

APORTACIONES ICONOGRÁFICAS Y ESTÉTICAS DE ALBERTO DURERO EN EL « LIBRO SEGUNDO » DE JUAN DE ARFE Y VILLAFañE

Maria Portmann

Universidad de Fribourg – Suiza

El « Libro Segundo » de la *De Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura* (ARFE, 1585) es el primer tratado de anatomía artística. Escrito en castellano, por Juan de Arfe y Villafañe, se divide en cuatro títulos, dedicados a la proporción del cuerpo humano, a los músculos, a los huesos y a los escorzos (CORTÉS, 1994: 97). La proporción de la mujer y de un niño de tres años se incluye al final del capítulo sobre los músculos. Arfe se inspira en los conocimientos medicinales y artísticos de la Antigüedad y de los tratadistas renacentistas. La innovación de su Tratado reside en que sus investigaciones sobre la simetría del cuerpo humano, que era patrimonio de médicos y científicos hasta este momento, sirven ahora también a los artistas. Su importancia lo hace aún útil en el siglo XIX. Diversas escuelas de arte, como la Academia San Fernando de Madrid y varios tratadistas de los siglos siguientes, como Pacheco, Carducho y Palomino, así lo reconocen. En el texto, percibimos ideas relativas a concepciones estéticas de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, gracias a sus lecturas de Alberti y Pomponio Gaurico que Arfe cita entre otros (HEREDIA, 2002: 208-209). Las xilografías tienen también diversas proveniencias, tanto españolas e italianas (HEREDIA, 2005; HEREDIA, 2006 a; HEREDIA, 2006 b), como alemanas (PACHECO, 1986: 72).

En efecto, Arfe, al principio del « Libro Segundo », menciona a Durero, entre los artistas que se dedicaron a estudiar las medidas del cuerpo humano. Arfe señala que el alemán no usa la misma medida que los Antiguos, al basar la proporción del cuerpo en siete cabezas en lugar de las ocho clásicas. Así dice Arfe (1585: f. 2r): « Esta medida [de la Antigüedad] fue después de largos tiempos alterada con otras que escribieron Pomponio Gaurico y Alberto Durero, que por ser graves cada uno en su arte hicieron variar a muchos [...]. » (Para facilitar la comprensión del texto, preferimos escojer la ortografía actual.) Al final del libro, Arfe remite de nuevo a Durero, en el primer párrafo que dedica a los escorzos. Lo califica de « milagroso ingeniero » en el poema y en el texto, dice de él que fue « clarísimo pintor y muy ejercitado en las ciencias matemáticas

en su cuarto Libro de Simetría y recta forma del cuerpo humano » (ARFE, 1585: f. 41r). Se sabe que Arfe tenía una versión del libro de las proporciones de Durero (SÁNCHEZ COTÁN, 1920: pp. 55-56).

Precisamente, la obra póstuma de Alberto Durero, *Hierinn sind Begriffen der Menschlichen Proportionen* (DÜRER, 1996), engloba varios métodos para medir el cuerpo. Los dibujos y escritos dejados a Willibald Pirckheimer, su íntimo amigo, se publicaron en gran parte gracias a este. En el Primer Libro, Durero construye figuras femeninas y masculinas de siete, ocho, nueve y hasta diez cabezas de altura, una figura de niño, una mano, un pie y cabezas vista desde diversos ángulos. El Segundo Libro lo destina a la medida de estos mismos cuerpos. El Tercer Libro se focaliza en instrumentos geométricos que modifican las proporciones precedentemente propuestas así como en un tratado teórico sobre la Belleza. Finalmente, en el Cuarto Libro, vemos otras figuras en posturas diferentes, insertas en cubos, reducciones estereométricas y varias proyecciones del cuerpo humano (VAISSE, 1964: 186, 201). La medida de los cuerpos fue para él importante, porque en la simetría se aloja la armonía según Alberti (2004: 73-75). En su primer libro, presenta cinco hombres y cinco mujeres que tienen cada uno las particularidades anatómicas siguientes: « Stark, dick, dünn, lang, kurz » (HAMMERSCHMIED, 1997: 131) lo que podemos traducir por fuerte, gordo, fino, largo y corto. En el Segundo Libro, Durero escoge ocho hombres y diez mujeres buscando a través de la división de su altura, una unidad de base. Así, un sexto de la altura se divide en diez partes o « Zal » y cada una se divide a su vez en otras diez partes llamadas « Teill », que quedan divididas en tres partes de las cuales una se llama « Trümlein » (DÜRER, 1528: II, f.1). Durero impone otra manera de ver la belleza respecto a Vitruvio, introduciendo una gran variedad de modelos, al igual que Apeles (HAMMERSCHMIED, 1997: 132) o Zeuxis (PANOFSKY, 2003: 75) lo hiciera en la Antigüedad, al buscar el modelo perfecto para una Venus, inspirándose en la anatomía de muchas mujeres.

Arfe comienza con la proporción de la cara, según lo que Durero dibujó en su primer libro (CORTÉS, 1994: 152). Empieza por la cabeza, siendo el « más aventajado y excelente » (ARFE, 1585: f. 2r) miembro del cuerpo, donde se ubica el « origen del sentido y del movimiento voluntario » (ARFE, 1585: f. 2r). Notamos que esta idea viene de Alberti, el cuál a la vez se inspiró de Vitruvio (ALBERTI, 2004: 133). Durero dibuja cuatro caras, vistas cada una de un lado distinto, incluyéndolas en una red de diez líneas rectas y ocho horizontales. Marca con paralelas, la raíz de los pelos, las cejas y los

lacrimales, la punta de la nariz, la boca y el mentón. Divide cada parte en otras dos y éstas en otras tres partes. Arfe se inspira solamente de la construcción de sus líneas para buscar una buena medida, pero no de la proporción matemática de Durero. Así, en el dibujo del «Libro Segundo», las tres líneas dibujadas en la mitad de la cara están apuntadas con los números uno, dos y tres. Para Arfe, la unidad para medir el resto del cuerpo, será la altura de la cara llamada «rostro». La divide en tercios y sextos, pero no llega al «Trümlein» del tratado alemán. Otra particularidad de Durero, son las letras y las fracciones puestas entorno y dentro de la red, para situar las diversas partes. Por ejemplo, el ojo de perfil está indicado por la letra Q arriba, en el medio por la fracción « $\frac{1}{2}$ » y abajo por una R. En este caso, las construcciones de Durero son más precisas que las de Arfe que se limitan a algunas letras y números de correspondencia, dejando un dibujo más aireado. Notamos que Arfe deja el escorzo de la cabeza para su último capítulo, donde representa no todas las vistas posibles de la cara, tal como se ve en el manual de Durero, sino que además añade una cabeza vista desde encima y saca las indicaciones numéricas y alfabéticas (ARFE, 1585: f. 44r).

Después de medir la cabeza, Arfe estudia las diversas partes del cuerpo, de lado, de frente y de espaldas y finalmente el cuerpo entero de frente y de espaldas. Esta división viene parcialmente de Durero, ya que éste mide brazo, mano y pies pero no el tronco. En el caso de los brazos, Arfe los enseña de cada lado y divide la mano en octavos y sextos. Cada dedo es en un sexto de la anchura total. Interesante es la medida del pie que equivale a una cabeza, tal como en el manual de Vitruvio (1990: 9-11). Al contrario, Durero usa de otra medida para la mano y el pie, en su primer libro. Casi lo mismo ocurre con la proporcionalidad de las piernas y del pie.

Finalmente, Arfe propone la visualización del cuerpo entero, de diez cabezas de largo y dos de ancho. Esta formulación se ajusta a la del Segundo Libro de Durero, aunque allí el hombre mediría siete cabezas de largo, y se proponía una construcción lineal y cuadrangular, con un brazo extendido hacia fuera. La mitad del cuerpo se ubica encima de los genitales en el caso de Durero. En cambio, en Arfe, se sitúa justo por debajo. Cuando se construye el cuerpo desde el punto de vista geométrico, la figura de Durero tiene su centro en el ombligo, al igual que la de Arfe. En ambos se legitiman pues sus ideas en los conocimientos de la Antigüedad. En la figura de espaldas, Arfe se comporta de la misma manera que Durero, con la única diferencia que Arfe sitúa los genitales más abajo y deja menos músculo en el trapecio, de lo que resulta, que se baja el glúteo de un sexto (CORTÉS, 1997: 157-158). Los cuerpos masculinos de Arfe tienen

una musculatura muy visible, de línea más gruesa. El grafismo de Durero es más fino, dejando más espacio a las líneas de construcción.

En el caso de las mujeres, Durero presenta más estudios que Arfe. Podemos notar la extraña ubicación, en el « Libro Segundo », del estudio de las proporciones de la mujer y del niño, a finales del capítulo sobre los músculos. La posición estereotómica propone el ombligo como centro de la composición y el sexo como centro de la figura, tal como ocurría para el cuerpo masculino. La mujer se basa en las proporciones del hombre. En los comentarios de Arfe, se ruega al artista de darle más músculo, para que el movimiento sea más « suave y blando », con lo que aquellos cuerpos están « muy hermosos » (ARFE, 1585: f. 38v). A ambos artistas prefieren las figuras femeninas redondas, como lo precisa Durero, explicando que un amante elegiría el tipo más gordo porque es más simpático (WÖLFFLIN, 1943: 358).

Después, Arfe enseña un niño de tres años, de cinco cabezas de alto. La elección de esta edad es la idónea, porque a esta edad « comienzan los miembros a esforzarse » según Arfe (1585: f. 40r). Durero estudia las proporciones de un niño pequeño y de su cara, a finales de su primer libro (DÜRER, 1528: I, F-Fiiii). Describe de manera muy precisa las diversas proporciones. Arfe, por su parte, es menos preciso, dividiendo el cuerpo en quintos y tercios. Interesante es ver la posición y la manera de medir estos cuerpos, tal como ocurría en los cuerpos adultos. Las ilustraciones de frente y de espalda cierran el capítulo, en los dos tratados, pero sólo Durero enseña un perfil. También para el niño se requiere que sea redondo porque más hermoso (ARFE, 1585: f. 40v).

El último capítulo de Arfe versa sobre los escorzos del cuerpo. Arfe cita por última vez a « Alberto Durero Alemán, clarísimo pintor y muy ejercitado en las ciencias matemáticas en su cuarto libro de Simetría y recta forma del cuerpo humano » (ARFE, 1585: f. 41r). Su primera estereotomía, proviene del cuarto libro del Tratado de Durero: Arfe enseña como dibujar una cabeza, vista de varios lados, en posturas distintas. Para las vistas del cuerpo en escorzo, Arfe lo fragmenta y añade más detalles que Durero. El alemán presenta siempre el cuerpo entero en escorzo.

Como vemos, las imágenes ayudan mucho a entender el texto, siendo estas muy claras, pero no reside aquí el único interés de esta obra. Redactada en castellano, está destinada a ser leída por todas las personas que tendrán que usarla, sean estas artistas o estudiantes (ARFE, 1585: f. 41r). Pese a que, en Arfe, no aparece ningún capítulo sobre ideas estéticas, como si existe en el tercer libro del *Tratado de las Proporciones de*

Durero, Arfe disemina en todo su Tratado, ideas sobre la belleza. Los estudios de los dos autores pueden verse como complementarias. En Durero, se usan varios modelos. Según Cherca (2008: 207) Durero se muestra «[...] incapaz de dar una indicación válida y definitiva, que pudiera acercarse a la verdadera belleza». Arfe, por su lado, ofrece al lector un cuerpo ideal, sinónimo de armonía, aún sabedor de que en la Naturaleza, los cuerpos difieren mucho los unos de los otros: «Y así (la Naturaleza) le dio tal proporción que no se halla en su cuerpo humano no tiene parte que no responda a su todo, aunque diferentemente, por la variedad que hizo en desemejar los unos cuerpos de los otros.» (ARFE: f. 1v) Sus ideas se acercan más a las de Vitruvio y de Alberti, que pudo haber leído, como Sánchez Cantón (1920: 209) lo dice gracias a la traducción castellana de Gómez (ALBERTI, 1582). «Ad ogni modo, senza stare a dilungarci, definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio.» (ALBERTI, 1966, b: 446) Arfe cita, en su introducción a varios artistas clásicos, como Policeto, Fidias, Praxíteles y Apeles que usaron de la «relación cuicumpla», tal como después Donatelo y Miguel Ángel. Arfe se interesa a este aspecto «porque es cosa muy sabida que la estructura y composición del cuerpo del Hombre, es donde Naturaleza puso más cuidado y mostró mayor artificio que en las de más obras suyas corruptibles, porque había de ser vaso e instrumento de una cosa tan excelente como es el Alma racional» (ARFE, 1585: f. 1v). Arfe se refiere a adagios antiguos sobreentendidos como el «ars imitatur naturam» (ARISTOTELES, 1999: 103). También añade que «el más aventajado y excelente es la cabeza, porque es el principio y origen del sentido y del movimiento voluntario» (ARFE, 1585: 2v) y por eso lo eligió como base métrica de las otras partes. Para él, el ser humano no es solamente un objeto que se dibuja sino que tiene un valor en sí. Percibe la realidad, de manera intelectual y sensible.

Literariamente, Arfe usó a la vez la octava real y la prosa, cosa que no hace Durero. Tampoco Durero exhibe sus conocimientos como Arfe. (HECK, et al., 2006: 110) Arfe procura traducir en el idioma del lector ideas complejas, como hacía Durero. (VAISSE, 1964: 177-178) El interés de Durero era el de educar la juventud para llevarla, después de haber copiado su Tratado, a poder reproducir la naturaleza con habilidad. Decía que los que no conocen las proporciones, producirán obras feas. (CHECA, 2008: 207) Esta idea la encontramos también en el tratado sevillano: la belleza procede de ambas orígenes y podrá ser reproducida solamente si las dos fueron

experimentadas.

Al partir de estas mismas fuentes, los pensamientos de Arfe, de Durero, de Alberti y de otros más confluyen, enriqueciendo el diálogo sobre la proporcionalidad del cuerpo humano. Se documenta al lector acerca de un saber filosófico, literario y también científico. Si Durero enseñaba que sus experimentos manuales se adquirieren junto a la experiencia intelectual de la lectura de los varios Tratados de la Antigüedad, del mismo modo, Arfe demuestra que se puede acceder a la Naturaleza, sede de la Belleza, para superarla gracias a los conocimientos teóricos que a través de su obra nos dan su idea de la perfección estética.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, L. B. (1582), *Los diez libros del De Architectura traducidos de latín en romance*, Alonso Gómez (trad. ed.), Madrid.

(1966 a), *L'Architettura / De Re Aedificatoria* (1452), Libri I a V, Vol. I, Orlandi, G. (a cura di), Milano.

(1966 b), *L'Architettura / De Re Aedificatoria* (1452), Libri VI a X, Vol. II, Orlandi, G. (a cura di), Milano.

(2004), *La peinture / De pictura* (1435), Golsenne, T. et al. (trad. ed.), Paris.

ARFE Y VILLAFANE, I. (1585), « Libro Segundo » en : Pescioni, A. et al. (ed.): *De Varia Commensuración para la escultura y architectura*, Sevilla.

(1974), *De Varia Commensuración para la escultura y architectura* (1587), Bonet Correa, A. (ed. introd.), Madrid.

(1979), *De Varia Commensuración para la escultura y architectura* (1587), Francisco Iñiguez (ed. introd.), Valencia.

ARISTOTELES (1999), *La Physique*, Libro II, Capítulo 2, Stevens A. (trad.), Couloubatis, I. (introd.), Paris.

BENTHIEN, C. et al. (2001), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg.

CALVO SERRALLER, F. (1981), *La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid.

CORTÉS, V. (1994), *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Madrid, pp. 149-220.

CHECA, F. (2008), « Durero « Apelles Germaniae ». Belleza y naturaleza en las « Kunstkammer » del Renacimiento alemán » en CHECA, F. (dir.): *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento* (cat. exp.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 207-270.

DÜRER, A. (1975), *De la proportion des parties des corps humains* (1557), Meigret, L. (trad.), Paris.

(1996), *Hierinn sind Begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), t. I a IV, Nördlingen.

GARCÍA LÓPEZ, D. (2002), « De « platero » a « escultor y arquitecto de plata y oro »: Juan de Arfe y la teoría artística » en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de platería*, San Eloy, Murcia, pp. 127-142.

HAMMERSCHMIED, I. (1997), *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Egelsbach, pp. 9-15, 119-167.

HECK, M.-C., et al. (2006), *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche Akademie*, Paris.

HEREDIA MORENO, M. C. (2003), « Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio » en *Archivo español de arte*, t. 76, Nº 304, pp. 371-388.

(2004 a), « Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe » en Cabañas Bravo, M. (coord.): *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Jornadas de Arte, vol. 12, Madrid, pp. 307-318.

(2004 b), « Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera » en RIVAS CARMONA, J. (coord.): *Estudios de platería: San Eloy*, pp. 197-210.

(2005), « Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la Varia Commensuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales » in *De Arte: revista de historia del arte*. Nº 4. pp. 63-74.

(2006 a), « La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe » en *Archivo español de arte*. Vol. 79, Nº 315, 2006, pp. 313-319.

(2006 b), « Un manuscrito muy poco conocido de la « Varia Commensuración » de Juan de Arfe » en *Goya. Revista de arte*, Nº 311, 2006, pp. 67-78.

LAURENZA, D. (2003), *La ricerca dell'armonia. Rappresentazioni anatomiche nel Rinascimento*, Firenze.

MATOSSIAN, C. (2007), *Art, anatomie. Trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Bruxelles.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1947), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid.

PACHECO, F. (1986), *L'art de la peinture*, Fallay D'Este, L. (trad.), Paris.

PANOFKSY, E.

(1987), *La vie et l'oeuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, pp. 361-409.

(2003), *Idea*, Paris, pp. 60-122.

RIFKIN, B. et al. (2006), *L'anatomie humaine. Cinq siècles de sciences et d'art*, Paris.

RÖHRL, B. (2000), *History and Bibliography of Artistic Anatomy. Didactics for Depicting the Human Figure*, Hildesheim.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1920), *Los Arfe*, Madrid.

SANZ M. J. (2004), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla.

VAISSE, P. (1964), *Albrecht Dürer. Lettres et écrits théoriques*, Hermann, Paris, pp. 167-201.

VITRUVÉ, (1990), *De l'architecture*, t. III, P. Gros (trad.), Paris.

WÖLFFLIN, H. (1943), *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, pp. 355-364.