

Alberto Durero

Städel Museum-en Bildumako
grabatuak

GUGGENHEIM BILBAO

ALBERTO DURERO: STÄDEL MUSEUM-EN BILDUMAKO GRABATUAK.....	3
---	---

ALBERTO DURERO: STÄDEL MUSEUM-EN BILDUMAKO GRABATUAK

MARTIN SONNABEND

Alberto Durero Erdi Aro beranteko artista-eskulangile anonimo askoren arteko edozein bezala hasi zen eta 1528an hil zen, Errenazimentuko artista berrien ordezkari aleman nagusia izanik, ezbairik gabe, eta hitzun ikasi eta zientzietan eta literaturan aditua eta jakintsuen adiskidea, errealismo liluragarriko irudien mundu baten asmatzaile irudimentsua, artearen eta artearen irakaskuntzaren teorikoa, printzeek kortejatutako aditua, pribilegiatua eta ondo ordaindua, izena Europa osoan ezaguna zuena, eta zeinaren ospeak hurrengo gizaldietan iraungo baitzuen, batzuetan halako gurtza mitiko bat iritsi arte. Haren biografian garai-aldaketa sakon bat islatzen da, zeinaren ezaugarriak nabarmenena Erreformaren aldaketa izan baitzen, eta, beste artista batzuek baino neurri handiago batean, Durero bere gain hartu zuen zeregin berriei arrakastaz aurre egitea ahalbidetuko zizkien bideak arte figuratiboak eta artistei seinalatzeko erantzukizuna.

Pintore-ikasketak egin zituen Durero, eta obra piktoriko zabala eta garrantzitsua utzi zuen oinordetzan, haien artean aldareko obra konplexuak eta erretratu kopuru handia. Hala ere, pinturak ez du pribilegiozko lekurik haren obran; haren sorkuntzaren garrantzi artistikoa areago dago berdin banatua pinturaren, marrazkiaren eta estanparen artean; bakoitzak bere zeregin eta funtzio propioak betetzen zituen eta hainbat posibilitate artistiko eta ekonomiko zabaltzen zizkieten Dureroi. Oro har, pinturak enkarguz egiten zituen, garestiak eta neketsuak zirenez; Dureroi zer-nolako errespetu handia zitzaion aditzera ematen duten obrak dira, baina, haiek egiterakoan, artistak kontuan hartu behar izaten zituen bere bezeroen nahiak. Marrazkiak zilar-puntaz, lumaz, kraionez edo pintzelaz egiten zituen, eta zirriborroak egiteko baliabide pertsonal gisa balio zitzaizkion artistari, hala motibo bat bereganatzeko edo sortzeko, nola ideia ikonografikoak lantzeko edo konposizio bat proiektatzeko; zirriborro azkarretik koadro landurainoko tarte zabalean. Estanpak, azkenik, —Dureroengan sekula ez ziren erreproduzioak izan, hau da, sekula ez zuen besteren obrarik kopiatu— lantegikoa ez zen ikusleriarentzako irudi gisa sortzen ziren, eta erosleak aurkitu behar izaten zizkieten, baina, pinturak ez bezala, inork enkargatu gabe egiten ziren, artistaren beraren ekimen hutsez. Estanpari esker bete-betea ahal izan zuen Durero —baliabide hura pinturarekin pareka zitekeen, gainera, eskakizun artistikoaren aldetik—asmamen handiko artista gisa bere burua agertzeko zuen anbizioa. Bere obra merkaturatu beharra, ekonomikoki haren mende baitzegoen, eta morala eta ohiturak bete beharra izan ziren bere buruari ezarri behar izan zizkion murrizte bakarrak.

Estanpak bazituen beste abantaila batzuk: irudi multiplikatu mugikorra zen. Ez zen gelditzen, pinturak bezala, sortuak izan zireneko leketan, aitzitik, Europako bide komertzialen bitartez, denbora gutxian nazioarteko ikusleria batengana iristen zen, zeinak, era horretara, ezagut baitzitezkeen ez bakarrik obrak,

baita artistaren izena ere. Bere estanpei esker, Durero berehala egin zen Europa osoan ezaguna, eta, are gehiago, jendeak gehiago zeukan grabatzailatzat pintoretzat baino. Hartara, batik bat estanpari esker, Dureroren arteak eragin erabakigarria izan zuen bai bere garaian eta bai geroztikako mendeetan.

Durerok berak azkar sumatu zuen irudi inprimatuaren potentzial modernoa; bera izan zen, baita ere, bere garaiko teknika grafiko guztiekin lan egin zuen lehen artista: zuraren tailla, kobreak grabatzea eta akuaforte. Hasieran, bere burua ezagutarazteko nahita erabili zuen irudi inprimatuaren baliabidea, eta gero sistematikoki lan egin zuen kobreak grabatzea eta taillatzea teknikoki hobetzeko, eta gogotik ahalegindu zen bi teknika horiei merkatu eta funtzio berriak zabaltzen. Eta, azkenean, bere ongizatea gehiago oinarritu zuen alor horretan pinturarenean baino. Jakob Heller-i, Frankfurteko fabrikatzaile bati¹, 1509an aldare batean egin zion lan luzearen une jakin batean hasperen hau itzuri zitzaion Durerori: "...lantze neketsuak ez du aurrera egiten. Horregatik egin nahi ditut berriz grabatuak, eta, orain artean grabatuak egin izan banitu, gaur 1.000 gulden gehiago edukiko nituzke"².

Durerok izugarritzko bibliografia³ dago, eta, kontu bakan batzuetan adostasunik ez egon arren, oro har, hala ere asko argitu du haren bizitzaz eta obrak. Dureroren beraren testuetatik, hark argitaratutako liburu didaktikoekin batera, gutun-multzo handi samar bat gorde da, poema batzuk, 1524an idatzitako "familia-kronika" bat, "album" baten pasarte bat, eta 1520/21ean Herberehetan zehar egin zuen bidaiako egunkaria⁴. Azken hori, hain zuzen ere, estanpari buruzko informazio-iturri ezin baliotsuagoa da, zeren eta Durerok bere grabatuen kopuru handiak eraman baitzituen aldean Herbeheretara, kopia asko saldu eta oparitu zituen eta ikaragarritzko zehaztasunez eraman zuen bere kontabilitatea. Era horretara, Neerlandako bidaiako egunkaria baliagarria da obra batzuk bai norenak diren⁵ eta bai zer esanahi duten argitzeko⁶. Gainera, egunkarian irakur daiteke nola saltzen zen estampa eta zer prezio iristen zituen, eta hari esker gutxi gorabehera jakin daiteke orobat nolakoa zen estampa erosten zuen jendea.

DURERO STÄDEL MUSEUM-EN

Städelsches Kunstinstitut-ek dauzka Alberto Dureroren bi pintura⁷, marrazki garrantzitsuen multzo bat⁸ eta 550etik gora kobrezko grabatu, zurezko taillaketa eta akuaforte. Katalogo honek estampa ederrenen eta garrantzitsuenen aukera bat erakusten du, grabatuen funtsatik aterea, zeinak aldi berean eskaintzen baitu Durerok alor horretan egindako sorkuntzaren ikuspegi paradigmatico bat.

Städel Museum-ek Dureroren estanpetan duen aberastasuna erakundearen hasierako garaietako da. Johann Friedrich Städel (1728-1816), Estrasburgotik Frankfurtera emigratutako merkataria eta bankaria pintora-, marrazki- eta grabatu-bilduma zabala bildu zuen XVIII. mendeko azken herenean, eta, Goethe-ren hitzetan, hori zela eta bihurtu zen "Frankfurten bizi ziren benetako artezale guztien aitzindaria"⁹. Städelek fundazio bat sortu zuen, Städelsches Kunstinstitut, zeinak 1817. urteaz gero haren obrak mundu guztiaren eskura jartzen baititu, museo publikoa denez. Hain zuzen ere, estanparen eta marrazkiaren baliabide eskuragarrien bitartez, Städel hasieratik kezkatu zen maisu nagusien obrak biltzeaz, artearen historiaren ikuspegi bat emanez. Inbentario goiztiar batek, hura hil eta handik gutxira eginga izan behar duenak, ziur asko, idatziz jasotzen du, beste gauza askoren artean, Durerok estampa

eginiko obra, hain osatua nola ona. Städel Fundazioak artista horri zer-nolako garrantzi handia ematen zion argi erakusten du handik gutxira, 1891an, zuzendaritza-kontseiluak haren beste estampa-bilduma zabal bat erosi izanak, Clemens Alois Hohwiesner¹⁰ bankariarena, alegia, zeina Joseph Heller-ek, Dureroz 1827an idatzitako monografian, orduko osatuenetzat kalifikatu baitzuen, Vienako “Albertina”koaren ondoren¹¹. Berehala erantsi omen zitzaizkion beste estampa batzuk, ondo dokumentatu gabeak, baina aberastasun ikaragarri hori ez da gorde. Sortzailearen jarraibideei jarraituz, zeinak Städelches Kunstinstitut-en sortze-dokumentuan baimena eman baitzuen obra garrantzitsu gutxi batzuk saltzeko irabaziekin obra hobekak erosi ahal izatearren, hainbat tirada eginak zeuzkaten grabatuetatik inprimatzerik onenak hautatu ziren eta *dublette* gisa erdipurdikoenak iritzi zitzaizkien besterendu ziren¹². Operazio hori, ikuspegi komertzialetik zentzuzkoa, inondik ere, eta, gainera, Städelen kalitatearen irizpidearen arabera bildumatzen zela agerian uzten duena, deitoragarria suertatzen da gaur egun, zeren eta sarritan grabatu beraren tirada desberdinen arteko konparazioak datu argigarriak eman baititzake obrei buruz. Nolanahi ere, Städel Museumek bilduma zabal gorde zuten, kalitatezko irizpideen arabera hautatua, eta XIX. eta XX. mendeetan zehar are hobetu zen erosketa bakan batzuekin¹³.

Museoaren eraikuntzaren mugakide den kaleari, 1878an inauguratuari, “Dürerstraße” izena jarri izanak eta museoaren fatxada artistaren estatua batekin (Holbein e. J.ren beste batekin batera) apaindu izanak argi adierazten du ezen denbora luzean Dureroren obrak orientatu zuela Städel Museum-en esanahi artistikoaren kontzeptua¹⁴. Hor ikusten da zer-nolako eragina izan zuen museoan eskola “nazaretarraren” zuzendaritza artistikoak bere bizitzaren lehenengo hamarkadetan. Lehen zuzendaria Philipp Veit (1793–1877) izendatu zuten, pintorea eta Overbeck-en dizipulua; Johann David Passavant (1787–1861) aditu handi eta ikertzaileak, zeinak 1840 eta 1860 bitartean asko zabaldu baitzituen bildumak, germaniar-erromatar pintoreen komunitatean zituen sustraiak, eta Durerorengan ikusten zuten, hain zuzen ere, komunitate hark artea eta gizartea berriztatzeko eta hobetzeko eredua. Heinrich Anton Cornill d’Orville-k (1790-1875), urte askoan Städeleko zuzendaritza-kontseiluko kide izanak, Dureroren obra grafikoaren bilduma gogoangarria¹⁵ bildu zuen, zeina, hala eta guztiz ere, ez baitzitzaion erakundeari laga, baizik eta enkantean jarri zuen haren familiak Cornill hil eta handik urte batzuetara¹⁶. Beharbada hark ez zuen ikusiko ezein motiborik museoko funts berez aberatsak areago zabaltzeko, baina, horregatik beragatik, ez zituen aintzat hartu estampa paregabe batzuk¹⁷. XX mendean, Dureroren balorazio tradizionalak jarraitu egin zuen, espiritu modernoago baten barruan, bilduma grafikoaren zuzendariaren bitartez, Edmund Schilling (1888-1974), zeinak, nolanahi ere, Dureron espezialista zenez, gehiago ikertu baitzuen antzinako marrazki alemanen arloan eta zabaldu egin zuen bilduma¹⁸. Nazionalsozialismoaren propagandak antzinako arte alemana gaizki erabili izanaren ondorioz, Alemanian, Bigarren Mundu Gerraren ondoren, gai hori ez aipatzeko joera zabaldu zen eta, beraz, Durero ere ez aipatzekoa. 1971n, hala ere, artistaren jaiotzaren 500. urteurrenean, museoaren zuzendariak, Ernst Holzinger-ek¹⁹, (1901-1972), eta bilduma grafikoarenak, Kurt Schwarzweller-ek, (1911-1973), Städeleko funtsetako Dureroren obra grafikoaren erakusketa zabal egin zuten eta katalogo labur baina jakingarria argitaratu²⁰.

DUREROREN HASTAPENAK

Alberto Durero 1471n etorri zen mundura, Nürembergen²¹; Alberto Durero Zaharra urregilearen (1427–1502) —Hungariatik immigratua, eta, ospetsua izan arren, baliabide ekonomiko urrikoa zena— eta haren emazte Barbara-ren (1451–1514) semea zen²². Anton Koberger (1440–1513 inguru) izan zuen Durero aitabitxi, hiriko inprimatzaile eta argitaratzaile nagusia. Aitaren lanbidea umetan ikasi ondoren, 1486an Durero bere borondatez hasi zen ikasten hiriko pintore nagusiaren lantegian, Michael Wolgemutenean (1434–1519; Durero 1516an pintatu zuen haren erretratua²³), non ez bakarrik pinturak eta pintzelak erabiltzen ikasi baitzuen, zura taillatzeko teknika ere bai. Wolgemuten lantegiak Anton Kobergerrek urte haietan argitaratzen zituen proiektu handien ilustrazioetarako moldiztegiko takoak hornitzen zituen. 1490ean Durero aski ikasi zuen jadanik, eta lau urte iraungo zuen ofizialtza-bidaian abiatu zuen. Garai horretaz eta Durero egindako bidaiaz ez dugu informazio handirik. Baliteke ezen, aitaren ereduari jarraiki, Rhin ibaiaren erdialdetik eta Koloniatik igarotzea eta Herbehereak bisitatu ere izana, hura baitzen pintura moderno goiztiarraren erdigune distiratsua, baina ez dago horren inolako frogarik. Frogatuta dago, aitzitik, ezen 1492an Martin Schongauer (1440–1491 inguru)²⁴ pintorea eta grabatzailea Colmarren bisitatu nahi izan zuela, baina hura urtebete lehenago hil zen eta haren anaia besterik ez zuen aurkitu han, eta gauza jakina da, baita ere, urte berean Basilean egon zela eta 1493/94an Estrasburgon, 1494ko Bazkoaren ondoren Nürembergera itzuli aurretik, aitak hala eskatuta.

Garai goiztiar horretan badaude jadanik Durero estanparenganako zuen interesaren arrastoak. Schongauerren izena harentzat erakargarria izateak haren kobrezko grabatuengatik bakarrik azal daiteke, zeren eta hirurogeita hamarreko urteetatik aurrera ordu arte ezagutu gabeko maila artistikora goratu baitzuten grabatuok irudi inprimatua. Durero umetatik ezagutzen zituen obra horiek²⁵, eta haien eragina nonahi aurki daiteke XV. mendeko amaieraren artean, hamaika aldiz kopiatuak izan baitira bitarteko desberdinenetan. 1495ean egin zituen Durero bere lehen grabatuak, baina, nonbait, 1492an interesatua zen jadanik teknika horretan. Nürembergen ez zegoen inor kobreak grabatuak zuenik, baina Durero, urregintzan zituen jakitateengatik, ezagunak zitzaizkion haren oinarri teknikoak, metal gaineko grabatua, alegia.

Durero buruzko ikerketan aspaldi-aspalditik oso eztabaidatutako kontu bat Basilean egin zuen egonaldiarena da. Basileako estampa-kabinetean badago zurezko tako bat gordea (taillaketa baten moldiztegiko xafla), *San Jeronimo* irudikatzen duena, Basilean argitaratutako liburu batean 1492an argitara atera zeneko irudikapen batekin. Takoak idazkun hau du ifrentzuan: “Albrecht Dürer von nörmergk (Nüremberg)”. Katalogo-zenbaki horretan oinarrituta, haren eskuz egina dela uste izanenez, Durero egotzi izan zaio 1492 eta 1494 urteen artean Basilean argitaratu ziren liburu-taillaketa sail oso bat²⁶, *Eroen ontzia* liburuko ilustrazioen zatirik handiena. Hala eta guztiz ere, aipatu dugunaz gainera, taillaketa horiek denak ez daude sinatuta edo beste ezein eraz haren izenari dokumentalki atxikita. Oraintsuko garaietan zalantzan jarri da *San Jeronimo*ren²⁷ tako gaineko idazkuna Durero eskukoa denik, eta, beraz, estanpan eginiko Basileako obra guztia ere bai, zeinaren aurrean lehendik ere ikertzaile batzuk ezkor ageri izan baitziren. Hala ere, elkarren kontrako iritzi-azki bat da hau. Katalogo-zenbaki ospetsua artistarena berarena ez balitz ere, eta XVI. mendean beste esku batek takoaren gainean idatzi izan balu, deskriba daitezke, nolana ere, erlazio estilistiko eta motibozko batzuk Basileako ilustrazioen eta garai bereko eta geroztikako Dureroen marrazkien eta estanpen artean. Gainera, baliteke taillaketa horiek Durero proiektatuak izatea, eta, dena den, ordu arte ezezaguna zen

figurazio-kalitate bat daramate Basileara, ezaugarri hauek dituen: efektu piktoriko desberdinak, sentiberatasunez behatutako xehetasunak eta adimen handiz eginiko murrizpen grafikoak. 1494. urtearen ondoren desagertu egiten da Basileako ilustrazioetatik Durerok ohi duen kalitate hori. Horregatik hartzen dugu oinarritzat hemen suposizio hau, alegia, Durerok gaztea, 1492ren eta 1493ren amaieraren artean, jo eta ke aritu zela liburu-ilustratzaile gisa Basilean. Gainerakoan, “Basileako obra goiztiar” horrek lotuko luke Michael Wolgemutek Nürembergen ikasitakoa Durerok 1495etik aurrera eginiko obra goiztiar baieztatuarekin, zeina gehienbat estanpak baitira.

1494an itzuli ondoren, Durerok Nürembergen ezkondu zen eta badirudi ezen gero, bere lantegi propioa berehala ireki ordez, beste bidaia batera abiatu zela, garrantzi bereziko suertatu zitzaiona. Veneziaara joan zen bere emazte berria gabe. Italiarako bidaia hori ere auzitan jarri izan da, dokumentatuta ez dagoelako²⁸, baina pintura, marrazki eta akuarela batzuek iradokitzen dutenez, bidaia hori egin behar zuen Durerok²⁹.

Alpeetatik haraindi igaro zituen hilabeteetan Durerok metatu zituen zirrarak garrantzi handi-handikoak izan ziren geroztikako bere obrarako; Erwin Panofsky-k aipatu ere egiten du “Errenazimentuaren hasiera iparraldeko herrialdeetan”³⁰, eta, izan ere, Durerok Italiara egin zituen bidaiak —bigarrena 1505/06an egin zuen— eredu ere izan ziren hurrengo belaunaldiko artistentzat. Italian, Durerok ezagutu zuen ez bakarrik Antzinate paganoak markatutako arte bat eta naturaren behaketa gogoetatsu bat, baita ere ezagutu zuen artista-mota bat Alemaniako bere aberriko eskulangileen guztiz bestelakoa: gizarte-maila goreneko pertsona ospetsuak, printze boteretsuen eta merkatari aberatsen zerbitzura zeudenak, irudi-mundu berritzaile bat sortzen zutenak perspektiba zentral geometrikoaren eta biluziaren estudioaren metodo modernoekin. Durerorentzat, Italia ere estanpari lotua egon zen. *Gizon biluzien arteko borroka* grabatu handiaren eredu, Antonio del Pollaiuolo florentziarrarena, gizonezko biluziaren eta Antzinatearen transferentzia emozionalaren aurkezpen ereduakoa, alegia, berriz ere aurki daiteke haren obretan, Andrea Mantegna-ren grabatuetako elementu jakin batzuk bezala, Durerok kopia batzuk egin baitzituen haietatik (Viena, Albertina, Winkler 59, 60)³¹.

ZUR-TAILLA ETA KOBREAN GRABATZEA

Bidaia-urteen ondoren, Durerok lantegi propioa ezartzen hasi zen Nürembergen. Horretarako, estanpan kontzentratu zen, bereziki³².

Bezera pribatuentzako formatu txiki samarreko pintura-kopuru batekin batera, hirurogeitik gora grabatu eta taillaketa egin zituen 1495 eta 1500 artean, zeinak asmoz eta egikeraz hain ziren ohiz kanpokoak, anbiziotsuak eta bikainak, non mendea aldatu baino lehenagotik izugarri ezaguna egin baitzuten Dureroren izena.

Garai hartan zurezko taillaketaren eta kobrezko grabatuaren teknika grafikoak ez ziren oraindik oso antzinakoak³³. Lehenengo taillaketak 1400 eta 1420 artean sortu ziren, eta kobrean eginiko lehenengo grabatuak, berriz, 1430 baino lehentxeago³⁴. Mende erdialdetik aurrera, berriz, irudi-ekoizpen aipagarria

garatu zen; taillaketaren kasuan, eskuz idatzitako liburuak ilustratzeko erabilitako irudi txikiak ziren, batik bat, koloreztatu egiten zirenak, oro har, edo “blokeko liburu”etarako irudiak, non irudia eta testua batera grabatzen ziren moldiztegiko xafla batean³⁵. XV. mendeko hirurogeiko urteetatik aurrera badaude taillaketak tipo mugikorrek inprimatutako liburuetan. Hala bada, taillaketak erlazio estua izan zuen betidanik liburuarekin, nahiz bazeuden, baita ere, orri bakartuak, adibidez, santuen errepresentazioekin.

Zur-taillaren prozedura moldiztegiko teknikarik soilena da eta ehunen estanpatutik dator, baina, baita ere, antzinatek ezagututako inprimatze prozeduretatik, zigilutik, adibidez. Errepresentazioa zur lauko xafla baten gainean marrazten da, “tako” deritza —sarritan fruitondoaren egurrezkoa izaten da, hala nola madariondoarena—, eta gero atera egiten dira, laban zorrotz batekin eta beste lanabes berezi batzuekin, estutu behar ez duten zatiak, halako moduan non estutzen duten lerroak eta gainaldeak nabarmenduta geratzen baitira (goi-erliebako inprimaketa)³⁶. Teknika horrek kostu tekniko gutxiarekin inprima daiteke; eta, ondo zaintzen baldin bada, tirada kopuru handia ahalbidetzen du, non takoko zati estutzailak, nabarmenduta daudenak, zabaletara zertxobait zapalduta geratzen baitira denbora igaro ahala, eta, beraz, taillaketa baten lerro zabalago batzuek tirada berantiar bat adierazten dute.

Prestakuntza-lana atalka zatituz antolatzen zen Dureroren garaian taillaketa: pintore batek marrazkia prestatzen zuen, “taillagin” batek, espezializatuak, zeinak enkarguzko lan batean proiektuaren artistak baino gehiago kobratzen baitzuen, takoa taillatzen zuen, eta inprimatzaile batek inprimatu egiten zuen. Durerok Wolgemuten lantegian ezagutu zuen antolamendu hori, eta gauza jakina da berak ere taillaginak erabili zituela gero bere taillaketak egiteko, eta teknika horrek, beraz, bera proiektua marraztera eta mozketara eta inprimatzea gainbegiratzera muga zitekeen. Baliteke haren lehen taillaketa batzuk, taillaginei ordu arte ohituta zeudena baino eskakizun handiagoak planteatzen zizkietenak, Durerok berak taillatu izana, harik eta behar bezain ondo prestatutako lankideak prestatu ahal izan zituen arte. Baina hori ez da inolaz ere gauza ziurra, zeren eta, bestalde, hain zuzen ere Nürembergen taillagin izugarri espezializatuak aurki baitzitezkeen, Durero gazteak baino askoz eskarmentu handiagoa zutenak. Haren jatorrizko tako batzuk gorde dira (haien tiradak egin ahal izan baitziren beranduago)³⁷, baina, azken batean, ez dute argitzen nork taillatu ote zituen, edo Durerok berak edo taillagin sentikor eta trebe batek, berarekin lankidetzan estuan³⁸.

Kobrean eginiko grabatuak zur-taillaren oso modu desberdinean egiten dira. Errepresentazioa, marraz egindako irudi batean, kobrezko xafla batean gubilez ebakidurak eginez grabatzen da; segidan, tinta igurzten zaio gainean, eta, gero, garbitu egiten da xafla, igurtziaren igurtziz, tinta lerro hondoratueta geratzen den arte. Indar handiz estutuz, paperak ildoetan geratzen den tinta xurgatzen du (sakongrabatua)³⁹. Prozedura hori urregintzan sortu zen; taillaketa baino neketsuagoa eta garestiagoa da, baina askoz ere inprimatze finagoa eta desberdinduagoa ekoizten du. Teknika horretan Durerok ez zeukan inor xaflan ebakidurak eginez bere orde zedin. Berak egiten zuen beti eta denborarekin halako maisutasuna iritsi zuen, non ez zuen inork inoiz gainditu, ezta geroztikako mendeetan ere.

Dureroren gaztaroan agertuak ziren jadanik Martin Schongauerren kobrean eginiko grabatuak, arestian aipatuak, bitarteko grafikoari maila artistiko berri bat ireki ziotenak. Schongauer, Durero bezala, pintorea izateaz gainera, urregilearen seme ere bazen, eta estilo dotoreko estanpak sortu zituen, Herbeheretako artearen kutsua eta berak naturari egindako behaketarena zutena, eta, horretarako, egitura grafiko ordenatu bat landu zuen, zeinak, lerro izurtuen eta marradura paraleloen eta

gurutzatuen arteko hainbat konbinazio abiapuntutzat harturik, efektu argia eta naturala hedatzen baitzuen eta erreprodukzio piktorikoaren kalitatera ere iritsi iristen baitzen. Dureroren kobreko grabatuetan aurki eragina izan zuen bigarren artista *Hausbuchmeister* izan zen (gutxi gorabehera 1470etik 1500era ekinean); gaur egun oraindik izenez identifikatu gabeko artista bat da, Rhin ibaiaren erdialdean lan egin zuena, Maguntziaren inguruko eskualdean, eta sakongrabatu oso iradokitzaileen kopuru handi bat sortu zuen, umore handiz behatutako gaiak eta sentiberatasunez marraztuak, alegia⁴⁰. Hala ere, *Hausbuchmeisterek* —horrela deitzen zitzaion Waldburg-Wolfegg⁴¹ printzearen *Hausbuchen* (etxeko liburuan) egin zituen marrazkiengatik— Schongauerren oso bestelako teknika bat erabiltzen zuten. Hark gubila deritzan urregintzako tresna erabiltzen zuten bitartean, harekin lerroak garbi eta sakon arrakalatzeko baitira xaflako metalean, *Hausbuchmeisterek*, zeinak seguru asko ez zuten inolako prestakuntzarik izango urregin gisa, ezten zorrotz batekin marrazten zituen bere errepresentazioak metal biguneko xafla batean, zeina, ziur asko, ez zen kobrea ere izango, material bigunago bat baizik: beruna edo zinka, beharbada. Prozedura hori, “metal gaineko marrazki” gisako bat, mutur lehorreko teknika deitzen da⁴². Hor lerroak finagoak eta lausoagoak direnez, efektu bereziki natural eta piktorikoak ahalbidetzen ditu, baina xafla horietatik oso tirada gutxi besterik ezin daitezke egin, maradura finak azkar gastatzen direlako. Dureron kobrezko lehen grabatuek *Hausbuchmeisteren* gaien eta teknikaren eraginak erakusten dituzte, haren obra bitxiak liluratu egingo baitzuten eta artista gaztea. Handik gutxira, Durero Schongauerren teknika grafiko “profesionalera” bideratu zen, eta hura etengabe lantzen jarraitu zuen. Askoz geroago, 1512 aldera, bolada labur batez berriz erabili zuen punta lehorreko teknika.

Tirada gutxi batzuk besterik ahalbidetuko ez zizkion inprimatze-teknika ez zitzaion balio Durerori, berak merkatu librearentzat lan egiten baitzuen, eta *Hausbuchmeister*, berriz, printze baten gortean enplegatu egongo zen, ziur asko. XV. mendeko estanpak irudien eskari sozial gero eta handiago bati erantzuten zion eta, aldi berean, hura akuilatzen zuen. Hirietako burgesiak, bereziki, irudietara sarbidea lortzen zuten haiekin, lehen beira gaineko pinturekin, muralekin eta kuadroekin edo liburu koloreztatu bakan eta garestiekin izan zezakeena baino askoz gehiago. Hasieran estanpak ematen bazuen, errepresentazio elizkoi merkeez gainera, artista plastikoentzako modeloen materiala, batik bat, erlijioarekin batera berehala aurkitu zuten sarbidea horretan gustu burges bati dagozkion gaiak —satira moralizanteak, egunerokotasunaren errepresentazioak eta informazio historikoak edo geografikoak—. Hala eta guztiz ere, Erdi Aro beranteko eta Errenazimentuko irudien produkzioa ezin da gaur egungo egoerarekin konparatu, zeren eta baldin eta masiboki ugaritzen ziren irudi soilak egonik ere, adibidez, erromesleku oso bisitatuentzat, Dureroren estampa, aitzitik, nazioarteko interesatu zirkulu batentzat zen, eskusiboa, hain zuzen, goi mailako ikasketak eta orobat goi mailako diru-sarrerek ezaugarritutakoa.

Durero ez zen bere bezeroengana eskulangintzako hiri-lantegi bati dagokion salmentagune batetik bakarrik iristen, zeinaren ardura, oro har, maisuaren emazteak izan ohi zuten, aitzitik, negozio bat antolatu zuen, aski efikaza, nonbait⁴³. Kontratuak egin zituen merkataria ibiltariekin, haiek komisio truke hartzen zizkieten estanpak eta prezio finkoan saltzera behartzen zituzten beren buruak. Merkataria horiek zein urrutiraino iristen ziren ondoriozta daiteke Dureroren “album”eko ohar batetik, non deitoratzen baitu haietariko bat Erroman hil izana, eta, beraz, salgaia galdu izana⁴⁴. Haren emazteak eta amak azoka oso bisitatueta saltzen zituzten gainera estanpak, adibidez, Nürembergeko santutegiko merkatuan eta Frankfurtoko feria handian. Herbeheretan zehar eginiko bidaiak dokumentatzen du ezen Durero oparitu ere egiten zituela bere estanpak, eta, hala, kontraprestazioak itxaroten zituela eta maiz lortu ere egiten zituela.

Durerok bere estanpei egokitzen zizkien prezioak izugarri neurritsuak izaten ziren sarritan. Herbeherean zeharreko bidaiako egunkariak ematen dizkigu horri buruzko informazio gehienak⁴⁵. Egunkariaren arabera, sei *stuiver* neerlandarretan saldu zuen bere “liburu handi”etako bat, *Pasioa gubilez*, nahiz hura egiteak eta inprimatzeak denbora eta ahalegin gehiago eskatzen baitzuen eta zeinetatik ezin baitziren hainbeste ale inprimatu; normalean, prezio bikoitza balio zuen, hamabi *stuiver*. Horiek, izan ere, handizkako merkataritzako prezioak dira; Durerok apuntatu egin zituen bezero bati eginiko salmenta zabalago batekin batera; bezero hark, inondik ere, birsaldu egin nahiko zuen salgaia⁴⁶. Kasu jakin batzuetan, bere estanpen eroslea nor zen jakitea exijitzen zuen. *Adam eta Eva* bezalako estanpa nagusi batek, gubilez eginak, lau *stuiver* balio zuen, hark bakarrik. Nolanahi ere, prezio neurritsuak ziren; Durerok bi edo hiru *stuiveren* truk afalduko zuen eta zapata pare baten truk “liburu handi” bati dagokion zenbatekoa ordainduko zuen, sei *stuiver*. Guztira, hala ere, ez da erraza kopuru horiek jendearentzat benetan zer balio zuten kalkulatzeko. Estanpa eskuragarria zen, baina ezin da ziur jakin ea arotz ikasi bat prest egongo ote zen udako bere jornalaren zati handi bat (bost *stuiver*) Dureroren taillaketetan gastatzeko. Bezeroak areago bilatu behar ziren, inondik ere, burges ikasi eta dirudunen zirkuluetan.

OBRA GRAFIKO GOIZTIARRA

Dureroren garaian, Nüremberg hiria Alemaniako hiririk handienetako eta aberatsenetako bat zen. Ez zegoen eskualdeko ezein printzeren mendean, zuzenean enperadorenean baizik, eta bazekien hortik zetozkion pribilegioez baliatzen. Ibilbide luzeko bide nagusien bidegurutzean zegoenez, garrantzi handiko zeregina izan zuen Nürembergek nazioarteko merkataritzan, eta Durerok Veneziara egin zituen bidaiak hiri horrekin Nürembergeko merkatariek zituzten harreman estuetan dute esplikazioa. Merkataritza aktiboarekin eta eskulangintzako ingurune anitzarekin batera, Nürembengeren produkzio editorialak bizitza intelektual aktiboa adierazten zuen, non Durerok azkar eta bizitasun handiz parte hartu baitzuen. Adiskidetasun bitxi eta, nonbait, goiz hasi batek elkartzen zuen Durero [Willibald Pirckheimer](#)-ekin (1473–1530); gizon hura hiriko leinu patrizio aberats baten semea zen. Zientzia juridikoak eta espirituarenak ikasi zituen Pirckheimerrek Paduan eta Pavian (eta horregatik esnarazi zuen Durero gaztearengan Italiarenganako jakin-mina), interes zabalak zituen eta hiriko bururik jantzienetako bat zen, non zeregin politiko garrantzitsu bat ere betetzen baitzuen. Pirckheimeren bitartez, Durero humanismoaren mundu intelektualarekin jarri zen harremanetan, eta hark funts-funtsean markatuko zuen bere obra. Humanismoaren kultura-mugimendua Erdi Aro berantean garatu zen eta erabakigarria izan zen Errenazimentuko pentsamenduarentzat. Humanistak jakintsuak ziren, eta haien ikerketek ez zuten zentzu teologiko traszendenterik, filologikoa eta historikoa baizik, pentsamendu libre baten zeinupean hedatu nahi zuten giza jakintza, eta, horretarako, Antzinateko idatziak ikasten zituzten gehienbat, nahiz Erdi Aroak ikuspegi kristau batetik irakurriak zituen idatziok, gaitzetsi edo ahaztu ez zituenean.

Humanismoak eragina izan zuen Duroren estanparen gaietan. Hark argitara emandako lehenengo gubil eta taillaketen artean, gehienek tradizioari jarraitzen diote gaiei dagokionez, adibidez, elizaren jakinarazpen moral eta ohiturazkoak, herri-bizitzari buruzkoak, barregarriak eta baserritarrei buruzkoak, behatzaile burgesen dibertsiorako, eta deboziozko irudiak. Hala eta guztiz ere, Dureroren beste gai batzuk, berriak izateaz gainera, zeharo enigmatikoak dira sarritan. Ez bakarrik gaur egungo behatzaileei,

Dureroren garaikoei ere, kosta egingo zitzaion *Ercules* taillaketaren edo *Herkules bidegurutzear* gubilez irarritakoaren esanahi zehatza argitzea. Estampa horiekin, zeinen gaietan gerta zitekeen Pirckheimerren eragina izatea, Durerok transmititzen zituen, alde batetik, Italiako bere esperientziak eta, bestetik, erakusten zuen jakitate literario espezializatu bat, “jakitate-lehiaketa” humanistikotzat har zitekeena. *Gizonen bainua* taillaketaren gaiak, adibidez, ustez eguneroko bizitzatik hartua den arren, esanahi sakonago bat izango du, seguru asko, dezifratzen zaila dena; “lau izaeren” antzinako teoriaren isla izango da, ziurrenik, humanistek oso aintzat hartzen baitzuten eta Durerok beste obra nagusi batzuetan ere landu baitzuen.

Gizonen bainua berebat da Dureroren naturalismo nabarmenaren adibidea, bere inguruaren haren behaketa eta deskribapen zehatzarena. Bainuko eszena, berez antzinako arkadiaren kutsua duena eta erotismoz kargatua, Erdi Aro beranteko Alemaniako hiri baten atzealdeko dekoratu zehatzaren aurrean gertatzen da. Motibo ezagun horiek irudikatutako gaietara gerturatu zuten emozionalki behatzailea; hala, garaikideek ikusten zuten nola *Seme hondatzaileak* baserri eraitsi batean negartzen zuen bere bizitzaren hondamena eta galera, eta baserri hura auzoan bertan egon zitekeen. *Tximinoaren Ama Birjina* estanparen atzealdean ageri den aintzirako etxetxoak espresuki lotzen du deboziozko irudi elizkoia behatzailearen errealitatearekin.

Dureroren estampa goiztiarrean gai berriek edo berrinterpretatuek bere buruaz oso ziur dagoen eszenaratze bat dute lagun. Nonbait, alde aurretik eduki ez zuen maila eman nahi zion Durerok estanparen baliabideari. Ohikoak ez diren gaiak landu zituen, naturaren erreproduzio intuiziozkoaren eta bere buruaren jabearen laguntzaz, Schongauerren grabatuei laster gailenduko zitzaion teknika grafiko batekin aurkeztuak, formatu handian, nahiz ez zen batere ohikoa eta lor zitzakeen paperpleguren tamainak baldintzatua egon⁴⁷. Taillaketek liburuaren testuingurua utzi eta irudi autonomo bihurtzen dira, eta XV. mendeko moldiztegiko produktu soilak baino askoz harago doaz beren konplexutasunean. Lerroaren aplikazio dotorean eta iradokitzailean datza haien kalitatea; efektu grafiko (zuhaitzetako adar multzo soilean, adibidez), plastiko eta tonalen espektro oso bat lantzen dute. Tamainagatik, gubilez grabatutakoak lorpen tekniko ezin bikainagoak dira, hala ebakiduragatik nola inprimatzeagatik; testura material desberdinduen efektuak bilatzen dituzte eta bereizi egiten dute bai gainalde metalikoen, bai ehunezkoen, bai harakunezkoen eta bai beste batzuen artean. Haien eboluzio kualitatiboa jarrai daiteke hasi *Mariorratzeko Familia Santua* grabatutik, *Tximinoaren Ama Birjina* obran zehar, *Eustakio* arte, zeina baita Durerok gubilez eginiko grabaturik handiena, obra guztiz fina naturaren errepresentazioan. Estampa berri-berri horiek pinturaren maila hartzen zuten, baina, ugaritzeko posibilitateagatik, askoz ikusle-multzo zabalago batengana iristen ziren. AD monogramaren bitartez, berehala bihurtu baitzuen Durerok hura bere marka, haren izena obra horien bidez berehala ezagutarazi zen.

GIZA GORPUTZ BILUZIA

Dureroren estanpek arreta bizi bat ernarazi zuten ikusleengan Italiak transmititutako beste gai moderno batengatik baita ere, biluziaren errepresentazioagatik, alegia. Durero beti liluratu eta bete zuen giza

gorputz biluziaren gaiak, bere lehen marrazkietatik hasi eta *Proportzioaren teoria* libururaino, zeinean hil arte lan egin baitzuen. Gaiak bere obraren izaki immanentearen gisako zerbait gorpuzten du, beharbada⁴⁸, zeren eta konbinatzen baitu esperientzia erotikoa, sentsuala eta bizia gogoeta zientifiko estetikoarekin eta ikerketarako sen saiatu batekin.

Durero gazteak biluziak, emakumezkoak batez ere, irudikatzeko hartu zuen erabakiak, ez bakarrik marrazki pribatutan, baita ere estanpa argitaratutan, transgresio bat ekarri zuen Erdi Aro beranteko Alemanian; transgresio hori ez da gutxiestekoa eta imajinatzekoa da etsaitasunak ere ekarri zizkiola. Hala ere, badakigu ziur estanpa horiek arrakasta izan zutela, epe laburrean egin ziren kopia inprimatu ugari samarrengatik ikusten denez; kopia horiek irabazi ederrak eman zizkieten Alemaniako eta Italiako grabatzaile batzuei, ikusleen oniritzia zuten irudiak erreproduzitzen espezializatutakoei, hain zuzen⁴⁹. Dureroen estrategia hauxe zen: gaiaren aldetik ezin deprabazio-susmoren gainetik egongo zen testuinguru batean txertatzea figura biluziak. Venus dotore bezain sentsual bat Satanek alfer bati intsuflutzen dion ametsezko irudi arriskutsu bihurtzen da; lau emakume biluzi, alde guztietatik erakutsiak, tentazio konkupiszenteen aurkako gaztigu gisa agertzen dira eta emakumezko biluzi berebiziko bat saritzen eta zigortzen duen bizi-printzipio baten gorpuzte gisa agertzen da, humanismo jakintsu baten arabera. Erwin Panofskyk "igarobaimen"aren irudian gorpuztu zuen "biluztasun klasikoa"ren tratamendu hori, "haren babespean igaro baitzitzakeen Erdi Aroko aurreiritzien barrerak"⁵⁰.

1500 urtearen ondoren nabarmen gutxitu zen biluziak "igarobaimen" horiekin babesteko premia. *Apolo eta Diana* gubilez eginiko grabatu txikian lehen aldiz uzten zaie jainko-jainkosa paganoei biluzik agertzen, amonestazio kristaurik ondoan eduki gabe. Hala ere, Antzinateko artearen teoriak planteatutako oinarriko arazo bat tratatu ondoren deliberatu zen horretara Durero, alegia, nola irudikatu gorputz biluzia, zehazki gizakiaren edertasun idealaren auzia, ez Apoloren eta Dianaren adibidearekin, Adamekin eta Evarekin, Bibliako guraso antzinakoekin baizik. Gubilez eginiko grabatu batean horrelako obra bat egin izanak eredugarriro erakusten du Durero estanpari ematen zion funtzio programatikoa.

Durero beste proiektu berri batekin bururatu zuen lehenengo urteetako bere sorkuntza grafikoa, taillaketa-sorta bat liburu tankeran argitaratzearekin, hain zuzen. *Apokalipsia*, San Joan apostolu eta ebanjelariak Patmos-eko Mediterraneoko uhartean idatzi zuen "errebelazio sekretua", da Testamentu Berriaren azken liburua. Denboren amaieran gizakiei egingo zitzaizen zigor-epaiketa baten iragarki eta Ongiaren eta Gaizkiaren arteko borroka amorratuaren deskribapen gisara, azkenik Jainkoaren garaipenarekin eta aro berri araztu baten sorrerarekin amaituko zena: horrelaxe irakurtzen zen hura, 1500 urtean etor zitekeen munduaren bukaera posible batean larriminez pentsatuz, eta, modu sotilago batean, Erromako Eliza Katolikoarenganako mesfidantza gero eta handiago baten harira interpretatzen zen, argibide katartiko baten irrikan zegoen erlijiozko sentimendu funtsezko batean oinarriturik. Baldin eta lehen begiratuan irudi bazezakeen ezen, 1498an bere *Apokalipsia* argitaratuz, Durero bere testuinguru tradizionalera atzera berriz eraman zuela taillaketa, liburua, berez, guztiz kontrakoa da. Irudia nagusitzen zaio testuari, eta hura ondo-ondoan egotea eranski argigarri huts baten gisara hautematen da ia-ia. Hasiera-hasieratik Durero orobat inprimarazi zituen testurik gabeko *Apokalipsiaren* taillaketak, "edizio grafiko lehenetsi" gisa, nonbait, eta horrek esan nahiko du, agian, "estanpazale" multzo goiztiar batek interesa zuela haietan.

Taillaketa-sailak liburu itxuran argitaratzeak zerikusia izan zuen, inondik ere, Dureroren prestakuntzarekin eta Nürembergeko mundu editorialarekin hark zituen harreman onekin. Hala ere, kulturako sinbolo gisa, liburuak orobat errepresentatzen zituen artista humanistiko gisa Durerok zituen nahi gorenak. Horrez gainera, ideiak sekulako arrakasta komertziala izan zuen. *Apokalipsia* 1498an argitaratu zen edizio alemanean eta latinezkoan, eta harekin bazirudien Durerok aurkitu zituela bezero ez gutxi ikusleria irakurzale eta bibliofilo baten zirkuluetan, zeren eta taillaketen lehen liburuaren ondoren beste bi etorri baitziren, *Pasio handia* eta *Ama Birjinaren bizitza*, eta, horrez gainera, “sakela-liburu” gisa nolabait, *Pasio txikia*. Argitalpen horiek, nolahi ere, ez ziren *Apokalipsia* argitaratu eta hamahiru urte beranduago arte agertu.

Pasio handiko taillaketen erdia baino gehiago *Apokalipsiarenekin* batera egin ziren, eta haren estanpak salgai egon ziren, baina gutxi gorabehera 1499tik aurrera Durerok utzi egin zion sail horretan lan egiteari. Haren ordeztu, mende berriaren hasieran beste taillaketa-ziklo batean lanean hasi zen, *Ama Birjinaren bizitzaren* estanpenean. Lan hori ere etenda geratu zen; saila ez zegoen oraindik amaitua, Durero 1505ean Veneziara abiatu zenean, Italiara egin zuen bigarren bidaiari. Nolanahi ere, aldean eraman zituen estanpa bukatuak, han saltzeko. 1568an Georges Vasari-k kontatzen du Marcantonio Raimondi⁵¹ boloniar grabatugilearen bere biografian ezen hark salgai aurkitu zuela Dureroren *Ama Birjinaren bizitza* Veneziako Piazza San Marcon, eta, bi aldiz pentsatu gabe, aldean zeraman diru guztia ordaindu omen zuela haren truk. Marcantoniok berehala egin zituen Dureroren taillaketen kobrezko kopia grabatuak eta haiek salduz joan zen, harik eta Durero konturatu, eta kopiatzailea salatu egin zuen arte veneziar agintarien aurrean. Vasariren arabera, agintariek sententziatu zuten ezen Marcantoniok bere kopiak saltzen jarrai zezakeela baldin eta Dureroren monograma ez bazuten. Ezin dugu ziur jakin egile eskubideengatikako auzi baten kasu goiztiar hori Vasarik handik hirurogeitik gora urtera deskribatzen duen bezala zehatz-mehatz gertatu zenik, baina pasadizoak argitu egiten du Erdi Aroan zegoen ustea, alegia, legeek ez zutela artelan baten sorkuntza babesten, hura eskulangintzaz egin izana baizik. Marcantoniok ezin zuen itxuratu bere grabatuak Alberto Durerok eginak zirela.

Gertaerak, hala ere, erakusten du, baita ere, zer-nolako harrera zuten Dureroren estanpek Italian, non Vasarik lekukotasun adierazgarria ematen baitu Marcantonio Raimondiren biografian. Italiar grabatzaile nagusiaren obra aurkezteko, Vasarik iparraldeko herrialdeetako estanparen bi maisu nagusiekin erlazionatzen du Marcantonio, Alberto Durerorekin eta Lucas van Leyden-ekin (1489/94–1533)⁵², zeren eta haien estanpak Italian izan zuten hedapenak eta balorazio handiak erabakigarriro lagundu baitzuten estanparen baliabidea Italian garatzen. Rafael handiak, adibidez, Dureroren eta Lucas van Leydenen kobrezko grabatuek eta taillaketek eragin zioten zirraraz, bere proiektuak ere grabatzea eta inprimatzea enkargatu zion bere inguruko grabatzailerik gaituenari, Marcantoniori, hain zuten.

1506an Italiatik etorri eta hurrengo urteetan, Durero lanpetua egon zen, batez ere aldareen enkargu handiekin, eta denbora gutxi zuen estanpak egiteko. 1510ean jarri ziren berriz estanpak haren sorkuntzaren erdian, taillaketen liburu berriekin batera. Urte horretan bukatu zuen *Pasio handia* eta *Ama Birjinaren bizitza*, bai eta *Pasio txikia*, zeina 1508an edo 1509an hasi baitzuen. Testuaren eta irudiaren arteko arazoa, *Apokalipsiaren* esperientziarekin aintzat hartu zuena, Nürembergeko jakintsu humanista nagusietako baten lankidetzarekin konpondu zuen, Benedictus Chelidonus (1460–1521 inguru)

monjearenarekin, alegia. Hark latinez metrika klasikoan egin zituen poemek tipografia dotorean eta konposizioan bat egin zuten taillaketekin, eta horrela sortu zen artelan figuratibo eta literario orekatu bat. Gero, 1511n, ekinaldi editorial handi batean, Durerok batera argitaratu zituen liburu gisa *Pasio handia*, *Ama Birjinaren bizitza*, *Apokalipsiaren* edizio berri bat latinez eta *Pasio txikia*. Edizioa latinera murriztu izanak —*Apokalipsiaren* lehenengo edizioa, esan bezala, latinez eta alemanez argitaratu zuen— adierazten du ez bakarrik erosleen prestakuntza-maila, baita ere haien nazioartekotasuna.

Taillaketa-sail horietan mintzaira grafikoaren aldaketa interesgarri bat suma daiteke lehenengo obrekin konparatuta. Italiara eginiko bidaiaren ondorengo konposizioetan marradura fin paraleloek gainalde uniformeki grisak sortzen dituzteneko pasarteak dira nagusi. Erdiko tonu bat sortzen da horrela, zeinean tarterik ilunenak itzal gisa nabarmentzen baitira eta papereko leku inprimatu gabeak, berriz —argiak—, argi gisa baitira nabarmentzen. “Argi-ilunaren” metodo horrek azentu argien eta ilunen kontrastea aplikatzen dio “erdiko tonu” bati, eta teknika grafikoaren oinarriko unitateak —alegia, lerroak— gainalde-efektu batean bat egiteko joera du. Tonu-efektu hori argi aktibo gisa hautematen da, gorputz-bolumena eta efektu espazial atmosferikoa iradokitzen dituena. Horrela, Dureroren taillaketek pinturen nolakotasuna adierazten dute, baita ere, beren konfigurazioan. Taillaketa geroztik koloreztatzea, inguru-lerroek definitutako XV. mendeko taillaketetan ohikoa zen bezala, ez litzateke horrekin bateragarria. [Erasmus Rotterdamgoa](#) jakintsu humanistak (1466/69–1536), zeinak interes handia izan baitzuen Durerok bera grabatu batean erretrata zezan, berezitasun hori nabarmendu zuen artistari buruzko goraiapamen batean: “Onartzen dut Apeles bere artearen printze izan zela (...) Baina Apelesek koloreen euskarria zuen (...) Durerok, aldiz, beste alor batzuetan miresgarria izan arren —zer ez ote da adierazteko gai izango monokromian, hau da, lerro beltzekin?— Argia, itzala, distirak, nabarmentzeak, sakonerak; (...) Areago, deskribaezina dena ere deskribatzen du: sua, argi-izpiak, trumoa, tximistak, oinaztarria edo, esaten den bezala “pareta gaineko hodeiak” (...) Lerrorik egokienekin ikusarazten ditu gauza horiek: lerro beltzak, baina halako moduan, non margoak erantsiko bazenizkio kalte egingo zeniokeen obrari...”⁵³.

1511ko liburu handiak gailurra dira taillaketaren artearen historian. “Erdiko tonuaz” harago, posibilitate figuratiboen espektru zabal bat aurkezten du haietan Durerok. Baldin eta *Apokalipsirako* erabili bazuen, dramatismo asaldutuzko borrokazko eta hondamenezko eszenetan, txuriaren eta beltzaren arteko kontraste bortitzak eta zuraren erresistentziak eragiten duten efektu zatikatua eta dardatzailea, *Ama Birjinaren bizitza*n, aldiz, uzten dio taillaketari harmonia liriko bat batzuetan hedatzen. Geometrikoki eraikitako espazio argi distira bizikoek, zehatz behatutako eguneroko bizitzako xehetasun batzuekin bat eginik, barnera biltze-, aterpe- eta sosegu-sentipen bat sortzen dute.

1513/14KO GRABATU EZIN BIKAINAGOAK

Dureroren izaera metodikoari dagokio, nonbait, ezen taillaketen bere asmoak ahalegin kontzentratu batean bete ondoren, intentsitate berarekin eta modu erabakigarri ekitea kobreakin eginiko grabatuari. 1512an, urte batzuk lehenago, bazter-lan gisara edo, eginak zituen formatu txikiko lau grabatu gurbilaz osatu zituen hamabi baino gutxiago ez ziren grabatu berri batzuekin kobreakin grabatutako bere sail

bakarrarentzat, *Pasioa gurbilaz*. Formatu bertikal txikiak eta dotoreak baditu kasu honetan ere alderdi praktikoak, zeren eta grabatu horiek, berak egin behar izan zituenak, taillaketak baino askoz ere denbora gehiago behar baitzuten, haietan Durero proiektura muga baitzitekeen, “marraketara”, eta gainerako zeregina bere laguntzaileen esku utzi.

Taillaketak bezala, garai horretako kobrezko grabatuek ere nolakotasun grafiko berri bat erakusten dute. *Pasioa burilaz* grabatuko estanpek, konposiziozko elementu gutxi eta eraginkor batzuetara mugatuak, aldarte ilun eta larriminezko bat adierazten dute, klaustrofobikoa batzuetan, Pasioko gertaeren gaiztakeria eta indarkeria azpimarratzen duena. Giro hori egitura grafiko batek sortzen du, zeinak, taillaketetan bezala, nahiz intentsitate eta sotiltasun handiagoz —bitartekoarekin bat—, tonu-efektuaren alde egiten baitu. Lerro-marradura trinko batzuek gainalde sakonki ilunak sortzen dituzte, eta haietatik modu onirikoan figuren edo espazioko guneen zatiak sortzen dira. Efektu intentsu horiek *Adam eta Evaren* grabatuaren espektru grafikoarekin bat egiten dute, eta jarraitutasuna ematen diote, eta haiei esker ezagut daitezke Dureroentzat pintura zela bere grabatuen kalitatearen neurri-eskala. Kobrezko xafla, lerroak bakarrik inprima ditzakeena, ez gainaldeak, lehian dago harengan olioak eta pintzelak lor dezaketenarekin.

Pasioa gubilez obrarekin bi urteko sormen-aldi bat hasten da, non Durero hartu baitzuen, nonbait, kobrean egindako grabatuaren aukerak muga-mugaraino eramateko erabakia. Horrela, bitarteko horren ahalmen piktorikoa ustiatzen ahalegintzen ari zen, eta hori bera erakusten dute punta lehorreko teknikaz egindako saiakerek, horretan aritu baitzen hasieran. “Metal gaineko marrazki” horrek, *Hausbuchmeisteren* obretan Durero goiz liluratu zuenak, berez sortzen ditu efektu piktorikoak inprimatze lausoko bere lerroekin. Hala ere, bi ahalegin egin ondoren, eta ez hain zuzen porrot egindakoak, *San Jeronimo* bat eta *Familia Santu* bat, zeinak baitira gaur egun Dureroen grabaturik bitxienetakoak eta baliagarrienetakoak, behin betiko utzi zuen Durero teknika hori, eta, horrekin batera, *Hausbuchmeisteren* estilo tonala, librea eta basati samarra. Horren ordez, sakondu egin zuen, 1513ko eta 1514ko grabatu magistraletan, Schongauerren metodo grafiko sistematikoa, lerroaren posibilitateetan oinarritua.

Ez da gauza ziurra ezen gaur egun grabatu magistralak deitzen zaien hiru grabatuak *Zalduna*, *San Jeronimo bere zeldan* eta *Malenkonia* multzo gisa sortuak izatea⁵⁴. Egia da Durero hainbat alditan oparitu zuela *Malenkonia* *San Jeronimo*ekin batera, baina, guk dakigun arte, ez zituen sekula biak *Zaldunarekin* batera oparitu. Hala eta guztiz ere, hirurak hurbileko datetan egin izanak, antzeko formatua izateak eta motiboetan duten kidetasunak elkarren artean erlazionatzen ditu. Kasu bakoitzean interpretazioa denik eta konplikatuena eta enigmatikoena bada ere, hiruretan gai bat gorpuzten da ezaugarri komun gisa, zeina Durerori, lagun izan baitzuen beti bere sorkuntzaren bidezko bere zeregin sozial propioaren galdera, erabakigarria iruditu behar zitzaion. Hiru grabatuek hiru bizi-proiektu erakusten dituzte, zaldun aktiboarena, ikerketari emana dagoen zientzialariarena eta gogoeta ilunetan murgildutako artistarena. *Malenkoniarekin* Durero Errenazimentuko artistaren jenioa sortu zuen, zeinaren sormenezko espirituak, jakintzaren eta trebetasun teknikaren eskualde zabaletan zehar hara-hona, azkenean berriz topo egiten baitu beti gizakiak posible duenaren mugekin.

Hiru grabatu magistralak tarteko formatu batean eginda daude. Durero ez da jadanik saiitzen bitartekoaren mugak muturreko tamainarekin bilatzen, mende hasieran egin zuen *San Eustakio*ren

grabatuarekin bezala; orain areago bilatzen ditu mugok egitura grafikoan. *Malenkoniari* gertu-gertutik begiratzuz gero, irudia marren konbinazio anitzen patroia abstraktu batean desegiten da. Marradura luze trinkoak daude, bateratu egiten direnak (gaueko zeruan) edo lerro paralelo zertxobait irregularrak eratzen dituztenak (itsasoaren gainaldean), eta orobat erreproduzi dezakete egurraren gainalde zakarra (eskaileran) edo gorputzaren eta tolesen formei segitu (jantzietan). Hainbat pasartetan ñabardura gisa marrei marradura gainjarriak eranstean zaizkie, zeharkako edo diagonaleko ibilbidean, edo, bestela, marratxo laburrekin konbinatzen dira, batzuetan bakartuta ere agertzen direnak (adibidez, poliedroaren gainaldean). Zati marratuen eta zati librearen arteko proportzioa zehatz kalkulatu dago. Durerok argitasun sistematikoz aurkezten du gubilezko grabatuaren hiztegi grafikoak; baldin eta konparatzen bada, adibidez, *San Eustakio* goiztiarrarekin, ikusten da nola saihesten duen neurri handi batean objektuaren erreproduzio mimetikoak. Alderdi didaktikoan, ez baitzizaion Durerori arrotza, hark adierazten die grabatzaile guztiei ezen errealtate irudikatua ezin dela zuzenean “kobrera pasatu”, hura grabatuak berezkoa duen hizkuntza propiora itzuli beharra dago, aitzitik.

MAXIMILIANO ENPERADOREAREN ZAKO AKUAFORTEAK ETA LANAK

1513–14ko grabatu magistralen ondoren, Durerok noizbehinka baizik ez zituen sortu burilezko grabatuak formatu txikian, haien artean, izan ere, hunkigarrienetako batzuk, hala nola *Ama Birjina horma baten ondoan*, *San Antonio hiriaren aurrean* eta *Ama Birjina umea pixoihaletan duela*. 1515ean ekin zion Durerok, esperimendu gisa, urte batzuk lehentxeago baizik asmatu ez zen inprimatze-teknika berri bati: akuafortea. Gubilezko grabatua bezala, akuafortea sakongrabatuko prozedura bat da, baina hor inprimatzen diren lerro sakonagoak ez dira mekanikoki eskuz grabatzen, aitzitik, azido batekin metalean jaten ditu. Aurrenik, laka edo berniz batekin estaltzen da xafla, “oinarri finkatzailea”rekin alegia, non artistak marraztu egiten baitu errepresentazioa hura orratz zorrotz batekin marrazuz (‘radere’ [latinez]= marraztu). Gero, azidoan murgiltzen da xafla, eta azidoak metalean finkatzen ditu marrek agerian utzi dituzten guneak. Horrela eratzen diren lerro sakonagoekin gubilez grabatutako xafla batekin bezala inprima daiteke⁵⁵.

Akuafortearen prozedura Alemaniako hegoaldean sortu zen 1500. urtearen inguruan, altzairuzko armaduren gainean finkatutako apainduren arloan⁵⁶. Hasieran bazituen zailtasun tekniko batzuk. Lerroak uniformeak suertatzen ziren, ezin zirelako haien loditasunean bereizi, eta eskarmentu gutxi zegoen korrosio-prozesuan, eta, beraz, hutsegiteak gertatzen ziren maiz hari denbora luzeegia edo laburregia emateagatik. Artistek eskura zeukaten azidoa agresiboegia zen kobrearentzat, metal biguna baita; burdinazko xaflak erabili behar izaten ziren horregatik, azkar herdoiltzeko eragozpena zutenak. Teknika berria probatu zuten lehenengoetako artista gisa, Durerok berehala ikusi zizkion bere posibilitate espezifikoko teknikari, argi-ilunezko kontraste bortitzen efektu dramatikoak eta lerroen efektu adierazgarriak, batik bat, lerroak orratzez eskuz marrazten baitziren “oinarri finkatzaile” bigunaren gainean eta ez baitziren landu behar, gubilezko grabatuan edo taillaketan bezala, materialaren erresistentziari aurre eginez. *Kanoia*, 1518koa, adibide bereziki adierazgarria da; paisaiatzko lehen akuafortea denez, genero tematiko baten hasiera adierazten du, XVI. mendean zehar teknika kalkografiko horren zeregin bereziki erakargarri gisa garatuko zena. Bestalde, badirudi *Kanoia* baliatu egiten dela akuafortek gubilezko grabatuaren aldean duen abantaila handiaz: egikera azkarrak. Izan

ere, baliteke grabatu hori erreazio bat izatea gaurkotasan politikoko gai baten aurreko orri ibiltari gisa: Austriari eta Alemaniako hegoaldeari turkiar armadek Balkanetatik egiten zieten mehatxua. *Kanoia* Durerok egin zituen sei akuaforteetan azkena da. Haren ondoren bertan behera utzi zuen teknika hori.

Turkiar arriskuaren aurka abisatzeko orri ibiltari politiko gisa, zerikusia du Durerok Maximiliano I enperadorearentzat (1459–1519)⁵⁷ egin zuen jarduerarekin, zeina turkiarren aurkako erresistentzia militarrean lehiatzen baitzen. Maximiliano I.ak 1512 inguruan ezagutuko zuen, seguru asko, Durero, Nürembergera egindako bisita batean, Pirckheimerren bitartez beharbada, hura enperadorearen aholkularietako bat baitzen. Enperadoreak garai hartan erreparatu zien estanparen baliabideak eskaintzen zizkion aukera propangandistikoak. Hurrengo urteetan saiatu zen estanpa bere intereserako eskala handian erabiltzen eta Durerok zeregin giltzarri bat izan zuen hor: publikoki irudikatu behar zituen, aurreko guztia gaindituko zuen era monumental batean, Maximiliano bera eta Hasbsburgoko Etxearen subiranotasun-pretentsio dinastikoak. Taillaketa erraldoia izan zen horretarako erabili zuen bitartekoa⁵⁸.

Horretan zeregin handia izan zuen, zalantzarik gabe, irudien erreproduzio-gaitasuna, enperadoreak kontrolatua⁵⁹. Baina kontua ez zen irudi-ugaltze masibo bat egitea, biztanleriaren multzo zabaletara iritsiko zena. Hartzaileak, kasu honetan, goi-mailako pertsonen talde murriz bat besterik ezin izan, haiek bakarrik erakuts baitzitezketen publikoki —beren egoitzen testuinguru kortesanoan— irudi propangandistiko neurrigabeak. *Ohorezko atea* izan zen Durerok Maximilianoren enkarguz eta hainbat espezialistaren laguntzaz egin zuen lehen proiektua; 1512an amaitu zuen⁶⁰, eta garaipen-arku bat zen, 3,5 metroko altuerakoa, ia 200 takoekin inprimatua, santuetan eta Ausburgoko Etxeko erregeen irudiekin eta Maximilianoren balentriekin behin eta berriz oparo apaindua. *Ohorezko atea* sekula egin den taillaketarik handiena da. Durerok ez zuen ordainik izan haren truke; ordaintzeko eskaria egin zionean, enperadoreak 100 guldeneko errenta eman zion bizi osoa⁶¹. “Estatuaren soldata” hori (erregulartasunez ordaintzen ez zena, inolaz ere) arriskuan geratu zen enperadorea 1519an hil zenean; Maximilianoren ondorengoak, Karlos V.ak, errenta hura kobratzeko eskubidea baieztatu ziezaiola, Durero Herberhetara abiatu zen 1520/21ean.

Ohorezko Atearekin batera, Maximilianok garaipen-martxa inprimatu bat enkargatu zuen, ia hirurogei metro luze zena, bere erreinuko artista nagusiei, Durero, Hans Burgkmair (1473–1531) eta Albrecht Altdorfer (1480-1438 inguru), laguntzaile ospetsuak izan zituztelarik lankide, gainera. Durerok enperadorearen garaipen-gurdia diseinatu behar zuen batez ere hor, hamabi zaldik tiratua eta hainbat bertuteen emakumezko alegoria ugari gidatua. Enperadorea hil zenean, garaipen-martxa oraindik ez zegoen bukatua; Durerok 1522an argitaratu zuen bere *Garaipen-Gurdia*, obra autonomo gisa eta Maximiliano I.aren oroitzapenezko estanpa gisa berregina.

Maximiliano enperadorearentzako lanek denbora asko eskatu zioten Durerori 1512 eta 1519 bitartean. Aipatutako obrez gainera, 1515ean bazterreko marrazki-kopuru handi bat sortu zuen enperadorearen otoitz-liburu baterako, eta, ziur asko, taillaketan grabatzekoa zirenak. Orla horiek bizi-biziki ziren, eta santu eta figura mitologikoen multzo nabar bat erakusten zuten, bai eta eguneroko bizitzako eszenak eta animaliak, landare-kiribil izugarri jorien eta apaindura lineal elkarri lotuen bitartez oparotasunez elkartuak, eta Erwin Panofskyk Dureroren “apaindurazko estiloa” deitu zuenaren gailurra dira⁶². *Garaipen-Gurdian* ere garbi ikusten da kiribil korapilatsuen, apaindura ugariaren eta sekuentzia

nabarren zaletasuna, bigarren mailara baztertzen baitzuten argiz, bolumenez eta espazioz osatutako konstelazioekiko interesa, ordu arte taillaketen ezaugarri nagusia izan zena. Era berean, *Errinozeroaren* orri ibiltari ospetsuak, Durerok 1515ean ere egin zuenak, joera hori bera du, animalia-oren oskola apaintzeko Durerok asmatu zituen patroik nabarmen adierazten duten bezala.

ERREFORMA ETA OBRA BERANTIARRA

Maximiliano enperadorearen heriotza eta Erreformaren sorrera Alemanian aldi berean gertatu ziren. Badakigu Durerok krisi pertsonal sakon baten gisara bizi izan zuela aldaketa historiko hura⁶³. Martin Lutero-ren idatziek, zeinaren uste osoko jarraitzaile bihurtu baitzen Durerok eta hala iraungo zuen bere bizitzaren amaiera arte, erreskatatu egin zuten artista aitasantutzarenganako eta Erromako dotrina katolikoarenganako mesfidantzak jaurtia zuen gogo-aldartearen babesgabetasunetik. 1520ko hasieraren gutun batean hau idazten du: “Baldin eta Jainkoaren laguntzaz Martin Lutero aurkitzen badut, haren erretratu marraztuko dut, eta, larritasun handietatik irteten lagundu didan kristau horren oroitzapena betikotzeko, kobreak grabatuko dut”⁶⁴. Gutun berean jakinarazten du ezen amaitu duela *Albrecht von Brandenburg kardenalaren erretratu* gubilez egina, zeina baitzen indulgentzien salerosketaren bultzatzailea Alemanian eta Eliza Katolikoaren bozeramailea. Hala ere, hori ez da inolako kontraesana Dureroren jarrerari; 1520an gogorki eztabaidatzen zen Luteroen tesi erreformistez, baina Elizaren zisma-prozesu luzea eta mingarria ez zen oraindik gertatu.

Luteroen dotrinaren efektuak Dureroren estanpetan aurki daitezke. Maximiliano I.arentzat eginiko lanen “apaindurazko estiloa” dagoeneko iraungiaren ordeztu austeritate zorrotz bat nagusitu zen Dureroren lanean, eta, beraz, lehenengo urteetako pertzepziorako eta narratiorako zaletasun sensualak ez zuen jadanik lekurik. Dureroren behaketarako dohaina lehen pinturarentzat bakarrik zen arlo batean adierazi zen lehentasunez: erretratuan. Bere azken garaian bakarrik egin zituen Durerok estanpako erretratuak, eta, haiei osotasunean begiratuz, ikusten da politikako eta intelektualitateko gizon garrantzitsu batzuei —Dureroren lagunartekoak zirenak edo hark begiko zituenak— monumentu iraunkor bat eraikitzea dela haren asmoa, kontzientzia historikoz hornitua. Estanpako erretratu-sailari hasiera ematen dion Albrecht von Brandenburg-en lehenengo erretratu eta asmo hori baldintzarik gabe ezin egotz dakiokena, kardenalaren enkargu pribatu bat izan zen, oso ondo ordaindua. Baliteke Durerok harekin lehen aldiz erreparatzea erretratu inprimatuaren posibilitateei.

Erreformak, zeinari Nüremberg hiriko kontseilua 1525ean ofizialki atxiki baizitzaion, ezin konta ahala liskar ekarri zituen gizarteko eta bizitza intelektualeko sektore guztietara. Bibliako idatziak eta hitzaren arrazionaltasuna fedearen oinarritzat hartzearen aldeko orientazioak desbideratze batera eraman zuen, eta, harentzat, sensorialtasun iradokitzailea susmopean zegoen, oro har. Irudien ukazio hori areagotu egin zen, nonbait, “ikonoklastia”ren gehiegikeria agresibo eta suntsitzailetaraino, nahiz Nürembergen ez zen halakorik gertatu, baina beste leku batzuetan sutu egin ziren bazterrak. Eboluzio horren aurrean Durerok irudi “protestanteekin” erreakzionatzen saiatu zen. Haren azken pintura *Apostoluen taulak* deritzana da, 1526an Nüremberg hiriko kontseiluari eman ziona. Ez dira santuen koadro katoliko tradizionalak, Luteroen dotrinan zeregin bereziki garrantzitsuak duten idatzien autoreei eginiko

monumentuak baizik. Horretarako, 1514an jadanik hasitako baina oso modo irregularrean jarraitutako apostoluen sail grabatu batera jo zuen Durerok. Ez zuen saila sekula bukatu, hasieran denbora faltagatik, baina gero, ziur asko, Nürembergeko giro erreformistan santuen ziklo baterako jadanik eskaririk ez zegoelako ere bai. Gauza bera gertatua izan zitekeen Durerok *Pasio berri bat* tailaketan egiteko zituen asmo berantiarrekin, zeina, aurreko sailak ez bezala, formatu etzan bare batean egin nahi baitzuen. Sail horretatik *Azken afaria* besterik ez zuen bukatu, 1523an abstrakzio espezializatu baten adibide ikargarria, Erreformaren pentsamendua islatzen duena.

Herberehetara 1520/21ean egin zuen bidaian ahuldua geratu zen Dureroren osasuna, eta gero eta gehiago nagusitu zen haren bizitzan artearen teoriari buruzko idatzietan azken urteetan egin zuen lana. *Neurketaren irakaspena*, 1525ekoa, *Gotorlekuen teoria*, eta *Proportzioaren teoria* —hura inprimatu bitartean hil zen Durero, 1528an— tailaketa dotoreen eta teknikoki bikainen kopuru handi batekin ilustratuak daude, nazioartean baliotasuna zuten ilustrazio zientifikoen kalitate-arauek ezarri zutenak, eta argi eta garbi egituratuak eta objektiboki oinarrituak daudenak. Bere obra teorikoekin, Durerok ez bakarrik bukatu zituen bere bizitzaren amaieran azkoz lehenago hasitako proiektuak, baizik eta ahalegindu zen, baita ere, bere jakintza eta esperientzia guztia artisten etorkizuneko belaunaldiari transmititzen. “Dureroren garaiko” aro aldaketak azpimarratzen du ezen Erdi Aroko maisuaren eta dizipuluaren arteko eskulangintzaren tradizioa ez zela aski, ezen Dureroren liburu didaktiko inprimatuetan iraunaldi unibertsaleko arte baten ideia zetzala.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Anzelewsky 1991, 221. or. eta hur. [itzuli]
2. Durerok Jakob Heller-i 1509-8-26an idatzitako gutuna: “Aber das fleisig kleiblen gehet nit von statten. Darumb will ich meines stechens auß warten. Vnd hette ichs bißhero gethan, so wollte ich vf den heitigen tag 1000 fl. reicher sein”. Rupprich I, 72. or. [itzuli]
3. Matthias Mende-ren (Mende 1971) “Dürer-Bibliographie”k horren berri ematen du. Katalogo honek gaiari buruzko oraintsuko bibliografia du oinarrian (ikus Bibliografia, *. or.). Dureroren estanparen katalogo kritikoa da abiapuntua (Schoch *et al.*), duela urte gutxi Rainer Schoch-ek, Matthias Mendek eta Anna Scherbaum-ek hiru liburukitan argitaratua, eta obrei buruzko ikerketaren egoera bildu eta hurrengo literatura zabal aipatzen duena.
Schoch, Mende eta Scherbaum-en osagarri, oraintsu-oraintsuko argitalpenak erantsi dira, gainera, adibidez, Giulia Bartrum-en katalogoa, *Albrecht Dürer and His Legacy*, British Museum-ek en 2002an egin zuen erakusketaren osagarria dena, Klaus Albrecht Schröder-ek eta Marie Luise Sternath-ek 2003ko Vienako Albertinako erakusketarako editatua, Aquisgraneko 2004ko erakusketako katalogoak, Dagmar Preisning-ek eta beste batzuek eginak, eta 2006an Berlinen egin zen *Dürers Mutter* erakusketako katalogoa, Michael Roth-ek egina. Idatzi zaharrenen artean, Washingtonen eta Bostonen 1971an egindakoek eta Parisen 1996an egindako erakusketarenak informazio osagarri beti egokiak eta ikuspuntu propioak eskaintzen dituzte. [itzuli]
4. Rupprich I, *passim*; “album”ari buruz ikus baita ere Berlin 2006, 2. kat. zk. [itzuli]
5. Adibidez, sei *Korapiloetan*, ikus 49. kat. zk. [itzuli]

6. Adibidez, *Nemesis*ena, 40 kat. zk. [itzuli]
7. Ikus Bodo Brinkmann eta Stephan Kemperdick, "Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550", Maguncia 2005, 257-287. or., hemen: (kat. erak.) *Albrecht Dürer. Zwei Schwestern*, Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main 2006. [itzuli]
8. Ikus Frankfurt 2003/2004, 74-113. or. [itzuli]
9. Johann Wolfgang von Goethe, *Über Kunst und Altertum*, oroitzapenezko edizioa, Ernst Beutler-en ed., 13. liburukia, Zurich 1954, 661. or.; Städelches Kunstinstituts-en historiari buruz ikus Hans-Joachim Ziemke, *Das Städelche Kunstinstitut – die Geschichte einer Stiftung*, Frankfurt am Main 1980. [itzuli]
10. Enkantea C. E. G. Prestel-en, Frankfurt am Main, 1819, 1258. zk. [itzuli]
11. Heller 1827, 302. or. eta hur. Hellerrek idazten duenez, bilduma hori Heinrich Sebastian Hüsgen Frankfurteko bildumagile eta artean adituarena omen zen hasieran, zeinak 1778an Alberto Dureroren estanpa-obren lehen katalogoa idatzi baitzuen. Lugt-en arabera, 2574 zk. a–c gehigarria, Hüsgen-en bilduma, hala ere, 1873an saldu zitzaion Vienako Akademie der Bildenden Künste-ri. [itzuli]
12. Hemen bereziki aipatu beharra dago Städelches Kunstinstitut-ek 1839an egin zuen estanpako *dubletteen* enkantea, non 2.500 obratik gora saldu baitziren, haien artean Dureroren 500 bat (Catalogue de Gravures et Eaux Fortes, Tailles de Bois et Clairs-Obscurs anciens et modernes de toutes les écoles dont la vente publique aura lieu le 16 Septembre 1839 (...) à l'Institut Staedel à Francfort s. M., 5-15. or.). [itzuli]
13. *Ama Birjinaren heriotzaren* tirada goiztiarra izan zen azken erosketetako bat (81. kat. zk.) 1965ean. [itzuli]
14. Antzinako alemanek Städel-en zuten kokalekuaz ikus Stephanie Buck, hemen: Frankfurt 2003/2004, 11. or. eta hur. [itzuli]
15. Lugt 529. [itzuli]
16. Ikus 42 eta 97 kat. zk. [itzuli]
17. Ikus *Katalog der berühmten Albrecht Dürer Sammlung des verstorbenen Herrn H. A. Cornill d'Orville ...*, enkantea Stuttgart (Gutekunst und Prestel), 1900eko maiatzak 14 eta 15. [itzuli]
18. Schilling-ek Durerori buruzko hitzaldi bat idatzi zuen. Städel-eko Graphische Sammlung-erako haren jardueraz ikus Frankfurt 2003/2004, 12-16. or. [itzuli]
19. Holzinger-ek ere (Heinrich Wölfflin-ekin batera) Durerori buruzko lan batekin atera zuen doktoretza. [itzuli]
20. *Albrecht Dürer. Das graphische Werk*, (kat. erak.) Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt 1971. [itzuli]
21. Dureroren biografiaz ikus, adibidez, Dureroren monografiako sarrera, Erwin Panofsky-rena, eta duela gutxi Grebe 2006, alde kontrako oharrak dituen. [itzuli]
22. Dureroren familia-harremenez, bereziki Barbara Dürer-ez, ikus Berlin 2006. [itzuli]
23. Anzelewsky 1991, 247. or. eta hur. [itzuli]
24. Schongauerrez ikus Lothar Schmitt, *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, Rötterdam 1999 (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700 t. XLIX, ed. Nicholas Stogdon); eta Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004. [itzuli]

25. Christoph Scheurl Nürembergeko legelariak kontatzen du ezen Durerok Schongauerrekin ikasi nahi izan zuela 13 urte besterik ez zituenean, ikus Rupprich I, 294. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
26. Ikus azkenik Schoch, III. liburukia, 23. eta hur. or., 261-266 kat. zk. [\[itzuli\]](#)
27. Ikus Grebe 2007. [\[itzuli\]](#)
28. Azken aldian Katherine Crawford Lubber-ek, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge 2005. [\[itzuli\]](#)
29. Anja Grebe-k uste du ezen Durerok Italiara egin zuen lehen bidaia beranduxeagokoa izango zela, 1496an, ikus Grebe 2006, 40. eta hur. or. [\[itzuli\]](#)
30. "... the beginning of the Renaissance in the Northern Countries.", Panofsky I, 8. or. Panofsky eta Möller, 11. or. [\[itzuli\]](#)
31. Durerok Alemanian ikusi ahal izango zituen estampa horiek, Pollaiuolo-rena batez ere, tirada handi samar batean inprimatua. Mantegnak gubilez eginiko grabatuak, bestalde, oso bakanak ziren, nonbait, eta, beraz, Durerok kopiatu egin behar izan zituen —ezin izan zuen alerik erosi— (ikus Landau eta Parshall 1994, 69. or.). Askoz probableagoa da Durerok grabatuok Venezian edo Paduan ikusiak izatea. [\[itzuli\]](#)
32. Estanpaz Dureroren obran, ikus Rainer Schoch-en hitzaurrea "Albertus Dvrer Noricus Faciebat" hemen: Schoch et al., I. liburukia, 9. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
33. Estanparen historiaz 1550 arte, ikus Landau eta Parshall 1994. [\[itzuli\]](#)
34. Ikus horri dagokionez Peter Parshall eta Rainer Schoch (ed.) David S. Areford, Richard S. Field-ekin eta Peter Schmidt-ekin, *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik*, (kat. erak.) National Gallery of Art, Washington, eta Germanisches Nationalmuseum, Nüremberg 2005. [\[itzuli\]](#)
35. *Ibid.*, 47. or. (Peter Schmidt). [\[itzuli\]](#)
36. Brunner 1962, 41. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
37. Dureroren takoak aurkitzen dira, adibidez, Berliner Kupferstichkabinett-eko bildumetan, Londresko British Museum-en, New Yorkeko Metropolitan Museum-en eta Vienako Albertinan. Durerok kobrean eginiko bi xafla besterik ez dira gorde, [Philipp Melanchthon-en erretratuarena](#), Schlossmuseum Gotha-n, eta [Kristo olibondoan mendian](#) akuafortearena (Bartsch 19, Meder 19, Schoch et al. 80), Staatsbibliothek Bamberg-en, ikus Meder 6. or. eta hur., Schoch et al. I, 15. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
38. Rainer Schoch-ek (hemen: Schoch et al. I, 15. or.) ez du uste Durerok berak takoak taillatzea probablea denik. [\[itzuli\]](#)
39. Brunner 1962, 78. eta hur. or. [\[itzuli\]](#)
40. *Hausbuchmeister* ikus *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, (kat. erak.), horri buruz Rijksmuseum Amsterdam eta Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main 1985. [\[itzuli\]](#)
41. Ikus *ibid.* [\[itzuli\]](#)
42. Brunner 1962, 101 or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
43. Ikus horri buruz Landau eta Parshall 1994, 337. or. eta hur.; Göttingen 1997, 37. or. eta hur.; Schoch et al. I. liburukia, 12. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)

44. “Hab awch großen schaden erlitten (...). Des gleichen mit knechten, dy nit rechnung thetten. Awch mir einer zu Rom gestorben mit verlustigung meins gut.”, ikus Rupprich I, 36. or. [itzuli]
45. Ikus horri buruz bereziki Landau eta Parshall 1994, 352. eta hur. or. [itzuli]
46. Rupprich I, 152. or. [itzuli]
47. Garai hartako paperezko formatuei buruz ikus Schochet *al.* I, 12. or. [itzuli]
48. Dureroren biluzien errepresentazioaren gaiaz ikus Berthold Hinz, *Nackt/Akt – Dürer und der ‘Prozeß der Zivilisation’*, hemen: Städel-Jahrbuch 14, 1993, 199. or. eta hur.; egile berarena: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Munich eta Viena 1998, baita ere Hinz o. J. (2004). [itzuli]
49. Ikus TIB 167. or. eta hur. [itzuli]
50. “... classical nudity seemed to require a safe-conduct under which it could pass the barriers of medieval prejudices;” Panofsky I, 70. or.; Panofsky eta Möller, 94. or. [itzuli]
51. Vasari 405. or. eta hur. Vasariren deskribapenak inkongruentzia batzuk ditu. Marcantoniok Durerori kopiatu zizkion obretatik, *Pasio txikia* besterik ez du aipatzen, 1505ean oraindik existitzen ez zena. Marcantoniok, aldiz, 1506an argitaratu zituen *Ama Birjinaren bizitzako* bere kopiak; beraz, pasadizoak egiatik zerbait izanez gero, Venezian bakarrik aurkitu ahal izango zuen *Ama Birjinaren bizitza*. [itzuli]
52. Lucas van Leyden-ez ikus Jan Piet Filedt Kok, *Lucas van Leyden (The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts)*, ed. Ger Luijten, Rotterdam 1996; oraintsuko bibliografia “Lucas van Leyden 1489/54-1533: Meisterwerke der Druck- graphik” erakusketako gidan, Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main 2006. [itzuli]
53. Erasmo Rotterdamgoa, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, 1528ko martxoa (Rupprich I, p. 296s.); hemen Erwin Panofskyren itzulpenean aipatzen da, hemen: Panofsky eta Möller, 58. or. eta hur. Ikus, baita ere, Dagmar Preising hemen: Aquisgran 2004, 11-13. or.; Rainer Schoch hemen: Schoch *et al.* I, 9. or. [itzuli]
54. Peter-Klaus Schuster-ek laugarren “grabatu magistral” batekin osatzen du hirukotea, zehazki *Adam eta Evarena*, 1504koa; ikus Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 liburuki, Berlin 1991, 331. or. eta hur. [itzuli]
55. Brunner 1962, 115. or. eta hur. [itzuli]
56. Ikus horri buruz Landau eta Parshall, 323. or. eta hur. [itzuli]
57. Ikus horri buruz Thomas Schauerte, hemen: Schoch *et al.*, II liburukia, 28. or. eta hur.; Londres 2002 184. or. eta hur. [itzuli]
58. Taillaketa erraldoiaz ikus Dagmar Eichberger, hemen: Schoch *et al.*, II liburukia, 28. or. eta hur. [itzuli]
59. Enkargatu zituen estanpen sorkuntzan enperadoreak izan zuen parte hartze edo areago tartean sartze handiaz, ikus Landau eta Parshall 1994, 206. or. eta hur. [itzuli]
60. Takoen lana beste bi urtez luzatu zen; lehenengo edizioa 1517/18an inprimatu zen. [itzuli]
61. Rupprich I, 77-80 or. [itzuli]
62. Panofsky I, 172. or. eta hur., bereziki 190. or.; Panofsky eta Möller 230. or. eta hur., bereziki 225. or. [itzuli]
63. Panofsky I, 198. or. Panofsky eta Möller 264. or. eta hur. [itzuli]

64. "Vnd hilft mir got, das jch zw Doctor Martinus Luther kum, so will jch jn mit fleis kunterfetten vnd jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws großen engsten gehollfen hat."
Rupprich I, 86. or. [itzuli]