

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/318503571>

Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal

Article in *Kepes* · January 2010

CITATIONS

0

READS

1,869

1 author:



Walter José Castañeda

University of Caldas

13 PUBLICATIONS 4 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Revisión crítica a las teorías de la imagen y sus aplicaciones en Diseño Visual [View project](#)



Contenidos digitales: aporte a la definición del término [View project](#)

Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal

Walter Castañeda Maru-
landa
Profesor Asociado Universidad
de Caldas, Departamento de
Diseño Visual.
Magíster en Estética.
walter.castaneda@ucaldas.
edu.co

Resumen

Para responder a la pregunta¹, el presente ensayo indaga en los componentes del interrogante, los cuales son revisados desde los instrumentos que exige la aproximación a un producto de la visualidad de un momento que experimentaba transiciones como lo es el contexto histórico geográfico de Alberto Durero (Nuremberg, 21 de mayo de 1471- Nuremberg, 6 de abril de 1528). La mirada a la obra se orienta desde la aproximación pre iconográfica a la iconográfica, e iconológica la cual, desde la perspectiva de Panofsky (1995: 43) entrega recursos importantes para contextualizar los significantes con los significados asociados en la época del autor. Desde la revisión a la obra Teoría de la Imagen (Mitchell, 2009), se recogen las significaciones mencionadas con el fin de establecer los aspectos de la tensión verbal/visual que llevan a establecer el giro pictorial en una obra cargada de discurso visual y que debe entenderse desde las posibilidades dialécticas sociológicas, hermenéuticas, filosóficas, históricas, religiosas.

Recibido: Agosto 5 de 2010
Aprobado: Noviembre 15 de 2010

Palabras clave: Durero, imagen,
tensión, texto, visualidad

¹ Acerca de Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1498) de Alberto Durero, y la tensión entre la representación visual y la verbal: ¿un caso pertinente del Renacimiento?

Four Horsemen of the Apocalypse by Durero, Symbolic aspects and temporal pertinence

Abstract

To answer the question¹, this essay explores the components of the unanswered question which are reviewed from the tools required to approach the visual product of a moment that experienced transitions such as geographical historical context of Albrecht Dürer (Nuremberg, May 21, 1471; Nuremberg, April 6, 1528). The look to the work is directed from the pre iconographic to the iconographic and iconological approach which, from the Panofsky's (1995: 43) perspective provides important resources to contextualize the significant meanings associated with the author's time. Since the revision to the work Picture Theory (Mitchell, 2009), the above mentioned significances are gathered in order to establish the aspects of the verbal/visual tension that allow the establishment of the pictorial turn in a work full of visual discourse that must be understood from the potential dialectic sociological, hermeneutic, philosophical, historical, and religious possibilities.

Key words: Durero, image, tension, text, visibility,

¹ About The four horsemen of the Apocalypse (1498) by Albrecht Dürer, and the tension between the visual and the verbal: Is this a case pertinent to the Renaissance?

“Todo el arte está infectado de otro arte”

(Leo Steinberg citado por Mitchell, 2009: 40).

Las huellas de tinta acumuladas en las líneas del papel, como consecuencia de los surcos hechos por las gubias sobre la madera evidencian el desgaste de la superficie al usar el instrumento técnico de la obra. La xilografía provenía de

Oriente en donde se implementó hacia el siglo V d.C., llegó a Occidente hacia el siglo XV d.C. El procedimiento técnico de la xilografía exige dominio de las gubias que afectan la superficie, se requiere precisión, dominio técnico, dureza del substrato que para el caso puede ser una tabla de boj, cerezo o arce.

El arribo de la xilografía favoreció el uso de imágenes en los impresos, que tuvieron como cuna y centro de desarrollo a Alemania. En efecto, la técnica extendió su uso a los libros hechos en imprenta, en una pretensión de sustituir las iluminaciones artesanales medievales de los pergaminos. La obra que se analiza de Durero hace parte de un libro titulado Los cuatro jinetes del Apocalipsis publicado por el artista. Se trata de una obra que combina palabra e imagen como recursos que se abrían en un nuevo campo de experimentación técnica, expresiva y discursiva ante la presencia de la tecnología de la imprenta que motivó serias transformaciones sociales.

El posicionamiento del grabado impuso una nueva mirada sobre la obra de arte en la transición experimentada entre el Medioevo y el Renacimiento. De un lado, impulsó nuevas formas de asumir el dibujo, exigiéndoles a los artistas de los siglos XIV y XV la implementación de modos de representación tramada o la planificación de dibujos invertidos, que pudieran acomodarse a los procedimientos técnicos de las diferentes modalidades de reproducción en serie. En segundo término, la serialidad apareció como nuevo concepto que rompió los criterios de obra única, y que tuvieron un mayor impacto y desarrollo en períodos posteriores en los que la técnica regente dejó de ser el óleo. Como tercer aspecto, el grabado promovió la idea de movilidad y accesibilidad de la obra de arte, permitiendo un nivel democrático por el acceso a nuevos públicos que surgían en el contexto social.

Durante el final del Renacimiento en Europa, se dieron grandes discusiones en torno a la rivalidad dibujo / pintura² (cfr. Brusatin, 1997: 67), pues se le asignaba al primero un carácter racional, masculino y al color su contraparte femenina³. Las líneas en Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero son duras, entramadas, orgánicas y con algunos bordes de contorno que delatan un gusto filtrado desde la tradición del Gótico Germánico por el abarrocamiento y saturación. A Durero se le considera uno de los grandes maestros del grabado xilográfico, y en su obra pictórica se reconoce la racionalidad objetiva rígida que le acompaña en los dibujos, además de la intelectualidad metafísica y alquímica común a los grabadores, tales aspectos se transparentan en el arte alemán de contemporáneos suyos como Matthias Grünewald o en una suerte de estilo presente en artistas de siglos posteriores como Oskar Kokoschka, Otto Dix o George Grosz. El grabado exige planificación, lo cual pone sus resultados iconográficos en piezas con un alto grado de actos pensados, sumado a lo anterior y de acuerdo a la idea a desarrollar en el presente ensayo, la obra de suyo simbólica de Durero proviene de uno de los capítulos más cargados de simbolismo, que a su vez convierten a la imagen en una narración con una fuerte carga de logos; el artista se aproximó a ella con fidelidad de interpretación en el formato de 39,2 x 27,9 cm. En el cuadro pictórico de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, cada elemento es un signo visual que emana sentido, su código se descifra en la unidad de la obra, pero también en la etiqueta de su título que orienta al lector en la decodificación de la complejidad verbal implícita en lo iconográfico.

En un gesto poco cercano a Foucault (cfr. Mitchell, 2009: 63), se requiere de un giro descriptivo con el fin de darle marco al análisis crítico de la obra de 1948 cuyas copias se encuentran en el Louvre, el Palacio de Buckingham, entre otros. En La Biblia, los Jinetes del Apocalipsis son los caballeros que surgen

² "La clásica contraposición dibujo-color, elaboración de por sí académica y propia del final del siglo XVI parece tomar impulso a partir de un punto de la Poética que atribuye forma inconfundible una primacía a la forma dibujada más allá del relativismo perceptivo del pseudo-Aristóteles que apareció en una edición tardía sobre el tema del color" (1997).

³ Durante el siglo XV se le consideró incluso la "móna de la naturaleza" (simia naturae) por su carácter seductor y aparente que no tenía el dibujo y la geometría. (Brusatin, 1997: 69).

a consecuencia de la apertura de los cuatro primeros sellos (Juan, 6:1-8) y reciben por nombre: La Conquista (hombre con un arco en caballo blanco), La Guerra (caballero que blande una espada sobre un caballo rojo), El Hambre (lo identifica una balanza y monta sobre caballo negro), La Peste (hombre viejo identificado con arado sobre caballo amarillo). La descripción de los caballos viene desde Zacarías (6:1-4) al asignarle valores simbólicos a los colores, lo cuales evidentemente no se aprecian en la xilografía, a pesar de ello no ser una limitación técnica para este tipo de grabado durante la época de creación de la obra citada.

El giro pictorial (Mitchell, 2009: 19-38), en la obra de Durero debe entenderse en la importancia de la imagen la cual está cargada de logos. Se observa la palabra como recurso proveniente de estructuras cognitivas codificadas en ideas y la imagen como materialización eidética del discurso, siendo a su vez significante dotado de códigos y estructuras ricas en significados. Dada la ubicación temporal de la obra, es apropiado observar las características que definen el período histórico del Renacimiento, como cronología en la cual la historia del arte suele ubicar al autor. Durero, hijo conceptual del Gótico, es considerado uno de los más importantes representantes del Renacimiento de los Países Bajos. Al considerar el carácter “elástico” de las relaciones culturales así como de la visualidad presente en obras de todas las categorías como la arquitectura, la música, la pintura, se observan en el grabado de Durero elementos gráficos estilísticos y estructurales compositivos que se prolongan desde el Gótico Germánico, imbricados con algunas ideas que empezaban a introducirse del Renacimiento italiano a los Países Bajos.

La anterior premisa, también está presente en obras de autores contemporáneos de Durero como Jan van Eyck (muere en 1441) y Roger van Der Weyden (muere en 1464). Otras características son visibles en las construcciones pictóricas de los autores por la herencia que aún poseían del Gótico, tales como la estructura

de friso políptico adosada a la arquitectura y la agudeza técnica proveniente del Gótico Germánico.

Un rasgo presente en Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, es la introducción de elementos narrativos descriptivos textuales en el reverso de la obra debido a su naturaleza de página de texto, descripción que además traslada con riqueza gráfica el estilo capitular de las iluminaciones medievales al reverso de la hoja (Ilustración 1). La anterior característica la describe como una obra pensada para un fin, en una situación que refuerza el espíritu proveniente de las iluminaciones medievales al grabado del autor. Debido al carácter incunable del libro impreso, es comprensible que éste trasladara recursos estilísticos provenientes de la tecnología precedente, pero no pasó mucho tiempo para que se consolidara en su propio lenguaje, lo que le permitió afianzar al Renacimiento como época de conocimiento transferible.

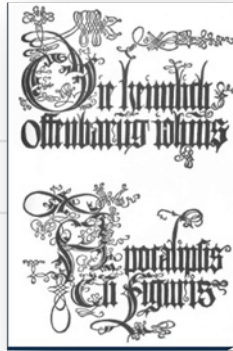


Ilustración 1. Reverso del grabado.

No obstante tratarse de un grabado vinculado a un fin, la presencia del autor como individuo que emite una opinión desde la interpretación iconográfica, aparece como rasgo que delata su presencia como figura creativa en la obra y que lo distancia con el Gótico, pues el artista ya se evidencia como creador de ideas expresadas en el cuadro y no como instrumento de las imágenes preconcebidas “inspiradas”⁴ por Dios. La firma del autor visible en su monograma (Ilustración 2), que se cree apareció por primera vez en esta obra, se convierte en una suerte de elemento escópico (cfr. Mitchell, 2009: 20) con identidad y discurso que asimila las condiciones y espíritu del artista. Su firma se reconoce en la historia del arte como un texto que contiene la episteme que lo representa: su influencia en el Renacimiento alemán, su virtuosismo técnico, la intelectualidad artística.



Ilustración 2. Monograma.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis es una obra elaborada a los veintisiete años de edad de Durero, tras su primer viaje a Italia en 1490 donde recibió influencia de Giovanni Bellini y Andrea Mantegna⁵, sin embargo aún se encontraba

⁴ Término usado desde la perspectiva del “pneuma” (espíritu) que Dios hace al alma de los hombres a través del soplo divino. “Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente” (Génesis, 2:7).

⁵ No puede dejar de verse en la obra de estos artistas la consolidación estilística proveniente del último respiro del Gótico y sus intereses por explorar el escorzo, el uso del color, la modelación tridimensional. Técnicas que se lograrían consolidar con la presencia de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

distante de algunos ideales que imperaban en Italia. A pesar de ello, Durero se preocupaba por la teoría como una forma de alcanzar los ideales italianos e impulsar el arte Alemán, más allá del interés empírico por el detalle y las texturas propias del arte Gótico, mientras tanto en Italia se materializaban en el arte las ideas del humanismo, el antropocentrismo, el orden geométrico, la proporción, los temas mitológicos, las figuras idealizadas, tomadas desde la revisión realizada a la antigüedad clásica reunidas en la concepción: “la misión del arte era la imitación inmediata de la verdad” (Panofsky, 1984: 45). Alemania no tuvo referentes directos, más que las réplicas de las esculturas del arte clásico, que le permitiera entrar en un proceso de entronización del ideal renacentista más allá de la mera experiencia estética, de allí que los viajes de Durero, así como sus escritos sobre la perspectiva, fueran tan influyentes para dar paso a una nueva etapa en la cultura nórdica (Panofsky, 1995: 291).

En Italia, el pensamiento de Leonardo contrariaba la representación Gótica que privilegiaba la “mejora” de la naturaleza, en tanto Durero en sus ensayos sobre la perspectiva lineal y cónica denunciaba el mismo interés por estudiar la naturaleza y “representarla” con semejanza y fidelidad como en su “Rinoceronte” (1515), o en su “Dibujante” de un escorzo (1538), lo que demuestra una clara intención de obtener un punto de vista objetivo, simbólico y correlacionado con la óptica del aparato visual humano basada en la experimentación del natural (Kemp, 2000: 185-186), que indagaba por la naturaleza epistémica de las cosas y no por las cosas, por el método para hacerlas y no por la técnica para solucionar como ocurría en el Medioevo. En acuerdo con lo anterior, según Rorty (citado por Mitchell, 2009: 19):

La idea de que a la filosofía antigua y medieval le preocupaban las cosas, a la filosofía del siglo diecisiete hasta el siglo diecinueve le preocupaban las ideas y a la escena filosófica ilustrada contemporánea le preocupaban las palabras, resulta bastante plausible.

Se ha considerado a Durero como el artista que impulsó el ingreso del Renacimiento a Alemania, a pesar de los intentos de artistas previos por distanciarse de la tradición e imitación dogmática instaurada en el Medioevo, como afirma Panofsky (1995: 289): “El Renacimiento, en cambio, proclamó que la ‘experiencia’, la bona sperienza, constituía el fundamento del arte: cada artista debía afrontar la realidad ‘sin prejuicios’ y debía domeñarla (de modo nuevo en cada obra) según sus propios patrones”. La naturaleza diacrónica del grabado de Durero, prolonga su lenguaje a los lectores de todos los tiempos marcados por la idea del fin del mundo. El imaginario del fin de los tiempos se hizo común durante los años mil y se trasladó al mil quinientos, y estuvo motivado por transformaciones económicas, sociales, brotes de peste, así como por un evento de grandes proporciones como lo fue el descubrimiento de América que aportó un inmenso monstruario a las producciones populares de impresos. Se consideraba que los hechos de la naturaleza sucedían para mostrarle al hombre sus errores, por ejemplo, se destaca una ilustración de Durero de un cerdo siamés (Ilustración 3), que impactó entre otros acontecimientos la imaginación popular del fin del mundo; claramente se aprecia que el mundo de las ideas marcha a una velocidad mayor que el mundo de los imaginarios, que en el caso citado aún eran medievales; las culturas populares se inundan de los acontecimientos que las rodean, mientras la ciencia avanza por escaños diferentes. El arte del Renacimiento deambulaba por los caminos de la ciencia, mientras la imaginería y la ilustración popular recogían los imaginarios supersticiosos medievales.

El presente no es ajeno a los imaginarios apocalípticos y la visualidad saca provecho de ello con el cine y la televisión, pues la experiencia de zozobra proviene de los distintos sucesos que se asoman desde el siglo XX, y que se han multiplicado con la presencia de los medios masivos y el Internet que ahora a escala global genera signos visuales interpretados con desapego al texto en el imaginario social. “La fantasía de un giro pictorial, de una cultura totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global” (Mitchell, 2009: 23).



Ilustración 3. La cerda monstruosa de Landser, Alberto Durero (1496).

Bajo tales circunstancias, el discurso inscrito en el grabado de Durero provee elementos dialógicos comunes a diferentes épocas y culturas cercanas a La Biblia, además de provenir del lenguaje escrito trasladado con fidelidad a la imagen, se constituye en un paradigma visual-textual representativo no de una época, sino del pensamiento humano. No obstante la fuente literaria de la que bebe, el sistema de signos visuales de Los cuatro jinetes del Apocalipsis se interpreta con transparencia en su intención iconológica, el discurso visual se emite con inmediatez y con la complejidad propia de lo transmitido en los elementos significantes.

La obra se divide en tres partes: en primer plano un ángel que al parecer es Abadón (del hebreo: lugar de destrucción) (Ilustración 4), también denominado Apolión (o destructor: proveniente del dios griego Apolo). En los versículos

de La Biblia de Jerusalén escritos por Juan, se trata del demonio que libera la plaga de langostas:

tenían colas como de escorpiones, y también aguijones; y en sus colas tenían poder para dañar a los hombres durante cinco meses. Y tienen por rey sobre ellos al ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abadón, y en griego, Apolión. (Juan, 9:10-11).

La asociación filológica del ángel lleva a una relación con el dios griego Apolo que, en palabras de Panofsky (1995: 271), elimina el mal con su arco o con su égida, dios al que también se atribuye el poder de traer las plagas o eliminarlas. En segundo plano aparecen los jinetes del Apocalipsis, y en tercer plano un grupo conformado por un obispo devorado por un dragón, con burgueses y campesinos como representación de la humanidad.



Ilustración 4. Apolión.

La Conquista (hombre con un arco en caballo blanco) (Ilustración 5):

Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió venciendo, y para vencer. (Juan. 6:1-2).



Ilustración 5. La Conquista.

En la obra, La Conquista es la primera figura o la última, guía al grupo. La descripción verbal de Panofsky (1995: 271) al referirse a Apolión como aquél que elimina el mal con su égida y su arco, es más cercana en su asociación visual simbólica del arco al jinete que ostenta la conquista, lo cual plantea una condición dual texto/imagen en el sistema iconográfico de la obra: (Ángel, Caballero), pues la descripción textual del ángel lo llena de significado vinculante con su condición clásica griega, mientras la descripción literal del arco y el escudo lo relaciona con la interpretación cristiana materializada por Durero en el caballero. La tensión dual se desliza a través de la historia bien por el espíritu iconográfico renacentista que se recrea en la figura del caballero, o por la interpretación textual cristiana primitiva que tuvo en la Edad Media las

primeras construcciones iconográficas con alto grado de filtración grecorromana y sustituyó la figura de Apolo por la del ángel.

El uso de una corona desprende un contenido semántico de autoridad en casi todos los tiempos y culturas, el arco equivale a aquello que penetra a la distancia, se asocia con la agudeza del ojo en el acto de disparar una flecha mediante la tensión física de un cordel, semeja al acto de encontrar lo que se busca, invoca la decisión de quien no se detiene ante las adversidades. La descripción iconográfica pone de manifiesto las intenciones iconológicas de interpretación de una figura de autoridad en el papel impositivo que las altas jerarquías sociales tenían en la Europa medieval, más aún, tratándose de un período con grandes contradicciones entre el tejido social y las figuras jerárquicas que en la metáfora de Durero arremeten contra la humanidad.

La Guerra (caballero que blande una espada sobre un caballo rojo) (Ilustración 6):

Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente, que decía: Ven y mira. Y salió otro caballo, bermejo; y al que lo montaba le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matasen unos a otros; y se le dio una gran espada. (Juan, 6:3-4).



Ilustración 6. La Guerra.

El uso de imaginería estuvo presente como mecanismo de distribución de imágenes desde tiempos medievales, y se acentuó mediante la realización de grabados en madera usados en edictos y naipes de uso popular. Su característica principal es que en las imágenes devienen ideas y conceptos en los que la población reconocía su código visual y textual. En la Iconología de Ripa (2007: 215), se recoge una vasta cantidad de imágenes que representaban valores y otros aspectos de la visualidad culta y popular, es así como por ejemplo se emplea “La Confrontación” mediante un caballero con una túnica roja y “una espada desnuda, pronto a blandirla contra algún enemigo” (p. 215). Cita Ripa el color rojo como significado del “ánimo altivo y dominio de las pasiones, que con su movimiento alteran nuestra sangre” (p. 215). Aunque Ripa, ubica la influencia de la Iconología en los siglos XVII y XVIII (p. 17), las características anteriores proporcionan similitud con los elementos iconográficos empleados por Durero para su interpretación de la guerra, aunque el color está presente implícitamente por la carga literal proveniente de La Biblia. “Le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matasen unos a otros” (Juan, 6:3-4). En el versículo del Apocalipsis se describe la espada como instrumento especular, no para matar sino para hacer que los otros se maten, mientras en el grabado de Durero se le observa al caballero en actitud de ataque y a la humanidad en defensa.

50

El Hambre (lo identifica una balanza y monta sobre caballo negro) (Ilustración 7):

Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente, que decía: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. Y oí una voz de en medio de los cuatro seres vivientes, que decía: Dos libras de trigo por un denario, y seis libras de cebada por un denario; pero no dañes el aceite ni el vino. (Juan, 6:5-6).



Ilustración 7. El Hambre.

En la interpretación moderna, La Balanza se asocia con el equilibrio de las fuerzas económicas, sin embargo, y atendiendo al carácter pagano que influenciaba desde tiempos romanos la iconografía católica, debe revisarse la descripción asumida por Ripa (2007: 347-348) sobre el Equinoccio de Otoño, entre los elementos iconográficos que describe la figura, se encuentra una balanza: “La Libra o Balanza que también sostiene es uno de los doce signos del Zodíaco, entrándose por él el Sol en el mes de septiembre al tiempo del Equinoccio, que es cuando se iguala al día con la noche”. Varias lecturas surgen desde la descripción iconológica de Ripa, y una de ellas es la que permite simbolizar El Hambre con su reflejo invertido mediante una aproximación a la estación del Otoño que es cuando las frutas se encuentran maduras. Al igual que los otros caballeros, su furia arremete contra los humanos y se asume que contra sus actos y construcciones: los cultivos, las comodidades, los hombres, las pasiones, las instituciones, los reinos humanos.

La Muerte (hombre viejo):

Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: Ven y mira. Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre

Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra. (Juan, 6:7-8).

La Muerte ha tenido múltiples maneras de representarse en la historia de la iconografía, una de ellas es la figura griega de Caronte que con su guadaña arranca “los frutos más altos”, y la cuchilla que siega las “ramas más bajas” (Ripa, 2007: 99). Otra de las representaciones es la del personaje cuya osamenta se aprecia directamente con un cuchillo y una rama de olivo, para recordar que la muerte se entremezcla también con las comodidades humanas (p. 98). En el grabado de Durero, la posición de La Muerte es la más cercana al plano de los humanos y su descripción iconográfica también lo es, recuerda su labor rastrera comprometida con acabar todo aquello que vivía.

La Muerte aparece como una combinación de símbolos que representan la idea de lo vetusto y la aridez que ocasiona. En sus manos lleva un tridente que para la cultura griega era el símbolo con que Poseidón atacaba la tierra, para la cristiana representaba el Diablo y para la metafísica medieval era el Padre, el Hijo, el Espíritu. La imagen de Durero representa la devastación económica de los campos que trae como consecuencia la pestilencia y la desolación, es el mal que con su alegoría escuálida figura la inevitable consecuencia de las acciones de los otros jinetes. El contexto histórico de Durero estuvo plagado por la peste negra, de allí que por encima de la fidelidad al texto de origen, se dispersaba en la cultura popular el imaginario de la cercanía con la muerte y el castigo que se simbolizaban con facilidad en cualquier representación textual o iconográfica, por tanto el discurso visual de todo el sistema pictórico del grabado de Los cuatro jinetes del Apocalipsis se entremezclaba con facilidad en lectores cultos o vulgares. Sin embargo, debió causar extrañeza la ausencia de colores en los caballos, dado el carácter colorido con el que se celebraban las festividades cotidianas y más aquéllas en las que se celebraban cultos y burlas a la muerte

que afectaba a todos por igual, pero como ya se mencionó, es éste un rasgo que afirma la personalidad renacentista formal de la obra.

Si pudiésemos figurarnos el espectáculo, los colores, los movimientos, el desfile de luz y sombras sobre los danzantes, podríamos comprender los verdaderos estremecimientos que la danza de la muerte causaba a los espíritus, mejor aún que por los grabados en madera de Guyot Marchant y de Holbein. (Huizinga, 1995: 205).

Por su parte, el color amarillo del caballo se asociaba en la Edad Media⁶ con los colores del aroma pestilente del azufre por los pigmentos con los que se elabora, o por la coloración de la orina, igualmente se asociaba con el Infierno, con el fuego eterno de los condenados, con la envidia. El empleo de colores durante la Edad Media contenía discursos que, por convenciones implícitas en el giro pictorial, constituían relatos dentro de los relatos de las imágenes, que a su vez provenían de relatos desde el texto, el léxico y las variaciones lingüísticas provenientes de la experiencia lumínica y material del entorno. La renuncia a colorear los caballos en Durero, constituye una separación del carácter formal medieval en procura del vigor y fidelidad de las formas, lo cual es una actitud renacentista por darle al dibujo su naturaleza racional libre de las incómodas simbologías cromáticas medievales.

Las tramas simbólicas empleadas potencian el giro pictorial en la claridad con que son empleadas. El discurso iconográfico, a pesar de obtener su logos de la fuente bíblica, se estructura en las relaciones intrínsecas en el plano pictórico. Los lectores de los tiempos de Durero se relacionaban con los significados dispuestos en esta obra seriada, pues hacían parte del imaginario común. Los significantes eran empleados constantemente por los artistas en obras privadas

⁶ Al igual que las características culturales se trasladan entre épocas, los colores tardaron tiempo para alejarse de la simbología medieval para que el ojo sea "el único juez en la combinación de los colores" (Gage, 1993: 120).

y públicas, más aún, si las imágenes se constituían en recurso para la enseñanza de aspectos paradigmáticos sociales.



Ilustración 8. Grupo de Jinetes.



Ilustración 9. La Humanidad.

El plano donde se encuentran los humanos (Ilustración 9), es el más bajo de todo el cuadro indicando su condición inferior, todos van o salen de las fauces de una cabeza de dragón que devora primero a un obispo como elemento significativo de las instituciones religiosas humanas⁷, “El dragón se irritó contra la mujer, y se fue a hacer la guerra al resto de su descendencia, a los que guardan los mandamientos de Dios y son fieles testigos de Jesús” (Juan, 12:17). Dado el corte que el grabado realiza sobre la figura, esta se torna confusa en cuanto a su naturaleza, no es claro si es dragón o león, sin embargo, en cualquiera de los casos su papel en el sistema de signos de la obra es similar. Si la figura fuese un león, desde Panofsky se encuentra un comentario a la percepción de visiones apocalípticas presentes en la Edad Media, al establecer un debate acerca del papel de la figura solar atravesando la iconografía pagana hasta adquirir solidez en la renacentista: “Así Cristo, en aquel ardor del juicio, se aparecerá como un hombre fiero y leonino; abrasará a los pecadores y destruirá la prosperidad que en la tierra habían disfrutado los hombres” (Panofsky, 1995: 279). El obispo encabeza el grupo de los humanos –debe recalcar la influencia de la institución eclesiástica en la vida política, económica y social de la vida medieval y renacentista europea–, le sigue un grupo de personas en el que se detecta una mujer perteneciente a la nobleza, un hombre gordo artesano y un hombre de pie igualmente siervo, en el piso yace un hombre de la misma estirpe y más arriba aparece la cabeza de otro hombre sin identificación aparente, todos reconocibles por las características iconográficas de su vestuario, tocado y ornamentos.

El grupo humano se desplaza en una diagonal ascendente que observa con desespero la acción amenazante de los Jinetes. En relación al principio dinámico proporcionado por las diagonales, que obran inconscientemente en el observador incrementando el efecto esperado por el autor, Tarabukin (citado por Lotman, 1996: 40) comenta:

⁷ La degeneración del propio clero hizo el resto y así hacia siglos que las clases altas y bajas se regocijaban ante las figuras del monje deshonesto y del cura gordo y tragón. Existe siempre un odio contra el clero. (Huizinga, 1995: 250).

Daremos un ejemplo más de cómo la simetría especular cambia la naturaleza del texto. N. Tarabukin descubrió una ley de la composición pictórica según la cual el eje de la diagonal que va del ángulo inferior derecho del cuadro al ángulo superior izquierdo crea un efecto de pasividad; y el eje contrario –del ángulo inferior izquierdo al superior derecho–, un efecto de actividad y tensión.

La acción entera se torna dramática gracias al avance poderoso de todos los elementos que también se desplazan en tal dirección (Ilustración 10), acercando la obra (a pesar de las circunstancias históricas que la sitúan más cerca del Gótico tardío) a las aspiraciones renacentistas por el privilegio formal que excede a la narración textual por el privilegio del discurso iconológico. La obra cierra generando una diagonal que atraviesa desde arriba hasta abajo y de izquierda a derecha, conectando la presencia tácita mediante los rayos de la gloria del ser Todo Poderoso con el hombre de pie, es un diálogo truncado entre el plano Divino con el humano por los Jinetes desatados por la apertura de los cuatro sellos (Ilustración 11).

La característica formal estructural de la obra, el tratamiento proyectual demostrado a través de su organización interna expresada con los ejes diagonales, las conexiones virtuales entre elementos simbólicos y una fuerte presencia de agrupaciones piramidales ubican el grabado de Dürero como plenamente renacentista (Ilustración 12). Además de lo anterior, se suman los atributos característicos instrumentales y proyectivos del dibujo, tanto como las soluciones iconográficas, la asimilan dentro del mismo período por el espíritu racional geométrico renacentista, sin embargo, el discurso textual de la obra, así como su dialéctica simbólica, la narrativa iconológica la muestra como perteneciente aún al Medioevo. Tal ambigüedad atemporal no era ajena a otros artistas plenamente renacentistas como el mismo Leonardo da Vinci, dada la sólida herencia imaginaria del período precedente tan rechazada por la cultura intelectual y perpetuada por un efecto de simple continuidad por la cultura popular.



Ilustración 10. Estructura compositiva.



Ilustración 11. Conexión Dios-humanos.



Ilustración 12. Estructura piramidal.

El valor de la obra estriba en la efectividad del discurso que logra trascender los tiempos y asimilarse en la actualidad. La obra testifica además de la relación entre el texto y la imagen tensiones entre épocas, pues recoge elementos provenientes de la Edad Media mientras se le adicionan otros plenamente renacentistas, como demuestra Panofsky (1995: 293) sobre Durero: “Incluso en su plena madurez, no llegó nunca a ser un puro artista del Renacimiento”. El momento en el que surge el libro Apocalipsis es clave para identificar los cismas sociales que se avecinaban en Alemania con la posterior Reforma, la cual se convertiría en motor de impulso a modificaciones fundamentales a la visualidad europea. Se trata justo del momento histórico que separa con consciencia los preceptos medievales y en los cuales el mismo Durero tuvo incidencia con sus ensayos sobre la perspectiva:

La innovación decisiva de la perspectiva enfocada compendia una situación que esa misma perspectiva había contribuido a determinar y a perpetuar: una situación en la que la obra de arte se ha transformado en un segmento del universo tal como es observado (o al menos como pudiera serlo) por una persona dada. (Panofsky, 1995: 290).

La perspectiva significó transformaciones revolucionarias para los ideales renacentistas, al igual que el giro pictorial implica el retorno a las imágenes en la actualidad:

Puede que, después de todo, tenga razón (Crary, citado por Mitchel) al decir que estamos “en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imaginaria medieval de la perspectiva renacentista”. (Mitchell, 2009: 29).

Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Alberto Durero, se ubica en un eje histórico que concilia características discursivas medievales con aspectos formales renacentistas, ejerce un punto de cruce entre un público analfabeta que requiere de las imágenes para acceder al conocimiento elegido para ellos y un público que comienza a despuntar al saber a través de las tecnologías nacientes. El valor de la imagen radica en el poder del discurso del sistema de signos visuales, que se cargan de logos haciendo valer la narrativa iconográfica por el tratamiento formal, convirtiéndose en paradigma de las artes visuales occidentales.

Bibliografía

BRUSATIN, M. (1997). *Historia de los colores*. Madrid, España: Paidós Estética.

GAJE, J. (1993). *Color y cultura*. Madrid, España: Siruela.

HUIZINGA, J. (1995). *El Otoño de la Edad Media*. J. Gaos, Trad. Barcelona, España: Altaya S.A.

JUAN, A. *La Biblia*. Apocalipsis.

KEMP, M. (2000). *La ciencia del Arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

LOTMAN, I. M. (1996). *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. In I. M. Lotman, *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Cátedra.

MITCHELL, W. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. H. Yaisa, Trans. Madrid, España: Editorial Akal.

PANOFSKY, E. (1984). *Idea*. Vol. V. M. Pumarega, Trans. Madrid, España: Cátedra, S.A.

_____. (1995). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.

RIPA, C. (2007). *Iconología*. Vol. I. Madrid, España: Akal, S.A.