saberes teológicos y religiosos, dando pie a una mayor secularización de la imagen.

Así como también, la dispersión de las ideas de los *umanisti* y las supersticiones de la época; mostrando un cúmulo de imágenes que fueron catapultadas por el grabado. En el siglo XVI, el grabado era una manifestación artística rica en probabilidades y en limitaciones. Esta historia de los procedimientos y la evolución de la técnica que oscila entre 1480 y 1600 (Jerez, 2012, pág. 20) permite comprender el estadio europeo y principalmente en los países del Norte.

Antes de continuar, hemos de ser puntuales de las características y definiciones del grabado y en especial de dos grupos que nos servirán de ancla y camino, serán: el grabado xilográfico y el grabado en metal, el primero lo llamaremos entalladura y el segundo incisión (Fig. 1 y 2). Estos los tomamos en suma consideración, porque fueron las dos técnicas que ocupó Dürer, personaje de nuestro estudio y poderosos instrumentos de la imprenta. Tanto la xilografía como el grabado en buril e incluso el aguafuerte, muestran el camino del grabado en el Renacimiento y sus respectivas situaciones a niveles que van de lo político hasta lo religioso, pasando por su modo de venta, producción y elaboración de saberes, rompiendo en parte con el petrificado

gremio medieval; ya que en los talleres impresores se urde el personaje del artista, la pericia del impresor y muchas veces la demanda del coleccionista.

Definiremos al grabado en madera como: la talla de una superficie de una determinada representación sobre un taco de madera para generar una matriz, la cual es susceptible a ser entintada y posteriormente ya sea por frotación o presión, reproducir con exactitud la imagen. (Jerez, 2012, pág. 147). De esta manera vemos que el siglo XV aumentó el uso de este sistema para las estampas en papel, teniendo como fin los usos: devocional y lúdico (fig.3). Este uso se ejemplifica de la siguiente manera:

“Las grandes masas no exigían tal esfuerzo especial. Al pueblo que rendía culto al demonio del juego en las casas de baño y en las tertulias de las hilanderas, en ferias y posadas, por los caminos reales y en el vivaque, le interesaba bien poco el aspecto del naípe y la persona que lo había confeccionado. Y por lo que hace a la demanda litúrgica, sólo era menester que las representaciones fueran correctas desde el punto de vista canónico; y eran tanto más populares cuanto más se atenían a los modelos tradicionales”. (Westheim., 2018, pag 26)

En lo anterior vemos algunas consideraciones, la xilografía y su éxito inicial fue para satisfacer los encargos de la masa, sin importar las características formales y técnicas, después su uso secular y religioso fue importantísimo. Prosiguiendo, veremos que el florecimiento de las fábricas de papel y la fuerte espiritualidad que nació por la peste negra y movimientos religiosos de corte cismático, fue lo que ocasiono una estética diferente en las masas, como son: peregrinaciones, cismas y supersticiones; hicieron que además de bajos costes , el grabado en madera proliferara , el cual era distribuido

en ferias, mercados y monasterios, provocando una “democratización” icónica (Jerez, 2012, pág. 148).

Estos movimientos hicieron que el grabado creciera en herramientas y materiales mejorados para su manufactura, desplazando a los miniaturistas e iluminadores de códices; ya que la xilografía comenzó a usarse en la ilustración de textos, aunque en Alemania y Holanda, se usaron para conformar los libros bloque o tabelarios.²⁰ Todo esto decantando, a mediados del siglo XV a la imprenta de tipos móviles, concentrándose en el método de estampación de matrices en relieve, para la composición tanto del texto, como de la imagen, mostrando así un movimiento revolucionario de transmisión de saberes y cultura.

En el mismo siglo apareció otra manifestación gráfica, la cual fue el huecograbado en metal, teniendo como superficie, el cobre o el hierro. Este sistema contrario a la xilografía, se basaba en la incisión de líneas sobre una superficie metálica, o sea que actuaba como matriz, se puede clasificar de igual manera, al grabado basado en la incisión diferenciarlo en dos métodos: el método directo que sería en este caso un buril, o método indirecto como lo son mordientes, que es mezcla de diversos ácidos. Esta nueva técnica era capaz de producir imágenes con una finesa en la línea, lo que proporcionaba mayor detalle y por consiguiente un mayor realismo en texturas,

²⁰ Un mismo taco de madera comprendía el relieve de cada página de la obra, con todas las líneas del texto y las ilustraciones dominantes (Jerez, 2012, pág. 149).

provocando el sumo interés por pintores, ya que esta técnica podría conceptualizar mejor, temas complejos en composición y anatomía.

Digamos que fueron acérrimos competidores -tanto el aguafuerte como la xilografía-, donde se vislumbraba en el comercio de la estampa suelta o seriada las ilustraciones de tales querellas gráficas. Aquí encontramos un apunte, y esta se debe a la interacción del artista con la técnica; en el grabado en relieve los artistas se desentienden del proceso de grabado en la matriz, concentrándose meramente en el dibujo o diseño, dejando la talla a imagineros o artesanos de madera, mucho de estos maestros artesanos se conservaron en el anonimato. (Jerez, 2012, pág. 150) . Caso contrario, en el grabado sobre metal, que su origen proviene de los orfebres, los pintores encontraron un nuevo medio de expresión, mostrándose dispuestos a ejecutar ellos mismos el diseño; por lo tanto, en los grabadores de buril, en este caso Dürer, el mismo efectuaba el diseño y posterior incisión, firmando la pieza al final.

Encontramos así que el artista no dependía ya de un artesano, sino que el mismo controlaba su obra, desde la imagen hasta la venta. Fuera de esta dinámica de creación se dio la competencia artística, y el aprovechar estas nuevas tecnologías de la imagen para comercializar su arte, comenzando con la identificación del autor por medio de monogramas mostrando este gesto, como lo individual: signo del renacentista; generando el coleccionismo de estas estampas, desde el vulgo hasta el ojo experimentado.

2.2 El progreso en el grabado: la transición de la Edad Media al Renacimiento.

En la Edad Media, se nos muestra que el artista poseía el termino de artesano, dado a las dinámicas de encargo y reproducción que dictaba su gremio, mostrando su individualidad creciente en la llegada del Renacimiento, por ende, un primer concepto que surge en el Renacimiento es el de progreso. Este término ha de ser visto con sumo cuidado como bien indica Gombrich (Gombrich, 2000, pág. 1) ya que podríamos tener la premisa engañosa de la ascensión del arte desde burdos comienzos hasta cierta perfección, dándose primero en la antigüedad clásica, para que, después del medievo, elevarse en el arte renacentista siendo la coronación de este, Miguel Ángel y su obra.

Lo que podemos observar de esta categoría inserta en el arte renacentista, es que, los progresos del arte no deben de verse aisladamente y su repercusión en otras tierras no fue baladí, esto es; mero flujo incipiente y meramente nacido de los artistas en sí, aislados de sus contextos. Continuando con lo anterior, hemos de ver el progreso como un nuevo marco institucional, influido por el auge de las Universidades y los *umanisti*²¹.

²¹Eran hombres que reivindicaban sobre todo la importancia del lenguaje; la mayoría tenían roles de diplomáticos, secretarios y académicos, personas que poseían facilidad de escritura o pronunciar un discurso, la mayoría de estos personajes no pertenecían al rubro teológico, sino laico. Así que es totalmente erróneo pensar en el "humanismo" como un movimiento de reacción hacia la iglesia romana. Pues el término "humanismo" a diferencia de "umanista",

Tomando este último término que sería equiparable al *humanismus*²² según Burke es un término en cierta manera elástico, cuyo significado puede variar de quien lo utilice, por lo que respecta a “humanista”, la palabra se origina en el siglo XV, y formaba parte del argot de los estudiantes universitarios, con el cual designaban al profesor de humanidades, de los *studia humanitatis*, antigua frase romana que englobaba los estudios de: filosofía moral, gramática, retórica, poética e historia. Puesto que muchos artistas del Renacimiento se vieron conmovidos por tales saberes; por ejemplo, Ghiberti (Gombrich, 2000, pág. 6) y la construcción de los relieves de Las Puertas del Paraíso fueron producto de esta interacción, donde se presume según Gombrich, que su lectura del *Athenaeus* se da por el intercambio de códices en donde se ve inspirado e imbuido por esta corriente de la historia, haciendo que un orfebre y aun inmiscuido en la dinámica gremial medieval se interesase en los nuevos saberes renacentistas.

Retornando al oficio de grabador en la edad media y su posterior desarrollo en el Renacimiento, recurriremos al grabado xilográfico o de entalladura, esto es, porque nos ofrece un panorama inicial y concreto de como distintas sociedades, se enfrentan y crean sus imágenes. La xilografía, en Florencia fue muy distinta a la de Nuremberg. En la sociedad italiana no se encuentra guarecida en sus casas; recordar que Florencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial se consolida como epicentro mercantil y cultural; pero este proceso que va del gótico y sus representaciones medievales y que bien puede ser representado por Giotto. Se observa

es una invención del siglo XIX, siglo que tendía a exagerar por completo la oposición Renacimiento y los llamados siglos cristianos. (Gombrich, 2012, pag 67)

²² Humanismus empezó a usarse en Alemania a principios del siglo XIX, aplicándola al modo tradicional de educación clásica, cuya validez se cuestionaba. (Burke, El Renacimiento., 1982)

así, los primeros indicios de los aspectos cardinales de la cultura del primer Renacimiento florentino, esto será: las obras de arte que nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista (Warburg, 2005, pág. 149). Para ejemplificar esta dinámica nos concentraremos en un estudio de Aby Warburg, donde se nota la diferencia tanto técnica como histórica de los frescos de Giotto y Ghirlandaio (fig. 3 y 4)

“Pero mientras Giotto representó al hombre en su corporeidad humana, queriendo que el alma se expresara a través de su envoltura carnal, todo lo contrario, ocurre con Ghirlandaio. Para este último, el objeto espiritual es sólo una excusa para reflejar una belleza mundana en elegante metamorfosis; como si se tratará todavía del mismo aprendiz de orfebre en el negocio paterno, queriendo cautivar la mirada de compradores curiosos con opulentos recipientes y ricas piezas para la festividad de san Juan”. (Warburg, 2005, pág. 150)

Esta comparación que realiza Warburg como teórico del Renacimiento, revela el radical proceso de secularización de la vida social y sus relaciones eclesiásticas. Desde Giotto hemos de apreciar la transformación de protocolos religiosos, donde el residente florentino o extranjero con una formación histórico-artística en general, al contemplar el fresco de Ghirlandaio no buscaría referencias a la escena sagrada; pensaría que se trata de una escena festiva o religiosa pero esta última, sin otorgar adoctrinamiento o pedagogizarlo. Incluso en el retratar al concomitante hay una diferencia clara de esta transición hacia lo secular (fig. 4 y 5):

“ ...mientras Giotto con emoción casi estática, casi lapidaria, identifica a los protagonistas de su fresco como unos monjes ajenos al mundo en el momento de ser convertido en

fieles vasallos de la iglesia militante, Ghirlandaio por el contrario contempla el mismo tema desde la orgullosa cultura del hombre educado del Renacimiento, transformando la leyenda de los “eternamente pobres”²³ en una representación espectacular de la acomodada aristocracia comercial florentina”. (Warburg, 2005, pág. 150)

Pero esta transición revela cierta distancia que el individuo florentino tiene con la iglesia, denotada por estos ejemplos: las figuras de Giotto, se muestran supeditadas a la figura del santo, en cambio en Ghirlandaio, se muestran seguros y no bajo el yugo de lo sacro; si bien son feligreses, rechazan la actitud de sumisión. El artista por medio de su comitente guarda las formas, no violentan las formas de la representación,

De igual modo se podría apreciar en la urbe, diversas actividades y algo importante desde la arquitectura que guarece diversos frescos que como mencionamos antes, quizá en el medievo sirvieron de adoctrinantes, pero en el Renacimiento sirven de libertad y mayor contenido humano:

Los hombres van y vienen por las calles como entre las páginas de un gigantesco libro de estampas. Desde las paredes de la iglesia del convento franciscano, en Asís, las pinturas de Giotto y sus discípulos les predicán pobreza, castidad y obediencia; en el Ayuntamiento de Siena se les exhorta a la concordancia, a la paz y a la justicia; en el camposanto de Pisa se les presenta la muerte triunfante: todo lo que el pliego y el libro de estampas podrían describirles o enseñarles lo encuentran a cada paso delante de sus ojos. (Westheim., 2018, pág. 110)

²³ Se hace referencia a la leyenda de san Francisco, cuando recibe la regla de orden de manos del Papa. Esta leyenda fue realizada para Santa Croce en Florencia por Giotto en 1317, y ciento sesenta años después Ghirlandaio toma el encargo de Francesco Sassetti, que narrase en seis frescos de su capilla familiar en la iglesia de la Santa Trinita la misma leyenda. (Warburg, 2005, págs. 149-150)

De igual modo esta transición hacia lo secular, se daba por las características que yacía en la ciudad, ya que contrarias visiones del mundo se acomodan en la misma sociedad, mostrando en apariencia un declive social, aunque se mostraba todo lo contrario: dinamismo y riqueza, puesto que se enaltece la contradicción social. Pero esto es natural ya que cede la estética gótica ante fuerzas más equilibradas, puesto que diversas culturas en vez de aniquilarse, se fecundan mutuamente ampliando saberes y fronteras. Este florecimiento lo explica Warburg de la siguiente manera:

“En el ciudadano de la Florencia de los Medici se daban cita las características completamente heterogéneas del idealismo cristiano medieval, caballeresco, romántico y platonizante, y el del mundano comerciante etrusco-pagano²⁴, constituyéndose así un organismo enigmático dotado de una energía elemental como armónica; cada impulso psíquico ampliaba su horizonte espiritual para luego ser cultivado serenamente. El florentino se negaba a la elección entre el “esto o aquello”, y lo hacía no porque dejara de experimentar las contradicciones en toda su crudeza, sino porque las consideraba compatibles. (Warburg, 2005, pág. 152)

Pero hemos de considerar otra perspectiva que esta fuera de la tradicional y es, que esta actitud de “difusión” (Burke, El Renacimiento, 1982, pág. 49) del Renacimiento más allá de Italia, guarda la errónea consideración de que mientras los italianos eran activos, creativos e innovadores, el resto de Europa era mera receptora de los “aventajados”. Peter Burke lo expone de la siguiente forma:

²⁴ La actitud devota del pagano implorante, era llevar en acto de agradecimiento, un exvoto de su retrato en cera junto a una imagen milagrosa, y fue mediante estas ofrendas votivas que la Iglesia Católica había permitido que los gentiles conversos conservaran esta práctica de vincularse con la divinidad, los florentinos descendientes del pueblo etrusco, mantuvieron esta práctica mágica hasta el siglo XVII. (Warburg, 2005, pág. 151)

“Por otra parte, tampoco es cierto que Italia fuese la sede de las innovaciones culturales. No fue en la Toscana, sino en la corte de Aviñón, donde Petrarca vivió algunas de sus experiencias más importantes, trabó algunas de las amistades más significativas y escribo algunos de sus hermosos poemas. Fue Holanda la cuna de la nueva técnica de pintura al óleo, desarrollada a principios del siglo XV por Jan van Eyck y Roger van de Weyden, técnica que tuvo notable influencia en Italia. En música, incluso los italianos reconocían la preeminencia de Holanda: tal como escribió un autor italiano, el Donatello de la música era Ockeghem, y el Miguel Ángel, Josquin des Prés. Es cierto que, a algunos grandes artistas, como Holbein, Dürer, Erasmo y Montaigne, Shakespeare y Cervantes, les inspiraban modelos italianos, pero la suya no eres cuestión de esclavitud”. (Burke, El Renacimiento, 1982, pág. 50)

Ahora, recabando las perspectivas de diversos estudiosos sobre el Renacimiento, podemos ver que hemos de socavar la idea dicotómica entre los productos de algo “superior”, y el consumo de algo “inferior”, Burke señala una reconciliación señalando la manera en que todos modificamos y más en lo artístico, aquello que vamos a adquirir, haciendo una adecuación a nuestras necesidades, esto es, un movimiento de autoconocimiento desde lo humano mismo, proceso dialéctico dentro de los saberes. Hablamos de una adaptación creativa (Burke, El Renacimiento, 1982, pág. 51)

2.3 El grabado como herramienta de la imprenta.

Dentro de nuestro tema de investigación un elemento que ya hemos comentado, es el de la imprenta a finales del siglo XV, y como esta trajo importantes consecuencias para el Renacimiento, primero hemos de ver que dentro de los primeros libros que fueron acogidos por la gente del Renacimiento: las traducciones. Siendo que en el siglo XVI

Italia era visto como un país exótico siendo opuesto a la cultura propia (Burke, El Renacimiento, 1982, pág. 59) , por eso mismo realizar las pesquisas dentro de la circulación de estas traducciones , apoyan a elaborar como menciona Burke, la domesticación del forastero; pero algunas traducciones de personajes como Maquiavelo²⁵ o Castiglione no era solo un rechazo a lo italiano , ya que por ejemplo algunos tratados de arquitectura sufrían modificaciones por los artesanos de diversas latitudes y apropiándoselos para su contexto político y geográfico, tildando aquellos manuales de “demasiado” italianos; los ejemplos antes expuestos no se relacionaban ante ellos como antiitalianos, sino antipapistas y por lo tanto rechazo a la Iglesia Católica. A mediados de la década a 1460, el humanismo vio las posibilidades de la imprenta²⁶ ya que la reproducción masiva, fue más aprovechada en Europa septentrional. La imprenta se posiciono fuertemente frente a los manuscritos, ya que en 1465 ya funcionaban en Italia más de cien imprentas.

La imprenta se mostró imparable. En 1480 las principales ciudades de Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra, España, Hungría y Polonia contaban con prósperos

²⁵ Maquiavelo recibió ataques, su nombre fue asociado al fingimiento y, por añadidura de ateísmo, el personaje de Machiavel en el prólogo de *El judío de malta* de Christopher Marlowe, donde el personaje dice: *Para mí la religión no es más que un juguete pueril y aferrarse a ella no es pecado, sino ignorancia...* (Burke, El Renacimiento, 1982)

²⁶ La invención de la imprenta surgió de la colaboración comercial y tecnológica de Johann Gutenberg, Johann Fust y Peter Schöffer en Maguncia a principios de la década de 1450. Sus diferentes formaciones contribuyeron al nacimiento de la primera imprenta. Gutenberg era orfebre, Schöffer copista y calígrafo; Fust genero el financiamiento; inspirada fue la imprenta por el grabado en madera y la elaboración del papel proveniente de oriente (Brotton, 2002, pág. 82) , por medio de la ruta de la seda. Al comienzo no fue recibida en su amplia importancia y desconfiaban de la factura, en muchos de los primeros libros impresos, participaron copistas expertos en la iluminación de manuscritos para imitar la apariencia única de ello.

talleres. Se calcula que hacia el año 1500 estas imprentas habían lanzado entre seis y quince millones de libros en cuarenta mil ediciones distintas; más de lo que se habían producido desde la caída del Imperio Romano. Las cifras del siglo XVI son más asombrosas. Solo en Inglaterra se imprimieron diez mil ediciones y al menos se publicaron ciento cincuenta millones de libros para una población inferior a los ochenta millones de personas. (Brotton, 2002, pág. 83)

Esta masiva implantación tecnológica, fue una revolución en el conocimiento y la comunicación, donde el grabado tuvo poderosa influencia; además al mismo tiempo que la distribución y la rapidez con que esta prosperaba forjaba nuevas comunidades de lectores y de imágenes gráficas; en un momento por la amplia cantidad de imprentas se podrían encontrar libros a bajo coste.

Es de mención ilustrar que las lenguas vernáculas comenzaron a filtrarse en estas publicaciones, signo de normalización y comunicación política, económica y estética, esto, en la mayoría de los estados europeos, siendo fermento de la conciencia nacional²⁷. Poco a poco la imprenta impregno todas las áreas de la vida pública y privada; desde la impresión de biblias, breviarios, sermones y catecismos, hasta la creación de romances, panfletos, guías de conducta, medicina, etc.

²⁷ El volumen de libros impresos en las lenguas vulgares contribuyo a que quienes compartían una lengua vernácula empezasen a adquirir conciencia de la comunidad nacional. Esto hizo que, con el paso del tiempo, estas masas se definieran vinculados a una nación más que a la lengua o gobernantes, situación que aportó consecuencia para el dominio religioso, ya que la erosionada autoridad católica cedía ante el secularismo protestánte. (Brotton, 2002, pág. 84)

En la década de 1530, los panfletos impresos costaban lo mismo que una hogaza de pan, mientras que un ejemplar del Nuevo Testamento equivalía al jornal diario de un trabajador. Empezó a surgir también, una cultura literaria que ya no emanaba de la corte o de la iglesia, sino de las imprentas semiautónomas, y los temas a tratar ya no dependían de la ortodoxia política o religiosa, sino de la demanda y de los beneficios. Un historiador de la imprenta comparó el establecimiento veneciano de Aldo Manuzio a finales del siglo XV, con una fábrica en la que se explotaba a los trabajadores, una casa de huéspedes y un centro de investigación. A medida que surgieron las posibilidades de expansión en nuevos mercados, imprentas como la de Manuzio crearon una comunidad internacional de impresores, financieros y escritores. (Brotton, 2002, pág. 85)

Uniendo grabado e imprenta, fue parte de la revolución de esta última, la posibilidad de repetir con exactitud la creación iconográfica, esto es como hemos señalado que el uso de grabados en madera o en cobre hicieron posible la difusión de mapas, tablas, planos arquitectónicos, ilustraciones médicas, caricaturas, dogmas religiosos, saberes matemáticos; quizá el grabado en madera por su economía y factura era consumido más por las clases menos letradas, donde la imagen fungía de maestro; en cambio el grabado en cobre por su mayor exactitud, contribuyó a saberes como la geografía, astronomía, botánica y zoología.

Uno de los humanistas embelesados por la imprenta y el cual usaremos de ejemplo de cómo la imagen gráfica contribuyó en el Renacimiento es: Erasmo de Rotterdam, el cual usó el nuevo medio para promover su peculiar humanismo, quizá no se hablará de su obra, pero sí de un momento interesante para nuestro estudio y es el encargo que Rotterdam le pidió a Dürer. En 1526 ante la insistencia del humanista, Dürer accedió a

realizar un monumental grabado con el retrato de Erasmo de Rotterdam, ello muestra que este utilizó hábilmente la nueva técnica y las novedades del grabado para distribuir su imagen y sus ideas, en la inscripción que Dürer coloca en griego, representa la fama del autor “Sus obras darán mejor imagen de él” (Brotton, 2002, pág. 89), este ejemplo lo mostramos por cómo fue adoptada la imprenta y el grabado como proselitismo intelectual (fig. 5).

Además, Erasmo fue influyente en varias obras de Dürer , siendo concretas y necesarios en nuestro análisis , como lo fueron *El caballero, la muerte y el diablo* y *San Jerónimo en su celda*, (García, 2008) , ahora todo este movimiento proviene de las inquietudes exegéticas fuera del poderío eclesiástico romano; esto implicaba que se retornaran a las fuentes, a la patrística, teología escolástica, mostrando el claro interés de Erasmo de unir teología cristiana y cultura grecolatina:

Pero el principal lugar de encuentro entre la Reforma y el Humanismo cristiano de Erasmo se daba en la crítica a las ceremonias o constituciones papistas. El holandés, en muchos de sus escritos, ya había criticado la abstinencia, que consideraba un precepto más judío que cristiano, el celibato obligatorio de los sacerdotes, el excesivo número de festividades, la codicia de una Iglesia capaz de manipular preceptos eclesiásticos y cometer abusos en la concesión de dispensas, y, claro está, el culto de las imágenes. (García, 2008). De hecho, consideraba superior la teología luterana que la supersticiosa católica, aunque como veremos más adelante la Reforma luterana tuvo

exponentes dados a conocimientos astrológicos y supersticiosos, como Melanchton. Si bien Lutero nunca empatizó con tales prácticas si tuvo enfrentamientos con astrólogos.

Otra diferencia es que, en Florencia y ya referente al arte gráfico, al ver las entalladuras toscas y mal impresas e iluminadas (fig.6), producían el rechazo ante estas manifestaciones burdas, pero contaban con dinamismo opuesto al mero ornato y oropel del Renacimiento florentino (fig. 7), podremos ver tal diferencia de la siguiente manera, tal como la menciona Westheim: “Se podía decir que, en los Países Bajos, surgió la ilustración de la necesidad de la imagen explicativa y la pasión por ella; en Florencia, en cambio del gusto por el adorno plástico; que, por lo tanto, acusaba aquí [en Nuremberg] una tendencia sobre todo didáctica, y allá [en Florencia] un carácter esencialmente decorativo”. (Westheim, 2018, pág. 112)

Esto determina el tipo de sociedad que dinamizaba el conocimiento y que buscaba en la imagen el mismo mundo que la concebía, y encontramos cierto punto a favor en la importancia del grabado como transmisor de conocimientos, y es un caso contradictorio que el artista en los países bajos se deslinda de ese oficio meramente decorativo en lo referente al grabado y al unirse con la imagen como receptáculo del mundo, imagen de autoconocimiento, ya que como veremos más adelante Dürer fue mal visto en su forma de grabar y sus representaciones gráficas, puesto que su trabajo no coincidía con este hacer, como lo eran los ornamentos y supeditar la imagen solo a marcos y miniaturas, que según el Renacimiento florentino, distraía de lo sustantivo.

Retomado la afinidad del grabado y pintura que vimos anteriormente, veremos cómo los pintores hicieron al grabado artístico, sacándolo del mundo medieval y por lo tanto gremial, esta incursión de lo artístico hizo que hubiese más cuidado y esmero en las proporciones, temas de perspectiva y modelado, esto para ser coherentes con el tema. Pero además para mostrar pericia y creatividad, como también, de un flujo constante de compra al ser más económica la estampa que la pintura. Esta transición la podemos ver de la siguiente manera:

“El grabador primitivo, despreciado ahora como incapaz y pobre, había estado libre de toda intención estético-especulativa; había sido objetivo en su modo de representar, es decir, se había interesado única y exclusivamente por el significado objetivo de su tema. Al representar al crucificado, a la virgen, a san Cristóbal, a san Jorge o a san Jerónimo; al interpretar los textos profanos; fabulas de Esopo, el relato de la destrucción de Troya, la leyenda de la bella Melusina, los cuentos de Bocaccio, no le ocupaban problemas de movimiento o de composición, ni consideraba estos asuntos principalmente como oportunidades para demostrar su talento”.
(Westheim, 2018, pág. 115)

Vemos un movimiento interesante de hacer mención; el artista gótico busca fidelidad en la representación de los dogmas cristianos, haciendo que sea exegeta del misterio e incluso en términos religiosos: profeta. Rompiendo esta esclavitud con la teología en el Renacimiento, especialmente en el siglo XVI, donde el artista se nombra y construye a sí mismo, dejando la religión en manos del teólogo, por lo tanto, el artista tomará de pretexto lo religioso para mostrar su habilidad y encomio por lo mundano. Westheim lo explicará de la siguiente manera:

“La era gótica, que había impregnado la tradición religiosa de un nuevo fervor místico; que con insaciable afán había buscado el genuino y supremo sentido de las verdades de la Salvación; que no se cansaba de encontrar interpretaciones cada vez más amplias, más universales, tanto de las Sagradas Escrituras como de los textos apócrifos... la era gótica había inspirado al artista, aun al mediocre, el ansia de ser interprete y profeta de tan honda sabiduría. El nuevo artista del siglo XVI, en cambio, vuelve a ceder esta misión al teólogo, que la convierte en ciencia especializada, mientras él mismo aspira a ser especialista en su propio campo, es decir, a ser exclusivamente artista”. (Westheim, 2018, págs. 115-116)

Notorio apunte donde el artista va teniendo mayor dominio de su hacer desde saberes y herramientas, hasta motivos e interpretaciones de lo sagrado; donde la hechura y la factura dominan, desplegándose en destreza técnica, la interpretación subjetiva, como así también lo visto en el capítulo anterior: originalidad, manera y estilo. Por lo tanto, el artista ya no juzga el tema intrínsecamente, sino que lo percibe y realiza desde el exterior, esto con el fin, de saberse dominar las posibilidades que su arte despliega, y en parte para lucir sus dotes y refinamientos técnicos. Incluso esto muestra que el artista no solo debía mostrar interés en su encargo, sino que su misión consistía en acrecentar la gloria de la época a través del progreso del arte. (Gombrich, 2000, pág. 4) .

Todo esto partió de la contraposición entre lo medieval y renacentista, ya que este marco de referencia dio fermento a nuevas formas de hacer y representar, como ya vimos, el artesano tenía el compromiso con su gremio, esta relación sigue, pero

dejando atrás al maestro artesano dirigente del gremio. Ahora el artesano si quiere optar por artista y posicionarse dentro del progreso dentro del arte y sus círculos, ha de entrar en la dinámica social de compra y venta (Gombrich, 2000, pág. 4).

Ahora se encontraba con el irremisiblemente compromiso no con el cliente sino con el arte, por lo tanto, el artista que tomaba ahora un encargo debería de ser original y aportar algo nuevo; esto se resalta ya que, como veremos más adelante, las formas del pathos que hereda Dürer no solo van ancladas a lo “original” y progresista sino una forma nueva de ver lo humano. Rompiendo con cánones de mera imitación, esto recordando a Ghiberti y la influencia que tuvo de Lísipo en boca de Plinio el viejo, donde referencia que solo la Naturaleza ha de ser imitada, y no la obra de otros artistas. Esta premisa será retomada después por Caravaggio.

El artista renacentista tenía el impulso de dotar a lo humano de una vitalidad, concordancia incluso de medidas correctas, por eso el nacimiento de códigos dedicados a la métrica y proporciones humanas, ancladas en la *lingua mathematica*. De hecho, en el Renacimiento, el artista trabaja como un científico, las obras no solo deben ofrecer originalidad, sino en muchos casos la resolución de un problema; ya sea geométrico, de perspectiva o anatómico, la creación artística en el renacimiento aporta que la obra si bien es para los demás, es puesta para que los entendidos: colegas artistas principalmente, sean capaces de comprender y apreciar la solución dada al problema, por ende podemos considerar a la obra de arte como dispositivo cognitivo que en su

quehacer vincula resoluciones científicas y antropológicas. A estos virtuosismos se les denomina: *demonstratione*. El pensamiento artístico se muestra en el terreno esteticista, lo que absorbe el interés como menciona Westheim: “Lo que absorbe el interés es la hechura y la factura, la destreza técnica, la interpretación subjetiva, la originalidad. El artista ya no juzga su tema por el peso de su significación intrínseca, sino que lo examina exteriormente con el fin de averiguar las posibilidades que ofrece a su arte, de ver si sirve para desplegar y, sobre todo, para lucir sus habilidades y refinamientos”. (Westheim., 2018, pág. 116)

En este apartado podemos mencionar que Dürer se inserta en tal movimiento, en la pintura del *Suplicio de los mil cristianos* o en sus grabados como lo son: *Melancolía I*, *San Jerónimo en su estudio*, *Némesis* o *El caballero, la muerte y el diablo*, que en subsecuentes apartados analizaremos, se muestra una pericia en el buril y la gubia. A continuación, se mostrará solo desde el ámbito formal tales consideraciones, dejando el contenido para más detalle, ya que en la mayoría de sus grabados se acentúa un contenido político-religioso de amplia envergadura. Ya que en lo formal se acercó al desnudo, el movimiento, la perspectiva, la abundancia sin merma de la claridad, el dominio del gran espacio mediante el manejo seguro del escorzo (Westheim, 2018, pág. 116). Ahora, no solo lo religioso fue pretexto para las demostraciones de pericia; sino lo mitológico y político, incluso como veremos apartados siguientes, la interpretación de diversas supersticiones; como después las estampas de temática religiosa se acerca a una nueva forma de vivir y representar los dogmas, haciendo que la lectura de lo

sagrado a través de la imagen sea totalmente nueva, ahora esta diversidad de temas la podemos ver de la siguiente forma

Pero no hay que olvidar que las historias de los dioses, e incluso algunos episodios de la historia sagrada, son también utilizados con otros fines que a veces pueden ir más allá de lo artístico. En ocasiones son el pretexto para elaborar escenas o composiciones situadas en amplios paisajes o complejas arquitecturas, en las que los personajes lucen elegantes y a veces exóticas indumentarias. Pero lo más frecuente, y esto se hace especialmente evidente en los episodios relacionados con la mitología, el tema no es sino una excusa para representar cuerpos desnudos, en atrevidas posturas, o temas transgresores y escabrosos que en otro contexto no hubieran tenido cabida. Erotismo y crueldad, Eros y Tánatos, una atractiva y velada combinación que explica el éxito del que gozaron algunos temas entre los coleccionistas. La riqueza y diversidad iconográfica de las obras expuestas se convierten, pues, en un elemento atractivo y pedagógico, que merece ser analizado. (Jerez, 2012, pag 150.)

Es interesante como, teóricos e historiadores del grabado, ven a Dürer como representación del artista mundano, que, si bien sigue representando temas bíblicos, puesto que era devoto e íntimo de su credo protestante, no en balde le regalo a Lutero un compendio de sus grabados; aun así, se le puede apreciar en el tratamiento de los

temas cierta indiferencia en la pulcritud conceptual y dogmática que tenía que representar, ya que se manifiesta claramente la preocupación por el encanto estético

Por consiguiente y siguiendo el comentario anterior el artista, se coloca fuera de su obra, contemplando al mundo que espectador espera el virtuosismo, a cambio, el artista espera aplausos y florines; hemos de notar que no solo Dürer, sino demás artistas recuerdan obras de arte para imitarlas en principio y subsecuentemente superarlas, planteando mejores soluciones de composición y mostrando una manera de ver el mundo. El propósito del artista es crear algo peculiar y único; llevando a cabo algo que no ha sido creado u ordenado -el arte como ordenamiento del caos- por ende, se justifica que Dürer y demás artistas renacentistas, no solo sean mundanos sino también, individualistas. Un ejemplo de ello lo encontramos por medio de Westheim:

“Su ambición es presentarse como sutil inventor, como conversador lleno de ideas, en la *Circuncisión*, de la serie *Vida de la Virgen*, obra que según Dürer representa una “escena cruda”. En vez de relatar el suceso en forma objetiva, en vez de describir la operación, por ejemplo, mediante una disposición paralela de las figuras, estas se hallan ordenadas hacia la profundidad del cuadro; y la composición se complica más por el hecho de que están sentadas. Con evidente placer exhibe Dürer además de su suerte de pliegues, de modo que el ojo ya está suficientemente ocupado. ¡Pero no! Lo que ve en primer plano son las figuras secundarias; al grupo principal lo tiene que buscar entre una densa aglomeración de gente, siendo su contrapeso a la izquierda una sola figura”. (Westheim., 2018, pág. 117).

Es claro que el interés artístico, esto es, la maestría técnica se hace patente y en apariencia el tema se aniquila y solo aparece la originalidad de mostrar una escena antes ilustrada, con ingenio y ocurrencia (fig. 9). Regresando a la aparente aniquilación

del tema, y si se me permite dar una interpretación de tal grabado; podemos resaltar algo que a nuestro estudio nos interesa, Dürer no se interesa por mostrar la “crudeza” del hecho, ni el rito inaugural, se vuelca al resultado de este; el despliegue de esa costumbre que se establece en lo judeo-cristiano.

No muestra halos beatos, sino la mundana muchedumbre que presencia la ceremonia. La escena se basa en el rito de la circuncisión de Cristo, esto es, su entrada a la religión judía; después es la figura de Cristo y el catolicismo; pero la Reforma, al ser un retorno de estas primeras comunidades y una empresa purista y al mismo tiempo intelectualista; esto es, eliminar todos los excesos de la iglesia romana y al mismo tiempo restablecer por medio de la exégesis la nueva comunidad. Retornando a la estampa, vemos que la misma composición dinamiza la “exégesis” que realiza Dürer; el uso de la perspectiva hace mostrar un alejamiento, colocando en la profundidad lo que veremos más adelante la partición de lo público y lo personal, la muchedumbre sale del templo, dirigiéndose a presenciar la escena; esta última desaparece ante el bullicio mostrando o señalando cierto retorno de la comunidad a las tradiciones perdidas por la iglesia romana.

Por lo tanto, el artista ocupa este medio para alejarse de esa tradición y nos muestra la nueva comunidad, por ende, no podríamos ver solo el uso de la perspectiva y la muchedumbre como *demonstrationi* vacuas, sino que sirve la misma composición para

acentuar el alejamiento de Roma y al mismo tiempo colocar en evidencia la nueva comunidad que se erigía con Lutero.

Al Protestantismo, le gustaba explicar que había de milagroso y legendario en las sagradas escrituras, y explicarlo a la manera suya, es decir como algo perfectamente natural y humano, en esto ya hemos visto que la milagrería no es bien vista en Hegel, no debe de haber nada ininteligible ni alejado del pensamiento; esto también lo vislumbramos plenamente en la filosofía de la religión de Hegel, en concreto, la libertad de pensamiento como la base para la religión protestante, pero para este análisis es menester ver que humanizar las escrituras es dar una interpretación nueva y más cercana a la situación política y religiosa que se encontraban los Países Bajos, haciendo del grabado recipiente de estas luchas, deambulando entre la superstición para manipular a las masas, entre la expulsión del arte y por consiguiente el grabado, pasando a un terreno secular y volviendo el acto de virtuosismo hasta decantar en la estampa con contenido científico. Volviendo con el bagaje de imágenes que se transmiten y enriquecen están las *Pathosformel* que menciona Warburg (Warburg, 2005, pág. 406) son un buen ejemplo de ello, de las cuales hablaremos después y que en Dürer se depositan y transtierran.

En diversas obras se vera la geometría aplicada, como ejemplo de *demonstratione* las tablas perdidas de Brunelleschi, o la segunda puerta de Ghiberti, esto no implica que en

otras geografías no rugiera tales virtuosismos, lo interesante es que tales proporciones y métricas poseen una comprobación demostrable por medio de un lenguaje científico y la razón principal que algunos aún se encontraban entre la frontera de artista y “arte aplicado” del artesano (Gombrich, 2000, pág. 8) , esto significa, que aún no comprendían del todo el papel de estos nuevos saberes en el arte.

Es en estos temas donde la idea de progreso no se ve aislada sino compaginada en un quehacer nuevo, donde estas resoluciones son para generar más claridad al mundo del hombre; la perspectiva ya será puesta como un elemento central, un ubicar desde el hombre mismo, desde sus ojos el mundo que le circunda y le ofrece un cambio y movimiento; quizá por eso el paisaje en Dürer nunca fue hecho para crear una nueva corriente, sino colocado como escenario de lo humano, saberse entre una naturaleza que si bien se imitara ya en la placa de cobre o madera. Esta naturaleza como la materia de la plancha, estará conflictuada por lo humano, transformándola y colocándola solo como terreno de las disputas humanas y como veremos en apartados siguientes, incluso como el terreno donde lo divino cede, dejando el sino del hombre en sus propias manos.

2.4 La imagen gráfica en la Reforma.

Hemos de resaltar la influencia luterana y calvinista en la imagen y como esta influyó en los artistas del renacimiento del norte de Europa; ya que , la imagen como el lugar de lo sagrado cambia radicalmente y es necesario para nuestro estudio; las justificaciones religiosas que hacen este giro, son la justificación por la fe de Lutero y el postulado Calvinista de la doble predestinación; haciendo una bifurcación en la sociedad de ese tiempo, la escisión de lo público y lo privado , lo espiritual y lo corporal se siguen separando; de esto procede que ya se encuentra un alejamiento de la imagen como receptora de los dogmas divinos y sus representaciones; colocando a la imagen como un dinamismo de saberes nuevos venidos de Florencia lo que ocasiona que la obra de arte sea puesta como experiencia estética y podamos hablar de cierta “autonomía” de la religión.

En la época de Lutero y según su perspectiva, la imagen había sido convertida en ídolos, ya que el vulgo consideraba que la imagen era capaz de provocar milagros, por ende, su adoración. Para Lutero la salvación del alma no depende de las obras²⁸, por consiguiente, en contra de la imagen la palabra se realza, la predicación contra la manifestación artística. Para Lutero el deber del sacerdote es enseñar que las imágenes no son nada. Por ende, la salvación para Lutero depende de la gracia divina y no de las obras humanas, y el efecto de la predicación es sacar lo sagrado del ámbito artístico, esto último es importante es este desarrollo, dejar a la teología y filosofía los

²⁸ Si la humanidad cree que se hacer obras de la salvación por sus propios medios, no solo están afirmando que su pecado original no es verdaderamente un pecado, sino que también están equiparando sus, fuerzas e intelecto a la naturaleza divina. En este sentido para Lutero la doctrina de la justificación por las obras envuelve a sí misma la herejía de decir que lo seres humanos son como Dios. De tal manera los seres humanos solo pueden ser salvos si creen solamente en la palabra de Dios. (Luna, 2017, págs. 244-245)

temas de dios, solo una tarea se le podría encomendar a la imagen, y es pedagogizar a la masa iletrada y motivada por saber de los asuntos divinos, aunque como veremos más adelante era por el morbo político y lleno de supersticiones.

Solo en este caso la imagen puede reestablecerse de nuevo en la comunidad. Calvino, rechazará esta propuesta luterana y dejará de lado totalmente a la imagen, ya que de ella no puede haber sustancia teológica verdadera, pero ambos coinciden en dejar fuera lo sagrado de lo artístico, incluso de los templos mismos. Por consiguiente, podemos acertar a decir, que lo mundano inundará los temas gráficos.

Veamos podemos intuir que estos procesos estéticos que van de la mano de nuevas sociedades y por consiguiente nuevas *aisthesis*, producen una forma novedosa de la obra de arte y esta forma es dejar de ver el arte como receptáculo de lo sagrado. Esta ruptura proviene de los innumerables reliquias y sudarios en posesión de la iglesia romana, ya que se basaban en el precepto de que aquellas imágenes o reliquias participan de la Revelación pues Cristo mismo las tocó; ahora en Lutero se basa la salvación en la palabra divina , ya que si se basa en las obras humanas aunque sean correctas, ata la voluntad misma de Dios y sus decisiones, siguiendo con esto no hay fiabilidad de que la palabra de dios los salve.

Por eso es interesante ver que se aprecia un rasgo definido de predestinación en Lutero. Incluso este pensamiento se encuentra en Calvino, ya que para él algunos pueden

escuchar la palabra de dios y otros han sido vetados de ella (Luna, 2017, págs. 246-248), predestinados a la condenación, esto es lo que se llama la doctrina de la doble predestinación, la voluntad desconocida de Dios.

Veamos, la palabra como vehículo de la intervención divina en el mundo, esto es, Dios se manifiesta en la palabra, por lo tanto la imagen ya no puede ser habitáculo de lo sagrado (Luna, 2017, pág. 247), de ahí la subordinación de la imagen a la palabra, esto, en el Renacimiento en Europa del norte, desencadenado un amplio terreno para la habilidad artística y las narraciones gráficas precedentes, ya que, ya no será adorada la imagen sino como mero mensaje, esto es solo dentro de lo religioso como maestra de dogmas.

2.4.1 La imagen dentro de lo público y privado en la Reforma.

Tomaremos ahora el tema de lo público y lo privado en la Reforma y como el arte se separa definitivamente. El culto antes de las reformas protestantes se llevaba a cabo en un lugar público, que serían, las iglesias. Ahora este topos sagrado y físico, como lo es la iglesia, es donde los fieles se reúnen, guiados por el sacerdote dirigiendo y haciendo coherente los ritos; por consiguiente, podemos ver que lo individual no existe, es nulificado por la masa. (Luna, 2017, pág. 248)

Al llegar la Reforma, se instaura la salvación del alma en lo individual y privado, esto implica que el logos divino, ceda la salvación a la persona que se muestra como particular, ya que solo ella es la que debe creer, por consiguiente, la salvación o condenación se insertan en la dinámica entre la persona y Dios, de esto se desprende que no haya intermediarios entre el alma devota y su Dios, entonces definitivamente la imagen es expulsada de tal tarea (Luna, 2017, pág. 250). La palabra divina le habla a cada persona, y solo la imagen podrá a lo mucho ilustrar aquella palabra, pero pasa la imagen a un terreno pedagogizante y siguiendo lo anterior, al espacio privado, puesto que es un movimiento ahora particular el de la salvación la imagen servirá para recordar tal pasaje, fábula o evangelio, hemos de recordar que al inicio de este capítulo mencionábamos los florentinos y sus iglesias y frescos, mostrando el ambiente público de la imagen, en el sentido reformista, la imagen deja de ser comunitaria y publica y pasa a ser percibida desde lo particular, por ello el grabado tuvo un auge fortísimo en aquellas latitudes, ofreciendo a bajo costo la estampa religiosa y educativa, pudiendo ser adquirida por el campesino o el orfebre; por consiguiente retornamos al tema del recurso técnico y novedoso del artista, ya que al ceder ante el teólogo, la imagen se llena de mundo, haciendo que las expresiones antes vistas como geometría, perspectiva, anatomía y divertimentos sean las reglas y acordes de la nueva imagen.

Repasando, hemos de ver que Lutero permite a la imagen orbitar en lo teológico, siempre y cuando su meta sea la enseñanza; en Calvino se encuentra la negación total del arte como instrumento divino; en este apartado veremos que Calvino ve al artista como un personaje que ha de crear sin tocar tema sagrado alguno, esto nos lleva a ver

que el artista crecerá en un terreno meramente secular. Hemos de ser puntuales y decir que Lutero y Calvino, no fueron los instauradores de esta manera de ver el arte, en el Renacimiento florentino ya vemos estas despliegues y frontera.

Dürer en su autorretrato (fig. 7) de 1500 (Luna, 2017, pág. 250), donde se pinta de frente y con un gesto que parece el de un personaje sagrado, se aprecia la técnica y virtuosismo del artista, pero además, esta forma de representarse no se daba en el renacimiento florentino, ya que este arquetipo de representación era solo para Cristo (fig. 10), siendo esta representación rica en la iconografía medieval y solo Cristo²⁹ podía representarse de frente (Luna, 2017, pág. 250), ya que frente a la pérdida del espacio sagrado de la imagen, queda el hombre y su mundo (naturaleza) por ende no es raro ver que Dürer fuera un hábil anatomista en el dibujo y un ilustrador de la naturaleza y del paisaje. Aunque en apariencia la imagen queda fuera de la teología, todo el ámbito político hace que sea ahora partidaria de tales luchas, y lo humano sigue manifestándose aún más fuerte.

²⁹ La posición de Cristo, la Virgen y los santos suelen ser frontal, mirando directamente al espectador y animándole así a tratar los objetos como si fueran personas. Las imágenes destinadas a suscitar emociones pueden utilizarse evidentemente como documentos de la historia de las emociones. Por ejemplo, indican que a finales de la Edad Media se produjo una preocupación especial por el dolor. Fue esta la época en la que el culto de los instrumentos de la pasión como: clavos, lanza, corona de espinas, etc., llegan a un punto culminante. Fue también la época en la que el Cristo sufriente, retorcido y patético, sustituyó la imagen serena y dignificada que tradicionalmente había presentado a Cristo Rey en los crucifijos, “reinando desde el árbol de la cruz”, como solía decir la gente en la Edad Media. (Burke, Visto y no visto., 2001)

Esta ruptura que hace la Reforma con la imagen, es romper al mismo tiempo con una tradición emergida del Medievo; ya que el uso de la imagen fue cada vez más importante en la vida religiosa de las personas. En 1460 circulaban grabados que ilustraban algunos episodios bíblicos, mientras que lo privado y su devoción contaban con grabados o pinturas de factura y materiales más costosos; hemos de puntualizar que estas obras tenían la función del “detalle dramático” siendo la puntualización de un pasaje sagrado (Burke, Visto y no visto, 2001, pág. 49). Ahora las imágenes que eran objetos de esta devoción, desempeñaban incluso el papel de consuelo ante enfermedades, moribundos y condenados a muerte³⁰. La importancia de la imagen y su correspondencia a un pueblo, incluso en la formación de ciertas prácticas de meditación. Por ejemplo, cierta obra de autor desconocido llamada *Meditaciones sobre la vida de Cristo* incitaba a la intensa visualización de ciertos episodios sacros, por medio de enfocarse en pequeños detalles, como en el caso de la última cena “*Debes saber que la mesa estaba muy baja y que los comensales se sentaban en el suelo, según la antigua costumbre*” (Burke, Visto y no visto., 2001, pág. 50)

Incluso las imágenes con contenido que apuntase a la beatitud , tenían su contraparte negativa donde yacen demonios y el infierno; un ejemplo de esto es El Bosco, ya que lo que ilustra no es más que las creencias de los hombres de aquella época; veamos que

³⁰En la Roma del siglo XVI, por ejemplo, los hermanos de la archicofradía de San Giovanni Decollato (“S, Juan Decapitado”) tenían la obligación de acompañar a los reos al lugar de su ejecución, enseñándoles pequeñas pinturas de la Crucifixión o del Descendimiento de Cristo. Se dice que esta costumbre era una especie de narcótico visual para aliviar el miedo y el dolor del reo durante el terrible viaje al cadalso; esto provoca o era la intención de que el reo se identificase con Cristo. (Burke, Visto y no visto, 2001, pag 50)

El Bosco también se basa en la literatura y mística popular, pero algo realmente digno de mención y riqueza, es que aquellas figuras grotescas, cómicas y delirantes, provienen de la conciencia colectiva, decantando en que las imágenes arrojan las ansiedades, miedos y esperanzas de las diversas colectividades. Por ende, es importante ver como esta transición que realiza y efectúa la Reforma en iconoclasia casi radical, infiere que el movimiento, genera formas de pensar y de ver. Así Dürer en sus grabados muestra la colectividad que le empareda.

Ahora es menester apuntar que el carácter iconoclasta de la Reforma, redirige la mirada a la gente sencilla. Ya que una estrategia diferente al culto y a la destrucción de las imágenes sacras, sería utilizar estas armas visuales como arma en las reyertas religiosas. Y en estas querellas el grabado se posiciona como elemento fundamental.

Los protestantes hicieron gran uso de las imágenes -sobre todo xilográficas, que eran baratas y fáciles de transportar-durante los primeros años de la Reforma en Alemania. Lo hicieron con el propósito consciente de llegar a la mayoría de la población, que era analfabeta o semianalfabeta. Se realizaron imágenes “en beneficio de los niños y la gente sencilla” que, como decía Lutero, “son aquellos a los que se hace memorizar la historia sagrada con más facilidad por medio de figuras e imágenes que a través de las meras palabras o doctrinas”. Los impresores protestantes se inspiraron en un repertorio de chistes populares tradicionales para que sus imágenes acabaran con la Iglesia Católica, convirtiéndola en un elemento ridículo. (Burke, Visto y no visto, 2001, pág. 52)

Es preciso por esto mismo, ver estas imágenes como testigos de lo que veían y creían las gentes que sustentaban estos movimientos, ya que nos ofrecen una perspectiva de las fuentes impresas producidas por miembros de una minoría culta, para generar un movimiento de los incultos. Para seguir ejemplificando, ocuparemos a otro pintor y grabador amigo de Lutero: Lucas Cranach.

Lucas Cranach (1472-1553) y su taller en la ciudad de Wittenberg produjeron numerosas estampas de contenido polémico, de aquel taller nació el famoso *Passional Christi und Antichristi*, este grabado contrapone la vida voluptuosa y corrupta del Papa, con la vida humilde y sencilla de Cristo (fig. 8). Así, por ejemplo, una pareja de grabados muestra a Jesús huyendo de los judíos que lo quieren entronizar como su rey, mientras en la otra estampa el papa defiende con espada sus pretensiones de ostentar el poder temporal que posee. En otra aparece Cristo coronado de espinas y su contraparte el papa, con la triple corona y tiara. Cristo lavo los pies a sus discípulos y el papa ofrece sus pies para que los besen, etc. (Burke, Visto y no visto, 2001, pág. 52)

Esto suscitó que la imagen del papa se asociase con la corrupción, codicia y ambición, lo demoniaco encarnado. Por otra parte, Lutero era presentado como un héroe y en muchas ocasiones y estampas como un santo, donde se le retrataba con aureola y la paloma posándose sobre él, esta representación era para emparentarlo con los evangelistas y de que sus discursos provenían de la inspiración divina.

El empleo de la xilografía para divulgación del mensaje luterano y reformista, contrajo consecuencias imprevistas y contradictorias al espíritu iconoclasta que prodigaba la Reforma. En 1520, aquel que criticaba el culto a los santos, se estaba convirtiendo en objeto de culto y devoción. Por ende, como apunta Burke, se hablaría de este caso de la “folclorización” del Protestantismo (Burke, Visto y no visto, 2001, pag 54) y su asimilación con el mundo de los analfabetos.

Si bien hemos atisbado como las masas fueron un factor importante como consumistas y propagadores de la imagen, ahora profundizaremos más en este aspecto capital. En primera instancia las disputas papales y reformistas, como también concilios y demás prácticas elitistas de la iglesia católica no eran influencia notable para la mayoría del vulgo, esto porque la demarcación de lo profano y sagrado se encontraba en íntima unión ya que la iglesia era estructura fundamental en la vida cotidiana; un ejemplo es que en las iglesias, se manifestaban diversas actividades: como mítines políticos, festivales, compra-venta de ganado, puestos de comida, mercaderes, etc. Esto también denota la casi omnipresencia del clero, Brotton comenta, que en 1550 Florencia contaba con sesenta mil habitantes, de los cuales cinco mil eran religiosos, pero no todos eran “bendecidos” por la gracia del pecunio, así que muchos laboraban de albañiles, tratantes de ganado, preceptores de infantes, mostrando que su preparación era escasa y que la iglesia no pagaba bien. Pero como antes mencionamos, lo profano y sacro caminaban juntos, por ende, algo puntal es ver que los mismos actos religiosos tales como los sacramentos, fueran interpretados como actos de magia.

En la práctica, el principal interés del público en la observancia religiosa tenía que ver con una apasionada “apetencia por lo divino”. Los “milagros” de los sacramentos a menudo se interpretaban como actos de magia, y llevaban a la adopción de diversas prácticas populares, desde el fervoroso culto a las reliquias, santos e imágenes hasta el uso supersticioso (por medio del robo) del agua bendita, la eucaristía o los sagrados oleos. Aunque estas prácticas mágicas atentaban contra la ortodoxia religiosa, la Iglesia no solía darse por enterada de tales transgresiones con tal de mantener su poder místico y autoridad. (Brotton, 2002, pág. 105)

Ahora este poder venía de que la iglesia se posicionaba como intermediaria entre Dios y el individuo, ya que según el credo católico la iglesia es la encarnación de Cristo en la tierra y los sacramentos serían los medios para obtener su gracia, y una de las doctrinas que surge de estos sacramentos es la transustanciación, en el que el sacerdote poseía el milagroso o para los creyentes el poder mágico (Brotton, 2002, pág. 105) de poder transformar el pan y el vino de la Eucaristía, en el cuerpo y la sangre de Cristo. Este poder del sacerdote lo colocaba como el único intermediario, entre Dios y el pueblo.

Ahora en ese momento la iglesia ofrecía un ritual o método para el día a día, muchos de los sacramentos fungían como eslabón en la vida del individuo, y la iglesia en ese momento no imponía rígidas creencias teológicas; esto decanta en que el individuo no poseía un bagaje o conocimiento de su propia religión, de esto se desprende

indiferencia y apatía, como también herejía, cismas y apostasías, estas tres últimas mudando continuamente. La iglesia preocupada de estas manifestaciones, ya sea la mera ignorancia o la refutación de los dogmas, tomo amparo en los artistas y la imagen.

En la década de 1440 el obispo de Tournai, Jean Chevrot, estaba tan preocupado por la escasa feligresía y observancia de los sacramentos que encargó Roger van der Weyden, que pintase un retablo, al que titulo simplemente *Los siete sacramentos* (fig.10) que enseñase al pueblo el significado ritual que tenían. Así recurriendo a figuras, arquitectura e indumentarias contemporáneas el tríptico de Van der Weyden despliega una técnica, típicamente renacentista de “vulgarización”, mediante la cual, los misterios de la Iglesia se sitúan en escenarios modernos que refuerzan la estrecha identificación de la congregación con la imagen pintada. (Brotton, 2002, pág. 106)

Sobre esta masa de iletrados y absorbidos por un pensamiento mágico y supersticioso se erigió el proceso hacia la Reforma, ya vimos antes como el humanismo y la imprenta ayudo a la difusión de pensamientos nuevos y antiguos; pero igual, el panorama político que suscitaba la iglesia fue parte el inicio. Cuando el papa Martín V puso fin a las disputas cismáticas y en 1420 retorno a Roma, encontrando la ciudad en estado deplorable, comenzó una restauración por medio de edificaciones.

En palabras del papa Nicolás V, los seculares “verían sus creencias confirmadas y corroboradas día a día por los grandes edificios, que parecieran hechos por la mano de

Dios” (Brotton, 2002, pág. 107). Alberti, Fra. Angélico, Bramante, Miguel Ángel, Rafael y Botticelli, solo eran algunos de los artistas que participarían en la reconstrucción de la ciudad durante las décadas siguientes décadas. El coste de realizar la monumental restauración, que no era más que restaurar la autoridad papal , que había sido mancillada desde la competencia de Roma con Constantinopla. Cuando el Concilio de Florencia dio fin al cisma entre la iglesia cristiana de oriente y occidente; después el asedio de Mehmet II en 1453 la conquistase, dando fin al reinado de Juan VIII Paleólogo, lo que suscito que Santa Sofía se convirtiese en mezquita. Todo esto provocò la restauraciòn de Roma y que sus papas de ahi en adelante no quedasen ensombrecidos por Estambul y sus sultanes.

En 1506 el pontífice Julio II coloca la primera piedra de la Basílica de San Pedro. El coste de celebrar esta autoridad papal, fue lo que inicio la protesta, que al final colapsaría el núcleo de la Iglesia Católica y cambiaria el panorama social y político europeo. En 1510, treinta años después de iniciadas las obra Lutero llego a Roma.

En marzo de 1517 el Papa había emitido al comprador de la obligación de hacer penitencia por sus pecados. La iglesia, en su afán de financiar la reconstrucción de Roma, había llegado incluso a vender indulgencias para absolver pecados futuros, creando así un negocio en torno a la salvación que permitía que el individuo comprase y vendiese el perdón. (Brotton, 2002, pág. 109) La desilusión de Lutero ante tal panorama, le sirvió de inspiración para iniciar su ataque contra la iglesia católica,

poniendo en circulación sus noventa y cinco tesis en ese mismo año, 1517. En realidad, Lutero quería reformar la iglesia, pero al final decanto en una revolución, ya que las tesis que disperso, poco a poco fue erosionando y rechazando sistemáticamente todo lo que implicara a la Iglesia de Roma. Visto esto y retomando apartados anteriores, se puede apreciar de mejor manera, lo que sostenía Lutero respecto a la relación directa del feligrés con Dios, y no debería de confiar en la mediación de sacerdotes, santos e indulgencias, donde el arte quedaba expuesta como portadora de este mal expulsándola a la mundanidad.

Para la Iglesia Católica, este discurso tenía profundas implicaciones. Lutero, al rechazar la mediación del papa entre Dios y el individuo, negaba de golpe la autoridad papal y sacerdotal, así como el teatro y la parafernalia del ritual eclesiástico y la distinción entre el clero y los seglares. El impacto de sus ideas fue complejo, pero inmediato. A medida que refinaba y ampliaba su postura como respuesta a las réplicas cada vez más alarmadas de los católicos, el “luteranismo” se difundió en todo el norte de Europa con asombrosa rapidez y unas profundas consecuencias que Lutero no pudo controlar. (Brotton, 2002, pág. 110)

En el momento de la muerte de Lutero en 1546, los concilios con tendencias eclesiales reformistas dominaban en Wittenberg, Nuremberg, Estrasburgo, Zúrich, Berna y Basilea, esta oleada protestante hizo que las ordenes monásticas y el culto tradicional fueran

abolidos, por ende, las propiedades eclesiásticas fueron destruidas o confiscadas y las imágenes religiosas perecieron en grandes hogueras iconoclastas.

Como ya hemos mencionado humanismo e imprenta fueron los factores para el desenvolvimiento del Protestantismo en Europa, así como las de sus sucesores Melanchton, Calvino y Zuinglio, los cuales utilizaron sus formaciones humanistas para producir una teología basada solo en la Palabras y las Escrituras. Otro rasgo que fungió de unión entre humanistas y luteranos, fue el compromiso por una nueva exégesis³¹; siendo esta rigurosa, desafiando la ignorancia y superchería del temprano pensamiento escolástico, aunque en el próximo apartado hablaremos como profecías paganas y la concepción política y cosmológica del mundo de la Reforma influyeron en la obra de Dürer.

La tecnología que propicio la imprenta permitió a Lutero divulgar sus ideas en miles de libros, panfletos y opúsculos, por ende, en los Estados alemanes, en el corazón geográfico y tecnológico de Europa, fue el terreno fértil y enclave perfecto para difundir el Protestantismo³².

³¹ Un ejemplo de esta exegesis fuera del ámbito religioso, fue el texto de la *Donación de Constantino*, documento fundacional de la iglesia romana, el cual es un decreto emitido por el emperador Constantino, mediante el cual transfería poderes imperiales y territoriales al papado, por ende este texto constituía una de las justificaciones más poderosas que tenía la Iglesia Romana, sin embargo el humanista Lorenzo Valla en 1453, demostró por medio de sus conocimientos humanistas, que la Donación , era un fraude, poniendo en evidencia anacronismos históricos, errores filológicos y lógicos, revelando que era una manipulada falsificación del siglo VIII. (Brotton, 2002)

³² En 1520 sesenta y dos ciudades alemanas disponían de prensas, y entre 1527 y 1524 la publicación de libros impresos en esas ciudades se multiplicó en demasía. Una de las razones de esa creciente producción fue Lutero, quien pronto se dio cuenta del potencial radical de la nueva tecnología, a la que describió como “El supremo y mayor acto de gracia de Dios, mediante el cual el Evangelio puede llegar a todas partes”. Entre 1517 y 1520 escribió

2.5 Dürer y su impronta en el grabado alemán del siglo XVI.

Dürer (1471-1528) ha sido considerado uno de los mejores grabadores de todos los tiempos, dominando tanto la técnica de xilografía como en cobre. Sus grabados alcanzaron una perfección a razón directa de los estudios anatómicos, humanistas y geométricos que cultivo durante su vida, hemos de dar un repaso a las influencias que obtuvo desde su etapa de formación hasta la madurez como grabador.

Nacido el 21 de mayo de 1471, en Nuremberg, tuvo la influencia directa de su padre que era orfebre, así como la admiración profesada en su tierra natal por Van Eyck y Van der Weyden. En 1486 ingresó al taller de Michael Wolgemut (1434-1519), en ese entonces el pintor más reconocido de Nuremberg, en esta época practico con la pluma y el pincel donde se inició en el gouache (pintura similar a la acuarela, pero opaca) y fueron sus inicios en la entalladura. Entre los años 1487 y 1488 Wolgemut se asoció con el impresor alemán Anton Koberger, el cual contratava grabadores autónomos, y como consecuencia participo en uno de los proyectos de ilustración del siglo XV y fue el: *Liber Chronicarum* (fig. 9) de Hartman Schedel (Jerez, 2012, pág. 166) este libro fue

más de treinta tratados, de los que se imprimieron más de trescientas mil copias. Lutero también se dio cuenta del poder que significaba difundir su pensamiento en lengua vernácula y no en latín, considerando, esta última como una lengua elitista eclesiástica. (Brotton, 2002, pág. 112)

importante dentro del rubro gráfico, ya que empleo a artistas en vez de artesanos, esto contribuyó a una calidad alta de los dibujos, de ahí Dürer tomó fuentes y saberes.

Otro rasgo importante es que el taller antes mencionado si bien contrataba a artista ya autónomos, las composiciones tendían hacia el gótico aun, de ahí que copiase y adaptase nuevas tendencias, como las italianas donde se apreciaban grabados del Maestro ES, Van Meckenem y Schongauer³³ (fig. 10), además de ser este último, influencia con respecto a los arquetipos y fuentes antiguas, era de procedencia orfebre como Dürer. Estas dos influencias fueron decisivas viajando hacia el taller de Schongauer y realizando pesquisas para encontrar al Maestro ES. En agosto de 1492 se publicaban las *Cartas de san Jerónimo*, de Kessler, con una representación del santo en la portada realizada por Dürer. Fue un éxito de consecuencias muy beneficiosas, ya que dio paso a otros encargos para ilustrar libros en Basilea y Estrasburgo (Jerez, 2012, pag 54).

Fue en ese periodo, cuando Dürer imitó y revitalizó mediante dibujos algunos de los buriles de Andrea Mantenga, uno de los primeros pintores italianos que exploró en el grabado en hueco sobre metal como medio de expresión y cuyas estampas circularon tempranamente por Europa. Es interesante este apunte ya que de estas estampas

³³ Martin Schongauer representaba en aquella época al grabador innovador que, por medio del buril había podido crear tramas y sombreados originales. El Maestro ES adaptaba representaciones de la pintura holandesa Se le conocía como el “Maestro de 1466”, por ser el año de su representación de Nuestra Señora de Einsiedeln. Las iniciales de su firma podían corresponder a las del monasterio benedictino de Einsiedeln, un importante centro de peregrinación suizo, que en 1466 celebraba el quinto centenario de su fundación, en el que se vendían y desde el que quizás se creaban estas estampas. La letra S podría referirse a “Sanctum”, lugar sagrado, o a “Schwyz”, el cantón suizo al que pertenecía el monasterio. (Jerez, 2012, pág. 167)

Dürer bebe técnica y conceptualmente la Antigüedad, de esto se deduce la clara referencia de la búsqueda de los artistas del siglo XV no tanto en la búsqueda de la antigüedad, sino en modelos para la representación de una enérgica gestualidad patética (Warburg, 2005).

“ Pero la Antigüedad no sólo llegó hasta Dürer a través de Italia en la forma de un estímulo dionisiaco, sino que también lo hizo como claridad apolínea; en su búsqueda de las proporciones ideales del cuerpo humano siempre estuvo presente el *Apolo de Belvedere* y midió la naturaleza con las proporciones que daba Vitruvio. Estas fáusticas meditaciones sobre las proporciones le mantuvieron hechizado de forma creciente a lo largo de su vida; por el contrario, pronto dejó de agradaarle el estilo ornamental y barroco”. (Warburg, 2005, pag, 340)

Tomamos esta perspectiva de Warburg en el sentido del distanciamiento del que fue teniendo Dürer de los artistas italianos, y del acercamiento que tuvo de lo Antiguo, desde el pathos y la anatomía; lo interesante de ambas, es que, en primera instancia, el pathos no lo muestra meramente depositado y sin medida racional; proviene de un acto mediado por la razón y la técnica, por ello el círculo italiano lo rechazó al no repetir el *decorum* de ese tiempo.

“En 1506, estando en Venecia, los italianos consideraron que su obra no era un “arte de espíritu antiguo” y, por ello, no era “bueno”; y el mismo año en que Leonardo y Miguel Ángel canonizaban en sus batallas ecuestres el *pathos* heroico del guerrero, los jóvenes pintores venecianos consideraban la *Gran Fortuna* (fig. 12) de Dürer como un árido experimento extraño al espíritu antiguo tal y como ellos lo imaginaban; esto último resulta razonable para nosotros como incomprensible debió parecerle a Dürer, quien no solo había construido la figura según la proporción vitruviana, sino que además su figura de Némesis, ilustraba detalladamente un poema latino de Poliziano”. (Warburg, 2005, pág. 406)

En la anterior cita podemos preguntarnos, ¿De dónde provenía este rechazo que sufrió Dürer? ya que estudia referencias vitruvianas, incluso se especula que fue discípulo de Luca Pacioli³⁴(fig. 13) . La respuesta podría ser que los italianos esperaban la representación de un *pathos* decorativo, de hecho, encontramos de la propia mano de Dürer tales conclusiones: “Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nich selbs säch, so hätte ichs keim Anderen geglaubt” [Ya no me complace aquello que tanto me agradaba hace once años; si no lo dijera yo mismo, de boca de ningún otro lo hubiera creído] (Warburg, 2005, pág. 406)

En interpretación de Warburg este pasaje hace referencia la serie de estampas italianas dedicadas al *pathos* que había copiado entre 1494 y 1495 con la convicción de que tales diseños representaban el gran arte pagano. Estos grabados muestran una vitalidad que Warburg denomina: *Pathosformel* que se puede traducir como formas o formulas del *pathos*.

³⁴En la pintura Retrato de Fra. Luca Pacioli y su discípulo, de Jacopo de Barbari según el teórico Nick Mackinnon identifica al discípulo como Albercht Dürer, esto es, basándose en el diario de viaje del artista, hace coincidir que fue probable la reunión entre religioso y ambos artistas. Panofsky comenta que de igual manera. Barbari introdujo a Dürer a la proporción de la figura humana partiendo de la geometría. Según estos autores es importante este documento pictórico donde se transmiten los saberes de Italia al norte de los Alpes.

Cualquiera haya sido la intención real que Jacopo de Barbari tuviese en mente a la hora de pintar el retrato, queremos pensar que la escena describe el encuentro entre las personas y las tradiciones de las que se ocupa la presente investigación. Albercht Dürer reunido con Luca Pacioli; la tradición griega, representada en los Elementos de Euclides, la construcción del dodecaedro de Pappus y la presencia de un sólido arquimediano, mezclada con la fortalecida tradición italiana, recogida en la Summa de Luca Pacioli, el dodecaedro y el rombicuboctaedro de Luca y Piero della Francesca y los métodos proyectivos ideados por Alberti y Piero della Francesca, se ponen a disposición del espíritu inquieto que ha de prender la mecha que activará la naciente tradición alemana. Ahora bien: la actitud de Dürer no es la de un receptor pasivo que agradece las dádivas que el coloso desea compartir; en él se sintetiza el espíritu deseoso de transformar y enriquecer el tesoro que recibe en sus manos. “Dürer no salió al encuentro de lo antiguo”; como sostiene con vehemencia Erwin Panofsky, “fue lo antiguo quien vino a encontrarle, a través de un intermediario italiano” (Suárez., 2006)

Continuando con este desarrollo, vemos que lo que pretendía Dürer al copiar e imitar en sus inicios de grabador fue, representar una imagen que en temperamentos sea relacionada con lo antiguo y en consonancia -así fue en el inicio- con los italianos. Proporcionar a la antigüedad el privilegio estilístico (Warburg, 2005, pag 401.) de una representación gestual poderosa en forma y contenido, sus primeras xilografías a si lo demuestras como la cólera y enfado que muestra en *Hércules (fig. 13.)*. Finalizando esta idea, las copias que realizo Dürer de Mategna(fig. 11)y Pollaiuolo además de su dominio de la geometría y anatomía, hizo que, al salir la imagen de los templos protestántes, tuviera suficientes herramientas para retratar no en completud, lo secular, ya que como vimos en el capítulo anterior dentro de la forma romántica hegeliana Dürer se depositaría dentro de las manifestaciones de lo cristiano y caballeresco; pero lo que si podemos decir que logro con maestría conceptual y artística fue mostrar las luchas que lo humano tenía en esos años.

De hecho, la mayoría de los temas que dominaban en la obra Dürer son de corte satírico, profanos, alegóricos e ilustraban en demasía lo cotidiano, si bien existe la temática religiosa, es en comparación escasa. Como artista interprete del mundo y sus dinámicas, decantó sus manos a temas nuevos y eruditos, donde se asoman y advierten sus conocimientos clásicos, en donde despuntan claramente la representación del desnudo, perspectiva y composiciones dinámicas y fuera del ornamentado arte florentino.

En sus buriles encontramos ya en términos artísticos; gradaciones ricas de luces y sombras en las que se fusionan: emotividad, sutileza, drama, fantasía y realidad. Hacia el año 1500, no cesan los apuntes y estudios, adaptando el espacio a las reglas de la geometría proyectiva y los puntos de fuga, y analizando y representado la naturaleza con un excelente realismo (Jerez, 2012, 54). A partir de 1503, además, añadiría casi siempre en sus buriles el año de realización.

Entre 1513 y 1514 destacan tres obras a buril magistrales, de tamaño grande (240 x 190 mm), de calidad excepcional e iconografía complicada: *San Jerónimo en su estudio*, *Melancolía I* y *El caballero, la Muerte y el Diablo* (fig. 14, 15 y 16); en apariencia y según algunos teóricos no hay unidad compositiva, esto es, no hay concatenación aparente, y la tesis de que estos tres grabados representan las virtudes morales, teologales e intelectuales³⁵ es dudosa ya que como veremos más adelante, el grabado de *Melancolía I* es un acto de liberarse de la superstición reinante -aunque fallido intento- no recurre a símbolos propiamente de lo cristiano sino que recurre a elementos adivinatorios de su tiempo; el grabado de *San Jerónimo en su estudio*, si bien nos retrata a un santo varón de la cristiandad, lo que resalta es que aquel hombre según la tradición católica; realizó la Vulgata, fuera de derroteros religiosos este suceso hizo que se rompiera con la verdad dominante de Roma y antecedió a ciertas prácticas reformistas; no estamos dando verosimilitud al hecho, sino que la estampa misma

³⁵ Según algunas interpretaciones respectivamente, simbolizan al cristiano activo como soldado, al santo contemplativo en su mundo espiritual y al genio profano de la ciencia y el arte. (Jerez, 2012, pag, 40)

evidencia los saberes e instituciones que fungieron de intermediarios de la apertura a otras lenguas de la Biblia.

De la última estampa nos encargaremos en el siguiente apartado, *El caballero, la muerte y el diablo*, la cual realizaremos por medio de una pequeña disección de la estampa, y dividiremos el análisis desde los elementos que la crean, así pues, será: el paisaje, la muerte, el diablo y al final la figura del caballero, el orden de exposición final de este estudio.

Dürer motivado por el humanismo, sus perspectivas y saberes, de estos últimos, fue el neoplatonismo concretamente de Ficino, quien lo introdujo a temáticas que alimentaron su arte y representaciones, bajo la influencia de su mentor Willard Pirckheimer, ilustró el tratado de los *Hieroglyphica* de Horapollo (Zárate, 2006, pag 7); este compendio visual y conceptual como lo son los jeroglíficos, que profusamente fueron utilizados por el artista, como lo fue *El Arco del Triunfo de Maximiliano* en el año 1515³⁶, así como en diversos grabados y pinturas; aunque no solo para Dürer los *Hieroglyphica* (fig.19) fueron de su auxilio, para la mayor parte de artistas en el Renacimiento, este código visual fue utilizado para colocar en las representaciones aquel pensamiento antiguo.

³⁶Desde el año 1422, tras su descubrimiento en la isla de Andros por Cristóforo Buondelmonti, el tratado se divulgó a través de manuscritos siendo editado en griego por Aldo Manucio en 1505 y en latín apareció en 1517. En este sentido, el segundo viaje de Albercht Dürer a Venecia viene a coincidir con la edición que en la capital del véneto realizara Manucio. (Zárate, 2006,pag 8)

Por consiguiente, este tipo de códigos visuales, estaba vinculado a un estilo decorativo cultivado en Florencia, del cual Dürer se siente atraído, pero ya en su etapa dentro del movimiento reformista, dejará de lado, y aquí apreciamos que se vislumbra un Dürer melancólico-la bilis negra- esto lo veremos más adelante con profusidad; esto es, que se mantiene alerta de los límites de las representaciones artísticas para definir conceptos filosóficos y teológicos; ante tal insuficiencia de la imagen, en sus últimos años realizará estampas sencillas y parcas en sentido ornamental; composiciones sin la soltura de la composición y perspectiva. Un ejemplo de esto es *La Ultima Cena* de 1523, donde vacuo es el espacio y, hasta cierto punto, vacuidad del rito en sí, una señal más de que en Dürer es clara esa desacralización de la imagen propia de la forma romántica, aunque como ya hemos mencionado Dürer se deposita en las manifestaciones cristianas y caballerescas, pero se atisba de forma clara, como en sus paisajes y su dibujo de almohadas, un acercamiento a la última parte de la forma romántica.

2.6 Reforma, magia y astrología en la obra de Dürer.

En este apartado, se verá la relación de la imagen no solo con el creciente Protestantismo, sino la interacción de esta separación con los dogmas católicos y la riqueza que aportó el vulgo para alimentar el arte gráfico de aquella época. Se tocó ya

el tema referente de la iconoclasia en la Reforma y el destierro en apariencia de la imagen, siguiendo al historiador Hans Belting que describe la ruptura como una muda de “la cultura de la imagen” a la “cultura textual” (Burke, Visto y no visto, 2001, pag 72).

El siglo XVI en Europa tuvo oleadas de iconoclasia, sobre todo en lugares de corte calvinista, donde se hallaba el pueblo ante una fobia hacia la imagen. Ahora hemos de mesurar que no se trató de un contundente desapego a la imagen, sino que denotaban, que eran temas de la tradición católica. Ya que en ciertas iglesias alemanas o escandinavas sigue habiendo cuadros con factura del siglo XVI y XVII con escenas del nuevo testamento. Pero un ejemplo de esta supervivencia de la imagen, la encontramos en lo colectivo que se sustenta por tradición oral y escrita, y estos son: temas de índole mística, las cuales son visiones sumamente plásticas.

Y proponemos que esto se debió, en parte, a la rica imaginería procedente del medievo y que interactuó con la imprenta y con las polémicas entre católicos y protestantes, siendo enriquecida por el humanismo y las tecnologías preponderantes de la imagen en aquellos días, ya que, si bien se rechazó la imagen católica, se entronizaron más los temas seculares y eso se mostraba en las inquietudes del vulgo. Un fenómeno que interesa para nuestro tema de estudio, es el tema de la adivinación pagana antigua en palabras e imágenes en la época de Lutero (Warburg, 2005, pag, 446.).

Desde el fin de la antigüedad, los dioses antiguos se incorporaron sin solución de continuidad como demonios del cosmos a las fuerzas religiosas de la Europa cristiana. Fidedignamente transmitidos a través de los caminos migratorios que llevan desde el helenismo, pasando por Arabia, España e Italia hasta llegar a Alemania (donde desde 1470 culminó su viaje renaciendo en palabras e imágenes en las imprentas de Augsburgo, Nuremberg y Leipzig), los dioses astrales simbolizaban las partes del año como divinidades del tiempo, dividiéndolo matemáticamente y dominándolo míticamente. (Warburg, 2005, pág. 446)

Nos encontramos ante una sociedad asediada por un doble poder, estos seres heredados de la antigüedad, se mostraban como signos zodiacales, los cuales ampliaban el espacio, mostrándose como constelaciones y del otro lado, eran ídolos que atemorizaban como demonios a los humanos con devotas ceremonias. Esto nos muestra como el astrólogo que vivía en la época de la Reforma mezclaba esta dualidad, este oximorón; la matemática en toda su abstracción y la devoción de lo religioso. Incluso esto devela que en los últimos años del siglo XV en Europa se enfrentaban dos concepciones distintas de la antigüedad; una de carácter práctico-religioso y la nueva estético-artística.

Como ya hemos mencionado dos fuerzas espirituales contradictorias se unieron en la astrología: la matemática, la herramienta más precisa del pensamiento y el miedo a los demonios (Warburg, 2005, pág. 458) que sería la forma más primitiva de causalidad

religiosa, esto propicio ciertas doctrinas sobre las conjunciones planetarias como núcleo central de la adivinación en la Alemania de Lutero, promocionando el miedo a Saturno, donde esto se muestra en las imágenes y donde Dürer tuvo una influencia preponderante. En ese momento se veían a los planetas como actores individuales o grupales dentro de un marco de protección para los meses y los días, en este tema Warburg apuntará que Saturno, se configura como uno de los miedos importantes dentro de los temas astrológicos en la Reforma. Las representaciones son varias, aunque Warburg apunta a una en especial donde se muestra el reinado de tales ideas y como se representaban en imágenes:

Una página de un manuscrito alemán de Tubinga, muestra a Saturno como señor del mes; el dios griego del tiempo y el demonio romana de la siembra se han fundido en un monstruo campesino que maneja la azada, la pala y la hoz; de acuerdo con su naturaleza terrosa, los seres que protege deben realizar duros trabajos vinculados a la tierra: arar, remover, cavar y transformar el cereal para hacer pan. (Warburg, 2005, pág. 460).

Warburg después de un análisis detallado³⁷ llega a la conclusión que permite explicar gráficamente la persistencia de la Antigüedad incluso en temas vulgares e imágenes de apariencia “ingenua”. De esto procedemos a decir que los planetas ejercían un gobierno sobre el pueblo y durante todo el año. Esto nos conduce a ver a los planetas como

³⁷ En apariencia esta familia campesina Suabia no guarda ningún parentesco ni con la Antigüedad clásica ni con la demoniaca; sin embargo, se encuentran alusiones claras a signos zodiacales, se hace referencia a los juegos saturnales por medio de un jugador de dados. (Warburg, 2005)

ejecutores del gobierno humano, eran los regentes del orbe para el vulgo. Ahora, estas prácticas, tuvieron amparo bajo la Iglesia Católica, estas creencias del influjo de las constelaciones planetarias, donde se aprovechaba vaticinios nefastos para suscitar sentimientos devotos al pueblo, por medio del miedo; donde, como analizaremos más adelante Dürer y Lutero contrarrestaron desde sus saberes. Un ejemplo de tales profecías que aterraron al pueblo fue el diluvio de 1524, este pánico proviene de un introyectado miedo a los planetas, todo recaía en la profecía de que, en febrero de ese mismo año, habría una conjunción en el signo de Piscis, provocando una inundación a escala mundial.

Tomamos este ejemplo por las siguientes consideraciones: el uso de la imagen para mover masas, las imágenes planetarias era una proyección y representación de los poderes políticos de ese tiempo, suscitando que la profecía no haya sido solo planetaria sino política.

El teórico Johann Friedrich en su *Astrologie und Reformation* ilustra como por medio de la literatura adivinatoria, encontró en ellas las causas de los conflictos sociales y religiosos que tuvieron dos representación claras y contundentes: la Reforma y la Guerra de los Campesinos. Por ende, en nuestro estudio no es baladí tomarlo en consideración ya que todo el impacto en la sociedad de ese tiempo vino en gran medida por el grabado y las imágenes que él transportaba. Prosiguiendo muchos adivino o profetas se colocaban en contra o a favor del meteoro funesto, publicando sus

consideraciones, pero hay un ejemplo en particular que muestra Warburg y es, el de una ilustración de la portada del *Prognosticatio und Erklerung der grossen Wessering* [Pronóstico y explicación del gran diluvio] del adivino y matemático de la corte de Brandenburgo, Johann Carion (fig. 17), donde una xilografía ilustra la siguiente escena:

“A la izquierda la tormenta amenazadora; a la derecha, un cometa con la cifra escrita del año 1521 iluminando una ciudad, cinco figuras vestidas a la moda contemporánea enzarzadas en lo que parece un conflicto bélico: un papa arrodillado es amenazado por un caballero con la espada desenvainada al que acompaña otro hombre con la cabeza descubierta levantado la suya; un cardenal se lamenta con los brazos en alto; el emperador con cetro y corona oculta aterrado su rostro con la mano”. (Warburg, 2005, pág. 463)

Warburg en minucioso detalle se percata que junto al emperador se encuentra el signo planetario del Sol; sobre la capa del Papa, el de Júpiter; detrás del caballero el símbolo de Marte y el hombre con la espada caracteriza de forma mediocre, a Saturno, esto es, como campesino (Warburg, 2005, pág. 463), mostrando un conflicto contemporáneo por medio de sus correspondientes figuras en conflicto, mostrando como ya hemos dicho una profecía política. Este texto muestra como las estampas fungieron como medios de agitación al servicio de la manipulación de los más ignorantes, Lutero estaba en contra de estas publicaciones, además, siempre estuvo en contra de la astrología, la cual nunca vio como ciencia³⁸.

³⁸ Warburg muestra correspondencia de Lutero donde mostraba tajante su rechazo.

[Pues los paganos no estaban locos como para temer al Sol y a la Luna sino a señales prodigiosas y las apariciones terribles, los portentos y los monstruos, a estos sí que los temían y los veneraban. Por lo demás, la astrología no es un arte pues no tiene ni principios ni demostraciones en los cuales pueda basarse y fundarse con firmeza y certeza]. (Warburg, 2005, pág. 466)

La prensa se sirvió del temor de los signos prodigiosos celestes, y estos invadían rápidamente a Europa, si bien la imprenta había dado impronta al pensamiento humanista y erudito, con el grabado y las estampa impresa cobraba vehemencia un movimiento de cultura figurativa cuyo lenguaje era, que se comprendiese tanto en la Europa del sur como la del norte, haciendo que los tirajes fueran voluminosos donde cada partido ponía su propia causa, ya sea para alimentar el terror o liberar al vulgo de tales supersticiones. Considerando tal contexto ahora ubicaremos a Dürer, y su grabado de este tiempo está influido por ideas helenístico-astrológicas; donde se vislumbra la acción opuesta de Saturno y Júpiter, esto denota según las creencias astrológicas un ser melancólico.

Las teorías de Hipócrates continuadas por Galeno y otros teóricos y pensadores posteriores, llegó a los tiempos medievales y al humanismo para argumentar el comportamiento del ser humano en relación con los cuatro elementos y en consecuencia, bajo la huella de los cuatro humores. Entre ellos, la bilis negra o melancolía, fue el humor considerado como más pernicioso, asociado con la tierra y la vejez y propenso a enfermedades del espíritu como la demencia, siendo por lo tanto clara expresión de lo desagradable y desgraciado. como única cualidad positiva, su tendencia al solitario estudio. Eran seres nacidos para ser sabios, pero no felices. (Zárate, 2006, pág. 13)

Siguiendo la doctrina medica antes citada podríamos aumentar que existía dos tipos de melancolía: la severa y la leve. La severa era causada por la bilis negra llegando a estados de demencia y locura, aunque no todas las melancólicas eran perniciosas, sino que pueden llegar a ser creativas. Panofsky comentará que Ficino siguiendo a Aristóteles y su texto *Problemata*³⁹, donde se comenta que la melancolía es la representación y tendencia de un espíritu superior. (Panofsky, 1988, pág. 103) . Warburg también comentará que los *Problemata* de Aristóteles ofrecen la cuestión de la melancolía saturniana, de hecho, comenta sobre la posible cura para el melancólico, la propone Marsilio Ficino de la siguiente manera.

“ ...proponía utilizar contra ella una terapia mixta fruto de la combinación del tratamiento espiritual, el médico-científico y el mágico. Los instrumentos con los que contaba eran, por un lado, la concentración espiritual, gracias a la cual el melancólico puede transformar su tristeza estéril en genio humano. Por otro, aparte de las prescripciones puramente médicas contra la flema o congestión, era necesario contraponer Júpiter, el planeta benigno al peligroso Saturno”. (Warburg, 2005, pág. 481)

Destacamos de este punto que Dürer toma aquellas consideraciones para crear su *Melancolía I*, distándose de otro tipo de representaciones⁴⁰, que, si bien muestran el

³⁹ ¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra, y algunos de tal forma que incluso son víctimas de las enfermedades derivadas de la bilis negra, como cuentan las leyendas heroicas en torno a Heracles?(Aristóteles, 2004, pag 382)

⁴⁰ En el siglo XVI, la estampa de Herman Müller *Humor Melancólico: Serie sobre los humores* , como lo hiciera Baccio Baldini en el siglo XV, sigue estos planteamientos y relaciona, como fue tradicional, a los melancólicos con los saturnianos, los hijos de Saturno, los solitarios y suicidas; por ser Saturno el último de los planetas y, en

melancólico bajo el influjo de Saturno, se coloca al hombre como preso ineluctable del antiguo dios

2.6.1 Sobre la Melancolía I.

La estampa *Melancolía I* sea un documento de consuelo humanista (Warburg, 2005, pág. 483) frente a las asechanzas saturnales, y solo esto puede ofrecérsenos mediante el estudio de esta transición mitológica mágica hacia la transformación artística, siendo concretos pasar de un pensamiento mágico y caótico a un estado de ordenación y razón; mostrando que el hombre por medio del acto de razón es , por ende es justificable que Dürer utilice los elementos supersticiosos , reordena aquellos elementos y categorías.“ El lúgubre demonio planetario que devora a sus hijos, de cuya lucha cósmica con otros planetas regentes depende el destino de la criatura radiante, se convierte en Dürer, gracias a una metamorfosis humanizadora, en la encarnación plástica del hombre trabajador reflexivo”. (Warburg, 2005, pag 483.)

Por lo tanto, encontramos en la *Melancolía I*, la condensación de un verdadero espíritu contemporáneo, esta consideración también la encontramos en Melanchton sobre

consecuencia, el más tardo en completar su órbita. Con los estudiosos y meditabundos, es decir, con los astrólogos que miden la esfera. Otros planteamientos iconográficos medievales nos presentan a la hilandera dormida asociando con ello la melancolía a la tristeza y somnolencia, a la vivencia de los propios sueños, la soledad. (Zárate, 2006, pag 13.)

Dürer, mostrándolo como poseedor de un genio que contenía la forma más elevada de melancolía, a pesar de su carácter sombrío había sido espiritualizada. Y retomando uno de los temas expuestos , de como el maestro artesano ilustrado en la *fenomenología del Espiritu*, pasa a ser un trabajador espiritual.

“De Melancholis ate dictum est, horum est mirifica varietas. Primum illa heroica Scipionis, vel Augusti, vel Pomponii Attici, aut Dureri generosissima est, et virtutibus excelli omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fuasto positu syderum [De los melancólicos, como se dijo anteriormente hay una gran variedad. En primer lugar, está la heroica de Escipión o Augusto, o la de Pomponio Ática, o la de Dürer que es la más generosa, excediendo en todo género de virtudes, pues la rige una mezcla templada y nace de la posición favorable de los astros”. (Warburg, 2005, pag 483-484)

Dürer y Lutero se nos presentan como dos fases de la lucha del hombre contra el fatalismo cosmológico pagano (Warburg, 2005, pag, 485), en Dürer se vislumbra como el conflicto cósmico se da como un proceso que yace en el interior mismo del hombre. No hay designio divino ni demoniaco, solo conocimiento humano que se autoproduce.

“Los demonios han desaparecido, la lóbrega tristeza de Saturno se ha humanizado espiritualmente, hasta convertirse en la meditación propia del hombre. La alada melancolía, sumida profundamente en sí misma, se muestra sentada, con la cabeza apoyada en la mano izquierda y un compás en la derecha rodeada de utensilios técnicos y matemáticos; ante ella hay una esfera. El compás y el círculo (por tanto, también la esfera) son los símbolos del pensamiento de la melancolía”. (Warburg, 2005, pág. 485)

El hombre en pensamiento, en contemplación pero sabedor de sus límites como artista, el demonio saturniano ha perdido ese carácter malévolo y dañino – el caos ha sido ordenado- gracias a la facultad racional que posee la criatura radiante, este vástago del

planeta escapa de la maldición astral y demoniaca, por medio de la actividad del pensamiento. Este grabado muestra a un Dürer que se separa de esta concepción en que lo hubiera puesto Melanchton, como hombre condenado a los astros.

De igual modo se ilustra la lucha por la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno, aunque solo en primeros intentos, ya que un apunte magistral que señala Warburg, es que no está del todo liberado de aquel miedo, pues la cabeza no está adornada por el victorioso laurel, sino de teucro, la clásica planta medicinal contra la melancolía (Warburg, 2005, pág. 488). De igual manera aparece como protección el cuadrado numérico mágico como exvoto hacia Júpiter pero como defensa ante Saturno. Un aspecto importante sobre la estampa es la torre y la escalera que se apoya en la construcción, como un camino de ascensión, pero imposible de realizar.⁴¹

Lo que Dürer trata de mostrarnos, es que se distancia de ser alguien dotado por los dioses, ser predestinado. Por ende, no muestra el conocimiento ininteligible ni inaccesible, para Dürer el conocimiento se estudia, el talento se cultiva y esmera, no hay inspiración proveniente de lo divino. Por ende, la melancolia se muestra (en parte) como la separación de lo supersticioso y se coloca el ser humano en diálogo con su

⁴¹ Dürer grabó en 1514 la Melancolía I, un año antes estaba trabajando en uno de sus primeros borradores para la Introducción a su *Tratado de las Proporciones Humanas* (Dürer se sintió atraído por el pensamiento teórico y escribió los Vier Bücher von menschlicher Proportion -cuatro libros sobre las proporciones humanas-, publicado póstumamente en 1528). Como hemos revisado este aspecto fue crucial por el conocimiento de la medida y proporción. Si bien en sus primeros trabajos de juventud, consideró poder captar la belleza a través de la escuadra y el compás, pronto daría cuenta de las limitaciones de este ejercicio y de su impotencia por alcanzar lo humanamente imposible que si bien el pensamiento puede plantear y la práctica no resolver, de ahí que Panofsky llegue a considerar la Melancolía I, en cierto sentido, como un retrato espiritual del propio artista. (Zárate, 2006, pág. 17)

razón; una razón insatisfecha y cubierta de elementos e instrumentos que le ayuden a la ascensión de planos más abstractos, ilustra la frustración del artista y por consiguiente de su arte.

2.7 ANÁLISIS DE “EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO”.

Entrando al estudio de la estampa elegida, veremos aun un Dürer que transita entre terrenos exegéticos que van de Erasmo a Lutero, tomando el Enchiridion y el himno luterano “A Mighty Fortress is Our God” (Knappe, 1976, pág. 14) , donde se ilustra claramente el tema cristiano, el aporte que pretendemos hacer será en - como hemos hecho- realizar análisis basado en Hegel , por ende veremos la iconografía presente en el grabado como indicios claro de que hablamos de una representación artística potente de la forma romántica . Del mismo modo la figura del mismo Dürer como artista, la cual se aprecia que, a diferencia de los artistas florentinos, supero el decorum ornamental y se posiciona como un ejemplo de la desacralización del arte, claro está, en sus inicios.

Es interesante resaltar que en ambas estampas esta la intención de ascensión a planos teológicos y filosóficos, como su posterior incapacidad de ello, en *Melancolía I* esta la torre al fondo y la escala, mientras que, en *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, la ciudad al fondo del grabado muestra un indicio paralelo; este un tema recurrente en las

estampas de Dürer, en el periodo de separación de lo ornamental y su incursión plena en el credo reformista.

El buril que elegimos para nuestro estudio fue realizado en 1513, partiremos de la premisa que más ha repercutido para esta imagen y es: la ilustración de un caballero eclesiástico, elemento pleno y unificador de las primeras representaciones de la forma romántica en Hegel, se une lo cristiano y lo caballeresco; aunque existió en el siglo XX historiadores de corte marxista que interpretaron este buril como una crítica social de la conversión de caballeros a bandidos, como también hay tesis que mencionan, que se retrata Girolamo Savonarola fraile dominico (Knappe, 1976, pág. 11) . Es Herman Grimm, en el siglo XIX que lo relaciona con el *Enchiridion militis christiani* de Rotterdam, aunque Panofsky es quien consagra tal tesis (García, 2008, pág. 103) , si es así, nos encontramos con la ilustración de un tratado exegético de los dogmas cristianos.

Cabe recordar que la estampa que trabajamos se da entre el periodo de 1513 y 1514. Si tomamos plenamente esta tesis, veremos que uniendo sus otras dos obras importantes de tal periodo que son *Melancolía I* y *San Jerónimo en su estudio*, apoyariamos la versión de Friedrich Lippmann de que esta triada seria, un retrato de las virtudes morales, teológicas e intelectuales. (Knappe, 1976, pág. 13).

Nos apartaremos de esta tesis, ya que, lo que relaciona a estas tres estampas además del año de su factura, son las diversas fuentes que van desde el *Hieroglyphica* de

Horopollo hasta textos luteranos y humanistas católicos, así también contenidos de índole supersticiosa; por lo tanto, sería limitado nuestro estudio al quedarnos con lo meramente católico; lo que mostraremos es como el grabado otorga ser un dispositivo que otorga un estudio de las luchas humanas por autoconocerse.

Un primer ejercicio en dirección al análisis en sí, es diseccionar la estampa en sus elementos más notorios, esto nos lleva a comenzar por el paisaje mismo, lugar donde se realiza la acción principal solo quedan: rocas y sus pliegues, las raíces y troncos, el sendero que se ofrece a caminarlo; se muestra un paraje dificultoso, pero no desértico, esto es de apreciar, ya que si fuese un grabado de tinte contemplativo el desierto sería mejor en mostrar el *pathos* del orante. Es sabido que Dürer fue uno de los mejores paisajistas del mundo, pero no optó por institucionalizar tal categoría artística (Gombrich, 2000, pág. 108) sus acuarelas y bocetos de diversos paisajes llevan a pensar que el grabador veía en este un terreno de las luchas humanas y no vanas composiciones ornamentales; si regresamos a la estampa con los elementos todos, vemos, que lo que divide al caballero de la ciudad elevada, no son la muerte ni el demonio, es el paisaje mismo. Este divide las luchas del hombre, de lo que puede ser comprensible y dado en su mundo; alejado de lo metafísico, aunque, esto último presente y motivo del viaje. Dürer al mostrar esta partición y evidenciar por medio de la composición lo meramente mundano, ofrece la interpretación de un artista que ve incapaz ya en el arte las representaciones religiosas y nos arroja en primer plano a un ser humano imperturbable.

Retornando al paisaje y su configuración de muralla que divide. Podemos verlo como punto fundacional de la estampa, dándonos pistas de índole concernientes al mundo del hombre, al alcance de su comprensión. La muerte y el demonio, están, si bien amenazándolo, se encuentran en su frontera de comprensión y problematización, no le son ajenos. Por tanto, en el paisaje se nos ofrece el mundo para ser problematizado, lejos de pretensiones inalcanzables, es el único escenario que le es coherente al hombre, y el artista a si lo crea, si recordamos a la *Melancolía I*, se nos ofrece un escenario onírico y un tanto fantástico y va en coherencia con el ser alado y noético. El paisaje refuerza el *pathos* de la obra, ¿no acaso parece verse en *San Jerónimo en su estudio* el acto del pensamiento mismo sobre si? La habitación se antoja un cráneo visto desde dentro, y un espacio en contradicción. Dos calaveras en diálogo, la pensante y en movimiento -el santo meditando- y, la depositada al lado izquierdo de la estampa-un cráneo bañado por la luz emergente del ventanal- ante la bestialidad dormida.

Podemos colocar el paisaje como nacimiento del ojo que mira desde fuera, un dominio de la distancia y de las dinámicas sociales, *la naturaleza divina ha sido profanada*. Cada cultura al elegir su “verdad,” elige su realidad (Debray, 1994, pag 76) y antes del Renacimiento no existía el paisaje en lo artístico, llegada la Reforma como movimiento purista, mueve el arte hacia el mundo secular, la cotidiana vida surge, en Dürer se vislumbra el paisaje pero no en independencia, es el inicio de ofrecer al ojo y al pensamiento un mundo aprehensible y transformable.

2.7.1 La Muerte y el Diablo.

Entrando al análisis de los personajes la muerte se representa del modo en que suele representarse en las gestas caballerescas, Aries la llamará la “muerte domesticada” haciendo referencia a la muerte que advertía. Desde el medievo la gente no se moría sin haber tenido tiempo de que se pedería, recibían signos como advertencia, por lo tanto, estas advertencias se daban igual al caballero que al pontífice, hemos de recordar las representaciones de la danza macabra. En lo concerniente a lo caballeresco Philipp Aries nos ofrece el siguiente ejemplo:

“En Las novelas de la mesa redonda, la muerte era absolutamente simple. Cuando Lancelot, herido, extraviado, se da cuenta, en el bosque desierto, “de que ha perdido hasta el poder sobre su cuerpo”, cree que va a morir. ¿Qué es lo que hace entonces? Gestos que le vienen dictados por las antiguas costumbres, gestos rituales. Se desprende de sus armas y se acuesta serenamente en el suelo. Extiende sus brazos en cruz-eso no es habitual-. Mas he aquí la costumbre: estar echado de tal suerte que su cabeza quede orientada hacia oriente, hacia Jerusalén”. (Aries, 2011, pág. 28)

De esto obtenemos que había un ritual y familiaridad con la muerte, no había temor exacerbado, al llegar el postrer momento se ejecutaban las directrices colectivas, como: llamar al sacerdote, la extremaunción, plegarias y en algunos rituales judíos, dirigir el rostro hacia el oriente.

En los atrios de las iglesias se vendían fruslerías, escribanos públicos, librerías, etc., denotamos que la familiaridad con los muertos era aceptada y sin miedo llevada, hasta el siglo XVIII los niños entraban a la habitación del difunto. Esta tradicional familiaridad

va de la mano con la idea colectiva del destino, es una aceptación incluso del orden natural, si vemos la estampa de nuestro análisis, contemplaremos que la muerte cabalga sobre un famélico corcel, es una muerte coronada como Rey. Se nos ofrece como el ineluctable orden que le espera al caballero, se especula en ella. Así como el caballero en su corcel, la muerte le ofrece con reloj de arena en mano, su futuro inevitable.

“El ser humano experimentaba la muerte sin pretender huir de ella, pero tampoco exaltarla, quizá encontramos estas exaltaciones en los cantares de gesta, recordemos el cantar de gesta portugués de Sebastiano. Si retomamos la idea de la muerte y destino, nos remite a las concepciones primeras del juicio final, en los albores del cristianismo y estas son: las representaciones artísticas del regreso de Cristo sosteniendo el libro de la vida, en estas no hay juicio ni condena. Esta imagen corresponde a la escatología común de los primeros siglos del cristianismo: los muertos que pertenecían a la Iglesia y le habían confiado sus cuerpos-es decir, que se los habían confiado a los santos- se dormían como los siete durmientes de Éfeso-pausantes in somno pacis-y descansaban-requiescant-hasta el día del segundo advenimiento, el del gran retorno, en el que despertarían en la Jerusalén celeste, es decir en el Paraíso”. (Aries, 2011, pág. 45)

De esto deducimos que no había sitio para una responsabilidad individual, incluso para el recuento de las malas o buenas obras, y solo serían condenados los no profesos de la fe católica; partiendo de esta concepción todos serían salvos y vivirán la gloria eterna. Pero es en el siglo XII, en las iglesias románicas se representa el Apocalipsis y la gloria de Cristo, en esto no distaba nada de las representaciones de los siglos VII; salvo en que, debajo de la gloria de Cristo, se muestra la resurrección de los muertos y la separación de justos e impíos mediante el pesaje de las almas que realiza un arcángel. Nos cometa Aries que para el siglo XIII, las representaciones Apocalípticas y del gran retorno han desaparecido (Aries, 2011, pág. 46) cediendo su lugar al Juicio Final y el correspondiente tribunal de justicia.

“Cristo está sentado sobre su trono del juez, rodeado de su corte -los apóstoles-. Dos acciones adquieren cada vez más importancia: el pesaje de las almas y la intercesión de la Virgen y de San Juan, de rodillas, con las manos juntas, a cada una de las manos de Cristo Juez. Se juzga a cada hombre según el pesaje de su vida; las buenas y las malas acciones son separadas escrupulosamente en los dos platillos de la balanza. Aquellas han sido escritas en un libro”. (Aries, 2011, pag , 46)

Este libro de la vida, se transformó después en un libro de cuentas individual, que incluso en algunas representaciones pende del cuello de los resucitados; este conteo no cesa al momento de la muerte sino a la llegada del Dies illa, el último día del mundo, el final de los tiempos. Esto denota que la simple disolución física no sea considerada la eliminación del ser. De esto deducimos y siguiendo a Aries, que la idea de Juicio final está ligada, a la biografía individual. Pero este tipo de muerte esta aun alejada de la que asecha a nuestro caballero. Será quizá, la que se presenta en los ars moriendi del siglo XV y XVI, las maneras del bien morir, y que fueron profusos libros en las imprentas. Estas refieren a composiciones de los ritos tradicionales medievales, a exceptuar que en estas representaciones gráficas el lecho del moribundo esta encumbrado de seres sobrenaturales

La virgen, ángeles y santos yacen de un lado de la cabecera, mientras que del otro Satán y un séquito de diablos. La batalla que se libraría al final de los tiempos y que ilustra la imaginería de los siglos XII y XIII, se produce ahora en la alcoba del moribundo. Aries discrepa en que, esta escena represente el juicio del enfermo (Aries, 2011, pág. 48), ya que la balanza no existe, aunque en algunos grabados se aprecia el

libro que lleva las cuentas de las buenas y malas obras, y en otras este mismo libro lo posee ya el demonio, denotando el triunfo y consecuente ganancia del alma. Dios aparece ya no en calidad de justo juez, sino de espectador o arbitro. Por ende, una primera interpretación, es que, el lecho del difunto se transforma en un topos de luchas cósmicas entre el bien y el mal, esta se basa en la composición de los grabados con temática *ars moriendi*; la segunda interpretación se basa en la literalidad de las leyendas que acompañan estos y según Philippe Aries significa esto:

“Dios y su corte están allí para constatar cómo el moribundo se comportará en el momento de la prueba que se le propone antes de su postrer suspiro y que va a determinar su suerte en la eternidad. Dicha prueba consiste en una última tentación. El moribundo verá su vida entera tal y como está contenida en el libro, y será tentado, bien por la desesperación de sus faltas, bien por la vanagloria de sus buenas acciones, bien por el amor apasionado a las cosas y los seres. Su actitud, en el resplandor de ese momento fugitivo, borrará de golpe todos los pecados de su vida si rechaza la tentación o, por el contrario, anulará todas las buenas acciones si cede a ella. La última prueba ha reemplazado al Juicio Final”. (Aries, 2011, pág. 49)

Hemos de puntualizar que antes, la muerte en el lecho incitaba a un tránsito a la otra vida de forma serena y pacífica, los ritos que circundaban esta práctica mostraban al difunto fuera de toda inquietud, el destino que le correspondía en su último suspiro le aguardaba a cada hombre fiel de la religión cristiana. Por lo tanto, se trataba de un rito colectivo en la práctica como en el imaginario. Todo lo contrario, con el Juicio Final y sus representaciones, poseedor de una carga cósmica que se daba al final de los tiempos, por medio de la balanza y el libro. Entonces los *ars moriendi* sintetizan ambas dimensiones, lo colectivo y lo individual, la paz y la angustia.

Esta presentación es necesaria ya que la muerte se va mostrando en relación más estrecha con cada moribundo, tanto que en el grabado que estudiamos se muestra ante el caballero en plena vida y acción. Las actitudes ilustradas en el *ars moriendi* ocasionaron que desde el siglo XV y XVI, se viera que al final de la vida dar esa decisión fundamentaba la vida toda, aunque en el credo protestante de los siglos XVII y XVIII esto dio un giro, puesto que, si las obras virtuosas no son necesarias para ser salvo, quizá solo sería necesario una sola para redimir toda una vida.

Pero la muerte que acecha al caballero no es una *morte secca*, sino el *transi* que es la apariencia cadavérica y en estado putrefacto, la cual fue obtenida de los *ars moriendi* y además de las ilustraciones del oficio de difuntos del siglo XV, y sumamente representada en la decoración de las iglesias y en el grabado como la Danza Macabra. El horror a la muerte física y a la descomposición es un tema familiar en los siglos XV y XVI, esta manifestación de la muerte y su consecuente horror no es solo en el *plano post mortem*, ya lo encontramos presente *intra vitam* (Aries, 2011, pág. 53) los grabadores y poetas, toman conciencia de la presencia universal y cotidiana de la corrupción.

El cadáver y su representación muestran el decurso de la vida, la corrupción la porta el hombre dentro de sí, los gusanos que se comen los cadáveres no proceden de la tierra

sino del interior del cuerpo, de sus humores naturales. De esto se desata la concepción, de que la descomposición es el signo del fracaso humano y sus empresa-*vanitas vanitatis omnia est vanitas*- lo macabro es la irremediable concepción de la finitud humana y de sus trabajos. Demarcando, la muerte se convirtió en el sitio donde el hombre, tomo conciencia de sí mismo, esta perspectiva fundamenta nuestro análisis, de que la muerte y el mal se encuentran al alcance de la comprensión humana.

La muerte que vemos en el grabado puede ser vista como la asechancia del proceso humano y natural, al ser revestida de corona es mostrada como inevitable y que tiene poderío sobre el hombre. Como cadáver putrefacto se presenta como la acción más humana : el error o negatividad en busca de resolución, quizá por eso se coloca una salamandra debajo del caballo, simbolo del fuego y la transformación, dando cuenta de que ha de superarse ese error manifiesto.

De igual forma las empresas humanas quedan supeditadas a este desarrollo, la constate zozobra de fracaso, esto se refuerza como hemos visto que lo que ocasiono la Reforma es mostrar que toda acción es vacua para el alcance de lo divino, solo las obras tendrán su valor en tanto que humanas son; es interesante resaltar que en las estampas que muestran el *ars moriendi* hasta la estampa de nuestro estudio, la figura de Cristo pase de una total y plena configuración a un desvanecimiento que se va alejando del mundo del hombre; de Rey triunfal, pasa a Justo Juez, después un árbitro

cruel, hasta desaparecer en la estampa de Dürer. Solo nos muestra a un ser humano en su plena finitud. Un rasgo interesante es el reloj de arena se presenta en las tres estampas que hemos mencionado; este se encuentra arriba de la cabeza del santo, y de igual modo en el ángel de *Melancolía I*,

Pero en *El Caballero, la muerte y el diablo*; lo coloca frente a él, es el único grabado, en esta triada, que esta interactuando con el personaje principal.

EL DIABLO.

La figura del diablo inevitablemente se asocia al lugar donde gobierna: el infierno. Si bien desde el siglo XII la tierra se vuelca en una sucursal propia del infierno. Desde la década de 1320, las autoridades se tornan a cualquier rasgo que se atisbe de demoníaco, en ese mismo año la bula de Juan XXII, inicia esta persecución y miedo constante, siendo hasta aproximadamente entre el periodo de 1500 a 1640, cuando culmine.

En este periodo como ya hemos visto nace la imprenta, la cual fue utilizada para tales encomios.⁴² Por lo cual, se incrementó la familiaridad con lo demoniaco, aunque desde

⁴² La brujería, verdadera ganga para los impresores de la época, produjo una gran cosecha de obras de exorcismos y de lucha antisatánica. Como ha señalado Jean Delumeau, la imprenta naciente contribuyó enormemente a difundir el miedo del diablo: entre 1486 - 1669 se han reseñado 34 ediciones del *Malleus maleficarum*, o «Martillo de brujas», es decir, quizá unos 50.000 ejemplares. El Teatro de los diablos, tratado de demonología en 33 libros, cuenta con tres ediciones entre 1569 y 1587. En Alemania se venden 231.600 ejemplares de obras relativas al

ciertos pregones y discursos de ordenes mendicantes el miedo ya estaba inserto en la población.⁴³ Aunque lo que servían aquellas palabras dentro del vulgo, eran poco favorable, puesto que la dinámica de campo, pobreza y enfermedad, hacían vivenciar aquellos tormentos en vida.

¿Qué efecto producen estos predicadores en la masa? Mediante la escenificación, gestos y los gritos consiguen atraer, fascinar y, a lo que parece, aterrorizar a los fieles de momento: "Mientras hablaba de los vicios y de las penas del infierno tenía un aspecto terrible y austero y llenaba de terror a los asistentes», cuenta un cisterciense que asistió a un sermón de Vicente Ferrer en la abadía de Prieres, en la Bretaña. Pero los efectos apenas son duraderos entre el pueblo sencillo.⁴⁴(Minois, 2005, pag 261).

Anterior a la época de Dürer, los autosacramentales y misterios escenificados, eran ya populares, el siglo XV es donde proliferan más estas puestas; la función de estos espectáculos era el mismo que las danzas macabras: la venganza de los humildes. En François Villon, encontramos estos temas unión de lo festivo y serio.⁴⁵ En Rabelais ocurre lo mismo solo que más desenfadado y ecléctico.⁴⁶ Por lo que podemos apreciar,

diablo en la segunda mitad del siglo XVI. hl Francia, Robert Mandrou cita 340 títulos de obras relativas a la brujería. (Minois, 2005, pag 258)

⁴³ Los predicadores mismos se plantean la cuestión. El infierno està, omnipresente en sus sermones hasta el extremo de haberse convertido en el tema por excelencia, sobre todo entre los monjes mendicantes: «Un predicador hacía su sermón sobre las penas del infierno y las delicias del paraíso», leemos al comienzo de un *exemplum dominicano*, como si fuera la cosa más natural del mundo. (Minois, 2005)

⁴⁴ Minois George. Historia de los infiernos, pàg. 261.

⁴⁵ Sin embargo, haz excepción

De patriarcas y profetas

Que según mi concepción

No se quemaron las nalgas. (Minois, 2005, pag 264)

⁴⁶ Rabelais va mucho más lejos en cuestión de impertinencia. El capítulo XXX de Pantagruel, consagrado por entero al infierno, y de un tono burlesco irresistible que no respeta ni a los antiguos, ni a Dante, ni la teología, y quizá ni a

le antecede a Dürer una época donde los poderes demoniacos eran representados con sorna, comicidad , aunque, si bien eran para denostar a la iglesia y su terrores, lo que hará Dürer será colocar en la estampa un mal que es capaz de ser asimilado por lo humano. Representar al mal como problemática propia del humano.

Algo interesante en la obra gráfica de Dürer son las representaciones que hizo del demonio en diversas estampas; tomo algunos estereotipos que se heredaban desde el medievo, como las fauces del infierno, las cuales se encuentran en la escena de Los cuatro Jinetes del Apocalipsis, xilografía del año 1498. De hecho, este estereotipo se reproducirá a lo largo del siglo XVI. Otra representación del demonio se encuentra en su grabado al buril llamado: Sueño del doctor o Tentación del ocioso, fechado entre 1498 y 1500.

Ambas representaciones, son extraídas de un infierno ya establecido tanto estética como intelectivamente.

El final del siglo XV señala la estabilización del infierno popular. Los suplicios, una vez inventariados, ordenados y clasificados, corresponderán en adelante a pecados bien concretos. Simultáneamente, el infierno se anquilosa. Entra en los manuales de literatura piadosa donde la preocupación pedagógica exige orden y método. Para describir este

los mismos Evangelios, está muy lejos de inspirar miedo. Es una parodia multiforme de todos los infiernos paganos y cristianos y un verdadero antídoto contra los sermones terroríficos de la época. (Minois, 2005)

mundo repleto de condenados hay que inmovilizarlo primero, pero al inmovilizarlo se le condena a la parálisis.⁴⁷(Minois, 2005, pag, 272)

Por consiguiente, vemos a una población donde el infierno en sus imágenes e intelectualizaciones es quietud. Ya que lo humano y sus acciones mostrarán otros tormentos; ahora el infierno estará en la tierra.⁴⁸ En otros artistas como Brueghel el joven⁴⁹, se verá un infierno terrestre; la atmosfera es enrarecida y tenebrosa; montañas sombrías, cielos azabaches y terrenos donde habitan innumerables criaturas grotescas. Bosch es otro que inmiscuye sus pinceles en tenebrosas representaciones, algo sumamente conocido en su obras son la hibridaciones entre bestias y hombres.⁵⁰

En los siglos XV y XVI se asiste a la apoteosis de las representaciones pictóricas del infierno, apoteosis que señala al mismo tiempo sus límites. Esos infiernos son tremendamente humanos; les falta el aspecto esencial, no representable: la pena de daño, la separación Dios y la eternidad. Todos los intentos clásicos por describir el infierno no conducen sino a humanizarlo todavía más. La pintura del Renacimiento, al multiplicar las representaciones de este tema, contribuye al desbordamiento del infierno hacia la Tierra, que caracteriza este período.⁵¹ (Minois, 2005, pag, 278)

⁴⁷ Georges Minois. Historia de los infiernos. Pag. 272.

⁴⁸ Los años 1480-1500 señalan el cambio de orientación, el paso a un infierno terrestre mucho más preocupante. El *Malleus maleficarum* es de 1486; el Tratado de las penas del infierno, de 1492. A partir de entonces, las obras de brujería toman la delantera a las que tratan del infierno tradicional. Éste, realmente, se ha desbordado hacia la Tierra. (Minois, 2005, pag, 273)

⁴⁹ Pero en ellos, más que en cualquier otro pintor, el infierno es terrestre. Este mundo repugnante, sombrío, dominado por siniestras montañas estériles y escarpadas, bajo un cielo negro, plumizo, atormentado, donde pululan pequeños seres horribles, a veces deformes, ciegos o contrahechos, donde intervienen espantosas criaturas y máscaras diabólicas, ¿no es infernal? ¿No es la imagen misma del desborda miento de! infierno hacia la tierra, tan característico de esta época? (Minois, 2005, pag, 276)

⁵⁰ Su *Juicio final* renueva el género por lo inspirado de su imaginación. Sin embargo, lo que más nos extraña es que la Tierra entera se ha convertido en un infierno. (Minois, 2005)

⁵¹ Georges Minois. Historia de los infiernos, pag, 278.

Es por demás decir, que la estampa de Dürer se inserta en este horizonte, pero se escinde de los anteriores pintores; ya que, si bien ilustran el infierno en la tierra, en terrenos de acción para la humanidad. Se encuentra una mezcla entre paisaje, híbridas figuras y demás; no existe tal distinción, no hay un trabajo que muestre la separación de cada elemento. El hombre se encuentra supeditado a naturalezas animalescas, a escarnios donde, donde hay una relación patente del mal en la tierra. Hay exquisita riqueza de movimiento y técnicas, no deja de parecer una orquestación sumisa de la humanidad. En cambio, en el buril que estudiamos, se observa una separación de elementos.

Viendo a la estampa con todos sus personajes e interacciones corroboramos que la figura del demonio antes que, de dar temor, da una impresión cómica; la composición muestra que el caballero avanza de derecha a izquierda del cuadro, dando a entender que el demonio queda detrás de él, ya no le amenaza, no así la muerte que le cierra el paso mostrándole el reloj de arena.

¿Qué lectura daríamos si intercambiamos lugares entre el demonio y la parca? Veríamos a un caballero inmortal o sin miedo a morir, dejando la muerte atrás, no preocupándole la muerte física, sino la espiritual, ya que el demonio se encontraría delante de él, teme por su alma y las tentaciones del maligno, siendo así podríamos hablar de una estampa de anábasis a lo divino, y el caballero de Cristo podría hasta

presumirse de un San Jorge. Pero este ejercicio, nos auxilia para mostrar que el caballero no le teme al diablo, no por su fe inquebrantable en Dios, sino en sí mismo, ya que si las obras que realizamos no nos salvan, tampoco nos condenan, y el diablo pierde esa característica de temor , y como hemos visto si se inserta en el ámbito de lo humano, se puede deducir que ya no se ve el mal como sustancia, el mal per se que representa Lucifer, sino un mal capaz de ser asimilado por lo humano. El caballero se muestra como representación artística plenamente romántica en la forma Hegeliana, el animal queda supeditado al dominio humano, incluso en lo iconográfico resalta el pathos de individualidad y señorío sobre sí mismo.

Concluyendo este capítulo vemos según nuestro análisis que, si bien por la iconografía vemos que se trata de tratamientos de la forma romántica, hemos querido mostrar que esta estampa en particular da un salto de representación de lo humano ya no como atado a los mandatos divinos -a la salvación o condenación- sino dueño de su camino y su obra, teniendo en su panorama y comprensión su finitud e incluso el mal, ambos ya son de su dominio. En el siguiente apartado se darán las conclusiones

Conclusiones:

Como término de esta exposición. Podrían establecerse algunos lineamientos que serán resueltos a continuación. En primera instancia se abordará el papel de Dürer y

como su impronta de artista forma parte de la emancipación de la conciencia del hombre moderno. Después se finalizará este estudio con el tema de transmisión cultural, esto es, partiendo de Hegel y Dürer, puntualizando en el papel social e histórico del arte.

El arte en cualquier estadio o refiriéndonos al moderno, necesita un puente o lazo con el arte del pasado, esto es, en la interpretación de la historia y sus terrenos, lo que mostraría la evolución de los pueblos y como el arte es un campo de memoria y sustento de la actualidad, así como de cualesquiera pueblos y su capacidad de conservarse. Enmarcando una superación de lo mítico y pensamientos que abarcan la superchería y lo fantástico en sí, si bien Dürer se inserta en el ámbito caballeresco y cristiano sin dar el salto a lo secular plenamente artístico, su obra destaca dentro del Renacimiento, la capacidad del artista para influir y mostrar la libertad humana, y por otro lado la transmisión de la cultura.

Retornando al estadio caballeresco, se nos muestra desde su gráfica, esto es, individuos que recorrieron la estancia de la muerte y resurrección que se da en la revelación cristiana, que es el primer eslabón de la forma romántica. De hecho, el concepto mismo de razón en Hegel apunta a mostrar el dinamismo y la apropiación del hombre y el mundo. Por ende, el arte y más en concreto, la producción artística de Dürer devela este proceso genético que muestra al hombre como un ser espiritual-cultural, haciendo hincapié en la capacidad efectiva que tiene la humanidad de convertir

y aprehender su entorno social, donde los seres humanos puedan desarrollar sus capacidades, fuera de zonas ininteligibles

Regresando a nuestro objeto de análisis, el grabado que hemos analizado muestra inevitablemente el resultado y proceso de que Dürer y su obra se colocan como parte integral de la emancipación de la humanidad por medio del arte, destacando la libertad del ser humano, frente a pensamientos supersticiosos. Aportando avances más que significativos a la formación del hombre moderno, y como hemos visto, ha sido contra el pensamiento mágico y durante esta gesta notar la imposibilidad del arte para ilustrar y representar lo Absoluto.

La obra gráfica de Dürer, es producto inteligible de la acción del pensamiento, esto es, como ya hemos comentado antes, fuera de “ocurrencias” y muestra que se despliega en una realidad efectiva, por ende, no posee un carácter inaccesible. La obra de arte según Hegel mostrará que es un derrotero para la realización de la libertad humana. Podríamos decir que Hegel nos ofrece, una filosofía de la acción (Javier Balladares, 2017, pág. 51), y el arte entra en esta dinámica, ya que en esta se dilucida la acción del pensamiento sobre el mundo y viceversa. Continuando, en Dürer sería visto como un artista “efectivo”, ya que, como vimos en el capítulo anterior, la obra del Maestro de Nuremberg muestra que el mundo no es un lugar inalcanzable, que no estaría fuera de las fuerzas humanas, mostrando por su obra que la vida humana no es producto del Destino, sino de la propia acción humana.

El arte es memoria y recuerdo de los pueblos. Es un sustrato que por la actividad del hombre se ensancha y fortalece. De hecho, en Hegel, la capacidad de conservarse de un pueblo, será de suma importancia para que este se considere dentro de la historia mundial⁵². El grabado antes estudiado, es fruto de una sociedad que busca conservarse, ya que lo que sustenta esta obra de arte es un pueblo que tiene la claridad y la conciencia de sí, donde otros fenómenos sustentan esta dinámica tales como: una determinada política, educación o Estado.

Por ende, los pueblos, han de poseer según Hegel una narración histórica [Geschichtserzählung] (Javier Balladares, 2017, pág. 269), ya que eso separa a los pueblos que pueden conservarse de los que no. En este apartado el arte es de suma importancia, ya que, podemos hablar de arte flamenco, gótico o mexicano, y esto es posible ya que cada pueblo construye progresivamente su subjetividad, la cual crece y se une a otras; en el caso de Dürer su obra no solo apunta a una clara y objetiva dativa al pueblo alemán, sino que su obra forma parte de la transmisión cultural, baste un ejemplo: *El desdichado*, poema de Gerard de Nerval⁵³, hace una referencia clara al grabado de *Melancolía I*, incluso el retrato de *Drácula* es la película de Francis Ford

⁵² Los periodos de tiempo [...]por los que los pueblos han transcurrido antes de la escritura de la historia, carecen justamente de historia objetiva pues no dan cuenta de una historia subjetiva, de una narración histórica [Geschichtserzählung] [...]Solo con los Estados, con la conciencia de las leyes, es posible que haya hechos claros y con ellos, la claridad de la conciencia sobre sí. La conciencia sobre sí otorga la capacidad y la necesidad de conservarse. (Javier Balladares, 2017, pág. 269)

⁵³ Yo soy el tenebroso, el viudo, el desolado
príncipe de Aquitania en su torre baldía.
Mi sola estrella ha muerto, *mi laúd constelado*
el negro sol ostenta de la melancolía. (Trad. Juan José Arreola)

Coppola, es una apropiación de su Autorretrato de 1500 o los versos de Borges para *El caballero , la muerte y el diablo*. Es claro mostrar que esta transmisión no solo fue la apropiación meramente de las obras, sino de su contenido; lenguas, ciencias y otras formas que ha hecho que el hombre tenga autoconciencia de sí mismo a través del paso del tiempo.

Dicho de otro modo, el arte en la historia ofrece la oportunidad de percatarnos de los diversos cambios que el hombre ha tenido al ver al mundo de una forma dinámica y racional, esto implica percatarnos de como el espíritu y la autoconciencia humana se desarrollan; desde conceptos filosóficos o científicos hasta obras de arte, todo conforma la manifestación de la razón en el mundo (Javier Balladares, 2017, págs. 279-280). La obra de arte al insertarse en la historia se coloca al servicio de la memoria. Y respecto a nuestra investigación, el cristianismo abrió nuevas posibilidades de un orden y estructura social, la cual derivó en los entornos institucionales del mundo germánico (Javier Balladares, 2017, pág. 282) lo que fungió como base a la Modernidad, siendo Dürer un claro ejemplo de este cambio y la influencia de su arte en la época moderna.

Podemos apreciar que en la obra de Dürer se conjunta la historia ya comprendida de un pueblo y torna semilla para otros sucedáneos; en la obra de arte se puede estudiar las vicisitudes de una nación y podemos rastrear como se conecta con un sistema económico, social, político y filosófico, que se encarnan en grabados de Dürer, y explícito en su obra gráfica porque este tipo de arte se condensa bajo la premisa de

contener la memoria y reproducirla, y el grabado se coloca como un agente que en su mismo hacer condensa la transmisión y preservación cultural.

Bibliografía.

- Aries, P. (2011). *Historia de la muerte en occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Brotton, J. (2002). *El bazar del Renacimiento: Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (1982). *El Renacimiento*. Madrid: Crítica.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto*. Madrid: Taurus.
- Cortés., S. P. (2013). *La razón en la historia: Hegel, Marx, Foucault*. Mexico.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada de occidente*. Barcelona: Paidós.
- García, A. R. (2008). La pintura de la crisis: Albrecht Dürer y la reforma. *Revista interamericana de estudios culturales y análisis conceptual.*, 100-119.
- Gombrich, E. H. (2000). *NORMA Y FORMA: Estudios sobre el arte del Renacimiento I*. Madrid: Debate.
- Hegel, G. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Adaba, UAM Edic.
- Hegel, G. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. F. (2006). *filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. *Apuntes de F.C.H. V. Von Kehler*. Madrid : Adaba.
- Hegel, G. F. (2010). *fenomenología del Espíritu (edición bilingüe)*. Madrid: Adaba.
- Hegel, G. W. (2006). *Filosofía del arte o Estética*. Madrid.: Adaba.
- Javier Balladares, Y. E. (2017). *Hegel: Ontología, estética y política*. México: Fides Ediciones.
- Jerez, M. F. (2012). *Grabados Maestros:La huella de Dürer y Lucas van Leyden en la colección Mariano Moret*. Valencia: La imprenta CG.
- Knappe, K. A. (1976). *Dürer: the complete engravings, etchings and woodcuts*. England: THE WELLFLEET PRESS.
- Lukacs, G. (1966). *Aportaciones a la historia de la estética*. Mexico, Df: Grijalbo.
- Luna, D. R. (2017). Teología y experiencia estética : el lugar de la imagen frente a la noción de Revelación y Martín Lutero y Juan Calvino. *Co.herencias. Vol 14*, 237-256.
- Nicolas, J. A. (2015). *Guía Comares de Hegel*. Granada: Comares.

- Panofsky, E. (1988). *Vida y Arte de Albercht Dürer*. Madrid: Alianza.
- Perez, S. (2006). Identidad, diferencia y contradicción en la Lógica de Hegel. *Signos filosóficos*, 45-55.
- Huesca, F. R. (2017). as Lecciones de estética de Hegel, de 1820 a 1829: Sobre la actualidad y vigencia del pensamiento estético Hegeliano. *La lampara de Diogenes.*, 144.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Westheim., P. (2018). *El grabado en madera*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zárate, J. M. (2006). DUERO Y LOS HIEROGLYPHICA TRES ESTAMPAS Y UNA PINTURA, NÉMESIS (LA GRAN FORTUNA), LA JUSTICIA, MELANCOLÍA I, CRISTO ANTE LOS DOCTORES. *Archivo español de arte*, 7-22.

Anexo de imágenes.



Fig. 1. Los jinetes del Apocalipsis. Albrecht Dürer.. Xilografía. Año 1498.



Figura 2. Escudo con calavera. Albrecht Dürer.. Buril. Año 1503.



Fig. 3. Lamentación sobre Cristo muerto. Giotto. Pintura al fresco. Año: 1303-1305



Fig 4. La adoración de los magos. Domenico Ghirlandaio. Temple, 1488.

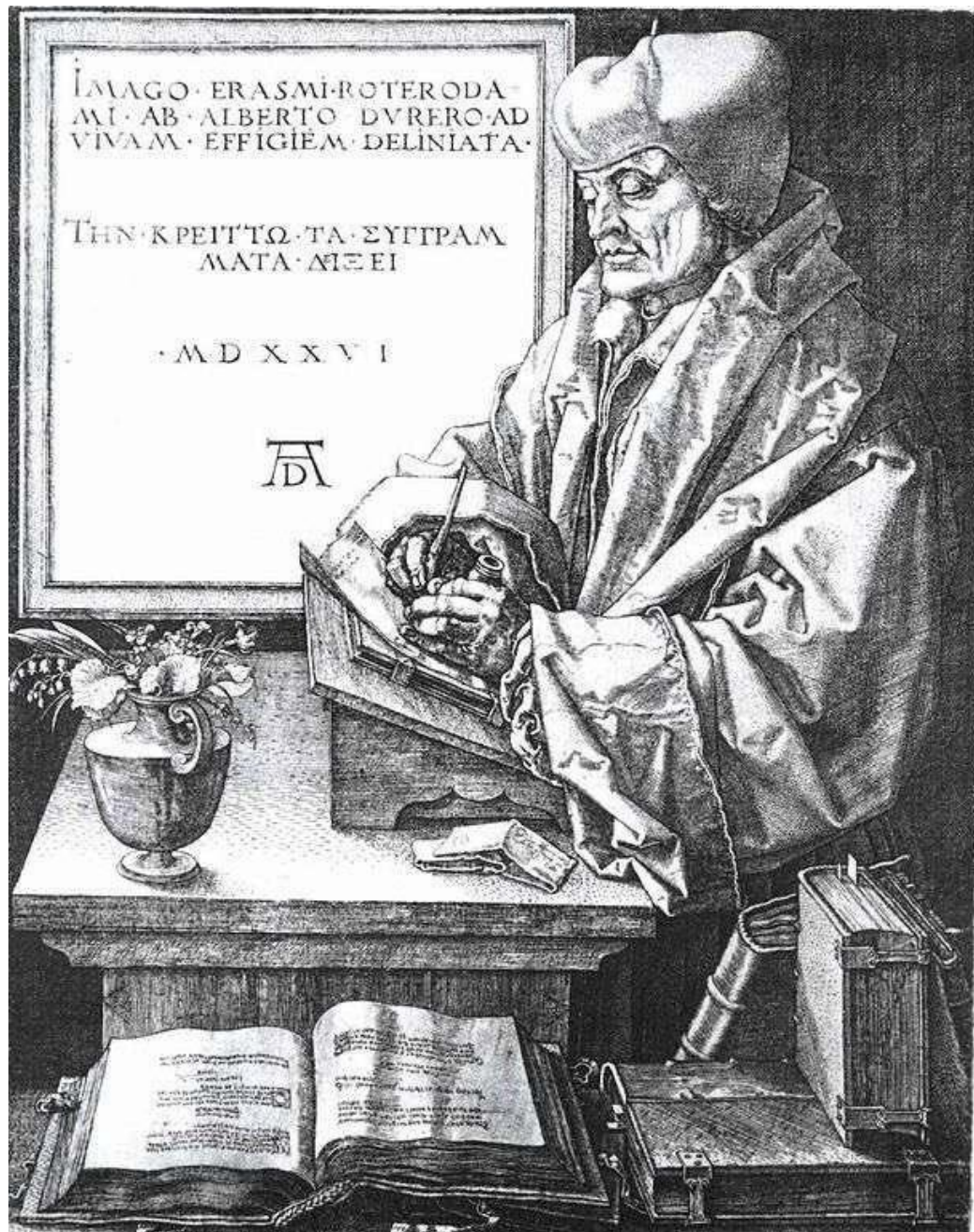


Fig. 5 . Retrato de Erasmo de Rottedam. Albrecht Dürer.. Buril. 1521



Fig. 6. La circuncisión. Albrecht Dürer.. Xilografía. 1504.



Fig. 7 . Autorretrato. Albrecht Dürer..Pintura al óleo. Año. 1500.

Passional Christi vnd



Christus.

So ich ewre fusse habe gewaschen / Ich ewir her / vñ meyster bin / vill mehr / solt yr einander vnter euch die fusse waschen. Hie / mit habe ich euch an anzeigung vñ beyspiel geben / wie ich ym than habe / also solt yr hinfur auch thun. Warlich warlich sage ich euch / d' knecht ist nicht mehr dan seyn hant / so ist auch nicht d' geschickte botte mehr dan d' yn gesandte hat. Wist yr das? Selig seyt yr so yr das thun werdent. Johan. 13.

Antichristi.



Antichristus.

Der Babst maßt sich an iglichen Tyrannen vnd heydniſchen fursten / so yr suess den leuten zu kussen dar gereiche / nach zu volgen / damit es waer werde das geschriben ist. Welcher dieser bestien bild e nichte anbetter / fallt getodt werden. Apocalip. 13. Daz kussens darff sich der Babst yn seyne decretalen vnuot / schambe rümen. c. aī oli de pu. de. Si summus pon. de sen. epō.

Fig. 8. Passional Christi und Antichristi. Xilografia. Lucas Cranach.1521.



Fig. 9. Liber Chronicarum/Las crónicas de Nüremberg. Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff y Albrecht Dürer. Xilografías intervenidas. 1490.

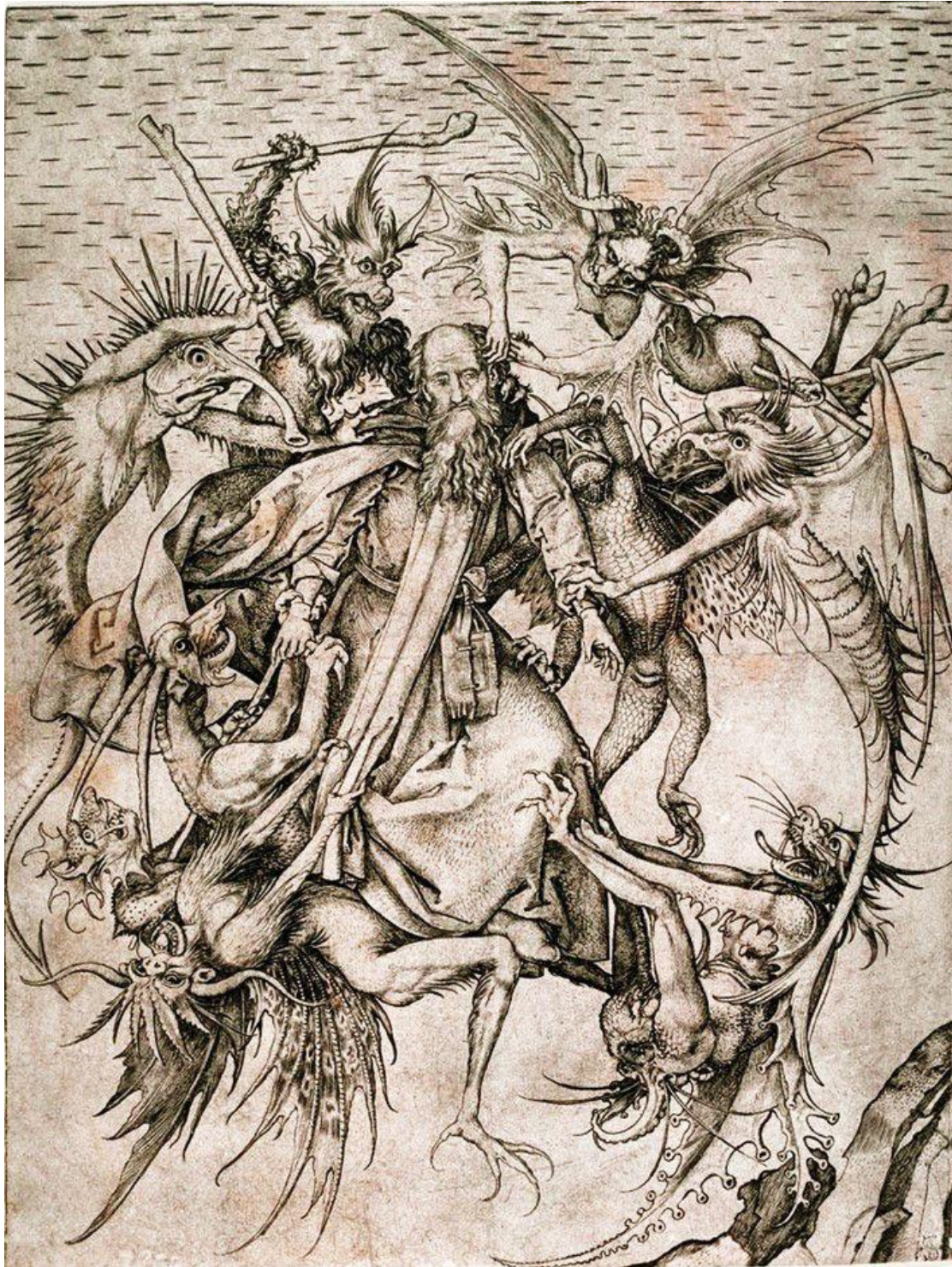


Fig. 10. Lastentaciones de San Antonio. Martín Schöngauer. Buril. 1470-1475.



Fig. 11 . Dioses del río luchando. Andrea Mategna. Buril. 1490.



Fig. 12. La gran fortuna o Némesis. Albrecht Dürer..Buril. 1501



Fig. 13. Retrato de Luca Pacioli. Jacopo de Barbari. Tempera sobre panel. 1495-1500.



Fig. 14. San Jerónimo en su estudio. Albrecht Dürer.. Buril. 1514.



Fig. 15. Melancolía I. Albrecht Dürer.. Buril. 1514.



Fig. 16. El caballero , la muerte y el diablo. Albrecht Dürer. Buril. 1513

Prognosticatio und Er-

klärung der grossen wesserung / Auch anderer erschrockenlichen
würcungen. So sich begeben nach Christi vnser lieben hern
geburt / Sunffzehen hundert vn̄ xxiij. Jar. Durch mich
Magistru Johānem Carion v̄o Bueritaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono
mū / mit fleysziger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zulesen / in nutz vn̄
warnung aller Christglaubi
gen menschen zc.



Fig. 17. Prognosticatio und Erklärung der Grossen Wesserung. Xilografía. 1521.

