

DUERO Y LOS HIEROGLYPHICA TRES ESTAMPAS Y UNA PINTURA, NÉMESIS (LA GRAN FORTUNA), LA JUSTICIA, MELANCOLÍA I, CRISTO ANTE LOS DOCTORES

POR

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE
Universidad del País Vasco

El presente estudio trata de analizar algunas estampas de Alberto Durero, así como su pintura *Cristo ante los doctores*, en función de los conocidos *Hieroglyphica* de Horapollo que publicamos en edición castellana en el año 1991 (Akal). El análisis de la obra artística del maestro alemán fue realizado por Erwin Panofsky, pero algunos detalles iconográficos, al parecer, no se tuvieron en cuenta. Durero, bajo el consejo de su protector Pirckheimer elaboró los dibujos de los *Hieroglyphica* de Horapollo que han sido editados por el profesor americano Georges Boas. Este vocabulario visual y semántico, que tanto incidió en la Historia del Arte en la época Moderna, y más concretamente en el arte gráfico del maestro alemán, se demuestra en las entalladuras del Arco de Triunfo de Maximiliano de 1515 que estudiara Panofsky. Son algunas creaciones artísticas muy relevantes del maestro pintor-grabador, las que encierran de igual modo esta lectura, las que tratamos de analizar en el comentario que presentamos.

Palabras clave: Durero. Horapollo. Némesis. Justicia. Melancolía. Cristo ante los Doctores.

The present study attempts to analyze several prints by Albrecht Dürer, as well as his painting *Christ among the Doctors*, in relation to the well-known *Hieroglyphica* of Horapollo, which we published in Spanish in 1991 (Akal). Erwin Panofsky analyzed the works of the German artist, but he apparently did not take into consideration certain iconographic details. Durer, following the advice of his protector Pirckheimer, elaborated the drawings for Horapollo's *Hieroglyphica*, published by Professor George Boas. This visual and semantic vocabulary, of great importance in the History of Art from the Renaissance onward, and specifically in Durer's graphic art, is evident in the carvings for the Triumphal Arch of Maximilian (1515), studied by Panofsky.

Key words: Dürer. Horapollo. Nemesis (Large Fortune). Justice. Melancholia. Christ among the Doctors.

A modo de introducción

Sabemos que Durero, animado por el humanista y amigo personal Willard Pirckheimer, conector de la filosofía neoplatónica impulsada por Ficino y quien le iniciara en el conocimiento de

los clásicos, ilustró el tratado de los *Hieroglyphica* de Horapollo¹, dibujando las imágenes en el reverso de una edición latina que, para Panofsky, no es otra sino la traducción que elaborara Pirckheimer hacia el año 1512². Estos jeroglíficos los utilizó con profusión en algunas de sus composiciones, recordemos el *Arco de Triunfo de Maximiliano* de 1515 y otras estampas de las que daremos cuenta. Los fieles dibujos con respecto al texto que nos ofrece Durero, fueron recogidos en la edición de Georges Boas³. Los *Hieroglyphica* fueron sin duda un importante tratado para los artistas del Renacimiento, supuso todo un código visual y semántico para un ingente número de obras gráficas y pictóricas que trataban de justificar sus composiciones en el pensamiento antiguo, concretamente en los considerados ideogramas egipcios⁴. Desde 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 Alberto Durero a Venecia viene a coincidir con la edición que en la capital del véneto realizara Manucio.

1. *Némesis, la Justicia (La Gran Fortuna)*

Sabido es que Panofsky analizó de manera magistral tanto las pinturas como las estampas que Alberto Durero nos legó en ese patrimonio gráfico que hoy podemos considerar de la Humanidad. Nuestro primer comentario se centrará en la estampa conocida como *Némesis* o *La Gran Fortuna* y que vamos a identificar iconográficamente con *la Justicia*.

Hacia el año 1502 el maestro de Nuremberg grabó este argumento al buril (fig. 1) que Vasari, sin duda al observar las bridas, tradujo como imagen de la *Templanza*. La importancia de la figura es notable en sí misma, pues en ella se dan cita todos los argumentos de la proporcionalidad que con insistencia buscaba el artista. Es conocida la relación del alemán con el llamado Maestro del Caduceo, es decir, con el grabador-pintor-teórico, Jacopo da Barbari. Incluso, el paisaje urbano que dispone bajo la figura de la diosa clásica se puede relacionar con el conocido *Plano de Venecia* de Barbari, pues en ambos, el paisaje, se convierte en una correcta muestra visual de cartografía⁵. El diálogo entre estos grabadores se centraba en la búsqueda de las proporciones perfectas que, para Barbari, se encontraban en Vitrubio. No extraña, en consecuencia que los escritos del romano se den cita en la estampa de Durero y las medidas que prescribe en *Los diez libros de arquitectura* coincidan con la figura de Némesis. Panofsky nos dice: *El pie, desde el talón hasta la punta del dedo gordo, visiblemente extendido, mide un séptimo de la altura total (desde el talón a la coronilla); la longitud de la cabeza, desde la coronilla hasta el mentón, es un octavo; la longitud del rostro, desde el mentón a la joya de la diadema, mide un décimo, y el "codo" desde la punta de los dedos (si se extendieran éstos) hasta el hueso bien marcado del codo, un cuarto*⁶.

Erwin Panofsky no solamente repara en este particular, nos habla del argumento que define la estampa, escribe: *El tema, identificado por el testimonio del propio artista, le fue sugerido por un poema latino de Poliziano que sintetiza a la diosa clásica de la retribución con la veleidosa Fortuna:*

¹ Winzenger, F., *Durero*, Barcelona 1988, pág. 64, J.M. González de Zárate, *Horapollo. Hieroglyphica*, Madrid 1991.

² E. Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durero*, pág. 188.

³ G. Boas, *Hieroglyphicis of Horapollo*, Princeton 1993.

⁴ J.M. González de Zárate, *Horapollo. Hieroglyphica*, Madrid 1991, pág. 409.

⁵ J.M. González de Zárate, *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*, Pamplona 1999.

⁶ E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 103.



Fig. 1. Alberto Durero. *Némesis-Justicia*, 1502.



Fig. 2. Andrés Alciato. *Emblema XXVII*, Ed. Daza Pinciano 1549.



Fig. 3. Andrés Alciato. *Emblema XXVII*, Ed. 1531.



Fig. 4. Horapollo. *Hieroglyphica*. Ed. Mercero. París 1548.

*envuelta en un manto blanco, vuelta en el vacío rasgando el aire con alas estridentes, arrastra de aquí para allá por las tempestades, y siempre empuñando con sonrisa desdeñosa la copa y la brida, símbolos del favor y del castigo*⁷.

La estampa de Durero nos presenta estos atributos que definen su sentido: la copa y la brida, es decir: el premio y el castigo, términos que en la iconografía tradicional, a partir de Giotto y su representación en la capilla Scrovegni en Padua, nos hablan con claridad de la Justicia, del premio y el castigo que compete a su ejercicio siguiendo a Aristóteles. Así se manifiesta en los frescos del Palacio Público de Siena, concretamente en la *Alegoría del Buen y Mal Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, siendo el premio y el castigo las actuaciones que explican el comportamiento de la Balanza de la Justicia⁸.

La figura que nos propone Durero va más allá de la Gran Fortuna y define a Némesis en un sentido concreto: Premio y Castigo, es decir: la Justicia. Alciato, en sus *Emblemas* de 1531 nos propone a Némesis en el contexto que vamos comentando, leemos en su epigrama: *El freno lleva en la siniestra mano/ Y en la otra el cobdo siniestro sostiene/ La vengadora de echo o dicho insano./ Némesis, que en justicia al mundo tiene,/ Y vieda al injurioso estar ufano./ Siguiendo sus pisadas, do proviene/ Por causa de esta justa medianía/ Ni mal hazer, ni hablar descortesía* (fig. 2. Edición de 1549 Daza Pinciano).

Némesis, hija del Océano y de la Noche, se presentó desde la antigüedad como potencia abstracta del pensamiento y así Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los Dioses Gentiles* no duda en identificarla con la Justicia. Cartari en su tratado sobre *Le Immagini colla sposizione degli Dei Antichi* publicado en Venecia en 1556 nos recuerda que ella castigaba el pecado de “hibris”, de desmesura, porque nada escapa a su castigo y poder regulador, ni el orgullo de los poderosos, ni la vanidad de los ricos, ni la violencia de los criminales⁹.

Conti, en su *Mitologiae sive explicationum fabularum libri decem* publicada en Venecia en 1551, nos dice que Némesis era representada alada: *Algunos pensaron que ésta era hija de la Justicia y le añadieron plumas debido a su rapidez, y rueda, carro y timón porque la Justicia, deslizándose a través de todos los elementos, no sólo mantiene y conserva unidos a los hombres sino también los elementos* (IX.19). Baltasar de Vitoria, de igual manera, insiste en que por Némesis debemos entender la Justicia que siempre premia o castiga según los merecimientos y dedica a esta asociación todo su comentario (VII.14). Hemos de recordar que en la edición de 1531, Alciato dispone la figura de la diosa con plumas (fig. 3). Y son las plumas un elemento iconográfico que ha pasado desapercibido entre los estudios tradicionales sobre la estampa que analizamos.

En este contexto, podemos considerar la lectura del buril que nos ofrece el artista alemán, pues lo debemos entender como imagen de *Némesis-Justicia*, y todo ello fundamentado en los jeroglíficos que tanto predicamento tuvieron en la cultura del Renacimiento y especialmente, como analizaremos, en las composiciones de Alberto Durero. Horapollo en sus *Hieroglyphica* nos presenta las alas de avestruz como ave que encarna la Justicia y que observamos en tantas pinturas, citemos a Vasari, a Luca Giordano o Corrado Giaquinto, pinturas que de similar manera pueden encontrar en este comentario la fuente a su iconografía¹⁰. El jeroglífico nos dice (fig. 4): *Cómo indican hombre que imparte justicia a todos por igual. Si quieren indicar “hombre que imparte justicia a todos por igual”, pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario que los demás*¹¹. Saavedra, en su *Empresa XXII*

⁷ Ibidem, pág. 102.

⁸ J.M. González de Zárate, “Buono e cattivo governo. Es espacio del hombre como imagen en la gestión del poder”. En *I Foro ARABARRI sobre conservación de cascos históricos*, Vitoria 2003, pág. 11 y ss.

⁹ Cfr. J.M. González de Zárate, *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria 1997, pág. 52.

¹⁰ J.M. González de Zárate, “Imagen y Poder, alegorías en emblemas”, En *Emblemata Aurea. La Emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid 2000, pág. 225 y ss.

¹¹ J.M. González de Zárate, *Horapollo. Hieroglyphica*, Madrid 1991.

seguirá este comentario: ...*Los egipcios significaban la igualdad que se debía guardar en la justicia por las plumas de avestruz, iguales por el uno y otro corte...*

Curiosamente, si analizamos las alas que nos presenta la estampa *Némesis* de Durero, título que corresponde a la lámina pues el artista así la describe en su conocido *Diario en los Países Bajos*¹², observaremos, quizá por simple coincidencia, que son de avestruz. Así, la estampa de Alberto Durero responde a la figura de *Némesis* a través de sus atributos, el freno y la copa, pero su composición nos explica a *Némesis-Justicia* como se deduce siguiendo los textos de Alciato, Conti, Cartari o Baltasar de Vitoria y, esencialmente, de Horapollo. Con ello se manifiesta que la Justicia tiene como principal cometido repartir los premios y castigos dando a cada uno lo que se merece conforme comenta Aristóteles en *Sobre el mundo* (7,5,401b12),

2. La Justicia

Panofsky considera este buril de Alberto Durero como una de las estampas más impresionantes entre las creaciones del artista. La imagen nos presenta la figura de un hombre con nimbo solar y sentado sobre un león que dispone de una balanza y una espada, tradicionales atributos de la *Justicia* (fig. 5). En la lectura iconográfica que nos ofrece precisa que la astrología había establecido un nexo concreto entre los siete planetas y los doce signos del Zodiaco, correspondiendo dos para cada planeta a excepción de la Luna y el Sol que tan solo operaban sobre uno de ellos, en este caso el Sol sobre Leo, signo que domina en Julio, momento en el que el astro se encuentra en lo más alto y establece una división igual entre el día y la noche.

La figura de la que vamos dando cuenta bien podría referir a Cristo como *Sol Iustitiae*, como podemos leer en la *Biblia*, concretamente en el libro de Malaquías donde nos habla del Sol de Justicia (2,4). Esta relación del astro con la divinidad quedaba ya referida por Platón en la *República* al entender que el sol es al mundo sensible con el entendimiento supremo, Dios, lo es al inteligible (510a). Por otra parte la asociación entre el león y Cristo como “león de Judá” viene señalada en el Apocalipsis (5,5).

Es curioso notar cómo la identificación de la alegoría no parece presentar problemas ya que los atributos, balanza y espada, son los tradicionales de la Justicia y fueron muy divulgados a través de la estampa en la “edad del humanismo”, recordemos las alegorías ya citadas del Giotto y otros repertorios gráficos como el conocido Tarot atribuido a Mantegna (fig. 6) o las láminas que ilustraron la edición de Aldo Manucio sobre el *Sueño de Polifilo* en 1499 (fig. 7). Pero sin duda Alberto Durero quiere remitir imágenes más complejas en su composición. La idea de igualdad se manifiesta fielmente mediante los dos platillos de la balanza en equilibrio como se desprende también por los dos cortes en el filo de una espada.

Son tres los aspectos a considerar. Por una parte la figura masculina con nimbo solar, es decir, Cristo como Sol de Justicia. Por otra, el león, Leo, único domicilio del astro como se presenta en tantas imágenes planetarias, a modo de ejemplo citemos las de Baccio Baldini. Siendo los días y las noches iguales bajo su dominio, se remite de igual manera a la idea de igualdad, de Justicia, pues es el único tiempo en el discurso anual del planeta donde se opera esta singular división entre luz y oscuridad.

Alberto Durero en ésta, como en otras composiciones, se convierte en un creador singular, claramente conocedor de motivos iconográficos propios de los humanistas de su tiempo. Su *Némesis-Justicia*, la *Melancolía I*, las composiciones para el *Arco de Maximiliano*, van dando cuenta de su código visual y semántico fundamentado en los *Hieroglyphica* de Horapollo (muy difundidos a partir de 1422) que otra vez se hace útil por los significados a que nos remite.

¹² J.M. González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos 1520-1521* (Ed. Philos, Madrid 2006). Denomina a la estampa en varias ocasiones *Némesis*, bien como venta o regalo



Fig. 5. Alberto Durero. *Alegoría de la Justicia. Sol Iustitiae.*



Fig. 6. Tarot atribuido a Mantegna. *Justicia.*



Fig. 7. Francesco Colonna. *Sueño de Polifilo. 1499. Justicia.*



Fig. 8. Horapollo. *Hieroglyphica.*

Panofsky nos cuenta que las piernas cruzadas, en aspa, también hacen referencia a la idea de Justicia, ya que dicha postura denotaba un estado de ánimo sereno y superior, *pues era de hecho la que los libros de leyes alemanes prescribían para los jueces*¹³. Con ello parece expresar que la condición de la Justicia obliga a entender que lo que se presenta como derecha, puede ser izquierda, y viceversa, es decir, el equilibrio absoluto sin dejarse llevar por amigos ni enemigos.

Pero en su brillante y erudito comentario parece olvidar los pies, que en la estampa se disponen juntos y que no parece ser un mero capricho del artista. Horapollo nos dice que significan *dos pies juntos y parados* señalando: *Dos pies juntos y parados significan la carrera del Sol en el solsticio de invierno* (fig. 8). Esta narración se amplía y traduce en el emblemista del siglo XVI Juan de Horozco, concretamente en su Emblema I,XX, donde explica, como lo hace Valeriano, este jeroglífico mediante dos pies o dos pulpos y nos habla del solsticio, leemos: *El solsticio del Sol significaban por dos pies juntos, según la letra común del griego en Oro Apolo, y es la que sigue de translaciones que hay de él; y en letra griega dice dos pulpos, porque una dice Diopodes, que es dos pies, y otra Diopolipodes, que es dos pulpos; y de cualquier manera dan a entender estas figuras el detenerse el Sol, como parece detenerse; aunque no sea ello así, pues nunca para el Sol, más el no pasar adelante, parece que es parar. Los pies se pintan iguales como del que está parado, y si son dos pulpos han de estar asidos el uno al otro, con que se sabe que aunque más pies tengan no pueden moverse asidos de esta manera.*

En consecuencia, los pies juntos en la estampa remiten al cese de movimiento del astro solar que parece detenerse en el solsticio, pues hace imposible el movimiento, andar. Al disponerse sobre el domicilio de Leo explica el tiempo de la máxima luz en su discurrir, de máximo equilibrio en sus designios. Así, por la iconografía se señala que la Justicia para presentarse como tal, debe estar parada, escuchar en todo tiempo y en igualdad de condiciones para conocer los argumentos que posteriormente remitan a las sentencias.

3. Melancolía I

Alberto Duero dispuso el título de la estampa que analizamos como *Melancolia I* (fig. 9), sin duda siguiendo la tradicional teoría de los cuatro humores que en la medicina precientífica gozó de singular predicamento y difusión. Las teorías de Hipócrates continuadas por Galeno y otros teóricos y pensadores posteriores, llegó a los tiempos medievales y del 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, 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 y gozando, como única cualidad positiva, su tendencia al solitario estudio. Eran seres nacidos para ser sabios, pero no felices¹⁴. Ficino seguirá a Aristóteles, tras el descubrimiento de su texto *Problemata XXX, I*, y en su comentario establecerá por la Melancolía una tendencia superior del espíritu: *Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos*¹⁵, sin duda son aquellos genios, los nacidos bajo el signo de Saturno como diría Wittkower.

En el siglo XVI, la estampa de Müller (fig. 10), como lo hiciera Baccio Baldini en el siglo XV, sigue estos planteamientos y relaciona, como fue tradicional, a los melancólicos con los saturnianos,

¹³ E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 100.

¹⁴ E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 181.

¹⁵ Cfr. E. Panofsky, *Ibidem*, pág. 103.



Fig. 9. Alberto Durero. *Melancolía I*. 1514.



Fig. 10. Herman Müller. *Humor Melancólico*. Serie sobre los Humores.

los hijos de Saturno, los solitarios y suicidas como se manifiesta en la lámina y también, por ser Saturno el último de los planetas y, en consecuencia, el más tarde en completar su órbita, con los estudiosos y meditados, 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. Durero nos presenta formalmente su alegoría muy distante a los planteamientos tradicionales, está despierta, pero su mirada traduce el mismo significado, de igual manera queda inactiva. En este caso, el trabajo, con los atributos que se disponen junto a ella, no parecen encontrar sentido, queda absorta no ya en los sueños, sí en su pensamiento. Como expresión visual de pensamiento y fatiga, dispone la cabeza sobre su mano, como es tradicional en la iconografía desde tiempos pretéritos. El puño cerrado quiere ser referencia a la avaricia, en este caso al conocimiento, a la ciencia y estudio solitario.

Panofsky no duda en considerar que en la estampa se dan cita elementos relacionados con la Geometría como ciencia que sintetiza en sí misma las artes llamadas liberales, pues con ella se pretende demostrar que casi todas las ocupaciones manuales y muchas ramas de la “filosofía natural” están en función de las operaciones geométricas. Así nos señala: *De hecho, la panoplia entera de útiles que figuran en el grabado se podría abarcar todo bajo el epígrafe: “Typus Geometriae”, representando el libro, el tintero y el compás la geometría pura; el cuadrado mágico, el reloj de arena con la campana y la balanza, la medición del espacio y el tiempo; los instrumentos técnicos, la geometría aplicada, y el romboedro truncado la geometría descriptiva, en particular la estereografía y la perspectiva*¹⁶. En este sentido, como precisa el erudito, la estampa se manifiesta con una clara intencionalidad semántica, referir una Geometría melancólica, es decir, recrear la *Melancolía del Artista*¹⁷, la tristeza de quien, centrado en su solitario estudio, no encuentra solución a los problemas que se le plantean, por lo tanto, el trágico desasosiego de la creación humana. Así, junto a la alegoría meditabunda, sumida en sus pensamientos teóricos, se da cita el *putto* con la tablilla, iconografía de la costumbre y el dibujo, del conocimiento práctico¹⁸. En consecuencia, la práctica y la teoría quedan desunidas, lo que lleva a la impotencia y la tristeza por cuanto muchos son los planteamientos teóricos a los que el artista no puede dar solución práctica. Con ello, el artista, parece renunciar a lo que está a su alcance porque no puede alcanzar lo que anhela. Panofsky resume el sentido de la composición en el maestro de Nuremberg: *Esto es precisamente lo que la Melancolía de Durero parece experimentar. Alada, pero acurrucada en el suelo; coronada, pero sumida en sombras; equipada con los instrumentos del arte y de la ciencia, pero presa de la cavilación ociosa, ofrece la imagen de un ser creador reducido a la desesperación por su conciencia de las barreras infranqueables que lo separan de un ámbito superior del pensamiento*¹⁹.

Durero elaboró el buril que vamos comentando en el año 1514, se considera una de sus grandes obras maestras. Sabemos que en el año anterior el maestro de Nuremberg estaba trabajando en uno de sus primeros borradores para la Introducción a su *Tratado de las Proporciones Humanas* (Durero 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). Este aspecto fue esencial en el artista, mantuvo una vital preocupación por el conocimiento de la medida y proporción como sabemos de sus citadas relaciones con el llamado Maestro del Caduceo, Jacopo da Barbari y deja manifiesto entre otras obras, en su *Némesis-Justicia* de 1502²⁰. Si bien en su juventud consideró poder captar la belleza a través de la escuadra y el compás, pronto daría

¹⁶ Ibidem, pág. 176.

¹⁷ Ibidem, pág. 176.

¹⁸ J.M. González de Zárate, “De la Estampa”. En A.E.A.

¹⁹ Ibidem, pág. 182.

²⁰ González de Zárate, J.M., *Artistas Grabadores en la Edad del Humanismo*.



Fig. 11. Cesare Ripa. *Sabiduría Divina.*



Fig. 12. Andrés Alciato. *Emblema XCVIII*

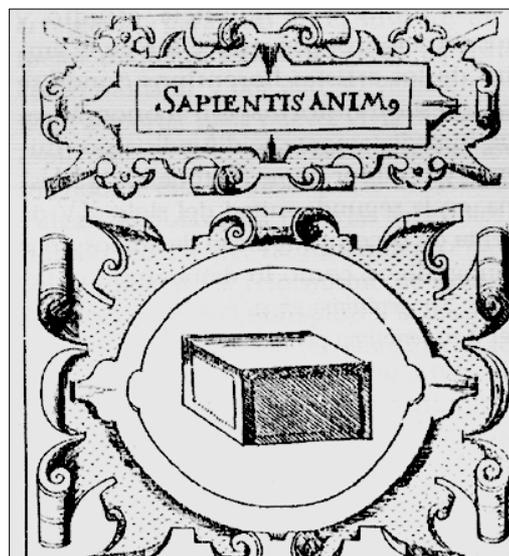


Fig. 13. Juan de Borja. *Empresas Morales. Sabiduría.*

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 *Melancolia I*, en cierto sentido, como un retrato espiritual del propio artista²¹.

Es curioso notar la figura del cubo que, seccionado en sus extremos, aparece como imagen irregular. El cubo, como nos cuenta Ripa (*Decoro*), se ha relacionado con el signo de Mercurio, dios a quien los griegos denominaron *Tetragonos*. En su alegoría de la *Sabiduría* (fig. 11) comenta: *Se pintará sobre un sillar cuadrado simbolizándose con ello que está fundada y asentada con estabilidad y firmeza, no pudiendo vacilar ni titubear en uno u otro sentido, como razona Pierio Valeriano en su lib. XXXIX, "De Quadrato", en la rúbrica de la Sabiduría*. Así, Alciato en su Emblema XCVIII (fig. 12) y bajo el mote *El Arte ayuda a la Naturaleza* nos presenta a Mercurio sobre un cubo y dice oponiendo su figura a la Fortuna: *Así como la Fortuna descansa en una esfera, así Hermes lo hace en un cubo. El preside/ diversas artes; ella, las casualidades. El arte se/ ha hecho contra la fuerza de la fortuna, pero/ cuando la fortuna es mala, a menudo/ requiere la ayuda del arte. Aprende, pues,/ juventud estudiosa, las buenas artes, que/ tienen en sí las ventajas de una suerte cierta*. Juan de Borja en sus *Empresas Morales* se manifiesta en el mismo sentido mediante el cubo, pues lo asocia a la *Sabiduría* (fig. 13). No extraña, en consecuencia, que siendo el cubo referencia a lo mercurial, a la sabiduría, se nos presente relacionado con los genios saturnianos, imágenes del saber y recto juicio como precisa Ripa en su comentario a la *Melancolia*.

Esta relación de Mercurio se extiende a los elementos geométricos y artísticos como vemos en las estampas de Müller y la representación del dios psicopompo (fig. 14), también en Virgil Solis (fig. 15) y en el grabador alemán Aldegrever (fig. 16), quien dispone la figura del geómetra trazando un círculo en la tradicional posición de la *Melancolia*, postura que retoma Ribera en su aguafuerte sobre el *Poeta* disponiendo su alegoría sobre el pétreo cubo, relacionando en consecuencia su argumento con las artes y la melancolía, con *Mercurio tetragono* (fig. 17), iconografía que observamos en la conocida pintura de Feti donde además del cubo se dan cita el perro, la esfera y otros elementos relacionados con las artes, como lo apreciamos en la composición que vamos analizando del maestro alemán.

Tras este comentario podríamos analizar el sentido que Rafael quiere ofrecernos en su *Academia* donde, tras referir diferentes alegorías de las artes a través de personajes e iconografías, presenta a Miguel Ángel en posición melancólica sobre un cubo (fig. 18). Chastel considera que el retrato de Miguel Ángel queda asociado al filósofo Heráclito²² y propone la fecha de ejecución en el año 1513. Considerando la lectura que vamos ofreciendo, Miguel se dispone como un "hijo de los planetas", concretamente de Mercurio, su posición remite a la tradicional melancolía tan propia de los genios del arte. En su figura Rafael quiere resumir que la pintura, encarnada por el maestro florentino, supone el conocimiento de todas las artes y todas las técnicas, recordemos el cubo en relación con *Mercurio tetrágono*. Y es este conocimiento de las artes el que crea el genio melancólico, el genio atormentado del que habla Panofsky, que por su obra no puede dar salida a todo su pensamiento y así se convierte en un genio solitario que tan solo se alimenta del estudio. En una palabra, Rafael sabe resumir como nadie la idea del llamado "eros platónico", la tensión del espíritu por alcanzar la Belleza, la Idea, tensión constante pues nunca se consume porque jamás se consigue. No extraña, tras esta lectura, que el pintor y tratadista Lomazzo en su *Idea del Templo de la Pittura*, editada en 1590, proponga como la primera columna de su imaginaria construcción a Miguel Ángel, definiéndolo como un Saturniano, genio dominado por la Melancolía²³.

²¹ E. Panofsky, *op. cit.*, pág. 185.

²² Chastel A., *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid 1982, pág. 469.

²³ Cfr. Schollosser, J., *La literatura artística*, Madrid 1976, pág. 381.



Fig. 14. Herman Müller. *Serie de los Planetas. Mercurio.*



Fig. 15. Virgil Solis. *Serie de los Planetas. Mercurio.*



Fig. 16. Aldegrever. *Serie de los Planetas. Mercurio.*



Fig. 17. Jose Ribera. *El Poeta.*



Fig. 18. Rafael. *Stanza de la Signatura. Academia. Detalle. Miguel Angel como genio de la Melancolía.*



Fig. 19. Horapollo. *Hieroglyphica*.



Fig. 21. Horapollo. *Hieroglyphica*.



Fig. 22. Horapollo. *Hieroglyphica*.



Fig. 23. Giulio Bonasone, *Retórica*.

Esta tensión, este “eros platónico” no alcanzado es el que procura la melancolía del artista, el tormento y asedio de su espíritu. Durero nos presenta el cubo, pero un cubo seccionado, un elemento, el romboedro truncado, donde las proporciones quedan rotas por su irregularidad.

Recordamos que a instancias de Pirckheimer, humanista y amigo del maestro de Nuremberg y conocedor de la filosofía neoplatónica impulsada por Ficino, Durero ilustró los *Hieroglyphica* de Horapollo. En este sentido bien podemos entender que una de las claves en la lectura de la *Melancolía I* se puede considerar a través de los jeroglíficos de Horapollo que no se ha considerado. Apenas si existen comentarios sobre la escalera que se dispone junto a la arquitectura, la torre en la que se adosa el cuadrado mágico. Curiosamente, uno de estos jeroglíficos presenta este elemento apoyado igualmente en una fortaleza o torreón (fig. 19) para señalar *Cómo representan “asedio”*, y añade: *Una escalera representa “asedio” a causa de la irregularidad.*

Es decir, así como la escalera remite al asedio de la fortaleza y se justifica en su irregularidad, de igual manera *Melancolía I* no es otra cosa sino un asedio a la mente, el “eros platónico”, la tensión del alma que se produce por la búsqueda humana de soluciones imposibles, de irregularidades no mensurables por el genio artístico que impiden alcanzar la Belleza absoluta, la Idea. En este sentido sabemos de sus *Cuatro libros sobre formas y proporciones humanas*, impresos seis meses después de la muerte del artista (1528). En ellos, a juicio de Winzenger, el mayor esfuerzo de Durero consistió en querer demostrar, sobre la base de su condición platónica, que detrás de la apariencia imperfecta se oculta la belleza absoluta, que es mensurable y hasta reducible a formas. Pero tras muchos esfuerzos la labor resultó infructuosa, por lo que afirmó: *En verdad, ignoro lo que es realmente la belleza*²⁴.

Y una pintura... Cristo ante los doctores

El argumento que nos ocupa *Cristo ante los doctores* responde a un óleo de Alberto Durero pintado en el año 1506 y que en la actualidad se localiza en la Thyssen-Bornemisza Collection (Madrid). La composición se centra en la figura de Cristo que parece contar con sus dedos ante una serie de ancianos que, acompañados de sus libros, observan (fig. 20). La fuente se localiza en el evangelio de Lucas (2,41-52) donde da cuenta de la visita de Cristo adolescente al Templo de Jerusalén, leemos: *Y todos los que le oían, se maravillaban de su inteligencia y de sus respuestas* (2,47).

La pintura dispone a Cristo gesticulando con sus dedos figurando con ello una clara alegoría de la retórica, es decir, del convencer mediante la claridad y propiedad de las ideas que se expresan. Para ello, el artista toma como imagen alegórica enumerar los argumentos con los dedos.

La mano remite en los *Hieroglyphica* a la palabra, al hablar, así se explica en Horapollo (fig. 21) pues nos dice: *Para expresar hablar de otra forma, dibujan una lengua y una mano, concediendo a la lengua llevar la primacía del discurso, y a la mano, ya que realiza los deseos de la lengua, en segundo lugar.*

Sabemos que la retórica, como arte liberal, trata de convencer mediante la palabra, el hablar, en sus argumentos reglados y sujetos a medida, aspecto que también se considera en los citados *Hieroglyphica* por la figura del dedo (fig. 22) como podemos entender al leer: *Cómo expresan medida. Un dedo de hombre significa medida.*

No solamente esta iconografía fue exclusiva de Durero, artistas de la época recogieron el argumento visual y así la estampa de Giulio Bonasone sobre las artes liberales que remite a la Retórica nos presenta la figura de una mujer que, de igual manera, gesticula con sus dedos dando a

²⁴ Winzenger, F., *op. cit.*, pág. 71.



Fig. 20. Alberto Durero, *Cristo ante los doctores*.

entender que enumera sus bien medidos argumentos (fig. 23). La lámina atribuida a Bonasone, inspirada en Rafael y firmada con el monograma B, nos señala en su texto que tanto Gorgias para los griegos como Cicerón para los romanos, fueron los inventores de la retórica como arte²⁵.

A través de las fuentes señaladas en Horapollo, podemos considerar la imagen que ofrece el maestro alemán y que se fundamenta en una iconografía de la época como se manifiesta en el arte gráfico. Con ello se da a entender de manera precisa el arte de la retórica, del bien hablar con argumentos precisos como propone Lucas en su evangelio: *Y todos los que le oían, se maravillaban de su inteligencia y de sus respuestas* (2,47).

²⁵ Massari, S., *Giulio Bonasone*, Roma 1983.