

Más allá del Renacimiento

entre Dürero y
Parmigianino

Textos de profundización
para la visita

Las razones de la exposición

La exposición ***Más allá del Renacimiento. Entre Durero y Parmigianino*** nace de la mirada de **Georg Baselitz** (1938–2026), gran artista contemporáneo y apasionado coleccionista que, durante más de cincuenta años, reunió obras de los maestros de la gráfica europea de la Edad Moderna. Las más de 130 estampas de su colección, junto con las obras del Museo de Bellas Artes de Budapest, ofrecen un viaje a una época inquieta y experimental, en la que los artistas exploraron formas y posibilidades nuevas respecto a los modelos del Renacimiento.

La exposición investiga las búsquedas y las invenciones que a lo largo del siglo XVI surgieron en los talleres de toda Europa gracias a la creciente difusión y familiaridad con las técnicas del grabado. Tomando simbólicamente como punto de partida a **Albrecht Durero**, figura fundamental de la historia de la gráfica, se presenta la obra de grandes artistas italianos, franceses, neerlandeses y alemanes, capaces de dominar distintas técnicas – desde la xilografía

a varias matrices hasta el buril y el aguafuerte – para expresar sus propias sensibilidades e inclinaciones.

El recorrido expositivo abarca desde la iconografía sagrada hasta la mitológica, desde las figuras de indumentaria hasta las figuras en meditación, poniendo en relación obras de artistas diferentes para ofrecer a la mirada del visitante la pluralidad de soluciones compositivas, estilísticas y técnicas desarrolladas por ellos.

Las obras maestras de **Andrea Mantegna, Domenico Beccafumi y Parmigianino**, así como las de **Lucas Cranach el Viejo, Hendrick Goltzius, Bartholomeus Spranger** y la **Escuela de Fontainebleau**, constituyen así el punto de partida para explorar los rasgos caleidoscópicos del Renacimiento tardío y del Manierismo europeo: un conjunto de poéticas e inquietudes tan refinado como sorprendente, destinado a fascinar al público y a los artistas también en los siglos posteriores. La figura del artista y coleccionista Baselitz, homenajeada aquí también mediante algunas de sus obras, constituye un ejemplo de ello.

Sala 1

Albrecht Dürero, maestro del grabado

Figura fundamental del grabado alemán del siglo XVI, **Albrecht Dürero** (1471–1528) llevó el grabado a un nivel de extraordinaria complejidad. En sus estampas, la línea no se limita a delinear las figuras, sino que construye volúmenes, superficies y profundidad mediante la variación del trazo y la densa modulación de los signos.

Dürero nunca utilizó el color en sus estampas: el contraste entre la tinta y el papel era suficiente para definir la imagen. Su obra tuvo un enorme éxito y sus modelos continuaron siendo retomados mucho tiempo después de su muerte.

En la década de 1620, algunas de sus xilografías fueron impresas en color por el editor de Ámsterdam **Willem Jansz Blaeu**, mediante la incorporación de nuevas matrices de tono. ***El Rinoceronte*** y el ***Retrato de Ulrich Varnbüler***, expuestos aquí, muestran cómo una misma invención podía adquirir un carácter nuevo a través del color.

Sala 1

Parejas de figuras

La fortuna de la obra de **Albrecht Dürero** se mide también por la cantidad de artistas que retomaron y reinterpretaron sus invenciones.

Entre ellos se encuentra **Sebald Beham** (1500–1550), autor de una xilografía con ***Adán y Eva***, de la que procede la versión de autor desconocido expuesta aquí.

La comparación con el célebre grabado de Dürero de 1504 resulta elocuente: Beham conserva la disposición de la escena, pero la traduce a un lenguaje más definido y contrastado, acen-
tuando el componente simbólico en detrimento del naturalista.

Si el cruce de miradas y el contacto de las manos de los primeros padres ponen de relieve la reciprocidad de su relación, una relación diferente y contrastante entre las figuras aparece en los ***Amantes*** mal avenidos de **Jakob Lucius** (hacia 1530–1597), donde la proximidad de los protagonistas se convierte en una ocasión de contraste. El hombre anciano, marcado por rasgos grotescos y por el deseo, se contrapone a la joven, impasible y distante: gestos, expresiones y fisonomías subrayan los rasgos satíricos y morales implícitos en la obra, que interpreta un tema iconográfico muy difundido en el norte de Europa en aquella época.

Sala 1

Lucas Cranach el Viejo

Lucas Cranach el Viejo (1472–1553) fue, junto con **Hans Burgkmair**, uno de los primeros artistas alemanes en experimentar, ya a comienzos del siglo XVI, con la xilografía a varias matrices, incorporando al bloque de línea una o más matrices de tono, que proporcionaban a la estampa campos de color y efectos de claroscuro.

En Cristo en la cruz entre la Virgen y san Juan, perteneciente a una edición del Missale pataviense impresa en Viena en 1503, los colores están aplicados a mano sobre la estampa. El uso de varias matrices por parte de Cranach está bien representado por las dos versiones de la ***Predicación de san Juan Bautista*** de 1516: la incorporación del naranja modifica sensiblemente el aspecto de la imagen y aviva su impacto.

Igualmente relevantes son las dos versiones de la ***Oración en el huerto***, pertenecientes a la serie de la *Pasión*: junto a la estampa sobre papel se presenta, en efecto, otra impresa sobre vejiga de cerdo, con el propósito de obtener los efectos más suaves y delicados del pergamino.

Sala 1

Jacques Bellange

Pintor y grabador en la corte de Nancy entre 1602 y 1616, **Jacques Bellange** (1575?–1616) trabajó en un ambiente abierto a los intercambios artísticos entre Francia, Alemania e Italia y es uno de los artistas más originales del Manierismo europeo tardío.

Sus composiciones, principalmente de tema religioso, están animadas por figuras elegantes y alargadas, cuellos esbeltos, peinados elaborados y paños a veces ceñidos y otras suntuosos; puntos de vista y encuadres compositivos insólitos acentúan el carácter teatral de las escenas, mientras que el juego de luces y sombras contribuye a crear atmósferas especialmente intensas.

Mediante el uso magistral del rayado y del punteado, combinado con mordidos cuidadosamente controlados, Bellange alcanzó efectos de extraordinaria refinación, restituyendo la suavidad de las carnes, la textura de los tejidos y la profundidad de los espacios, como demuestran las aguafuertes expuestas.

Sala 1

La representación del claroscuro

En el siglo XVI, la estampa se convierte en un campo de experimentación en el que los artistas exploran las posibilidades ofrecidas por la combinación de técnicas y matrices.

Ugo da Carpi (hacia 1470–1532) fue pionero en la representación del claroscuro mediante la xilografía: su ***Diógenes***, inspirado en **Parmigianino**, y el grupo de ***Eneas y Anquises***, inspirado en **Rafael**, fueron realizados a partir de cuatro tacos y se cuentan entre sus obras maestras absolutas. Otro intérprete de esta investigación fue **Domenico Beccafumi** (1486–1551). Entre las obras expuestas aquí se encuentran grabados realizados al buril y a punta seca, como ***Noé ebrio después del Diluvio con dos de sus hijos***, junto a xilografías a varias matrices pertenecientes a las series de ***Apóstoles y Santos***, en las que el artista demuestra su dominio técnico en la representación de las transiciones tonales. Las distintas matrices, impresas sucesivamente, construyen figuras y espacios mediante transiciones de luz y sombra, sin utilizar una línea de contorno, modelando los volúmenes y sugiriendo la profundidad.

Sala 2

El modelo y sus variaciones

Las tres estampas que representan ***La agricultura*** derivan de una obra perdida de **Giuseppe Arcimboldo** (1526–1593), pintor de corte de los emperadores en Viena y Praga, célebre por sus extravagantes alegorías construidas mediante la combinación de elementos vegetales, animales y objetos, en este caso herramientas agrícolas. Su particularidad reside, sin embargo, precisamente en sus diferencias: aunque derivan del mismo modelo, presentan interpretaciones distintas.

El aguafuerte y el grabado siguen más fielmente la composición original; la xilografía, en cambio, se aleja de ella con mayor libertad, acen-
tuando los contornos para crear una imagen de gran impacto expresivo e introduciendo también nuevos detalles, como la salchicha colgada del sombrero. La copia se convierte así en una forma de reinterpretación.

Sala 2

Geometrías y perspectivas

En el siglo XVI, la posibilidad de multiplicar las imágenes amplió enormemente los usos del grabado. Las xilografías en color de **Erasmus Loy**, activo en Ratisbona entre las décadas de 1550 y 1570, representan edificios y plazas idealizados e imaginarios, contruidos mediante dos matrices. Su destino era insólito: no estaban concebidas únicamente para ser contempladas como imágenes autónomas, sino para aplicarse sobre muebles, sobre todo armarios y arcones, imitando los efectos perspectivos e ilusionistas de la taracea.

Esta práctica hacía accesible, mediante el grabado, un tipo de decoración que de otro modo estaba reservado a una clientela acomodada. A ellas se suman las hojas sueltas del visionario tratado ***Geometria et Perspectiva*** (1567) de **Lorenz Stöer** (1537–1621), concebido como apoyo para el diseño de incrustaciones de madera.

Sala 2

Parmigianino: variaciones sobre un tema

La obra de Parmigianino que representa a ***San Pedro y san Juan curan al cojo en la puerta del templo***, constituye uno de los experimentos más audaces del grabado manierista. El artista combinó por primera vez el aguafuerte y la xilografía, haciendo dialogar las líneas libres y sintéticas de la plancha de cobre con las superficies tonales del taco de madera. Se conocen numerosas variantes de la obra (cinco estados), que muestran modificaciones significativas en la plancha grabada, así como el uso de distintos bloques de color para conseguir los efectos pictóricos deseados. Las matrices sobrevivieron al artista y siguieron utilizándose posteriormente. Aquí se exponen varias versiones: la obtenida únicamente de la plancha de cobre (aguafuerte y buril o punta seca), la xilografía (atribuida aquí a Ugo da Carpi o Antonio da Trento) y un ejemplar que combina las distintas técnicas. La comparación muestra cómo cada matriz constituye solo una parte de la imagen y cómo el resultado final depende de la interacción entre líneas, tonos y colores.

Sala 3

Parmigianino y el Entierro de Cristo

Parmigianino (1503–1540) está considerado el primer maestro italiano de la técnica del aguafuerte, que aprendió a dominar obteniendo resultados especialmente suaves e innovadores; entre sus obras maestras se encuentra ***Entierro de Cristo***.

La obra estuvo precedida por una cuidadosa fase de elaboración: el artista estudió las interpretaciones de los grandes maestros y realizó numerosos dibujos y bocetos. Aquí se presenta un ejemplar excepcional de la primera versión (con las figuras orientadas hacia la izquierda), impreso sobre papel amarillo, de particular delicadeza y lirismo.

Dado que la plancha resultó dañada durante el mordido del segundo estado, Parmigianino elaboró una nueva composición en contrapartida (es decir, invertida respecto de la primera), con una estructura más definida y trazos más nítidos. Se convirtió en una de las estampas más refinadas de su tiempo y una de las más copiadas.

Andrea Schiavone (1522–1563), seguidor creativo de Parmigianino, realizó numerosas variantes del tema, varias de las cuales están bien representadas aquí. El ejemplar de Budapest, sobre papel amarillo y realzado con blanco de plomo, destaca por su grafismo y por la intensidad de los trazos, obtenidos mediante el hábil trabajo de la matriz.

Sala 4

Antonio Fantuzzi y la impresión en rojo

En el siglo XVI, la mayoría de las estampas se realizaban con tinta negra o parda sobre papel claro. La impresión en rojo representó, por tanto, una elección especialmente audaz, sobre todo en el círculo de artistas activo en Fontainebleau en la década de 1540 al servicio de Francisco I. El color podía evocar la sanguina, confiriendo a las figuras suavidad y una cualidad casi pictórica. **Antonio Fantuzzi** (hacia 1510–1550), de origen boloñés y documentado en Fontainebleau entre 1537 y 1550 junto a **Francesco Primaticcio**, fue uno de los principales experimentadores de esta práctica. Las dos versiones de ***Sátiro atacando a una ninfa*** expuestas aquí, una en rojo y otra en negro, muestran cómo un mismo tema puede adquirir un carácter radicalmente diferente mediante el uso de una tinta distinta. En la estampa roja, las formas parecen más suaves, los contrastes menos marcados y el conjunto más delicado. También se exponen algunas aguafuertes especialmente significativas del mismo artista, como ***El sacrificio*** -la primera estampa adquirida por Baselitz, basada en una pintura de **Rosso Fiorentino** para la galería de Francisco I- u otras inspiradas en pinturas hoy perdidas: La cremación de un cadáver, ***Las musas alrededor del monte Parnaso, Artemisa, Atenea y Afrodita abandonan el Olimpo***, esta última también impresa en rojo.

Sala 4

El arte de la relación

En la tradición figurativa, las parejas de figuras adquieren significado no solo por lo que representan, sino sobre todo por la manera en que establecen una relación en el espacio. Posición, gestos, miradas y movimientos pueden sugerir armonía, deseo, tensión u oposición.

En el siglo XVI, el grabado se convierte también en un instrumento privilegiado para explorar estas dinámicas. En ***Los amantes*** de **Parmigianino**, expuesto aquí, el abrazo y la sensualidad de los gestos transforman el modelo de ***Los Modi*** de **Marcantonio Raimondi** en una imagen más íntima y dulce, en la que los dos enamorados, representados con suavidad, parecen sublimar su armonía en un paisaje cómplice. De otro carácter son las interpretaciones de ***Marte y Venus*** realizadas por el **Maestro IQV** y **Léon Davent**, decididamente más descriptivas y menos atmosféricas, mientras que, algunas décadas después, la pareja divina -estatuaria, modelada por la luz- muestra su unidad a través del entrelazamiento de los cuerpos y los movimientos, subrayado por la mano de Marte, bajo la mirada benévola de Cupido.

Sala 5

El desnudo femenino

En el siglo XVI, el desnudo femenino adquiere una presencia cada vez más importante en la producción artística, asumiendo a menudo también un carácter explícitamente sensual. Sin embargo, su representación rara vez nace del estudio directo del natural: los artistas miran sobre todo las obras del pasado y los modelos contemporáneos, que a través de las estampas pueden circular y llegar a un público cada vez más amplio.

Las obras expuestas aquí muestran cómo estos modelos fueron interpretados de diferentes maneras. En la ***Lucrecia*** de **Sebald Beham**, el cuerpo femenino adopta formas clasicizantes, unidas a una evidente sensualidad.

En ***Las tres Parcas*** de **Pierre Milan**, a partir de un dibujo de **Rosso Fiorentino**, las tres figuras - casi deformadas en sus proporciones y fisonomías, y muy diferentes de la versión vestida del mismo Milan presentada en la segunda sala - parecen ser el resultado de una observación desde tres puntos de vista diferentes, en consonancia con el gusto refinado y anticonvencional de la Escuela de Fontainebleau. Entre el ideal clásico y la investigación manierista, el cuerpo se convierte así en uno de los principales campos de invención artística.

Sala 5

El cuerpo en movimiento

La Batalla de los desnudos de **Antonio Pollaiuolo**, realizada al buril en la década de 1470, es, en efecto, una de las obras fundamentales para comprender el interés renacentista por la figura humana. Las diez figuras masculinas, representadas en distintas poses y vistas desde múltiples ángulos, muestran un estudio atento de la anatomía y el movimiento. La estampa se convirtió en punto de partida para un amplio repertorio de modelos destinado a influir en los artistas durante las décadas siguientes. E

n esta sala, las figuras de Pollaiuolo dialogan con las invenciones de **Juste de Juste**, virtuoso artista del siglo XVI que trabajó en Fontainebleau y llevó la investigación sobre el cuerpo hacia resultados radicalmente diferentes. En sus pirámides humanas, brazos, piernas y torsos se entrelazan en posturas sinuosas y forman composiciones acrobáticas, mientras que sus cuerpos desollados parecen llevar al extremo la investigación anatómica. Del rigor renacentista a la excentricidad manierista, estas obras muestran, por tanto, dos modos opuestos, aunque ambos extraordinariamente inventivos, de representar e interpretar la estética de la figura humana.