

DEL “POLIEDRO SOBRE UN PEDESTAL” DE DURERO AL “CUBO” DE GIACOMETTI

Artes plásticas (la investigación del y por el volumen)

ROMÁN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Profesor Titular de escultura, Facultad de Bellas Artes

Universidad de La Laguna

En Italia, a partir del Quattrocento, la teoría del arte pretendía incidir en la producción artística. En este ámbito, se intentó, por ejemplo, transformar la teoría de las proporciones en una ciencia empírica fundamentada en la observación de la naturaleza; de esta forma se entraba en lo que Jean Gebser ha denominado *conciencia perspectiva*¹, que permitía al artista, por medio de la observación, llegar a la mayor concordancia posible con la imagen de la naturaleza a través de la percepción individual. El uso del compás y los transportadores sirvió para medir el cuerpo humano teniendo en cuenta su articulación orgánica y su tridimensionalidad. La proporción debía ser numérica y mensurable y, por tanto, la concepción racional se basaba en cálculos matemáticos y modelos geométricos. Resulta fácil comprender entonces el extraordinario valor que el *disegno* llega a adquirir para el análisis directo de la naturaleza pues permitía establecer una complementariedad entre *teoría* y *práctica* sobre los principios mismos de la investigación. Un fiel reflejo en torno a este planteamiento fue el tratado de A. Durero *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) que comprendía los estudios sobre proporciones humanas. Sobre este tema realizó abundantes dibujos y esbozos preparatorios para su definitiva publicación. Parte de esos ensayos están recogidos en un álbum conocido como el “Libro de dibujos de Dresde”. En sus explicaciones y dibujos sobre la proporción configura esquemas en clave tridimensional denominados estudios estereométricos. En ellos representa figuras en diferentes actitudes, desde la proyección plana de cubos colocados en diferentes posiciones llega a la reducción estereométrica de la forma, es decir, a la construcción de figuras a partir de poliedros. En estos dibujos, Durero no proyectó las medidas en términos de figuras planas sino de volúmenes orientados en varias direcciones, como una articulación de cuerpos sólidos en el espacio. Su importancia radica en que señalan las medidas de alto, ancho y profundidad, alejándose de aquellos esquemas planimétricos de construcción medievales², y pudiendo establecer con mayor facilidad su relación con la tridimensionalidad. La construcción de modelos estereométricos, que en el Renacimiento se definía como *quadratura del corpo umano*, permitía al artista el tratamiento en perspectiva de

volúmenes orgánicos. Este sistema de construcción se remonta, según advierte Lomazzo, a Vincenzo Foppa, autor de un tratado de perspectiva en el que estudiaba las proporciones del cuerpo humano. Lomazzo, que en 1575 tenía en su poder dicho tratado y quería editarlo, define los estudios de Foppa como *figure quadrate* y habla igualmente de que Bramante realizaba un libro siguiendo las *figure quadrate* de Foppa para hombre y caballo, obra que estaba en manos de Luca Cambiaso³. L. Baer señala que los pintores italianos del siglo XV utilizaban este tipo de dibujos con contornos rectilíneos. Estos dibujos aún conservados, muestran formas naturales fraccionadas en distintas superficies planas, tal y como se aprecia en el libro de Arquitectura de Budapest, libro que contiene probablemente copias según originales de Mantegna⁴. Pero es necesario destacar que el término *quadrature* no implicó desde el principio el tratamiento "cúbico" de las figuras, ni siquiera necesariamente un sistema de proporciones; sin embargo resulta significativo que Durero incluyera este tipo de construcciones en un libro que se destinaría de forma exclusiva al estudio de las proporciones humanas. Según señalan A. Chastel y R. Klein el estudio del escorzo humano, construido a partir de proyecciones ortogonales, iniciado por Piero della Francesca en su *Prospettiva Pingendi*, llevó a Durero a la espectacular invención de esos dibujos "cubistas"⁵. Durero, en esta clase de estudios de marcado carácter analítico, añade textos manuscritos, cuyo objetivo es ofrecer un método operativo de construcción de la figura humana. En uno de esos textos se puede leer:

"En primer lugar, coloca dos cubos como las dos secciones de un hombre que desees dibujar. Primero visto de frente y luego de perfil. Entonces usa el mismo tipo de cubos y colócalos de perfil junto a los anteriores, vistos de frente o por detrás. Podrás trasladar la posición a otra posición por medio de líneas horizontales y compara una con la otra. Serás entonces capaz de ver las superficies rectangulares desde todos los lados, los cuales pueden ser circunscritos con los contornos del cuerpo. Una vez hecho esto, los dos cubos vistos de frente pueden ser desplazados a lo largo de sus uniones. Pero dondequiera que ellos se unan, los contornos del cuerpo, si éstos son añadidos, deben ser divididos de la misma manera que yo he hecho aquí en dos cubos, procedí con una figura entera, igualmente dividida de un extremo a otro, tal como se demuestra a continuación..."⁶

Un ejemplo no menos significativo es aquel otro texto en el que Durero relaciona este tipo de estudios estereométricos con el problema de la tridimensionalidad, con el volumen:

"... este método –dice- puede ser útil para escultores que comienzan a aprender este arte, quienes intentan tallar una figura de madera o de piedra. En orden a copiar una figura con exactitud, ellos pueden cortar de las superficies cuadradas lo que sea necesario, sin cortar demasiado ni dejar mucho..."⁷

Aquí habla de un método que consiste en el traslado de un modelo de carácter gráfico a las distintas caras de un bloque de material determinado. Bajo esta construcción cúbica

subyacen, tanto la importancia de la perspectiva como la idea de la preeminencia del volumen en la escultura. El confeccionar cuerpos y rostros a partir de poliedros despertó el interés de numerosos autores y artistas⁸. Incluso L. Baer va más allá al indicar como dato significativo sobre posibles influencias, el hecho de que el citado "Libro de dibujos de Bresde" de Dürero, fuese editado por primera vez en 1905 y que poco después aparecieran las primeras obras de arte cubistas⁹. G. Severini, publica en 1921 su obra *Du Cubisme au Classicisme* en la que defendía un orden constructivo de la obra basado en la geometría y el número, señalando que mediante ese método definido como "proyecciones ortogonales conjugadas" se puede construir un cuerpo humano y su sombra y ponerlos en movimiento. Esa base geométrica la considera no como una meta sino un medio de representar completa y armoniosamente un cuerpo según sus tres dimensiones¹⁰. El sistema de proyecciones ortogonales así como todas las operaciones relativas a las secciones de los sólidos por un plano y otras formas de proyección era conocido por los escultores y canteros del pasado¹¹. El proceso de reducción-elaboración considerando la forma humana como la combinación de un número limitado de figuras geométricas y poliedros llevó a los escultores egipcios y griegos del período arcaico a conseguir una gran unidad en los Kuroi. Todo apunta a que estos escultores realizaban este tipo de dibujos, caracterizados por un esquematismo y descomposición en diversos planos de los volúmenes, hipótesis que también defiende R. Wittkower¹². Una vez trazados en la piedra se procedería a su talla, pues el acabado que presentan, en mayor o menor medida, nos indica el proceso de trabajo seguido, que se caracteriza por una tendencia a la geometrización y al tratamiento de la forma natural a base de planos. Este método de trabajo es el que sigue normalmente el escultor cuando procede a eliminar material esquematizando o geometrizando previamente la forma ó, como diría Dürero, "cortar de las superficies cuadradas lo que sea necesario", hasta llegar al depurado y detallado de la misma. Interés por este tratamiento cúbico o poliédrico del cuerpo mostró también O. Schlemmer. Realizó su propio "hombre cuadrículado" a la vez que construía una figura mediante cubos (ambos dibujos realizados entre 1928-29) y, además expuso sus ideas al respecto, ideas que concretaba artísticamente en una síntesis entre forma geométrica y figura humana, lo que R. Wick denominó "constructivismo antropocéntrico"¹³. En su diario de 1915, Schlemmer escribió¹⁴:

"El cuadrado del tórax / el círculo del abdomen, / cilindro del cuello, / cilindro de los brazos y piernas, / esferas de las articulaciones en codo, / rodilla, hombro, tobillo, / esferas de la cabeza, de los ojos, / triángulo de la nariz, / la línea que comunica el corazón y el cerebro, / la línea que comunica la cara con lo que se ve, / el ornato que se forma entre cuerpo y mundo externo simboliza su relación con él"

La reflexión en torno al carácter cúbico de la figura también fue incesante e intensa en el caso de A. Giacometti. Consideraba el dibujo como un formidable medio de expresión del alma; decía, “tenía que permitirle un día, ver mejor que nadie”. Esta forma de expresión le llevó a considerar el “cubo” tallado en yeso blanco (1934) con sus múltiples caras en auténticos soportes para el trazado. G. H. Didi-Huberman ha realizado análisis formales e históricos de esta obra en un interesante texto titulado *Le cube et le visage* (Macula, Paris, 1993). En el “cubo”, una obra única que no tiene descendencia estilística en Giacometti, se ocupó de la relación que existe entre los cuerpos y la geometría así como del problema de la dimensionalidad. Por tanto, La relación volumen-dibujo es directa, lo que el escultor pedía siempre al dibujo es una construcción de líneas o perfiles que exige una construcción de volúmenes o de masas. En un escrito de 1924 denominado “Modo de hacer una figura” señaló:

“Masas.

Dirección de las masas; relaciones entre ellas, contrastes, direcciones de unas en relación con otras en la atmósfera.

Construcción en las masas, claridad del dibujo, y construcción lógica hasta el último centímetro cuadrado.

Líneas o arabescos, perfiles de las masas en el espacio y perfiles de los vacíos procedentes de la construcción, y plenitud en relación con las líneas contrarias.

Armonía del conjunto y de construcción por las masas, de las masas por el dibujo, del dibujo en el todo, armonía general”¹⁵

Mucho más tarde, en 1964, Giacometti volvería a ocuparse de esta concepción tradicional de la obra escultórica. Como bien indica Didi-Huberman¹⁶ no debe olvidarse el trabajo académico realizado por Giacometti en el taller de Bourdelle, quien profesaba una concepción del dibujo centrada también en la idea de “un edificio bien concebido desde su esqueleto”. Veía en el orden y el espíritu del dibujo el modo de construir las masas. A pesar de ello, Giacometti, de forma obsesiva, se introduce conscientemente en la búsqueda experimental de polígonos complejos (estudios de desnudos del periodo 1922-24) hasta desembocar ese enfoque poligonal-poliédrico del volumen en la realización de numerosas cabezas a las que Giacometti se negaba a encuadrar bajo la estructura de un óvalo a la manera académica de *L'art de dessiner* de J. Cousin. El interés por la copia de figuras que siempre practicó le lleva incluso al estudio del famoso “escriba sentado” de la estatuaria egipcia. Centrado concretamente en la cabeza, reduce todas las masas del rostro según un tratamiento poliédrico que recuerdan los esbozos estereométricos de Durero¹⁷. Esto le lleva a realizar un considerable número de dibujos de autorretratos (entre 1922 y 1940) en los que las caras son tratadas con contornos poligonales y uno de los ejemplos más

representativos es “retrato del artista poliédrico”¹⁸. Giacometti sintió una verdadera fascinación por el grabado “Melancolía” de Durero. En esta obra aparece un poliedro que tendrá como referencia el artista suizo¹⁹ para su realización del “Cubo” (1934)²⁰. Un estudio preparatorio que Durero ejecutó para ese grabado es “Poliedro sobre pedestal” (1514) recogido en el ya citado “Libro de dibujos de Dresde”. El punto de fuga de ese poliedro lo indica Durero mediante un ojo. Las esquinas diagonalmente opuestas del cubo se han cortado, y éste se apoya en una de las superficies truncadas resultantes. Se crea una ilusión óptica mediante la cual aparece como un poliedro con los lados pentagonales, en parte porque el punto de vista está descentrado.

En definitiva, para Durero, el tratamiento cúbico, estereométrico, de las formas naturales, suponía un método de trabajo en el que confluyen aspectos de carácter geométrico, constructivo y didáctico y, por tanto, un sistema fiable para construir la figura humana de acuerdo con principios fijos y estables. Además, destacó que esta forma de proceder en el dibujo posee un amplio valor instructivo por su íntima relación con procesos escultóricos, al entender que este método es aplicable tanto en procedimientos de carácter sustractivo (talla directa) como aditivos (modelado, construcción). Los dibujos estereométricos resultan ser a un tiempo la esquematización geométrica de las formas, reflejo de la investigación sistemática de las proporciones y el esquema del cuadrado de proyección por lo que podrían ser considerados principalmente como recetas de composición. En Giacometti, por el contrario, el poliedro servirá, con sus múltiples caras, para la configuración gráfica- experimental de una cabeza, la estructura del poliedro, del cubo, no se modifica, se convierte en un soporte. No perseguía la búsqueda de un método de trabajo eficaz para la construcción de la forma humana, respondía más bien a planteamientos de carácter psíquico, creativo.

Notas

¹ Vid. Gebser, J.: *Ursprung und Gegenwart . Die Fundamente der aperspektivischen Welt*, Deutsche Verlags - Anstalt, Stuttgart, 1949-1953.

² Sobre el concepto de "sistema planimétrico" vid. Panofsky, E.: *El significado en las artes visuales*: Alianza Forma, Madrid, 1983, p. 96 y Cristiani, M. L.: "moduli compositivi tra XII e XIII secolo", *Critica d'art*, XLIX, 2, 1984, pp. 89-92.

³ Cfr. Lomazzo, G. P.: *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Presso Saverio del Monte editore proprietario, Roma, 1844, vol. II, p. 39.

⁴ Cfr. Baer, L. en Schön, E.: *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Nuremberg, 1542, ed. facsímil por L. Baer, Francfurt am Main: Joseph Baer & Co., 1920.

-
- ⁵ Cfr. Chastel-Klein notas críticas a Gaurico, P.: *Sobre la escultura*, 1504, Akal, Madrid, 1989, p. 111.
- ⁶ Dürer, A.: *The human figure. The complete Dresden Sketchbook*, Introduction, translations and commentary by Walter. L. Strauss, Dover Publications, New York, 1972, p. 206.
- ⁷ *Idem*, p. 208.
- ⁸ Schön, E.: *op. cit.* ; Beham, M. S.: *Dies Büchlein zeyget an... ein Mass oder Proportion des Ross*, Nuremberg, 1528; Lautensack, H.: *Des Cirkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse Kurtze doch gründliche Underweisung*, Nuremberg, 1564; Van der Heyden, J.: *Reissbüchlein...*, Estrasburgo, 1634; Bergmüller, J. G.: *Antropometria oder Statur des Menschen*, Augsburgo, 1723; Schadow, G.: *Polyclet oder von den Massen der Menschen*, Berlín, 1834; Zeising, A.: *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Leipzig, 1854, Francfort, 1855.
- ⁹ Cfr. Baer, L. en Schön, E.: *op. cit.*, introducción, nota 6.
- ¹⁰ Cfr. Severini, G.: *Del Cubismo al clasicismo. Estética del compás y del número*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Cajamurcia, Murcia, 1993, pp. 84-85.
- ¹¹ Vid. por ejemplo, Bruemel, C.: *Greek Sculptors at work*, The Phaidon Press, London, 1955.
- ¹² Wittkower, R.: *La escultura. Procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1983), pp. 21-27. Sobre el método de trabajo de los escultores del período arcaico griego en relación con los dibujos preparatorios vid. "El canon de proporción como base del proceso escultórico egipcio y su proyección en el período arcaico griego" en mi tesis doctoral Hernández, R.: *Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura*, Universidad de La Laguna, 1993 , pp. 84-100.
- ¹³ Wick, R.: *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 259.
- ¹⁴ Schlemmer, O.: *Estudios sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 21-22.
- ¹⁵ Giacometti, A.: *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 158.
- ¹⁶ Didi-Huberman, G.: *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, Paris, 1993, p. 35.
- ¹⁷ Vid. *Idem*, p. 34, fig. 13.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Sobre los explícitos vínculos del "Cubo" con la Melancolía" de Durero vid. M. F. Brenson.: *The Early Work of Iberto Giacometti: 1925-1935*, The Johns Hopkins University (Ph. D.), Baltimore, 1974, p. 201 cit. por Didi-Huberman, G. *op. cit.*, pp. 156-157.
- ²⁰ Vid. "El cubo" y compárese con Dürer, A.: *op. cit.*, fig. 116, p. 233.