DURERO

OBRAS MAESTRAS
DE LA ALBERTINA

MUSEO NACIONAL

DURERO

OBRAS MAESTRAS DE LA ALBERTINA


1484
Das malt ich nach meiner gestalt
Ich was sey dnů zwenzig jar alt
Albrecht Dürer

DURERO

OBRAS MAESTRAS DE LA ALBERTINA

EDICIÓN A CARGO DE

José Manuel Matilla

Del 8 de marzo al 29 de mayo de 2005

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

La exposición *Durero. Obras maestras de la Albertina*
ha sido organizada por el Museo Nacional del Prado
en colaboración con la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

CON EL PATROCINIO DE

CON LA COLABORACIÓN DE

MINISTRA DE CULTURA

Carmen Calvo Poyato

SUBSECRETARIO DE CULTURA

Antonio Hidalgo López

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR ADJUNTO DE CONSERVACIÓN
E INVESTIGACIÓN

Gabriele Finaldi

DIRECTOR ADJUNTO DE ADMINISTRACIÓN

Miguel Vidal Ragout

MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

PRESIDENCIA DE HONOR

SS. MM. los Reyes

PRESIDENTE

Rodrigo Uría Meruéndano

VICEPRESIDENTA

Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

VOCALES

Esperanza Aguirre Gil de Biedma
José Luis Álvarez Álvarez
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
M.ª Concepción Becerra Bermejo
Antonio Bonet Correa
Duque de San Carlos
José M.ª Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca
M.ª de las Mercedes Díez Sánchez
Miguel Ángel Fernández Ordóñez
Antonio Hidalgo López
José Luis Leal Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Iñigo
Julián Martínez García
José Milicua Illarramendi
Moisés Plasencia Martín
Alberto Ruiz Gallardón
Catalina Sureda Pons
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Francisco Javier Velázquez López
Miguel Zugaza Miranda
Carlos Zurita, Duque de Soria

SECRETARIA

M.ª Dolores Muruzábal

La obra de Alberto Durero (1471-1528) constituye un ineludible punto de referencia en la Historia del Arte. También lo son las dos instituciones que, en colaboración, han organizado esta exposición: la Albertina de Viena y el Museo Nacional del Prado. Ambas tienen un reconocido prestigio como museos ejemplares en su género, la primera de ellas en cuanto a obra sobre papel —dibujos y estampas— y la segunda en lo que a la pintura se refiere.

Que estos dos museos europeos, pertenecientes a países ligados en un pasado por políticas comunes, vean en nuestros días unidos sus esfuerzos en la realización de proyectos culturales, al mismo tiempo que se desarrolla una política común en la Unión Europea, es algo que nos llena de satisfacción. Y que esta colaboración se lleve a cabo en torno a la obra de Durero, es un acontecimiento que no podemos dejar de celebrar.

Las estampas y los dibujos de Durero de la Albertina, junto a las cuatro extraordinarias tablas del artista que atesora el Museo Nacional del Prado, constituyen un conjunto expositivo de primer orden. Poder contemplarlo en su totalidad por primera vez en las salas del edificio de Villanueva demuestra, de forma evidente, que el arte no tiene fronteras, y que todo esfuerzo de las administraciones que redunde en la difusión de la obra de los grandes artistas siempre merece la pena.

La obra de Alberto Durero es la prueba inequívoca de la internacionalidad del arte. Sus estampas gozaron, ya en su tiempo, de una extraordinaria difusión por toda Europa; sus dibujos tuvieron un gran éxito entre los coleccionistas, y algunas de sus pinturas viajaron de forma temprana a diversos reinos de Europa. El artista, además, fue consciente de la necesidad de visitar numerosos países del continente, no sólo para ampliar sus mercados, sino sobre todo para enriquecer su acervo cultural, llegando a conocer todo lo nuevo que se hacía en el norte de Italia y en los Países Bajos.

De la alianza entre ambas corrientes artísticas, los renacimientos del sur y del norte, junto a la propia concepción del arte existente en su tierra natal, Nuremberg, nacerá una peculiar visión artística, cuyos frutos se manifestarán a través de diversos medios: la pintura, el dibujo, el grabado y, no menos importante, la teoría artística. De tal manera que Durero —artista erudito y caballero— y su obra se convirtieron en patrimonio común de buena parte de los artistas que desarrollaron su actividad en el continente durante los siglos XVI y XVII.

Por todo ello, hay que felicitar al Museo Nacional del Prado por la realización de esta exposición, y agradecer muy especialmente a la Albertina la generosidad de un préstamo verdaderamente excepcional, ya que, por primera vez en su historia, sale de su sede vienesa este importante conjunto de obras maestras. Quiero también expresar mi sincera gratitud hacia la Fundación Winterthur y el Consorcio Turístico de Madrid de la Consejería de Economía e Innovación Tecnológica de la Comunidad de Madrid, cuya desinteresada generosidad ha contribuido, una vez más, a que este proyecto sea posible.

Carmen Calvo

MINISTRA DE CULTURA

La presentación de una exposición en el Museo del Prado, y su testimonio en forma de catálogo, es siempre una grata tarea, pero en esta ocasión la satisfacción es, si cabe, aún mayor, teniendo en cuenta la magnitud del proyecto. Este acontecimiento excepcional denota la buena salud de la que goza el Museo así como el entendimiento y el espíritu de colaboración con otras instituciones europeas, en este caso la Albertina de Viena, que por vez primera cede un número tan elevado de obras de Durero a un museo extranjero. Ante ellos queremos en primer término dejar constancia de nuestro más profundo agradecimiento.

Alberto Durero, maestro reflexivo y experimentador, fue un observador infatigable de la realidad. A caballo entre el final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento, supo aunar el mundo germánico, de mirada escudriñadora y casi científica, con el mundo italiano, donde el ser humano era medida de todas las cosas. Tanto en su producción gráfica como en su pintura engrandeció y elevó a la categoría de dignos de ser pintados motivos tan humildes como los insectos o las hierbas, al mismo tiempo que buscaba incesantemente la fórmula para lograr la proporción, la belleza y la armonía del cuerpo humano.

En pocas ocasiones como esta, uno tiene la sensación de encontrarse ante la obra de un genio tan versátil. La propia estructura de la exposición incide precisamente en este aspecto al mostrar desarrollados, en ocho grandes temas, los aspectos esenciales de la obra de Durero: desde sus inicios hasta el final de su vida; los asuntos religiosos y los profanos; los santos, los reyes, los familiares y los amigos; lo público de las estampas y lo privado de los dibujos; la naturaleza, los animales y el cuerpo humano. Y por supuesto su propia imagen, su autorretrato, a través del cual nos introducimos en la visión que el artista tenía de sí mismo, de su autoestima y sus ideas, que son al mismo tiempo las de toda una nueva época en la cultura europea

La elaboración de este proyecto no habría sido posible sin la inestimable ayuda del Consorcio Turístico de Madrid de la Consejería de Economía e Innovación Tecnológica de la Comunidad de Madrid y de la Fundación Winterthur, colaboradora muy activa con el Museo del Prado desde hace más de seis años, y en particular con las actividades relacionadas con la obra sobre papel —dibujos y estampas—, fruto de cuya relación han visto la luz proyectos tan importantes como el que ahora presentamos, y a quien aprovechamos la oportunidad que nos brindan estas líneas para agradecerle su generosa ayuda.

No nos resta sino congratularnos de poder abrir las páginas de este catálogo, tras haber recorrido las salas del Museo del Prado —que conserva cuatro excepcionales óleos integrados en el discurso de la exposición—, y volver a disfrutar de la obra intemporal de uno de los más grandes artistas de la Historia.

Rodrigo Uría

PRESIDENTE DEL REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Entre los diversos programas de apoyo y patrocinio al ámbito artístico y cultural que desarrolla la Fundación Winterthur, uno de los más gratificantes es la estrecha colaboración que desde hace más de seis años viene manteniendo con el Museo del Prado. El fruto de esa relación ha sido altamente satisfactorio incidiendo en un amplio y variado conjunto de actividades: restauraciones, apoyo a actividades científicas, publicaciones y exposiciones de carácter temporal, que excede la mera relación entre patrono y patrocinado.

Hoy la Fundación Winterthur se complace en presentar la exposición *Durero. Obras maestras de la Albertina,* que constituye sin duda alguna un acontecimiento de primer orden tanto por el número de obras que se presentan como por la importancia y trascendencia de las mismas. Algunas de las obras que se exponen es la primera vez que salen de Austria —como el emblemático dibujo de la *Liebre*—, lo que constituye un hecho excepcional y una extraordinaria deferencia para el Museo del Prado; por otra parte, nunca un número semejante de obras de Durero conservadas en la Albertina habían traspasado los muros que las albergan. Ello ha supuesto un gran esfuerzo, humano y material, del que la Fundación Winterthur ha querido ser partícipe mediante un apoyo absolutamente necesario para acometer un proyecto de tal envergadura.

Durero, al igual que otros artistas de los que hemos patrocinado proyectos en el Museo del Prado en los últimos años, como Goya, Manet o Miguel Ángel, es una de esas figuras claves en la Historia del Arte, cuya obra, tanto en los aspectos plásticos como ideológicos, supuso un cambio y dio pie a la evolución cultural de su tiempo. Mostrar hoy en día esas obras no es sólo un ejercicio de revisión histórica, sino de reflexión en muchos aspectos de la condición humana.

Todo ello queda estupendamente plasmado en el catálogo que con motivo de la exposición se publica. El haber contribuido a su edición representa una razón añadida de orgullo y satisfacción para la Fundación Winterthur.

Jaime de Marichalar y Sáenz de Tejada, Duque de Lugo

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN WINTERTHUR

Pocos artistas merecen un lugar tan destacado en la Historia del Arte como Alberto Durero. Creador infatigable, en su producción encontramos prácticamente todas las disciplinas que un artista podía practicar en una época en la que se estaban sentando las bases del arte de la Edad Moderna. Si fue un consumado pintor, como atestiguan las extraordinarias tablas que conservamos en el Museo del Prado, no le fue a la zaga su destreza en los campos del grabado y del dibujo en sus más variadas técnicas. Y no menos importante fue su actividad intelectual como tratadista.

Sus pinturas, y muy especialmente sus autorretratos, nos enseñan al artista moderno, consciente de sí mismo, que se proyecta al exterior y quiere ser recordado. Sus dibujos son un prodigio de virtuosismo técnico, en el que recrea la naturaleza o esboza los elementos esenciales de una composición, con tal grado de belleza, que se convierten en pequeñas obras maestras autónomas. En el ámbito del grabado a buril y en madera, logró dar el salto que permitió convertir el arte de la estampa en una actividad parangonable a la pintura. Y finalmente, como tratadista, sus obras trazaron el posterior camino a seguir.

Por razones históricas, la obra de algunos artistas permanece ligada a determinadas instituciones. Cualquiera que se refiera a Goya, por ejemplo, ha de pensar automáticamente en el Museo del Prado. Algo similar ocurre con Durero, cuya obra está indisolublemente asociada a la Albertina, institución que conserva su más nutrida colección de dibujos y estampas. Por tanto, es absolutamente necesario contar con este museo vienés para poder explicar quién fue Durero. Y no hay mejor modo de hacerlo que con una selección de su obra, complementada en este caso por nuestras cuatro tablas. Mediante el generoso préstamo de obras maestras de Durero conservadas en la Albertina es posible abordar, como lo hacemos en esta exposición, los aspectos esenciales de su actividad artística: sus primeros años, su capacidad para recrear la naturaleza, la elevación del grabado a la categoría de Arte, las estampas como expresión de las nuevas formas de devoción, el estudio del desnudo y de las proporciones del cuerpo humano, el proceso creativo que parte del dibujo y concluye en la pintura, su capacidad como retratista de la sociedad de su época, sus trabajos al servicio del emperador Maximiliano y la decantación final de su obra hacia postulados reformistas.

Como ya se ha dicho, realizar esta exposición en el Prado ha sido posible gracias a la generosidad de la Albertina que, por primera vez, accede a un préstamo de esta magnitud. A esta institución, y muy especialmente a su director Klaus Albrecht Schröder, quiero manifestar tanto personalmente como en nombre de todo el equipo del Museo nuestra más sincera expresión de agradecimiento, así como a Alfred Weidinger, Maria Louise Sternath, Heinz Widauer y Cornelia Zöchling. También queremos dejar constancia del apoyo que en este proyecto nos ha prestado el Consorcio Turístico de Madrid de la Consejería de Economía e Innovación Tecnológica de la Comunidad de Madrid, así como el que nos ha brindado la Fundación Winterthur que, una vez más con su siempre inestimable ayuda, permite al público que visita el Museo del Prado disfrutar de obras maestras de la creación artística.

Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

ALBERTO DURERO EN LA ALBERTINA

Klaus Albrecht Schröder

Con ningún otro artista se identifica tanto a la Albertina de Viena como con Alberto Durero (1471-1528). La colección destaca no sólo por el número de obras del más importante artista renacentista del norte de los Alpes, sino también por su calidad y su procedencia, que a menudo puede rastrearse hasta el taller del nuremburgués, lo que confiere especial singularidad a los fondos durerianos de la Albertina.

En 1796 el duque Alberto de Sajonia-Teschen recibió del emperador Francisco II los fondos habsburgueses de Durero, que hasta entonces se conservaban en la biblioteca de la corte. Distintos motivos, algunos no plenamente altruistas, como el elevado presupuesto de la Casa Real, debieron inducir al emperador a cambiar los dibujos almacenados en la biblioteca de la corte por una selección de grabados a buril. Sin la correspondiente cesión imperial de «bienes en especie», entre los que se contaba asimismo el espléndido palacio sobre el Augustiner Bastei [Bastión Agustino], la pareja de gobernantes constituida por el duque Alberto y la archiduquesa María Cristina no habría regresado a Austria, sino que se habría establecido en Dresde, la patria del duque.

En 1783 los infolios que albergaban los dibujos de Durero procedentes del emperador Rodolfo II fueron transferidos desde la Schatzkammer, donde se conservaban desde 1631, a la biblioteca de la corte, como base de una proyectada colección imperial de dibujos. Hemos de agradecer las alrededor de cuatrocientas obras de Durero al afán coleccionista del emperador Rodolfo II.

Agnes Dürer heredó a la muerte de su esposo todo su legado. Evidentemente todavía en vida transmitió ese legado artístico a Endres Dürer, hermano de Alberto. El propio Endres o, inmediatamente después de su muerte, su viuda vendieron el magno conjunto a Willibald Pirckheimer, patricio de Nuremberg e íntimo amigo de Durero. Finalmente, el gabinete artístico de Pirckheimer, junto con los dibujos durerianos, fue a parar a su nieto, Willibald Imhoff, por vía de herencia.

El emperador Rodolfo II se esforzó por conseguir para su inigualable colección de arte de la fortaleza de Praga las pinturas y dibujos de Durero más importantes. Entre 1586 y 1589 este esfuerzo se vio coronado por el éxito gracias a grandes adquisiciones procedentes de dos famosas colecciones.

Detalle de la fig. 5

FIG. 1 Alberto Durero, *Vista del castillo de Segonzano*, 1494, aguada de colores. Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett [Inv. Kl. 9]

Compró unas 250 obras de Durero sobre papel de la colección de Antonio Perrenot, el cardenal Granvela, muerto en Madrid en 1586. La carrera de éste muestra varios momentos cumbre: tras la muerte de su padre, en 1550, Carlos V le nombró secretario de Estado; desde 1559 fue ministro de la regente de los Países Bajos, Margarita de Parma. El emperador le hizo arzobispo de Mecheln y Pío IV le nombró cardenal. En 1564 representó los intereses de España ante el Vaticano y, finalmente, en 1579, fue nombrado virrey de Nápoles. En 1579 volvió a Madrid con el título que le designaba miembro de uno de los más importantes Consejos. La valiosa colección le acompañaba. Hoy Hendrik Budde descarta la creencia largo tiempo aceptada de que Antonio Perrenot o su padre Nicolás, canciller del emperador Carlos I, podían haber adquirido su colección de Durero a la familia Imhoff. El hecho es que Nicolás Perrenot y su hijo Antonio permanecieron en Nuremberg varias semanas con motivo de la Dieta Imperial de 1543, y Nicolás podría haber adquirido un gran número de dibujos del legado de Durero, tal vez directamente a Endres, hermano de su autor. Al mismo tiempo que la colección Granvela, el emperador Rodolfo II compró directamente obra a la familia del fallecido Willibald Imhoff por mediación del pintor Hans Hoffmann, líder artístico del renacimiento dureriano en la corte de Praga. Gracias al inventario de su colección efectuado en 1573 por Willibald Imhoff podemos ubicar en la Albertina gran parte de las obras que allí se mencionan.

Durante el reinado de Rodolfo II, los dibujos procedentes de las colecciones Granvela e Imhoff se agruparon en dos infolios, separándose al mismo tiempo las obras consideradas de menor valía. En 1631, el emperador Fernando II mandó trasladar de Hradschin al castillo imperial de Viena las obras más relevantes de la colección rudolfina; los dibujos de Durero fueron depositados en la Schatzkammer, salvándolos de ese modo del saqueo de Praga llevado a cabo por las tropas suecas.

La colección del emperador Rodolfo II, que a partir de 1796 pasó a ser propiedad del duque Alberto, estaba integrada por entre 370 y 400 dibujos de Durero: casi el triple de los actuales fondos durerianos de la Albertina.

Sin embargo, en las dos primeras décadas del siglo XIX la colección albertiana quedó drásticamente diezmada. En el transcurso de las guerras napoleónicas no se produjeron incautaciones oficiales de la colección ducal, que quedó preservada, tanto durante la toma de la ciudad en 1805, como a consecuencia del tratado de Viena de 1809 por el que se fijaron las condiciones de paz entre ambas potencias. Sin embargo, se considera probado que fue François Lefèbvre, primer director de la Albertina entre 1809 y 1814, quien se apropió de unos 200 dibujos de Alberto Durero. Éstos se encontraron en posesión del general conde Antoine-François d'Andréossy, gobernador militar francés de la Viena ocupada, del barón Vivant Denon, director general de los Musées Impériaux, y de Joseph von Grünling, coleccionista de Viena y futuro marchante. Tras la muerte del duque Alberto

FIG. 2 Alberto Durero, *Fábrica de alambres,* hacia 1489, aguada de colores. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ 4]

FIG. 3 Alberto Durero, *Barbara Holper, madre de Durero*, 1514, carboncillo. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ 22]

en 1822, el inventario de la colección ordenado por su heredero universal, el archiduque Carlos, sólo contabilizó 157 dibujos del maestro. La mayoría de los trabajos robados constituyen hoy el núcleo de las colecciones de Durero en Bremen [fig. 1], Berlín [figs. 2 y 3], Londres, Weimar [fig. 4], Nueva York y otros museos. Así en 1851, numerosas obras, tras ser vendidas por el marchante Grünling y pasar por las colecciones de Georg August Harzen y del senador Hieronymus Klugkist, fueron a parar a la Kunsthalle de Hamburgo por el testamento de Klugkist en 1851. Sir Thomas Lawrence adquirió la mayoría de sus dibujos de Durero de los legados de Andréossy y del barón Denon. Obras de su propiedad figuran hoy, por ejemplo, en las colecciones del Kupferstichkabinett de Berlín o del British Museum de Londres.

De todos modos la parte de la colección ducal de Durero que permanece en la Albertina, que antaño era más del doble, constituye también el núcleo de los dibujos de antiguos maestros de nuestro museo. Por eso tampoco es casualidad que Alberto Durero inaugurase el comienzo de la actividad expositora de la Albertina, que dura ya más de ciento treinta años.

En 1873, tras la reforma del palacio realizada para la Exposición Internacional de Viena, se presentaron por primera vez al público doce hojas de Alberto Durero. Pero hasta 1900 no se celebraría aquí la primera amplia muestra de Durero integrada por 82 obras. Su organizador fue Joseph Meder, director de la Albertina durante muchos años y especialista en Durero. El estallido de la Primera Guerra Mundial frustró sus planes para erigir una nueva edificación aneja al palacio en consonancia con la época destinada a albergar la exposición.

Con la resolución sobre las denominadas leyes habsburguesas, la colección albertina legada al Estado en fideicomiso por su fundador el año 1816, pasó en 1919 a la República de Austria; al mismo tiempo el espléndido palacio tuvo que ser desalojado por su último morador, el archiduque Federico. Desde entonces y durante los ochenta años posteriores los salones vacíos de las lujosas estancias sirvieron como depósitos, oficinas, sala de estudio y salas de exposiciones improvisadas. No obstante allí se celebraron todavía tres importantes muestras de la obra de Durero. En 1928 se festejó el 400 aniversario de la muerte de Alberto Durero con una amplia exposición. Ese mismo año Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat publicaron el primer volumen de su catálogo crítico de las pinturas y dibujos de Durero.

En 1971 con ocasión del quinto centenario del nacimiento del artista se montó una exposición innovadora sobre Durero dirigida por Walter Koschatzky. Por primera vez se expusieron

FIG. 4 Alberto Durero, *Autorretrato desnudo*, 1500-1505, pluma y pincel. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schloßmuseum, Graphische Sammlung [Inv. KK 106]

los 139 dibujos de Durero de la Albertina que en ese momento se reconocían como auténticos, que fueron analizados por Koschatzky y Alice Strobl. Finalmente en 1985 se exhibieron quince importantes obras durerianas en la exposición *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance* [Alberto Durero y los estudios de animales y plantas del Renacimiento]; el catálogo, que abrió nuevas perspectivas para deslindar las obras de Durero de las del Renacimiento dureriano, fue obra de Fritz Koreny.

La última exposición de Durero de la Albertina —celebrada en el 2003, año de reapertura de la casa— evidenció diferencias fundamentales con esas dos exposiciones. Al igual que la magna exhibición de 1971, tuvo una orientación puramente monográfica, pero superó con creces a las anteriores al volver a exhibir por primera vez los famosos dibujos y los estudios preparatorios junto a las pinturas correspondientes. Además, los fondos de la Albertina se completaron con importantes préstamos: trabajos clave para que, en el marco de una exposición estructurada de acuerdo con criterios cronológicos, gozaran de representación todos los temas y etapas importantes con obras originales. Numerosos trabajos fundamentales de la antigua colección albertina regresaron a Viena durante un breve período. Esta recopilación volvió a ofrecer, después de mucho tiempo, una visión global del pensamiento y de la obra de Durero que permitió una vez más captar la dinámica de la evolución estilística del maestro. La recuperación del montaje por parejas de algunos dibujos preparatorios

FIG. 5 Alberto Durero, *Cabeza del tañedor de laúd y cabeza de Jesús* (montaje), 1506, pincel. Viena, Albertina [Inv. 3099 y 3106]

para el *Retablo Heller* [cat. 60-64] que, unidos en el pasado, fueron separados en el siglo XIX, fue una de las grandes aportaciones de esta muestra y permitió el reconocimiento de estos dibujos como obras a caballo entre el libro de modelos medieval y el estudio de composición gráfica y detallada [fig. 5].

Con la exposición que ahora tenemos el placer de presentar en el Museo del Prado, mostramos una selección de los dibujos y estampas que conserva la Albertina, y que permite efectuar un recorrido por la compleja obra de uno de los artistas más importantes e influyentes de la historia. Su obra dibujística trasciende el carácter de estudios preparatorios o meros bocetos. Con Durero, el arte del dibujo comienza a cobrar una nueva importancia como forma de expresión estéticamente autónoma: un proceso que encuentra su primer punto culminante con la creación en Italia, cuatro décadas después de la muerte de Durero, de la Accademia del Disegno, que considera al dibujo el fundamento de todas las artes.

FIG. 6 Rafael, *Estudios de desnudos,* 1515, sanguina. Viena, Albertina [Inv. 17575]

En gran medida, el iniciador de este ennoblecimiento del dibujo —fuera, finalmente, del marco de la teoría del arte italiana— fue Durero, y así lo evidencia el hecho significativo de que en el maestro de Nuremberg hallamos también el primer intercambio documentado de obras de arte entre dos «héroes» del Renacimiento: Rafael y Durero intercambiaron entre sí obras de arte, de las que sin embargo sólo se ha conservado, y concretamente en la Albertina, la del italiano [fig. 6]. De esta suerte, bajo el techo común de la Albertina, la idea del Renacimiento pleno italiano del arte como representación de la idea confluye con la convicción de Durero de que el arte es imitación de la naturaleza.


Albertus

«APELLES GERMANIAE» COORDENADAS VITALES Y ARTÍSTICAS

Ernst Rebel

Aquel que desee estudiar la evolución personal y artística del más famoso pintor alemán dispone de fuentes relativamente abundantes. En su crónica familiar elaborada en 1524 —hecho que constituye una absoluta singularidad dentro de las antiguas biografías de artistas— el propio Alberto Durero nos informa de importantes detalles y acontecimientos[1].

UN ORFEBRE HIJO DE ORFEBRE

Según las fuentes, su padre, Alberto Durero el Viejo (1427-1502), procedía de una de las familias alemanas de campesinos y ganaderos desplazados a Hungría, donde aprendió el oficio de orfebre. Hacia 1444 se trasladó a Nuremberg, donde encontró trabajo, contrajo matrimonio en 1467 y adquirió el derecho de ciudadanía. La madre, Barbara Holper (1452-1514), procedía a su vez de una familia de orfebres de Nuremberg. Alberto Durero el Joven nació, pues, en un entorno artesano de elevadas exigencias artísticas. Dentro de la jerarquía de la sociedad estamental de la Baja Edad Media los orfebres ocupaban una posición respetada. Aunque al principio el padre de Durero [*vid.* cat. 2] todavía no figuraba entre los propietarios de taller más relevantes de la ciudad, está demostrado que la familia y el taller del inmigrante alcanzaron pronto una merecida reputación en el entorno profesional. El 21 de mayo de 1471 vino al mundo Alberto, el tercer hijo de un total de dieciocho. Quince de sus hermanos murieron. Así pues, el resplandor del oro y la oscuridad de la muerte fueron, en sentido metafórico, algunas de las experiencias infantiles que dejaron huella en el pequeño Alberto.

Su padrino fue Anton Koberger (hacia 1445-1513), también orfebre. Éste se dedicó hacia 1470 al nuevo oficio de la imprenta, donde muy pronto cosechó un enorme éxito que trascendió las fronteras del Imperio. Ambos, padrino y ahijado, entablarían más tarde una amplia colaboración comercial y artística en el ámbito de la reprodución de imágenes para libros mediante el grabado de tacos de madera (entalladuras).

Detalle de la fig. 10

En 1475, la familia había adquirido casa propia debajo del castillo imperial, y hacia 1482 Alberto acudió a la escuela de San Sebaldo, en la que además de escritura, lectura y aritmética, aprendió los rudimentos del latín. Tras iniciar el aprendizaje de la orfebrería en el taller de su padre, brotó en él cada vez con más fuerza el talento artístico. El dibujo a punta de plata de 1484 [cat. 1] es el primer autorretrato de la historia del arte europeo que se conserva, ¡y pintado por un chico de trece años! (Dicho sea de paso es el más antiguo dibujo infantil europeo conocido.) Aunque es posible que su padre le echase una mano, las tempranas aptitudes del niño para la autoobservación y su potencia creadora plástica son excepcionales. No obstante, debido a esa temprana madurez para el dibujo, al padre le apenó mucho —según declaración del hijo[2]— que a finales de 1486 el quinceañero interrumpiese el aprendizaje de la orfebrería para iniciarse en el arte de la pintura. El pintor Michael Wolgemut (1433/34-1519), que trabajaba en la vecindad, acogió al joven «talento» en su taller y le enseñó todas las destrezas entonces necesarias: moler los pigmentos, imprimar las tablas, dorar. Por entonces poseer los conocimientos fundamentales del grabado a buril (que es posible que trajera aprendido el hijo del orfebre), copiar modelos, dibujar imágenes para su posterior grabado en madera —al igual que en general la observación y la traducción de las ideas al dibujo— eran los requisitos para convertirse en un artesano y artista competente. En cualquier caso, el cambio de la orfebrería, un oficio respetado desde la Antigüedad, al arte de la pintura sobre tabla, que por entonces aún se consideraba un medio relativamente nuevo, exigió capacidad de aguante, pues los oficiales de Wolgemut hicieron pasar al aprendiz, cuyo talento y rápidos progresos no les pasaron desapercibidos, «muchas fatigas»[3].

EL VIAJE DE LA INDEPENDENCIA

El joven pintor concluyó su aprendizaje a finales de 1489 y en la primavera de 1490 emprendió un viaje que podríamos denominar de estudios. El itinerario es todavía objeto de especulaciones[4]. Cabe suponer que Durero, obedeciendo los planes de su padre, se dirigió primero a Fráncfort del Meno, ciudad que ya constituía entonces un importante foco de atracción para impresores de libros y de estampas. Su padrino Koberger pudo en este sentido haber influido en el itinerario del viaje, movido por propósitos comerciales. Según atestiguan las fuentes conocidas, es posible que la auténtica meta del viaje de Durero fuesen las ciudades del Alto Rin.

En Colmar vivía y trabajaba el pintor y grabador Martin Schongauer (1445/50-1491), cuya fama traspasaba las fronteras del Imperio alemán. No resulta por tanto extraño que el joven viajero deseara aprender sus diversas habilidades y en consecuencia trabajar en su taller. Consideraba a Schongauer un modelo, entre otras razones porque había sabido integrar la orfebrería y la pintura. Durero, sin embargo, llegó demasiado tarde. Pisó Colmar seguramente en la primavera de 1492, o puede que antes, en otoño de 1491, pero Schongauer había muerto en febrero de 1491. Los hermanos del fallecido acogieron de buen grado al forastero, le mostraron su legado artístico y le regalaron algunas obras, descubriéndole un arte en el que creyó felizmente resueltas las contradicciones de su propio rumbo. La solución se llamaba grabado a buril. Los grabados de Schongauer, tempranas obras maestras del género, abrieron a Durero una primera y grandiosa posibilidad de síntesis. Las propiedades de la pintura y del dibujo, y las experiencias con el buril evidenciaban

FIG. 7 Alberto Durero, *Autorretrato*, 1493, óleo sobre pergamino transportado a lienzo. París, Musée du Louvre [Inv. 2382]

una excitante unidad interna. Esta unidad emotiva[5] entre lo dibujístico-plástico y lo superficial-ornamental determinará el futuro artístico de Durero.

En 1492 prosiguió su viaje desde Colmar a Basilea. La ciudad de los impresores le abrió otras posibilidades de perfeccionamiento. Las entalladuras para libros espolearon su talento para la ilustración, y lo pusieron en contacto por vez primera con renombrados eruditos humanistas como Sebastian Brant (1457-1521). En Basilea y en Estrasburgo, la siguiente etapa (1493), Durero también pintó sin descanso. Plasmó autorretratos [fig. 7] y se dedicó a la temática religiosa, tanto en talleres ajenos como por su cuenta. Su interés por la expresión comenzó a vincularse por vez primera a cuestiones científicas, como por ejemplo el dominio artístico de la anatomía humana o de la fisionomía astrológica[6].

Durero regresó a su ciudad natal el 18 de mayo de 1494. El 7 de julio se casó con Agnes Frey (1475-1539), hija del artesano Hans Frey (1450-1523) y de Anna Rummel (†1521), que descendía a su vez de una antigua familia patricia de Nuremberg [*vid.* cat. 3]. Así pues, en el tiempo que Durero viajaba, su padre había acordado con éxito su matrimonio, garantizando al hijo a su regreso una cierta seguridad económica y social. De hecho, obtuvo una dote considerable —200 florines, suma que por entonces equivalía aproximadamente al importe de una casa no muy grande— y a través de su suegra, Anna Rummel, entabló relación con las familias más relevantes de la ciudad. Todo ello implicaba un ascenso en la escala social.

Durante el otoño de 1494 se declaró una epidemia de peste en Nuremberg. Ésta, y seguramente también otras razones desconocidas actualmente, indujeron al recién casado a emprender un nuevo viaje. Esta vez el destino era Venecia, la gran metrópoli comercial europea, a la par que exótica, del sur. De este viaje apenas conoceríamos datos a no ser por las extraordinarias aguadas de colores que Durero ejecutó durante el trayecto de ida y vuelta a través de los Alpes [fig. 8 y fig. 45]. Estas obras demuestran cómo el pintor se entregaba, complacido, a la experimentación, ahora con otros medios. Nunca antes en la historia del arte europeo se había dibujado al aire libre con tanta libertad, rapidez y acierto. Las experiencias vividas debieron fascinar al nuremburgués, y así lo atestiguan los dibujos de ese viaje, que fructificarán en obras posteriores. Los grabados sobre plancha de cobre de Mantegna, por ejemplo, le abrieron perspectivas completamente nuevas sobre el sistema gráfico de representación lineal [cat. 6 y fig. 37]. Cuando Durero regresó a Nuremberg, sus horizontes se habían ampliado

FIG. 8 Alberto Durero, *Cantera*, 1495, aguada de colores. Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings [Inv. 5218-166]

considerablemente: desde entonces las influencias italianas y de la Antigüedad clásica serán parte integrante de su obra. También la clase alta de Nuremberg se dio cuenta de que Durero era un pintor «moderno», polifacético, inteligente y ávido de conocimientos que comenzaba a intervenir de modo ostensible en los círculos de los eruditos humanistas[7]. Sebald Schreyer (1446-1520), Hartmann Schedel (1440-1514) y Konrad Celtis (1459-1508) fueron las autoridades determinantes en la etapa anterior a 1500.

FIG. 9 Alberto Durero, *Willibald Pirckheimer*, 1503, carboncillo. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Pero fue sobre todo la amistad con un patricio de su misma edad, Willibald Pirckheimer (1470-1530) [fig. 9], que se inicia en esa época, la que estampó un sello personal al mutuo reconocimiento y cooperación. Gracias a la mediación de Pirckheimer, la élite de la ciudad, pero también príncipes como el Elector de Sajonia Federico el Sabio (1463-1525), le encargaron numerosos retratos que consolidaron la posición de Durero. Esta demanda exigió ampliar el personal del taller, permitiéndole también abordar proyectos para retablos de gran envergadura. Al mismo tiempo Durero se consagró con gran ahínco a la producción de estampas. A partir de 1495 llegó al mercado una sucesión casi interminable de grabados calcográficos con el monograma «AD» [*vid.* cat. 17] que se vendieron bien[8]. Desde 1497 se encargó a veces de la venta de las estampas un agente contratado al efecto.

Durero conquistó lo que hoy denominamos «fama internacional» en 1498 con el libro del *Apocalipsis* ilustrado con entalladuras [*vid.* cat. 33]. Con esta obra elevó definitivamente el grabado al nivel artístico de la pintura. Su autorretrato de 1498 [cat. 5][9] revela cómo se sentía en esa primera cumbre de la fama: como representante elegante de los artistas.

CIUDAD IMPERIAL LIBRE, ARTE LIBRE

Desde el siglo XIII, Nuremberg, en cuanto ciudad imperial libre, era súbdita no de un príncipe, sino del emperador. Su poderío económico y su favorable emplazamiento para las comunicaciones[10] determinaron que durante los siglos XIV y XV los emperadores alemanes aumentasen la concesión de privilegios a la ciudad del Pegnitz. Las insignias imperiales, suprema señal de la presencia del soberano, permanecieron allí hasta 1525. Dentro de los muros, la ciudadanía, a base de luchas, había conseguido un ordenamiento que, para aprovechar de modo duradero la especial vinculación con la corona, tenía que ser más estable que el de otras ciudades imperiales. Uno de los requisitos para ello había sido la

FIG. 10 Alberto Durero, *Autorretrato con pelliza*, 1500, óleo sobre tabla. Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek [Inv. 537]

exclusión de los artesanos de la participación en el gobierno de la ciudad, que se practicaba desde el siglo XIV, y la prohibición de los gremios como organizaciones sociales y económicas del artesanado. Sólo las aproximadamente cuarenta familias patricias tenían abiertas las puertas de la alta política. Al artesanado, al que pertenecían orfebres, pintores e impresores de libros, sólo se le permitía la participación política dentro de un marco restringido. Para compensar, quedaban exentos de las disposiciones internas de los gremios sobre la competencia, por lo demás habituales. No obstante, los artesanos también disponían de alicientes para ascender en la escala social. Los individuos de las familias no patricias que se habían mostrado laboriosos, piadosos y leales durante generaciones y al mismo tiempo habían accedido económicamente a una cierta fortuna, podían ser nombrados —como Durero en 1509— para el denominado Grossen Rat [Gran Consejo]. Éste era una cámara subordinada del Kleinen Rats [Pequeño Consejo], dominado por los patricios, en el que las familias de los ascendidos podían desempeñar labores secundarias como inspectores y fedatarios. Para el ramo de artesanos de Nuremberg esto entrañaba al mismo tiempo mayores restricciones y libertades que en otros lugares. Mayores restricciones porque estaban directamente subordinados a los cargos del patriciado; mayor libertad, porque no estaban sometidos a ordenamiento gremial alguno. Dicho de otra manera, en Nuremberg la pintura era «libre» en tanto se atuviese a las leyes patricias. Como no pertenecía a la clase alta, pero mantenía buenas relaciones con sus miembros y compartía sus discursos en la vida municipal, Durero gozaba de una posición relativamente privilegiada. Lo tenían por un artesano con un estatus especial al que respetaban y pedían consejo, y ya antes de 1500 fue considerado en Alemania el primer «artista» en el sentido moderno de la palabra. En consonancia con esto, él mismo opinaba que su trabajo era una obra de artesanía digna —desde el punto de vista intelectual— y libre, es decir, era «arte».

IDEA, PROPORCIÓN Y CONSOLIDACIÓN

En 1500 realizó el famoso autorretrato en la actitud de Cristo [fig. 10][11]. Severo y solemne al modo de un icono, el artista mira de frente al observador, la mano levantada ante el pecho como si impartiese la bendición. Con ello manifiesta dos cosas. Primera: el origen divino de la pintura. Aquel

que la practica haciendo justicia a la obra y con inventiva, actúa de manera creativa y piadosa en el sentido de la voluntad divina. Segunda: quien posee talento artístico asume una alta responsabilidad ante Dios y ante los hombres. El verdadero artista tiene que hallar la justa medida, las reglas que permiten representar y fijar esa «medida» o «proporción»[12]. De hecho, en la obra dureriana, los años posteriores a 1500 constituyen un período de análisis y síntesis al mismo tiempo. La fe y la curiosidad, el arte y la ciencia, van tan unidos en sus cuadros que los contemporáneos denominaron a su *Albertus Durerus Noricus* el «Apeles alemán»[13] cristiano, por ser el renovador del arte pictórico a partir del espíritu de la Antigüedad clásica, e incluso comenzaron en cierto modo a enjuiciarlo como un humanista que pintaba. Pensaban que, al igual que en la Antigüedad el pintor griego Apeles había representado la culminación del arte pictórico durante la época de Alejandro Magno, Durero hacía algo parecido bajo el reinado del emperador Maximiliano en Nuremberg, en los albores de una nueva era.

FIG. 11 Alberto Durero, *La fiesta de las guirnaldas de rosas*, 1509, óleo sobre tabla. Praga, Národní Galerie

FIG. 12 Alberto Durero, *Jesús entre los doctores*, 1506, óleo sobre tabla.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza [Inv. 1934.38]

En 1503 ingresaron durante algunos años en el taller Hans Baldung Grien (1484/85-1545) y Hans Schäufelein (1480/85-1538/40), por mencionar sólo a los oficiales más renombrados. La expansión no cesaba. Y cada vez con más frecuencia las construcciones precisas de las figuras masculinas y femeninas —como en el motivo pictórico de Adán y Eva [cat. 48-52]— impulsaron al dibujante a emprender una investigación científica de la forma. (Con razón se han establecido hoy paralelismos con Leonardo da Vinci, cuyos dibujos aislados conocía Durero.) La máxima de Durero formulada pocos años después afirma: la medida y el orden están en la Naturaleza, se las puede encontrar dibujando con ayuda de ideas; sólo así surge el verdadero arte[14].

Desde el otoño de 1505 hasta la primavera de 1507 Durero visitó de nuevo Venecia, donde su nombre había alcanzado merecido renombre, sobre todo merced a sus estampas. Allí conoció a relevantes personalidades y a famosos colegas, como Giovanni Bellini (hacia 1430-1516). Pintor y dibujante infatigable en esos años, pintaba obras por encargo (*La fiesta de las guirnaldas de rosas* [fig. 11]), y otras por libre elección. Durero investigaba, descubría, se admiraba, se divertía, experimentaba (*Opus quinque dierum* [fig. 12]) e informaba de todo ello en las misivas que remitía a su

amigo Pirckheimer en Nuremberg. Estas cartas constituyen una de las fuentes de información más bellas de la historia del arte europeo[15].

Después de su regreso, la carrera de Durero no experimentó ningún ascenso más, aunque sí se consolidó su posición social y material. En 1509 adquirió una espléndida vivienda y taller —la actual «Casa de Durero»— [fig. 13]; viejos proyectos, como la investigación de las proporciones y las ediciones de su obra gráfica, cobraron un nuevo impulso, a lo que se añadieron numerosos encargos de cuadros. En 1509 se finalizó el denominado *Retablo Heller* —el mundo conoce la obra quemada en 1729 gracias a los estudios de detalle conservados [cat. 60-67]. En 1511 concluyó los trabajos del *Retablo de Todos los Santos* (A 118), otra obra en la que las diferentes formas de belleza del reino celestial y del terrenal se superponen y confrontan entre sí.

ENCARGOS IMPERIALES Y REFORMA

En 1512 Durero fue nombrado pintor de la corte imperial por mediación de Pirckheimer. Con la contratación del «Apelles Germaniae», el emperador Maximiliano I (1459-1519) esperaba aumentar su gloria, y el artista, por su parte, consolidar su situación económica. A cambio de proporcionar al emperador diseños para representaciones de cortejos triunfales [cat. 85-87], confiaba en recibir del soberano una renta vitalicia. Se la concedió en 1515, año que concluye una etapa de máxima energía creadora y al mismo tiempo de crisis cargada de emotividad. En esa época, además del conmovedor retrato de su madre, dibujado poco antes de su muerte [fig. 3], y las tres estampas magistrales [cat. 30-32] en las que el arte del grabado alcanza un estadio insuperable de precisión y expresión de la psicología humana, surgieron (en colaboración con Jörg Breu, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung y Lucas Cranach) orlas para el devocionario imperial [fig. 14]. Durero acreditó también aquí su extraordinario sentido para la síntesis[16]. La ornamentación caligráfica y la representación figurativa, que oscila entre la seriedad y el juego, entre los placeres mundanos y la piedad, llevan una doble vida fascinante en los delicados dibujos a pluma.

FIG. 13 Johann Philipp Walther, *La casa de Durero en Nuremberg*, 1827, pluma y aguada. Viena, Albertina

En los caracteres mixtos de sus fantasías artísticas de esta época subyace una fe que busca profundidad, porque se siente muy desilusionada e insegura con la superficialidad de la vida religiosa. A las dudas artísticas (*Melancolía* [cat. 32]) se sumaron las religiosas. En un análisis

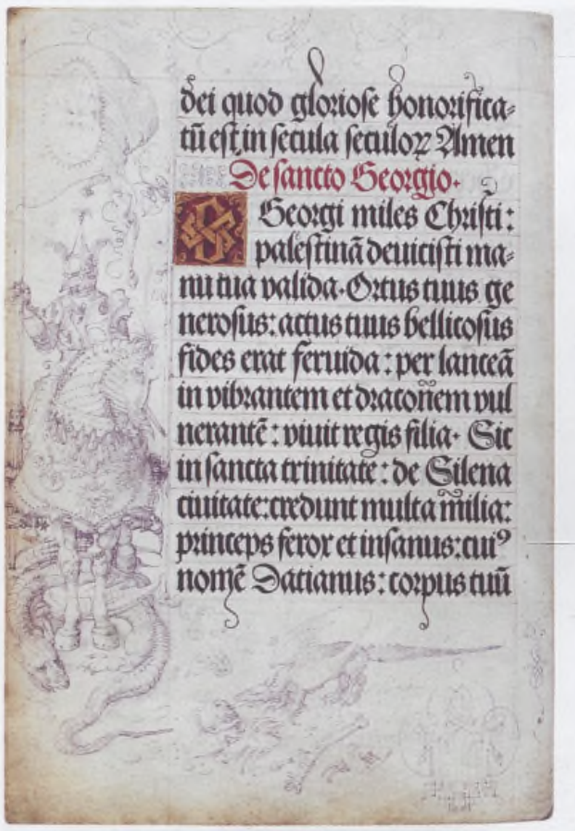

dei quod gloriose honorifica-
tũ est in secula seculorũ Amen
De sancto Georgio.
Georgi miles Christi:
palestinã deuicisti ma-
nu tua valida. Ortus tuus ge
nerosus: actus tuus bellicosus
fides erat feruida: per lanceã
in vibrantem et draconẽm vul
nerantẽ: viuit regis filia. Sic
in sancta trinitate: de Silena
ciuitate: credunt multa milia:
princeps feror et insanus: cui
nomẽ Datianus: corpus tuũ

FIG. 14 Alberto Durero, «San Jorge», pluma, en *Devocionario del emperador Maximiliano I*, fol. 23 verso. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek

retrospectivo detallado en una misiva escrita en 1520, Durero informa de los «grandes miedos» de los que le había librado Martín Lutero[17]. En efecto, desde 1517 Nuremberg era una de las primeras ciudades que habían sido tocadas por el espíritu de la Reforma religiosa. En un principio, la élite de Nuremberg acogió con júbilo la lucha de Lutero por lograr una nueva vida espiritual. Durero leyó con avidez los escritos de Lutero y, aunque más tarde en modo alguno aprobaría todas sus exigencias crítico-religiosas, puede ser considerado con toda seguridad un partidario de la Reforma —al menos en la primera época y en relación con el pensamiento de Lutero y Melanchthon—. Éstos, por su parte, tuvieron en muy alta estima durante toda su vida el arte de Durero.

En enero de 1519 murió de forma inesperada Maximiliano. El concejo de Nuremberg suspendió la renta vitalicia de 100 florines anuales que el emperador había concedido a Durero con cargo a los impuestos municipales, hasta que Carlos, el sucesor al trono, volviera a confirmarla. Aunque este comportamiento por parte de la ciudad era plenamente correcto desde el punto de vista político, a Durero le causó una amarga desilusión. Hasta nueva orden, no vería confirmada una posición que desde hace tiempo sentía como propia. En julio de 1520 partió hacia los Países Bajos en compañía de su esposa Agnes y de su criada Susanna, cargado con toda su obra gráfica, para solicitar en persona al sucesor del trono la continuación del pago de la renta[18].

EL PINTOR COMO PEDAGOGO

El viaje fue al mismo tiempo una procesión rogativa y una marcha triunfal. Durero investigó e hizo antesala, pintó, dibujó y escribió, compró y vendió, regaló y le regalaron; comió con testas coronadas y conoció a celebridades, como Erasmo de Rotterdam [fig. 15]. Retrató a numerosos personajes, al margen de su rango y de su posición. En Aquisgrán asistió a la coronación del emperador y, al fin, recibió la confirmación de su renta vitalicia. En agosto de 1521 el grupo de viajeros regresó a su hogar de la Zisselgasse. Uno de los «recuerdos» traídos del norte fue una infección de malaria de la que el pintor ya nunca se recuperaría.

Aunque la dedicación a la pintura y a los proyectos gráficos continuó, en los años restantes llama la atención, sin embargo, la creciente disminución de la creatividad artística. Las convulsiones de la Reforma, que se intensificaban en el ámbito teórico y político, también afectaron al círculo de

FIG. 15 Alberto Durero, *Erasmo de Rotterdam*, 1526, buril. Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1560]

amigos y al personal del taller. Fuera, en Franconia, la gran Guerra de los Campesinos hacía estragos. Pero no fueron sólo estos acontecimientos externos los que impulsaron a Durero a reorientar sus energías. Los principios teóricos iniciados hacia 1500 iban a recopilarse al fin en un tratado sobre la pintura, que no se logró de la noche a la mañana. En 1525 (*Unterweisung der Messung* [Instrucciones sobre la manera de medir con el compás y la escuadra en las líneas, los planos y los cuerpos sólidos]) y en 1527 (*Befestigungslehre* [Varia lección sobre la fortificación de ciudades, fortalezas y burgos]) vieron la luz impresiones parciales o versiones filiales, hasta que en 1528 —meses después de la muerte de Durero— salió al mercado su obra básica, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*

[Cuatro libros sobre la proporción humana]. Paralelamente a la notoriedad de su obra gráfica y pictórica, ahora también iban a quedar listos para la imprenta sus deseos y propósitos pedagógicos —que siempre habían resonado en las imágenes—. Durero iba a proporcionar al arte, al igual que Lutero a la fe con la traducción de la Biblia, unos nuevos fundamentos didácticos mediante la teoría de la proporción. En este sentido hay que entender las últimas obras gráficas de síntesis creadas en 1526 (sobre todo el retrato grabado de Melanchthon, B 105, y los *Cuatro Apóstoles*, A 183, 184). La reivindicación teológico-moral, la fundamentación científica de la forma y la proclama retórica vuelven a confluir aquí para generar unidades monumentales.

FINAL Y NUEVO ARRANQUE RELIGIOSO

El balance vital del «Apelles Germaniae» incluye en igual medida el orgullo y algo que cabría denominar resignación preñada de arrogancia. Las fuentes atestiguan que Durero estaba convencido de que las posibilidades del arte han de ser desarrolladas hasta el límite, aunque al mismo tiempo también es preciso reconocer ese límite. En los últimos años de su vida se habían mitigado las incesantes dudas de Durero sobre su obra, entre otras razones porque el hecho de convertirlas en tema de sus reflexiones teóricas le permitió asimilarlas. El inicio de su autobiografía, los bocetos de escudos de armas, sus tardíos proyectos de medallas y autorretratos que debían ensalzar su personalidad artística, lo atestiguan[19]. En los últimos años de su vida Durero estuvo seguro de su extraordinario rango. Sabía que merced a su obra artística, científica y pedagógica, el arte de su patria había recuperado una buena parte de aquella cualidad arquetípica que todos los eruditos suponían que había existido en la Antigüedad. Con su labor, Durero, después del arte italiano, había conseguido también el «widererwaxsung» [renacimiento] del arte «teutsche» [alemán][20].

FIG. 16 *Rizo de cabello de Durero.* Viena, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett

Como ya se ha apuntado, a partir de noviembre de 1520 Durero estuvo enfermo casi sin interrupción. Aquejado de continuas fiebres que no le impedían trabajar sin descanso, Agnes, su esposa, lo protegió de la vida pública, y también de los amigos. Esto no acarreó precisamente simpatías a esa mujer resuelta y hábil en los negocios cuyo matrimonio no había dejado descendencia. En realidad, Agnes, a su manera, tuvo una contribución decisiva a que la situación del hogar, a menudo compleja desde el punto de vista económico, jamás se desequilibrase —¡cuidado con las «proporciones» también en ese ámbito!—. En 1528, sus contemporáneos estimaron la fortuna de Durero en

casi 7.000 florines. Aunque en aquella época esa suma no lo convertía en uno de los hombres ricos de la ciudad, es evidente que lo adscribía a la capa más amplia de los ciudadanos acomodados.

Alberto Durero murió el 6 de abril de 1528 y fue enterrado en el cementerio nuremburgués de San Juan[21]. La noticia de que días después del entierro unos amigos del artista exhumaron clandestinamente el cadáver y sacaron moldes en yeso del rostro y de la mano, carece de credibilidad. Por el contrario, es un hecho indudable que al artista se le cortó un rizo del cabello, pues se ha conservado hasta hoy en la Kupferstichsammlung de la Akademie der bildenden Künste de Viena como una reliquia histórica con una relación completa de sus propietarios [fig. 16]. En cualquier caso, la mascarilla fúnebre ya no existe, posiblemente quedó destruida durante el incendio que asoló la Residenz de Múnich en 1729. Tampoco cuadra con la gloria póstuma imperecedera de Alberto Durero que sus restos mortales se perdieran en 1550 con motivo de los traslados realizados en la tumba.

1 Más detalles de la vida de Durero, en especial sobre los fragmentos autobiográficos, en Rupprich 1956; estudios específicos sobre sus circunstancias vitales: Festschrift Dürer 1971; en versión más reciente y divulgativa: Rebel 1996.

2 Rupprich 1956, pp. 30-31.

3 *Ibid.*, p. 31.

4 Respecto al itinerario del viaje, véanse los recientes y minuciosos estudios de Hutchison 1990, pp. 27-39.

5 Aquí se emplean dos famosos «conceptos fundamentales» de Heinrich Wölfflin (Wölfflin 1905 y Wölfflin 1915). Lo «lineal-plástico» y lo «pictórico-superficial» generan en él una contradicción metodológico-formal que, por regla general, es aplicable a todos los cuadros de la época renacentista y barroca, y sobre todo también contribuye, todavía hoy, a caracterizar de modo certero el tratamiento dureriano de la línea.

6 Sobre este gran complejo de las cuestiones formales, también con la mirada puesta en Durero, véase la reciente obra de Reißer 1997.

7 Sobre el enorme abanico temático Durero-Humanismo *cfr.* Machilek 2000, pp. 44-76.

8 Respecto a las estampas de Durero y a las cuestiones relativas a la tirada, uso de monogramas, prácticas de venta y precios *cfr.* Múnich 1998, pp. 9-23.

9 Madrid, Museo del Prado; Anzelewsky 1991, vol. 1, n.º 59, pp. 154-156, vol. 2, lámina 43.

10 Sobre el rango económico de la ciudad en el entramado comercial europeo, y sobre el «logotipo Durero» veáse la obra más reciente: Nuremberg 2002.

11 Múnich, Alte Pinakothek; Goldberg, Heimberg y Schawe 1998, pp. 315-353.

12 Sobre la teoría artística de Durero y sus manifestaciones escritas, véase la obra más reciente: Hammerschmied 1997.

13 Konrad Celtis (1500) y Jakob Wimpheling (1502) son los primeros que formularon ese tópico superlativo a Durero. Sobre el calificativo de «Apelles Germaniae» que Matthias Mende y Dieter Wuttke fueron los primeros en analizar en profundidad, *cfr.* una nueva visión de conjunto con todas las fuentes: Goldberg, Heimberg y Schawe 1998, pp. 334-335.

14 Esta idea fundamental en la teoría artística dureriana, formulada hacia 1508-1512, pero sólo impresa de manera póstuma en 1528 (*Vier Bücher von menschlicher Proportion* [Cuatro libros sobre la proporción humana]) será el pasaje más citado y discutido de sus escritos: «Porque a decir verdad el arte está en la Naturaleza; quien pueda sacarlo fuera [dibujarlo], ése lo ha logrado». Sobre el sentido un tanto confuso del vocablo «sacar», *cfr.* Decker 1981-1982, p. 402.

15 Rupprich 1956, pp. 39-60; Rebel 1996, pp. 214-244.

16 Rebel 1999-2000, pp. 15-25. Un análisis agudo aunque también atrevido del importantísimo grupo de obras de las «orlas» lo ha presentado Bach 1996, pp. 165-302.

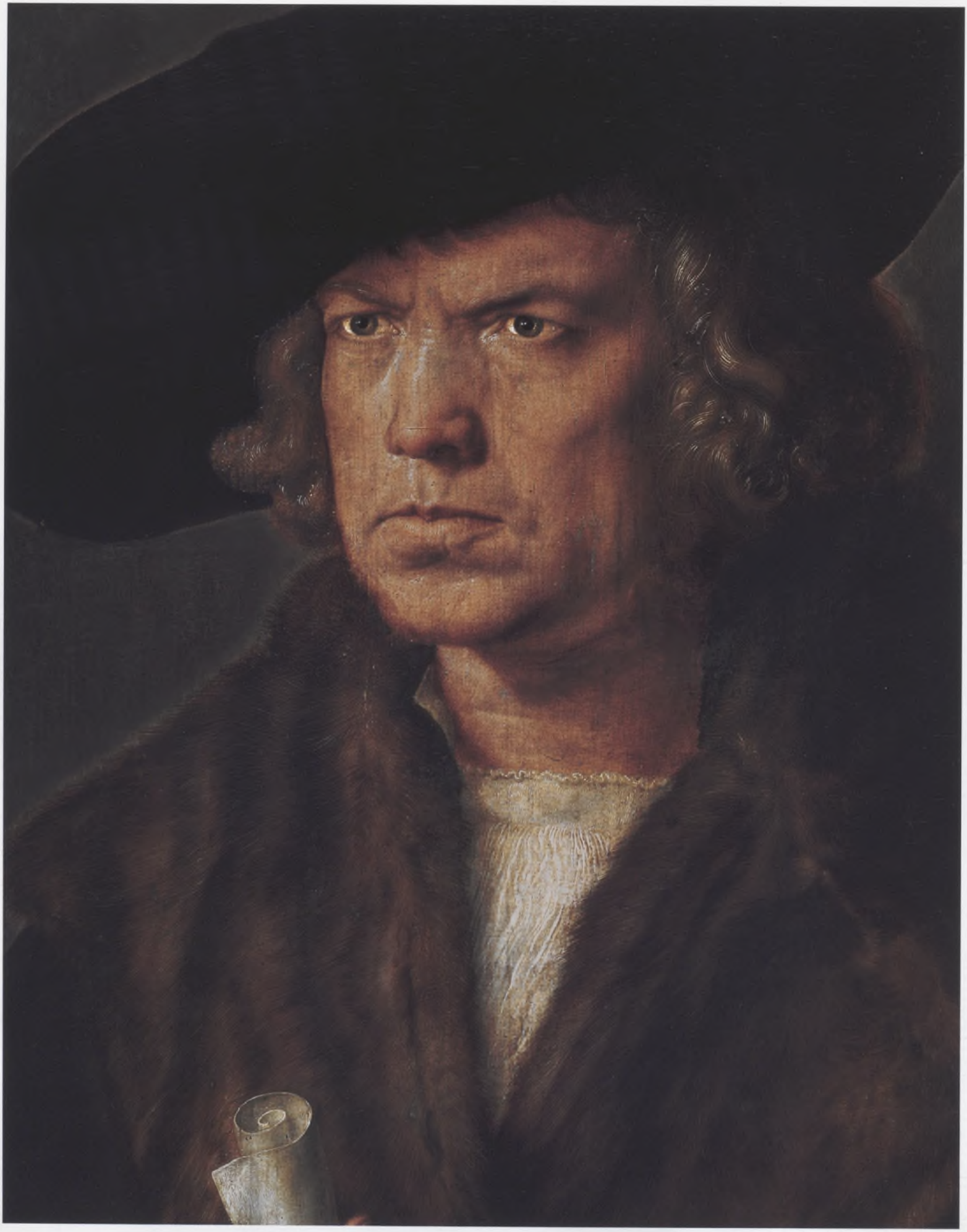
17 En la carta a Georg Spalatin, capellán de la corte de Wittenberg: Rupprich 1956, pp. 86-87. En general sobre el grupo de la Reforma de Durero: Rebel 1996, pp. 347-364, con bibliografía adicional.

18 Rebel 1996, pp. 365-395.

19 Sobre los proyectos de las medallas-autorretrato durerianas posteriores a 1519, *cfr.* Mende 1983a, pp. 37-46 y 57-68.

20 Durero se refiere explícitamente en sus escritos a la «Tewtsche Natzian» [nación alemana] (1513) y a los «jungen» [jóvenes] de «deützschlant» [Alemania] (1528), *cfr.* Rupprich 1966, p. 130, y Rupprich 1969, p. 438. El propio concepto de Durero del «widererwaxsung» [renacimiento] (Rupprich 1966, p. 144) trasciende la mera traducción del término predecesor italiano «Rinascita».

21 Respecto a la muerte e influencia de Durero sobre las generaciones futuras, *cfr.* Lüdecke y Heiland 1955 y Berlín 1971. Sobre el mechón de pelo y la mascarilla fúnebre de Durero, *vid.* sobre todo Bernhard Decker, en Fráncfort del Meno 1981-1982, pp. 444-447, y Nuremberg 2000, pp. 428-429.



DURERO EN ESPAÑA

Pilar Silva Maroto

Con este mismo título, Francisco Javier Sánchez Cantón publicaba un ensayo en 1972 con motivo de la exposición que sobre el pintor de Nuremberg se hizo en ese año en el Museo de Pontevedra[1]. Sin duda, este texto es referencia obligada de este estudio destinado al catálogo de la exposición *Alberto Durero. Obras maestras de la Albertina* del Museo Nacional del Prado, ya que las cuestiones que deben abordarse en él son las mismas que abordó Sánchez Cantón: las relaciones directas entre Durero y España, su valoración en la historiografía artística hispana, sus obras en España y la influencia que su arte ha ejercido en el arte español.

Pasados más de treinta años desde aquella publicación, ahora se tiene un mayor conocimiento de estos temas, por lo que, en algunos casos, es posible tratar aspectos diferentes o incluir otros que entonces se desestimaron. Debido a los límites de espacio y al carácter general de alguno de los apartados de este texto, particularmente los relativos a la historiografía[2] y al eco hallado por las obras de Durero en España, es necesario acotarlos en el tiempo hasta comienzos del siglo XVIII. Por lo que respecta a la influencia de las obras de Durero entre los artistas españoles, la amplitud del tema obliga a centrarse sólo en la pintura, en donde se puede valorar en mayor medida la huella que el pintor de Nuremberg ha dejado en España en los siglos XVI y XVII[3].

RELACIONES DIRECTAS ENTRE DURERO Y ESPAÑA

Durero nunca estuvo en España, sin embargo pensó viajar a la Península tras la muerte del emperador Maximiliano I el 12 de enero de 1519. Su intención era solicitar a su nieto y heredero, el futuro Carlos V, que le renovara la pensión anual de 100 florines, con cargo al Ayuntamiento de Nuremberg, que le había concedido Maximiliano el 5 de septiembre de 1515, en recompensa por la ejecución de las obras promovidas por él, entre ellas el *Arco de triunfo de Maximiliano*, concluido ese mismo año[4]. Pero Durero renunció finalmente a esa idea y marchó a los cantones suizos con su amigo Willibald Pirckheimer, donde permaneció hasta julio de 1519. Ya de vuelta en Nuremberg,

Detalle de cat. 79

recibió la noticia de que Carlos I había sido elegido emperador el 22 de agosto, por lo que decidió posponer su solicitud hasta que el monarca fuera a los Países Bajos antes de ser coronado en Aquisgrán, en octubre de 1520. Con tal motivo, Durero emprendió el viaje a Flandes el 15 de julio de 1520, en compañía de su esposa Agnes y de su criada Susanna[5].

Aunque Carlos V, además de ser rey de España, era también conde de Flandes y duque de Borgoña, y, por tanto, esos territorios formaban parte de la monarquía hispana, este viaje de Durero a los Países Bajos no se puede incluir entre las relaciones directas entre el pintor y España[6], que no existieron. No obstante, su estancia en Flandes sirve para poner de manifiesto los contactos que el pintor de Nuremberg mantuvo o pudo haber mantenido tanto con Carlos V y con algunos españoles pertenecientes a su séquito como con otros que residían allí, trabajaran o no para la gobernadora, Margarita de Austria, tía del emperador[7].

Por lo que respecta al monarca hispano, Durero viajó desde Amberes a Aquisgrán para asistir a su coronación el 23 de octubre de 1520. Aunque el nuevo emperador no confirmó entonces la pensión de Durero, finalmente la ratificó en Colonia el 4 de noviembre[8]. En vísperas de esa ratificación, el domingo por la tarde, después de la fiesta de todos los santos, Durero vio un baile de nobles —e hizo un dibujo de «la danza de la antorcha», que después grabó— y el banquete en la casa de baile —la *Gürzenich*— del emperador en Colonia. No hay noticias en su diario de que, con ocasión de la coronación, hiciera un retrato de Carlos V[9]. La única referencia que existe de un retrato del emperador es la que Francisco Pacheco mencionó erróneamente en su *Arte de la pintura* (1649), en el que indica sin fundamento alguno que Durero «retrató en un lienzo blanco de aguadas al emperador Carlos V siendo mancebo, que se lo envió a Rafael de Urbino y hizo dél gran estimación», cuando lo que realmente envió Durero a Rafael fue un autorretrato en un lienzo blanco a la aguada[10].

Por el diario de Durero se conoce la identidad de los personajes a los que retrató durante su estancia en los Países Bajos —en su mayoría a carboncillo y en un número tan amplio que no deja de sorprender— y son excepciones las ocasiones en las que no menciona quiénes son. Precisamente, una de ellas es el «retrato de un español» a carboncillo que hizo en el mes de septiembre de 1520 en Amberes[11], que difícilmente se podría identificar ahora, aun cuando ese retrato hubiera llegado hasta nosotros[12].

Entre los españoles que estuvieron en los Países Bajos formando parte del séquito de Carlos V, con motivo de su coronación en Aquisgrán y le acompañaron después a la Dieta de Worms, cabe señalar a Hernando Colón (1488-1539), el hijo del Almirante, que creó una gran biblioteca en Sevilla, donde reunió una colección de estampas, la más importante entre las conocidas en la primera mitad del siglo XVI[13]. Aunque en el diario de Durero no se hace ninguna mención a que hubiera conocido directamente a Hernando Colón, los dos coincidieron al menos en tres ocasiones en la misma ciudad en el año 1520: en Bruselas a fines de agosto, en Aquisgrán en octubre, durante la coronación, y en Colonia, a principios de noviembre, cuando Durero vio la danza de los nobles y el banquete, ya mencionados.

Pese a que cabría suponer que las ocupaciones de Hernando Colón le impidieran tener un encuentro con Durero[14], parece difícil creer que alguien tan interesado en reunir una colección

de estampas como él, hubiera podido resistir la tentación de conocer a quien era el grabador más grande de la época —amén de un reputado pintor y dibujante—, que, por su obra gráfica, había recibido la denominación de «nuevo Apeles» que le otorgó el humanista Konrad Celtis en 1499, al año de concluir el *Apocalipsis cum figuris* [*vid.* cat. 33]. Y quizá tampoco se explica el caso contrario, que alguien tan interesado por las «Indias» como Durero hubiera dejado pasar la oportunidad de conocer al hijo del Gran Almirante, que había acompañado a su padre durante su cuarto y último viaje al nuevo mundo.

Precisamente, en esos días de fines de agosto de 1520 en que ambos estuvieron residiendo en Bruselas —Hernando llegó a esa ciudad el 26 de agosto y Durero el 27—, según cuenta en su diario, Durero vio las cosas que le habían traído a Carlos V desde el nuevo país del oro —México—, un sol de oro y los demás objetos preciosos que llenaban dos habitaciones, valorados en 100.000 florines. Pese a que no es habitual que Durero transmita sus sentimientos en su diario, en esta ocasión manifiesta la emoción que experimentó al ver estas obras: «En todos los días de mi vida no he visto nada que regocije mi corazón tanto como estas cosas, porque he visto entre ellas admirables obras de arte y me he maravillado ante el sutil ingenio de hombres de países lejanos»[15].

Por el testimonio de Durero consta que, además del reconocimiento de su pensión por parte de Carlos V, otro de los objetivos de su viaje fue vender algunas series y estampas sueltas grabadas por él. Aunque lo más frecuente era que el pintor anotara en su diario los nombres de las personas que le compraron estampas o a los que él se las regaló —y en estos últimos casos incluso solía enumerar cuáles eran—, en alguna ocasión registra alguna venta, pero sin indicar el comprador[16]. Al estudiar la colección de estampas reunida por Hernando Colón, Mark McDonald apunta la posibilidad de que Hernando hubiera comprado directamente estampas a Durero[17]. A ello apunta, sin duda, el hecho de que sintiera una enorme admiración por el maestro de Nuremberg, como lo demuestran las anotaciones que hizo en el inventario de sus estampas, indicando de alguna de ellas —las entalladuras de *La Pasión grande* [*vid.* cat. 36], el *Apocalipsis* y *La Pasión a buril*— «es vere de Alberto», como si él mismo pudiera atestiguar que realmente habían sido cortadas por su mano[18].

DURERO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA ESPAÑOLA

La valoración que se otorgó a Durero y a sus obras en los textos españoles hasta comienzos del siglo XVIII[19], en general no se ajustó a la realidad de la figura histórica del pintor de Nuremberg. Y esto se aprecia desde el principio; y no sólo a medida que pasa el tiempo, ya que las fuentes en las que bebieron sus autores en muchos casos no fueron directas y, en su mayoría, estaban en deuda con Italia. Pese a ello, lo que resulta innegable es que la causa última de la elevada consideración en la que, en general, se tuvo a Durero en España, fueron sus escritos, particularmente la *Simetría*[20], y sus grabados, que contribuyeron a mitificar su figura y a obtener una fama impensable en otro artista alemán. Al menos en España, se elevó a una altura que alcanzaron muy pocos. Prueba de ello es que fue uno de los contados artistas a los que se conocía por su nombre: Leonardo, Rafael,

Alberto, Miguel Ángel...[21], pese a que en los siglos XVII y XVIII, desde posiciones clasicistas, se dedicaran críticas a su estilo, como fue el caso de Palomino.

Fueron las estampas de Durero, y no sus obras teóricas —tardías todas ellas—, las responsables en un primer momento de que su fama llegara muy lejos. Al año de publicarse las estampas del *Apocalipsis cum figuris* (1498) —ejecutadas poco después de volver de su primer viaje a Italia (1494-1495)—, cuando sólo tenía ventiocho años, Konrad Celtis comparó a Durero con Apeles y ese parangón se iba a convertir en un tópico, del que se hizo eco el mismísimo Erasmo de Rotterdam, que incluso sitúa a Durero antes que Apeles por haber obtenido con líneas negras sobre papel blanco lo que Apeles obtuvo con ayuda del color. Y también en España sucedió lo mismo. De nuevo fueron sus estampas la causa de que el portugués Francisco de Holanda, en su *Tratado de la pintura antigua* (1548), traducido al español en 1563, le hiciera encabezar la sección de los grabadores en su lista de las águilas de las Artes y dijera de él: «Alberto Durero; fue el hombre que con más galanía y novedad talló en cobre para emprimir los papeles, con que alumbró a Alemaña»[22].

El padre Sigüenza (1600-1605), que pudo contemplar sus grabados en la Biblioteca de El Escorial, los valoraría al máximo:

> En lo que este hombre [Durero] fue excelente es en las estampas que cortó de su misma mano, en metal y en madera, con tanta destreza y maestría, que ha puesto admiración. Mostró valer tanto en esto, que con solas líneas negras y lo blanco que dejó entre ellas significa cuanto pudieron hacer Apeles y Timantes, y nos representa las cosas tan vivas como si tuvieran sus naturales colores[23].

Y no fue el único. Dada la importancia que concedió a los grabados Jusepe Martínez (1675), no es de extrañar que valorara asimismo los del maestro de Nuremberg:

> ... siguióle [a Martin Schongauer] en esto su discípulo Alberto Durero con tan grandes ventajas, que puso en último grado esta profesión, y en particular en las estampas de buril, que hasta ahora ninguno le ha escedido, y si decirse puede más crédito ganó con sus estampas que con sus pinturas con ser muy escelentes...[24].

De entre todos los textos que publicó Durero, sin duda el que tuvo mayor influencia y difusión fue el de la *Simetría*, que, particularmente en la edición italiana de Galucci de 1591 y 1593, tuvo una amplia repercusión en España desde que salió de la imprenta y muchos de los pintores más importantes del siglo XVII, Velázquez incluido, poseyeron un ejemplar, ya fuera esa edición o cualquier otra. Como ya lo indicó Sánchez Cantón, antes de eso, en 1560, Lázaro de Velasco adujo como medidas del cuerpo humano las fijadas por Pomponio Gáurico y Alberto Durero en el prólogo de su traducción de Vitruvio. Y a estos dos mismos artistas se refirió también Juan de Arfe en los versos de su *Varia commensuración para la escultura y la architectura*, publicada en Sevilla en 1585:

Después vino a alterarse esta medida
porque a Pomponio Gáurico y Durero
les pareció que andaba muy crecida
y acortaron en ella un rostro entero[25].

Pacheco, en el *Arte de la pintura* (1649), aceptó el magisterio de Durero en las proporciones:

> Vengamos a la proporción, que es la segunda parte. Ésta es muy importante en la pintura, no sólo porque de un bien proporcionado compartimento de partes resulta la hermosura tan necesaria, mas porque no se puede imitar la naturaleza con perfección y propiedad sin proporción y medidas, pues todas las cosas criadas tienen sus medidas y tamaños, con que, demás de su forma, se diferencian unas de otras. Reduciendo, pues, a brevedad las infinitas proporciones que se ofrecen en la variedad de los cuerpos humanos, de todas edades, así de hombres como de mujeres y niños, por haber tratado desto copiosa y doctamente Alberto Durero, pondré solas nueve, las cinco de hombres y las cuatro de animales, y quien desto quisiera más podrá ver el dicho autor[26].

En lo relativo a las proporciones, Jusepe Martínez (1675) recomendaba también a quien está estudiando el arte de la pintura el texto del pintor de Nuremberg:

> Valdráse nuestro estudioso para este ejercicio de un libro llamado «Simetría de Alberto Durero», que aunque ha parecido prolijo a muchos, es el que sobra a dar a luz a todos. Entre los maestros grandes fue el máximo Durero, admirándose hasta hoy, de que las obras antecedentes a este libro no son hechas con la franqueza y hermosura de contornos, como enseña su simetría[27].

No así Vicente Carducho (1633), que, al haberse formado en la tradición del manierismo reformado, no aceptaba una concepción científica estricta del arte basada en una regla fija y, sobre todo, en una regla matemática, como la que supone la simetría de Durero[28].

Una de las primeras cuestiones del arte de Durero que abordaron los autores españoles desde el principio fue la de su conocimiento y asimilación del arte italiano, con diferencias abismales entre ellos. Cristóbal Villalón, en la *Ingeniosa comparación de lo antiguo con lo presente*, impresa en 1539, no encontraba diferencia entre Durero y los italianos. Para él «en Italia están cuatro varones: Rafael Urbino, y el Bacho [Baccio Bandinelli], y Michael Angelo, y Alberto, que todos cuatro oso decir que remedan a Naturaleza en el pintar y no puede el arte subir en más perfección»[29]. Al emitir este juicio, Villalón no tuvo en cuenta que Durero sólo había estado en Italia dos veces.

En cambio, Francisco de Holanda, en su ya citado *Tratado de la pintura antigua* (ed. española de 1563), consideraba que no se podía confundir el estilo del pintor de Nuremberg con el de los italianos. El portugués por boca de Miguel Ángel confirmaba su posición:

> Mandad a un grande maestro el cual no sea italiano, aunque fuera Alberto, hombre delicado en su manera, y que para / engañarme a mí, o a Francisco de Holanda, quiera contrahacer, o remedar una obra que parezca de Italia [...] os certifico que luego la tal obra se conozca en que no es de Italia ni que mano de italiano la hizo[30].

El padre Sigüenza (1600-1605), por su parte, valoró el papel que tuvo Durero en la incorporación del arte nórdico al Renacimiento, gracias a su conocimiento del arte italiano:

> Alberto Durero, hombre de grande ingenio, fue el que dio mucha luz del dibujo y de la pintura a todos sus alemanes y flamencos; y desde entonces comenzaron a mejorarse tanto, que dexada en gran parte aquella manera antigua, caminan a buen paso a la imitación de los italianos[31].

También Jusepe Martínez (1675) juzgaba que el cambio que experimentó el estilo de Durero se debió a su contacto con el arte italiano:

> Dicen que fue el motivo, venir a Italia, y viendo las obras del gran Rafael de Urbino, y las de sus admirables discípulos, y muchas estatuas, así griegas como latinas, mudó su manera antigua en mucha parte, si bien en esta otra obró muy poco porque le llegó en aquella era la muerte, que a vivir más acabara de conseguir lo comenzado[32].

La posición de Jusepe Martínez, pese a sus errores, junto con las de Villalón y Holanda y el padre Sigüenza, contrastaba con la que tenían autores como Francisco Pacheco (1649), que negaba que Durero hubiera estado en Italia:

> Y comenzando por la primera, esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes, en la latina Cicerón, y en la nuestra española Fernando de Herrera. Esta manera y estilo es una importantísima parte para que luzcan los estudios del debujo; donde por un rasguño sólo se conocen los valientes hombres (como por la uña el león). Esta excelente parte fue sola en la que menos acertó el admirable Alberto Durero, por no haber visto a Italia ni las ecelentes estatuas antiguas y si la hubiera alcanzado, no sé quién se le igualara[33].

Palomino, en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), exageró aún más esta tendencia y puso en boca de Durero una voluntad de no ir a Italia a estudiar el arte antiguo y moderno que en modo alguno coincide con la realidad de un pintor que viajó a ella dos veces para encontrar el secreto perdido de los antiguos. Palomino consideraba que muchos artistas habían dejado de conseguir la perfección por no haber estudiado por estos modelos y ponía el ejemplo del pintor de Nuremberg,

> ... el eminentísmo Alberto Durero, de quien viendo Rafael algunos dibujos hechos con aquella tan extremada gracia, que tenía, dijo: *que si hubiera ido a estudiar a Italia ninguno le aventajara*. A quien él respondió, cuando lo supo: *que buen natural había en su país, para no necesitar de ir a Italia*; pero vemos claramente que se engañó: pues sus desnudos son tan lánguidos, y mezquinos, que es lástima; y en los aires de las cabezas, actitudes y vestuarios, le falta una gracia y donaire, que haría mucho más sublime su habilidad[34].

El juicio tan extremado de Palomino contrasta con el elogio que Vicente Carducho (1633) hizo de Durero, pese a haber nacido en Florencia:

> En aquellas partes setentrionales nacieron grandes hombres en esta facultad [...] y el que más descolló sobre los otros fue en Alemania el admirable Alberto Durero, que, con estupenda grandeza, mostró su prudente elección; tan docto y avisado, como advertido y cuidadoso, que no perdonó cosa imitable que no manifestase con sus pinceles y buril[35].

En el siglo XVII, las obras de Durero —y en particular sus estampas— ya no eran una referencia de estilo para los tratadistas españoles. Lo que se valoraba en ellas era su habilidad para componer escenas sagradas. Sin duda, hasta podría resultar chocante el caso de Francisco Pacheco, comisionado por el Santo Oficio para vigilar las pinturas sagradas situadas en lugares públicos, quien tomó a Durero como modelo para las obras de devoción, calificándole de pintor «cathólico y santo», cuando el alemán se encontraba próximo a Lutero, incluso antes de iniciarse la Reforma en 1517 en Wittemberg, incorporándose después de lleno a ella, como también se adhirió a la causa luterana la propia ciudad de Nuremberg[36].

Al referirse a Durero, Pacheco (1649) se hizo eco de lo que se decía en su biografía, que

> ... con tan ardiente ánimo procuró la honestidad de la vida, y la alteza de las virtuosas costumbres, que toda ella vivió libre de reprehensión. Y tuvo tanta suavidad y gracia en las palabras que los que le oían no quisieran ver el fin de su plática, y en la severidad y gravedad de anciano no fue molesto, porque no despreció lo que pertenece a la suavidad y alegría. Con su heroica virtud ganó el favor de los príncipes y reyes, particularmente del Emperador Maximiliano y de su nieto Carlos V: Fue diligentísimo en guardar la piedad y vergüenza como pintor católico y santo; careciendo sus obras de toda licencia y descompostura; mostrando en todas la castidad y pureza de su ánimo. Hizo muchas historias de la vida y pasión de Cristo y de su Santísima Madre, de quien debuxó y talló excelentes imágenes, cubriendo siempre con lo largo de las ropas sus sagrados pies. Con razón se tiene su derecha mano en veneración en su patria, por sus insignes obras y bienaventurada vida[37].

Aunque la mayoría de las estampas que se copiaron en España fueron realizadas por Durero antes de su adhesión al credo luterano, lo cierto es que en el siglo XVII se ignoraban en España estos hechos, de ahí que Pacheco sólo reproche al pintor alemán el no ajustarse al «decoro»:

> Erró en la conveniencia no sólo de los trages, mas también de los rostros Alberto Durero, el cual, por ser tudesco, debuxó en muchas partes a la Madre de Dios con hábito de aquella tierra, y juntamente a las demás santas mujeres que la acompañan. Ni dexó de dar a los judíos figuras de tudescos con los mostachos y cabelleras bizarras que traen, y con los vestidos que usan; mas con todo esto fue valiente pintor, y en la parte de la invención estupendo; y si, como nació en Germania, naciera en Italia, donde en diversos tiempos han florecido nobilísimos ingenios, no fuera inferior a ninguno. Y en testimonio de esto afirmo, que el mesmo Rafael no se avergonzaba de tener sus estampas en su estudio y las alababa grandemente. Y cuando no hubiera tenido otra excelencia en las que talló en cobre, que la propiedad con que representó lo verdadero de la naturaleza, lo hiciera inmortal no parecer sus cosas debuxadas, mas pintadas, y no sólo pintadas, mas vivas[38].

Una posición similar a la de Pacheco mantuvo Jusepe Martínez que consideraba asimismo los grabados del maestro de Nuremberg como modelos de obras devotas:

> Las estampas del gran Durero que es el maestro que más se ha adelantado en esta materia de veneración y respeto, a quien siguió con notable propiedad Luca de Holanda [Lucas van Leyden] y el de Grevedes [Aldegrever], ambos discípulos suyos e imitadores de quien en particular andan en estampa imágenes cortadas de su mano de la Madre de Dios en diferentes posturas, obra tenida por divina por los más entendidos. Es también obra de su mano la Pasión de Cristo en estampas de buril, en quienes en Cristo se hallara la inocencia, el rencor en los judíos, de modo que en cualquier semblante conocerá cada uno la intención de lo significado. Todos los que han seguido a este autor tan grave han sido escelentes en cuanto a esta parte; y así exorto a nuestro profesor se precie en imitar estas obras cuando hubiere de ejecutar sagradas[39].

LAS OBRAS DE ALBERTO DURERO EN ESPAÑA

Las primeras obras de Durero que hubo en España fueron sus estampas[40]. Algunas se trajeron en fecha relativamente temprana, al menos al iniciarse la segunda década del siglo XVI, como lo atestigua el que fueran copiadas entonces por los artífices españoles —según se insistirá después—, lo mismo que antes se copiaron las de Martin Schongauer o Israhel van Meckenen[41], entre otros. Su presencia en España fue apenas unos años anterior a que se trajeran algunas italianas de Marco Antonio Raimondi y de otros grabadores italianos que reproducían las pinturas de Rafael[42]. Para su comercialización se debieron utilizar unas vías similares a las empleadas en el siglo XV[43].

En paralelo, se formó en España la primera colección importante de grabados de que se tiene noticia, la de Hernando Colón, lamentablemente desaparecida, aunque, por fortuna, se conserva su inventario, en el que se enumeran las 3.196 estampas de que constaba[44]. Dada la preferencia que sintió Hernando Colón por los grabados nórdicos, no debe extrañar que su colección incluyera un número importante de estampas atribuidas a Durero, 197 en total. Según se indicó ya, a la descripción

de algunas de estas estampas durerianas se añade «es vere de Alberto»[45], escrito de puño y letra de Hernando Colón, sin que se diera un tratamiento semejante a ningún otro grabador.

Además de la de Hernando Colón, entre todas las colecciones de estampas que existieron en España en el siglo XVI, destaca la que logró reunir Felipe II en El Escorial con la ayuda del humanista y bibliófilo Arias Montano. Sin duda, se trata de una de las mayores colecciones de estampas que se conocen[46], contenidas en 36 álbumes, con un total de 7.000, la mayoría a buril, pero también grabados en madera[47], que, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros. Entre las estampas pertenecientes a Durero que se guardan en dichos álbumes cabe reseñar las series de *La vida de la Virgen* (álbum 28-II-2) [*vid.* cat. 38], de *La Pasión de Cristo* (álbum 28-III-7) y el *Apocalipsis de San Juan*[48], en el mismo álbum (28-II-11) en el que también están algunas de sus estampas más famosas, como el *Combate entre la virtud y el vicio*, *El hijo pródigo* [cat. 16], el *Rapto de Proserpina*, la *Melancolía* [cat. 32] o la *Némesis* [cat. 25], entre otras. Y tampoco faltaban el *San Jerónimo penitente* [cat. 15] y el *San Jerónimo en su estudio* (álbum 28-II-8) [cat. 31], otro de los «Meisterstiche», junto con la *Melancolía*, o los retratos de Erasmo de Rotterdam y de Felipe Melanchthon (álbum 28-III-9 bis).

Todo apunta a que la colección de estampas que reunió Hernando Colón en Sevilla se dispersó a su muerte en 1539[49]. En 1910, Gestoso daba cuenta de que sus grabados se vendieron al banquero genovés residente en la ciudad hispalense, Francisco Leardo, a fin de pagar las deudas del propietario[50]. De ser cierto este dato —o incluso si se vendieron algunos años después—, sin duda se justificaría el amplio número de grabados nórdicos de la primera mitad del XVI —entre ellos los de Durero— que hubo en Sevilla, tanto en esa centuria como en las dos siguientes. Sin duda, buena prueba de ello son las estampas que adquirió por compra directa el pintor italiano avecindado en Sevilla, Mateo Pérez de Alesio, que en 1587 se obligó a pagar a «Melchor Riquelme, maestro de la librería de la santa yglesia mayor desta ziudad de Sevilla 260 ducados los quales son del rresto de 520 ducados que le montó e balió un libro grande de mano de dibujo en papel en 300 ducados y otro libro grande en papel de todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos en 190 ducados...»[51]. Al ejemplo anterior se podrían sumar otros dos, el de Francisco Pacheco que, al hacer sus capitulaciones matrimoniales el 29 de diciembre de 1593, tenía ya «un libro de estampas de Alberto [Durero] y de Lucas [van Leyden] y otros que valen 90 reales»[52] y el del pintor de origen portugués Vasco Pereira que, al hacerse en Sevilla el inventario de bienes tras su muerte, el 24 de junio de 1609, poseía estampas «en cantidad de dos mil e cuarenta e siete, chicas e grandes». Además de las que tenía en doce volúmenes, había «dos pasiones pequeñas, una de lucas y otra de Albrit [Alberto]»[53].

Aunque existían diferentes métodos para adquirir estampas antiguas como la compra directa a sus propietarios o durante las ferias, uno de los más habituales para conseguirlas era comprarlas en las almonedas que se hacían tras la muerte de sus propietarios con el fin de que pudieran saldarse sus deudas. Sin duda, habrá pocos ejemplos mejores para explicar cómo se podían conseguir grabados antiguos que el que proporciona Ceán Bermúdez, ya en el siglo XIX. En el *Catálogo razonado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* dice:

> Las [estampas] que poseo son muy apreciables y no poco raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo, cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de América y con el tráfico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traían estampas grabadas en sus países para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno D. Velázquez, al licenciado Roelas, a su discípulo Zurbarán, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo y demás profesores sevillanos, como lo indicaban su antigüedad, ciertas señales, cifras y aun firmas de sus poseedores, las que pasando de mano en mano llegaron por fortuna a las mías[54].

Pero Sevilla no fue la única ciudad de España donde abundaban las estampas de Durero desde el siglo XVI[55]. También se podían encontrar en otros lugares y, en particular, en Madrid. Su posesión se valoraba sobre todo en ambientes artísticos, al igual que la de otros grabados realizados en las primeras décadas del XVI, como los que reproducían las obras de Rafael —particularmente Raimondi— o los de Lucas van Leyden[56]. Sin duda, un buen ejemplo de ello es el testimonio aportado por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633). En el diálogo IV de los que mantuvo el discípulo con el pintor florentino, al preguntarle aquél acerca de «si se deven pintar las historias como sucedió el hecho», el discípulo daba cuenta de que en el estudio de Carducho había una *Cena* de Durero[57]. Y ésta no fue la única alusión que hizo a las estampas durerianas. Carducho ratificó también la importancia de las almonedas para adquirir grabados antiguos cuando puso en boca de su discípulo la noticia de que, mientras estaba esperando para encontrarse con él, no estuvo ocioso, porque «me entré en una almoneda, donde hallé este librito de estampas de Alberto Durero, cortadas por su mano en láminas, que contienen la Pasión de nuestro Señor y he estado ponderando la grandeza y propiedad que tuvo este insigne hombre en quanto hizo»[58].

A este testimonio se podían sumar otros de artistas madrileños del XVII que poseyeron estampas de Durero, de los que se tiene noticia a través de los inventarios y almonedas que se han ido publicando. De todos ellos quiero reseñar aquí el ejemplo de un pintor como Juan van der Hamen, dedicado principalmente a realizar bodegones y paisajes, a la par que retratos, que, a su muerte, poseía un amplio número de estampas —un total de 845—, recogidas en el inventario de sus bienes, iniciado el 4 de abril de 1631, entre las que se contaban «ciento y sessenta y siete estanpas, pequeñas y grandes, de diferentes ystorias de Alberto Durero y Lucas [van Leyden]»[59]. Según se sabe por esta documentación, en general, en las almonedas la mayoría de los grabados eran adquiridos por otros artistas, como sucedió en la de Vicente Carducho en 1638, en la que compraron estampas, entre otros, Antonio de Pereda, Francisco Herrera y Alonso Cano[60].

A excepción de las estampas, hasta el reinado de Felipe II, no se conservan referencias de que hubiera en España otras obras de Durero, ya fueran pinturas, aguadas o dibujos. Con Felipe II, gran amante de las artes, consta la existencia de obras del pintor de Nuremberg. Al menos se tenían

FIG. 17 Atribuido a Alberto Durero, *Carretera alpina del valle de Isarco*, hacia 1495, óleo sobre papel pegado a tabla. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial [Inv. 10034448]

por tales «nueve tablillas pequeñas donde están pintados Pájaros y otros animales, de mano de Alberto Durero», que se entregaron al monasterio de San Lorenzo de El Escorial en abril de 1574[61]. Restos de ellas deben ser las aguadas que se exhiben en las habitaciones de Felipe II de El Escorial, con paisajes [fig. 17], flores, rocas y animales, la mayoría de ellas con la autoría de Durero actualmente cuestionada por la crítica.

En el *Arte de la pintura* (1649), Pacheco se refiere a que «nuestro prudentísimo monarca Filipo segundo estimó, grandemente, sus debuxos [de Durero]. Yo alcancé uno de su mano de un libro que fue de su Majestad, digno de suma veneración»[62]. El pintor sevillano identificó ese dibujo con el de un *Crucificado* de cuatro clavos —al que se hará referencia en el apartado dedicado a la influencia de Durero en la pintura española—, y decía de él que «Alberto Durero, diligentísimo, docto y santo artífice, habrá casi cien años que debuxó un Crucifixo que yo hallé en un libro de cosas de su mano, que fue de nuestro católico Rey Felipo segundo, con cuatro clavos y el supedáneo, bien así como yo lo executo»[63].

Consta documentalmente que estuvieron en España durante diez años escasos dentro de un infolio las doscientas cincuenta «pinturas o por decir mejor borradores» de Alberto Durero, de su propia mano, que pertenecieron al cardenal Granvela, que los trajo consigo desde Roma hasta Madrid,

a donde llegó el 1 de agosto de 1579, a instancias de Felipe II, para hacerse cargo de los asuntos italianos. La muerte sorprendió al cardenal en Madrid el 21 de septiembre de 1586, dejando como heredero a su sobrino Thomas Perrenot, que acudió a hacerse cargo de la herencia en 1587, camino de Lisboa, donde tenía que embarcarse con la Armada Invencible, en el que sería su último viaje. Al fallecer Thomas Perrenot, heredó los bienes del cardenal el primo de Thomas, Francisco Perrenot de Granvela, que no entró nunca en posesión de estos «borradores» de Durero[64].

A través de los despachos de Khevenhüller, embajador del emperador Rodolfo II ante Felipe II, y las respuestas del emperador a sus misivas consta qué fue lo que sucedió con estos «borradores», al parecer apuntes y aguadas de colores de animales. El 26 de diciembre de 1586, el embajador informó a Rodolfo II acerca de la muerte del cardenal y de la existencia de «los Dureros», por los que el emperador sentía un gran aprecio. En el despacho que envió Khevenhüller desde Madrid a Viena el 14 de julio de 1587 se refería ya a que:

> El libro del cardenal Granvela q[ue] D[ios] G[uarde] En que están varias pinturas [Gemal], que V[uestra] M[ajestad] I[mperial] desea poseer está en mis manos, y no lo dejaré ir, si fuera posible. Hasta ahora quieren mucho por él, pero tal vez se hagan más condescendientes con el tiempo, pues aquello sólo lo sabe apreciar quien se deleita con esas cosas y las entiende [...]. El rey [Felipe II] lo tuvo [el libro] durante varios días en su cámara; quando Don Tomas Perenas [*sic*] que heredó los muebles del citado cardenal y con ellos el libro en cuestion, partió para unirse a la Armada [Invencible] en Lisboa, le di a entender que quería quedarme con él cuando él se despidió de mí[65].

El 20 julio de 1587, Khevenhüller confirmaba que estaban en su poder los Dureros de Granvela:

> Tengo en mis manos el libro del cardenal Granvela de Durero, como ya he contado. Pero todavía no es mío, aunque no lo suelto de mis manos y en cuanto sea posible lo enviaré con los caballos a vuestra majestad cesárea. Lo ha visto don Juan de Borja y piensa que es una cosa que merece la pena tener. A mí, por decir verdad, me encanta, probablemente porque no entiendo demasiado de estas cosas. [...] El libro de Alberto Duro [*sic*] que fue de granvela tiene doscientas y cinquenta pinturas o por decir mejor borradores, de su propia mano, los de la arte lo estiman en mucho y así me dieron a entender que los herederos de Granvela lo tenían quando en menos en quinientos ducados; yo hasta ahora no les di a entender que es para vuestra majestad, porque no lo suban más[66].

Tras la respuesta positiva del emperador a Khevenhüller en septiembre de 1587 para que efectuase la compra, ésta finalmente no llegó a materializarse. Al morir Thomas Perrenot, que había dejado el libro bajo la custodia del embajador, éste siguió en manos de Khevenhüller y ya no pasaría a las del nuevo heredero, el ya citado Francisco Perrenot de Granvela. Aunque el embajador no mandó de inmediato «los Dureros» a Rodolfo II, tampoco pudo adquirirlos ya nadie, ni Felipe II,

que los «había tenido en su cámara», sin duda para examinarlos, y quién sabe si pensaba comprarlos después. Sin pagar nada por ellos —que se sepa—, en abril de 1589, Khevenhüller —que, como había afirmado, en 1587, no soltó de sus manos el libro con los «borradores» de Durero—, lo envió finalmente a Praga para el emperador con su criado Hans Nusser[67]. Una parte de estos «borradores» de la colección Granvela pertenecen hoy a la Albertina de Viena y forman parte de esta exposición. Lamentablemente, el celo de Khevenhüller —y también su falta de escrúpulos—, junto con la inesperada muerte de Thomas Perrenot en la Armada Invencible, favorecieron que estos dibujos y aguadas de Durero salieran de España, al impedir, de ese modo, que Felipe II tuviera la oportunidad de comprarlos, si así lo hubiera querido, ya que gustaba tanto de las obras del pintor de Nuremberg.

FIG. 18 Discípulo de Roger van der Weyden, *La Crucifixión*, hacia 1510, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado [P1886]

Respecto a las pinturas, en la colección de Felipe II no consta que hubiera ninguna obra original de Durero, aunque nada impide que la hubiera, ya que fueron muchos los Sitios Reales de los que no se hizo inventario a su muerte, incluidas las estancias del Alcázar de Madrid. Como obra del pintor de Nuremberg se tenía entonces *La Crucifixión*[68] [fig. 18], que se guardaba en el Alcázar con el monograma de Durero apócrifo y la fecha de 1513. Actualmente esta tabla, propiedad del Museo del Prado (n.º 1886)[69], se considera obra de la escuela de Brujas de comienzos del XVI, siguiendo un modelo de Roger van der Weyden.

Hasta el reinado de Felipe IV la situación no cambió. En el inventario del Alcázar de Madrid de 1636[70] existe ya referencia a una obra original de Durero —que se registra en los inventarios hasta 1701—, la estampa del *Arco de triunfo de Maximiliano* [*vid.* fig. 96]. En la

> Pieça quarta [de los pasadiços] donde está la fuente [...] Una estampa grande de un Arco Triunfal sobre Papel pegado en lienço q[ue] la hizo Alberto en q[ue] estan Puestas las batallas y hombres insignes con sus armas de la casa de Austria y españa quando se juntaron estas dos coronas. Tiene moldura dorada y el año que se hiço que fue el de 1515.

En ese mismo inventario del Alcázar de 1636 se incluye también en la

> Pieça donde su Mag. que Dios g[uard]e lee en el quarto vajo con bentana al jardín de la Priora [...] otra Pintura sobre tabla con moldura dada de negro que tiene con ella una terçia de ancho poco más [28 cm] en que está adán y eva y en medio un árbol de donde sale la serpiente con la mançana que está tomando eva y en la otra mano otra mançana y Adán tiene un Ramo en la mano derecha y en lo vaxo diferentes animales = Esta Pintura viene de Alberto Durero.

Aunque Felipe IV no poseía aún el original del *Adán y Eva* de Durero —que ese mismo año pasó a manos de Carlos I de Inglaterra—, sin duda tenía una copia o una reinterpretación de pincel, tomada del grabado de 1504, como tantas que se hicieron en los Países Bajos.

Prácticamente a la vez, en la última etapa de la actividad coleccionista de Felipe IV, cuando Velázquez se encargaba de la colección real, el monarca pudo conseguir, como mínimo, las cuatro tablas originales que hoy se guardan en el Museo del Prado. Las dos primeras que se trajeron al Alcázar de Madrid fueron los retratos comprados con ocasión de la almoneda de Carlos I de Inglaterra, adquiridos por el embajador español en Londres Alonso de Cárdenas para don Luis de Haro, que se los regaló al rey en 1654. Pero ésta no había sido la idea inicial. Al principio Felipe IV pensó en comprarlas él mismo[71], cuando Alonso de Cárdenas le comunicó en un despacho, el 11 de mayo de 1645, que se iban a poner a la venta los cuadros del duque de Buckingham y que pronto se haría igual con los del rey. El 30 de junio de ese año, Felipe IV respondía a Cárdenas que quería que las obras que se compraran fueran «originales de Tiziano, Pablo Veronese o otras pinturas antiguas de opinión, escusando que se sepa que las tomáis para mí». Pese a que Felipe IV mandó al virrey de Nápoles que costeara la operación, lo cierto es que, después de haber sido ajusticiado Carlos I en enero de 1649, el monarca tuvo que renunciar. Fue don Luis de Haro, el nuevo valido tras la caída del conde-duque de Olivares en 1643, quien se encargó de seleccionar las pinturas y de costearlas con la mediación de Cárdenas y, una vez en la corte, regalarle una parte al rey[72].

Según se expone en este catálogo en las fichas de estos dos retratos de Durero —que, evidentemente, se contaban entre las «pinturas antiguas de opinión», a que se refería el monarca—, no existe ningún problema en asociar el *Autorretrato* [cat. 5] con el que perteneció a Carlos I de Inglaterra, regalo del Ayuntamiento de Nuremberg al monarca inglés en 1636, pero no sucede lo mismo respecto al *Retrato de desconocido* [cat. 79], ya que tanto en Nuremberg como en la colección de Carlos I —y, lógicamente, también en la documentación de la adquisición para don Luis de Haro—, se identifica la tabla como el padre de Durero, supuestamente con el retrato realizado en 1497, del que se conserva una réplica en la National Gallery de Londres. Aunque, tal como se indica en la ficha, en los primeros inventarios que se hicieron después del ingreso de estas dos tablas en la colección de Felipe IV —1666, 1686 y 1700-1701— no hay forma de identificar ni este retrato ni tampoco el autorretrato y, al menos, a juzgar por lo que en ellos se afirma, además de estos dos había algunas obras más consideradas como originales de Durero en la colección real que podrían incluirse en la categoría de retratos.

En el inventario del Alcázar de Madrid de 1666[73], realizado tras la muerte de Felipe IV, se recogen: «un filósofo», de tres cuartas de alto y media vara de ancho [63 x 42 cm], valorado en 1.100 reales, en la pieza pequeña que sale a la priora; «un retrato» de tres quartas de alto y de tercia poco más de ancho [63 x más de 28 cm], valorado en 660 reales, en la pieza junto a la galería del cierzo que mira al parque; «un retrato de un filósofo», de tres quartas de alto y dos tercias de ancho [63 x 56 cm], valorado en 550 reales, en la misma estancia que el anterior, y «un retrato de Erasmo», de media vara en cuadro [42 x 42 cm], valorado en 1.650 reales, en la galería del mediodía. Las mismas tablas se repiten en el inventario de 1686[74] y en el de 1701[75]. Hasta el inventario de Carlos III (1789-1790)[76], no se identifica de forma indiscutible la tabla del desconocido del Prado. En el Palacio Nuevo, en la primera pieza de la obra nueva, se registra con el número 256: «dos tercias de ancho y media vara de alto [56 x 42 cm] retrato de un hombre con sombrero puesto y un papel en la mano izquierda. Alberto Durero... 2000». Con la misma medida se menciona también en el palacio real un retrato de Alberto Durero entre las pinturas que «son con cristal delante», valorado en 1.500 reales, que, evidentemente, se refiere al *Autorretrato* de Durero, que, junto con el *Retrato de desconocido*[77], son los únicos retratos que se registran ya en la colección real como originales de Durero, y, desde ella, ingresaron en el Museo del Prado.

En 1655 se incorporaron a la colección de Felipe IV el *Adán* y la *Eva* de Durero, regalo de Cristina de Suecia al rey[78], sólo un año antes de que rompiera sus relaciones con la corona española. Capturadas por los suecos en Praga, las dos tablas se llevaron a Estocolmo con el resto de la colección del emperador Rodolfo II. Según se indica en la ficha correspondiente a estas obras [cat. 53 y 54], la reina de Suecia no valoró las dos obras maestras de la pintura alemana, como tampoco el resto de la pintura nórdica. Sus preferencias se inclinaban hacia la pintura italiana, hacia el clasicismo romano, como consta por su propio testimonio. En una carta escrita por ella referente a la colección tomada en Praga se puede leer:

> Hay algunas cosas de Alberto Durero y otros maestros alemanes, cuyos nombres desconozco y cualquier otra persona las tendría en gran estima, pero yo juro que este lote lo cambiaría por un par de obras de Rafael, y aún creo que sería hacerles demasiado honor...

Después de abdicar el 4 de junio de 1654, el 31 de octubre Cristina de Suecia escribió desde Amberes a su intendente Jean Leijoncrona, que aún estaba en Estocolmo, para que le enviara las tablas de *Adán* y *Eva* de Durero a su agente de Hamburgo, Emmanuel Teixera, con el fin de enviárselas como regalo a Felipe IV, gran amante de la pintura. Las tablas llegaron a Madrid en 1655 y se colgaron en las «bóvedas de Tiziano», junto con otras obras de desnudos de Tiziano, Rubens, Tintoretto, Ribera y otros destacados pintores, simplemente por estar sus dos protagonistas desnudos, sin atender a que su temática correspondía al Antiguo Testamento[79].

Además de los retratos y las tablas de *Adán* y *Eva*, en los inventarios reales se menciona alguna otra obra que se considera original de Durero, pero son las menos y lo más seguro es que no se deban a su mano[80]. En el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 se incluye en el oratorio

de la torre del despacho: «Una pintura en tabla de un S[a]n Gerónimo con una muerte Geroglíficos de çerca de una vara de ancho y tres quartas de alto [63 x 84 cm] original de Alberto Durero, con su marco tallado y dorado». En el inventario de Carlos II, realizado entre 1701 y 1703 —numerado en el original—, en el Alcázar de Madrid, entre las «Pinttturas desmonttadas que se hallaron en dicha bóbeda de el tiçiano» se menciona con el número 513: «Ytten Una tabla de Cerca de Vara de alto rettrato de Una mujer con un perrito en las manos que pareçe de mano de Albertto tasada en Veintte y Cinco doblones». Entre las «Pinturas Colgadas en el mismo quartto Vajo en el Obrador de los pinttores de Cámara» aparece con el número 500: «Yttem Un Rettratto de Un Ynfantte anttiguo de dos terçias de altto de mano de Alberto. Con marco dorado tasado en Cien doblones». En la «librería Vaja de la Torre» se cita con el número 921: «Yttem Una pinttura en tabla de Un palmo de ancho y más de terçia de altto de Una Caveza de Un Ançiano de mano de Alberto Durero, tasada en quattro doblones». En el mismo inventario de Carlos II, entre las pinturas de El Escorial, en la «sala del juego de trucos», aparece con el número 51: «Yttem Ottro quadro de la Coronaçión de espinas de dos Varas y media de altto y dos de ancho de Alberto durero Con marco pintado y dorado tasado en 5000 ducados... 5500». En el «Orattorio de la Reyna nuesttra Señora» se incluye con el número 55: «Una pinttura que es el desposorio de Santta Cha[ta]lina en tabla Con sus puerttas de Anttonio Duro [*sic*] de dos varas de largo y vara y quartta de altto tasado en quinientos ducados... 5500».

En el inventario de Carlos III (1789-1790) —numerado por el editor—, ya no se menciona la mayoría de las pinturas anteriores[81]. En cambio se adscriben otras a Durero que, en su práctica totalidad, no le pertenecen. De entre las que se le atribuyen en el Palacio Nuevo no debe ser suya la que se menciona en la sacristía con el número 599, que más parece coincidir con una copia de Weyden: «Tres varas de largo y más de dos y media de alto: figura irregular El Descendimiento de la cruz. Alberto Durero... 18000». De las que se encontraban en el Buen Retiro, en la tribuna de Atocha, la que tiene el número 3.447: «Otra en tabla de Alberto Durero con Sn Zacarías de vara y media de alto y media de ancho... 300», se debe asociar a la tabla de Jan Provost que posee el Prado (n.º 1296).

En el mismo inventario de Carlos III se mencionan obras de Durero en otros palacios como el de Aranjuez en el que se cita en la pieza de dormir de los reyes, con el número 415: «Una tabla de tres pies y quarto de largo y quatro y trece dedos de alto. Nra. Señora con el Niño que hace caricias a su madre. Durero... 3.000». En el palacio de La Granja se incluyen con el número 2.626: «Un Oratorio con Puertas de tres pies y medio de alto, por dos y medio de ancho, con todo el adorno de talla: por la parte de fuera Adán y Eva, y por dentro el Calvario enmedio, a un lado la Transfiguración y al otro la subida al Calbario con la Cruz en quatro mil reales. Alberto Duro [*sic*]... 4.000». Con el número 2.655 aparece: «Otra en tabla de dos pies de alto, por pie y medio de ancho marco dorado liso representa a San Fran[cis]co con su Compañero: en quatrocientos reales. Alberto Duró [*sic*]... 400». En la Casa de Campo se registra en la segunda pieza con el número 4.589: «Vara de alto y cinco quartas de ancho. Cristo crucificado entre los ladrones y varias gentes, en tres mil reales. Alberto Durero... 3.000».

La mayoría de las pinturas que se vinculan a Durero en los inventarios reales —y también en otros— se consideran como copias u obras de su escuela, aunque poco o nada tengan que ver con el maestro de Nuremberg. El motivo de que se conecten con Durero es porque su nombre es el más conocido entre los pintores del mundo nórdico, como también lo era Lucas van Leyden, sin duda, en ambos casos, gracias a sus estampas. Tanto es así que, en el siglo XVIII, Palomino, Ponz y Ceán, calificaban a buena parte de las pinturas flamencas o hispanoflamencas conocidas como pertenecientes a la escuela de Lucas van Leyden o a la escuela de Durero. Dentro de esta última se encuadraba a un pintor como Fernando Gallego[82] —activo en Salamanca a fines del siglo XV—, del que se afirmaba que había trabajado hasta 1550, con el fin de justificar su pretendida pertenencia a la escuela del pintor alemán, muerto en 1528.

En 1972, Sánchez Cantón incluyó en el grupo de copias de Durero los ocho tapices del *Apocalipsis* de Patrimonio Nacional[83]. Sin embargo, esta obra, cuyos cartones se deben a Barend van Orley, el pintor de Margarita de Austria —destinatario del libro de dibujos de Jacopo de' Barbari que pretendió conseguir inútilmente Durero durante su viaje a los Países Bajos—, sólo es una copia en la que el autor tomó figuras y grupos de las estampas grabadas por Durero en 1498, adaptándola a la técnica de los tapiceros, pero sin transcribirlas literalmente, como harán también en parte los pintores españoles que toman «préstamos» de sus obras, total o parcialmente.

LA INFLUENCIA DE DURERO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Según se indicó en el apartado relativo a las obras de Durero en España, las primeras que se trajeron fueron sus estampas. Fue, pues, a través de ellas, por vía indirecta, cómo el maestro de Nuremberg inició su influencia en los pintores españoles. Entre 1510 y 1520 se detecta el manejo de sus grabados, que se copian ya en algunos talleres como en el del Maestro de Bolea en el *Retablo de Bolea* en Huesca, del que toma su nombre este pintor anónimo. Su presencia temprana en Aragón[84] —al igual que en Castilla— se justifica si se tiene en cuenta que fueron sus pintores los que, a fines del siglo XV, copiaron las estampas de Martin Schongauer y de otros grabadores nórdicos[85]. Todo apunta a que la comercialización de las estampas de Durero se debió hacer por las mismas vías que en la centuria anterior. Pero ahora su repercusión fue mayor y también se difundieron abundantemente en otras zonas como Cataluña[86] y, en menor medida, también en Valencia y en Andalucía[87].

Al coincidir la difusión de las estampas de Durero con la transición del estilo hispanoflamenco al del Primer Renacimiento no debe sorprender que éstas —lo mismo que otras de origen nórdico e italiano— contribuyeran de algún modo a que los pintores de formación local accedieran al nuevo estilo, además de servirles como modelo para la ejecución de un determinado tema[88]. Gracias al manejo de estos grabados muchos de ellos cambiaron la forma de representar el espacio, el marco arquitectónico y/o las figuras, que adoptaron entonces una mayor amplitud, más acordes con el arte renacentista. Pero no se limitaron a eso. También buscaban en las estampas de Durero el modo en que el pintor de Nuremberg había resuelto la composición, particularmente en algunas escenas sacras, con independencia de que se sirvieran de ellas para representar el mismo tema u otro o de que tomaran de

ellas sólo la figura o figuras principales o el detalle más significativo. Y eso sin tener en cuenta que, con relativa frecuencia, algunos pintores recurrieron a más de una estampa para llevar a cabo una sola obra y hasta, en ocasiones, dado el eclecticismo del medio en el que se movían, podían servirse a la vez de modelos italianos y nórdicos, como hizo el pintor Juan Soreda (doc. 1506-1537)[89].

Incluso en estos primeros momentos, los pintores españoles no copiaron literalmente las estampas de Durero. Desde los inicios, se puede constatar que cambiaron los tipos humanos del pintor alemán por los suyos propios y los trajes tudescos por la indumentaria a la moda entonces en España.Y otro tanto se podría decir respecto a algunas arquitecturas, ya fueran góticas o renacentistas, que también se adaptaron a los gustos hispanos en mayor o menor grado. Además, a medida que avanzaba el tiempo, y ese primer estilo renaciente se veía sustituido primero por el manierismo, más adelante por el manierismo reformado y, finalmente, por el barroco, ya en el siglo XVII[90], fue necesario ir adaptando las figuras, la indumentaria y los ambientes creados por el pintor de Nuremberg para estas escenas a cada uno de esos estilos. Sólo en casos excepcionales como el de Zurbarán se mantuvieron elementos propios del estilo de Durero, como los plegados artificiales de las telas —aun cuando las transformara—, que perduraron al convertirlas el pintor extremeño en un factor expresivo de primer orden.

Ante tales prácticas, particularmente en los inicios, pero también años después, no debe sorprender que no fueran muchos los pintores españoles que pudieran valorar la capacidad creativa de Durero y la renovación a que sometió a los grabados en madera, y también a sus buriles. Probablemente, ni siquiera podían establecer diferencias entre las estampas de Durero, de Lucas van Leyden y de otros grabadores nórdicos que habían sido «inventadas» y materializadas por ellos, de las que llevaron a cabo algunos grabadores italianos como Marco Antonio Raimondi, que se limitaron a reproducir las composiciones del taller de Rafael, que se empezaron a distribuir en torno a 1520, sólo unos años después de que lo hicieran las de Durero. A quienes se servían de estas estampas como modelo para sus obras no les importaba quién había ejecutado la imagen sobre la plancha de madera o de metal. Para ellos, en ambos casos, su autor era el que había creado la composición, Durero o Rafael[91], y ese grabado era el único medio por el que podían acceder a ellas.

Sin duda, para comprender mejor el modo en que los pintores españoles se sirvieron de modelos ajenos, ya fueran estampas —tanto las de Durero como las de cualquier otro—, dibujos o pinturas, se cuenta con el testimonio que aportan algunos tratadistas de la época como Pacheco o Palomino —aunque no fueran los únicos—, que, a su vez, fueron pintores y, por tanto, también llevaron a la práctica alguno de esos «hurtos» a los que aludía Palomino. En el caso de Pacheco, aunque terminó el texto de su *Arte de la pintura* en 1638, recogió la tradición de la Sevilla del fines del siglo XVI en la que se formó e inició su actividad como pintor. Y, por lo que respecta a Palomino, aunque estuviera activo mucho después, seguía dependiendo de esa misma tradición.

Antes de hacer mención de los textos que se refieren a la copia de estampas por los pintores españoles, es necesario tener en cuenta que durante los siglos XVI y XVII no existía en España el concepto de la originalidad artística y que, por tanto, no había problema alguno en copiar composiciones creadas por otros. A veces eran los propios comitentes los que exigían que se copiara un modelo

previo, fuera gráfico o no. Se entiende, pues, que las críticas que los tratadistas hicieron de estas prácticas se referían tanto a que no debían copiarlas los artífices que tenían capacidad suficiente para llegar a la «invención» como a que, debido a esas prácticas, no se pudiera saber quién fue el autor de la composición, ya que eran pocos los que podían identificar la fuente empleada en cada caso.

Aunque durante el aprendizaje se recomendaba la copia de modelos, entre ellos los grabados, en cambio durante el ejercicio de la profesión había quienes seguían haciéndolo y actuaban como el pintor «aprovechado» de Pacheco (1649), que, para hacer una historia, no recurría a una sola estampa, sino que

> se alarga a componer de varias cosas de diferentes artífices un buen todo, tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, de éste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país y haciendo un compuesto viene a disimular algunas veces de manera esta disposición que se reciba por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto tanto más cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes[92].

También Palomino (1715-1724) se refería a estos usos cuando afirmaba:

> Pensar el pintor principiante o aprovechado, que para lo que se le ofrezca ha de hallar estampa, o papel, a propósito se engañará, porque apenas lo conseguirá tal vez; aunque algunos tienen en esto tal felicidad, y genio, que sin dificultad acomodan la figura, que encuentran, reduciéndola a su modo; añadiendo, o quitando alguna cosa, o variando las insignias, instrumentos y atributos.

Palomino llamaba hurtar a este modo de aprovecharse de las composiciones, ya que el que compone «de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno se alza con el caudal de todos». Para Palomino, el que actuaba de esta forma estaba «muy próximo a inventar porque, además de que la composición es suya, necesita de gran maña y habilidad para formarla sin que discorden unas cosas de otras [...] poniendo de su parte algunos adherentes y aun supliendo algunas figuras»[93].

Según Pacheco, el último grado de los pintores era el perfecto, el que podía inventar historias, como su yerno Velázquez, y no copiaba modelos ajenos, algo que se convertía en una meta que muchos no podían alcanzar. Precisamente por ello, Pacheco no consideraba ilícitas las prácticas del pintor «aprovechado», siempre que no tuviera capacidad para la invención, pero sí lamentaba que se sirvieran de ellas los que la poseían[94].

Dada la amplitud del tema y el desigual estado en que se encuentra su investigación, tanto en lo que concierne a algunas escuelas como a determinadas épocas[95], a lo que hay que sumar los límites de espacio con que se cuenta para el desarrollo de este apartado, lógicamente no es posible enumerar todos los casos conocidos de la influencia de Durero en los pintores españoles, y ni siquiera un amplio número de ellos. Por tal razón, para tener una idea de conjunto, se hará mención a alguno de los más representativos de cada momento a fin de poder conocer de algún modo el uso

que los pintores españoles hicieron de las estampas de Durero[96] a lo largo de estos dos siglos y la valoración que otorgaron a su figura durante ese tiempo.

Durante la primera mitad del XVI algunos de los pintores españoles —particularmente los de formación local, aunque no siempre— que copiaron los grabados de Durero, con las variaciones ya señaladas en las figuras, indumentaria, marco arquitectónico y paisaje, se mantuvieron relativamente fieles a la fuente original y recurrieron a las estampas durerianas para plasmar el mismo tema. Aunque son muchos los ejemplos que podrían traerse a colación, voy a mencionar sólo dos. El primero lo constituyen las cuatro tablas del retablo de Argentona, destruido en 1936: el *Prendimiento*, la *Coronación de espinas*, *Ecce Homo* y *Camino del Calvario*, una de las primeras obras inspiradas en estampas de Durero que dio a conocer Angulo, junto con otras pinturas catalanas de esta misma época[97]. El segundo es el retablo mayor de la parroquia del pueblo palentino de Cisneros, atribuido al Maestro de Astorga. En él se copian varias entalladuras de *La vida de la Virgen*, la *Anunciación* (B 83, h. 1503) y el *Nacimiento de Cristo* (B 85, h. 1503) con mayor fidelidad. Más variaciones presentan la *Adoración de los Magos* (B 87, 1503) en la figura de José y la *Presentación en el Templo* (B 88, 1505), en la que está cortada la columna del primer plano[98]. Tampoco faltan ocasiones —las más, sin duda— en las que algunos pintores se sirvieron de las estampas de Durero para el mismo tema, pero se limitaron a copiar a sus protagonistas, como se puede constatar en el retablo de Bolea (Huesca) con el *Lavatorio de los pies*, que sigue el grabado en madera de *La Pasión pequeña* (B 25, 1509) [fig. 30], invertida[99], y deja ver el significativo gesto del apóstol tocándose la cabeza con la mano.

Si hasta ahora los casos citados se referían al uso de las estampas de Durero en la escena principal, existen también otros —en un número más reducido en estos primeros momentos, aunque sean más después— en los que el pintor sitúa su versión del grabado en una escena secundaria en la que reproduce el mismo tema. Fernando Yáñez de la Almedina (doc. 1506-1536), un pintor formado en Italia, que se cuenta entre los más importantes del siglo XVI hispano, copia el *Abrazo en la puerta dorada* de *La vida de la Virgen* (B 79, 1504) [fig. 70] en la *Santa Ana, la Virgen, el Niño, santa Isabel y san Juanito* del Museo del Prado [fig. 19], realizada por el pintor manchego en su etapa final, cuando residía en Almedina y recurría al uso de estampas para sus pinturas, en su mayoría italianas, que le permitieron acceder a las composiciones del Rafael romano. Dando una prueba más del medio ecléctico en que se movían los pintores españoles de esta época, en esta obra en la que las figuras del primer plano evocan a Rafael y a Leonardo, Yáñez utilizó para componer el fondo una estampa de Durero y tomó de ella las líneas generales de la arquitectura, aunque varió sus materiales, y copió con bastante puntualidad las dos figuras principales de san Joaquín y santa Ana abrazándose y los dos espectadores cogidos del brazo[100].

Con relativa frecuencia los pintores españoles se sirvieron de las estampas de Durero para un tema distinto al concebido por el pintor de Nuremberg. Para adecuar la composición a la nueva situación fue necesario establecer cambios, bien variando el marco, incluyendo nuevos personajes, eliminando otros y sustituyendo asimismo por otros los antiguos gestos, actitudes y aun los objetos que portaban las figuras. Sin duda, un buen ejemplo de esto, dado a conocer por Angulo hace ya mucho tiempo, es el que proporciona la tabla de *San Félix ante el magistrado* del retablo de San Félix de Gerona, adscrito

ahora a Juan de Burgunya, para la que el pintor recurrió a la estampa de *Cristo ante Caifás* de *La Pasión a buril* (B 6, 1512)[101].

Teniendo en cuenta las dificultades que tuvieron algunos pintores en la representación del marco, ya fuera un exterior o un interior, en ocasiones el préstamo que se toma de una determinada estampa de Durero se limita al fondo arquitéctonico, como sucede con el grabado a buril del *Hijo pródigo* (B 28, h. 1496) [cat. 16], que utilizó Juan Soreda en el *Nacimiento de Cristo*, que perteneció al Instituto de Soria[102]. Y no fue la única vez que lo hizo, ni sólo con Durero. En la *Virgen con el Niño* del Museo de Dijon, Soreda dispuso al fondo, a la derecha, un arco de piedra similar al que aparece en la misma posición en el grabado en madera de *La Sagrada Familia en Egipto* de la serie de *La vida de la Virgen* (B 90, h. 1501-1502)[103].

FIG. 19 Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Ana, la Virgen, el Niño, santa Isabel y san Juanito*, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado [P2805]

En la segunda mitad del siglo XVI —e incluso ya desde la década anterior— no se producen demasiadas variaciones respecto a la situación reflejada en la primera mitad de la centuria, salvo las que exigía la adaptación al nuevo estilo manierista y al «decoro» en la representación de los temas sacros, acorde con los dictados de la Contrarreforma tridentina. Probablemente uno de los mejores ejemplos de esta continuidad es el que proporciona Jerónimo Cosida, que estuvo al servicio del arzobispo de Zaragoza Hernando de Aragón, nieto de Fernando el Católico, hasta la muerte del prelado en 1575. Este pintor, activo en Zaragoza hasta 1591, se sirvió de las estampas de Durero en algunas de sus obras, como consta por el testimonio de Jusepe Martínez (1675), que se hace eco de que Cosida «Valióse en sus obras de las estampas de Alberto Durero (que amó mucho a este autor), colocándolas con mucha dulzura y amabilidad, por lo cual fue tenido en mucha estimación»[104]. De entre ellas quiero resaltar el retablo de San Juan Bautista de la catedral de Tarazona (1547) y, dentro de él, la escena de la *Decapitación del Bautista* en la que se aprecia el estilo mucho más «suave y amable» del pintor aragonés. Y también se puede constatar cómo Cosida se sirvió del grabado en madera de Durero del mismo tema (B 125, 1510) sólo para la figura de san Juan decapitado y las líneas generales de la arquitectura del fondo, que mantuvo en la misma ubicación que en la estampa, aunque invirtió la posición y la actitud del sayón con la cabeza cortada de Juan en la mano —a la izquierda en Tarazona— y de Salomé con la bandeja en que se dispone a depositarla —a la derecha en la pintura de Cosida—[105].

Un ejemplo similar —utilizar la estampa para el mismo tema y tomar como fuente para la nueva composición sólo las figuras principales— es el que proporciona la *Duda de Tomás* que Alonso Sánchez Coello hizo para la catedral de Segovia, firmada y fechada en 1585[106]. Aunque Sánchez Coello copió el grabado de Durero con mayor puntualidad en *San Pablo ermitaño y san Antonio Abad* de El Escorial [fig. 23], a que se hará referencia después, en este caso tomó de la estampa de la *Duda de Tomás* de *La Pasión pequeña* en madera (B 49, h. 1510) sólo las dos figuras principales, que mantuvo en la misma posición, a la izquierda de la composición, pero dotó al grupo de un sentido dinámico mayor, patente en el cambio a que sometió al apóstol Tomás, que perdió el carácter estático, con dominio de líneas verticales, que le otorgó Durero.

Lo más digno de reseñar, sin duda, en esta segunda mitad de la centuria es la valoración que se otorga a las estampas de Durero en determinados ambientes artísticos de mayor nivel intelectual o social, adquiriéndolas en las almonedas o de manos de quien las poseía, en lugar de —o además de— comprar otros grabados recién «cortados», acordes con el estilo de la época. Pero eso no es todo. También en este momento se comenzó a valorar la obra teórica del maestro de Nuremberg, que empezaba ya a convertirse en un modelo a seguir para el estudio de la simetría, tendencia esta que culminará en el siglo XVII con la recomendación que se hace en los tratados de Pacheco y de Jusepe Martínez de que la *Simetría* de Durero sea una de las fuentes a las que deben acudir los que están realizando su aprendizaje como pintores. Y no sólo eso, Pacheco recomendaba además tomar «los perfiles» de Alberto Durero como modelo para copiar los desnudos femeninos, con el fin de ajustarse al «decoro» a que obligaban los dictados de Trento, y no copiarlos del natural[107].

Nuevo también fue el uso de las estampas de Durero que hicieron algunos de los pintores más destacados o de los que se movían en ambientes más cultos. Se iniciaba entonces la tendencia de utilizar como modelo para una determinada composición un grabado del mismo tema del maestro de Nuremberg, sin ocultar su origen, sino, al contrario, destacando la fuente, como hizo El Greco en la *Trinidad* del retablo de Santo Domingo el Antiguo del Museo del Prado, realizada por el cretense nada más llegar a España, entre 1577 y 1579, aunque sustituyera la triple tiara papal por una mitra bicorne oriental [fig. 73]. Y no fue casualidad que El Greco utilizara este grabado en madera de Durero fechado en 1511 [cat. 39], si se tiene en cuenta que Pacheco se hace eco de la importancia de la versión que Durero hizo de la *Trinidad*. Al referirse en su *Arte de la pintura* (1649) a la forma en que tenía que representarse ese tema, el sevillano dice expresamente que uno de los dos modos que «parecen decentes a la pintura de este misterio» es el de la estampa de Alberto Durero[108].

Sin duda, en este mismo sentido que le otorga El Greco hay que valorar la forma en que se copiaron algunas estampas de Durero en el siglo XVII, en el que se mantuvo esta misma tendencia. Y entre ellas este tema de la Trinidad al que recurrió Vicente Castelló para el plano superior de la *Apoteosis de san Bruno* del Museo de Castellón [fig. 20], realizada hacia 1623 para la cartuja de Valdecristo, próxima a Segorbe, en la que Castelló mantuvo una fidelidad mayor a la estampa de Durero que en la versión del Greco, incorporando en esta ocasión la triple tiara papal del grabado[109].

También en esta segunda mitad del siglo XVI supone una novedad la forma en que determinados pintores utilizaron algunos elementos o motivos que Durero incorporó en sus obras, ya fuera para el mismo tema o para otro completamente distinto, propiciada en ambientes cultos, como el que se respiraba en Sevilla entonces. Un buen ejemplo de ello es, sin duda, el que proporciona Mateo Pérez de Alesio en la pintura mural de *San Cristóbal* de la catedral de Sevilla, que el cabildo le mandó hacer en 1584. Para firmar esta obra, el pintor italiano, vecino entonces de Sevilla, dispuso una cartela sostenida por un papagayo que, pese a sus variantes —forma, lugar, tema, etc.—, evoca la cartela con la firma de Durero que cuelga de la rama del árbol en que está sujeto el papagayo del grabado a buril del *Adán y Eva* de 1504 [cat. 52][110]. Sin duda, para cuantos conocían la estampa del pintor de Nuremberg, una cartela de ese tipo evocaba el grabado de Durero o, mejor aún, constituía un homenaje al pintor alemán, realizado, en este caso, por el pintor italiano.

FIG. 20 Vicente Castelló, *Apoteosis de san Bruno*, óleo sobre lienzo. Castellón, Museo Provincial de Bellas Artes

De carácter muy distinto al anterior es el uso que se hizo de una estampa de Durero para representar la estancia en que transcurre la *Presentación en el Templo* realizada entre 1555 y 1556 por Pedro de Campaña para el retablo del mariscal Diego Caballero en la catedral de Sevilla. En esta ocasión, Campaña utilizó como fuente para su pintura el marco arquitectónico del grabado en madera de la *Presentación en el Templo* de la serie de *La vida de la Virgen* de Durero (B 88, h. 1503-1504), incluida por Viator en la segunda edición de su libro sobre la perspectiva (1509)[111]. Aunque Campaña introdujo variantes en los elementos arquitectónicos y en la disposición del edificio, no existe duda sobre la fuente dureriana de este motivo, que denota el dominio de la representación del espacio que tenía el pintor flamenco, avecindado en esos años en Sevilla. Como muestra de la deuda que tenía su pintura con la estampa del maestro de Nuremberg, Pedro de Campaña mantuvo la figura arrodillada que Durero había dispuesto en primer plano, aunque ni el personaje —la Virgen en la tabla de Campaña—, ni su actitud, ni su posición en el conjunto sean las mismas.

El uso que hicieron los pintores españoles de las estampas de Durero en el siglo XVII continuó la tendencia iniciada en la segunda mitad del XVI de copiar sus grabados para el mismo tema sin ocultar su origen, de la que ya se ha anticipado un ejemplo del XVII. Aunque son varios los que

FIG. 21 Diego Velázquez de Silva, *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño,* hacia 1633, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P1169]

FIG. 22 Alberto Durero, *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, hacia 1502, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/443]

podrían mencionarse, quiero reseñar aquí el que proporciona Velázquez en *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño* del Museo del Prado [fig. 21], que sigue el grabado en madera de Durero del mismo tema (B 107, h. 1502) [fig. 22], igual que hizo años antes Sánchez Coello en la pintura que se conserva en El Escorial [fig. 23], más fiel a la estampa que la de Velázquez, analizada con detalle en 1946 por Angulo, que identificó también en ella, en el paisaje de la izquierda invertido, el mismo del grabado en madera de la *Aparición del ángel a san Joaquín*, de la serie de *La vida de la Virgen* (B 77, h. 1503-1504)[112].

Al de Velázquez se puede sumar también el ejemplo aportado por Alonso Cano con su *Virgen con el Niño* del Museo del Prado [fig. 24], dado a conocer por María Elena Gómez Moreno en 1954. Para su ejecución, Cano se sirvió literalmente de la estampa a buril cortada en 1520, conocida como *La Virgen con el Niño* (B 38) [fig. 25] —realizada por Durero durante su estancia en los Países Bajos—, a excepción del niño Jesús, al que representó desnudo[113]. Pese a que Cano se ajustó totalmente al modelo dureriano, el modo en que tradujo la nueva imagen difiere por completo de la composición del pintor de Nuremberg. Sin duda, esta *Virgen* del Prado es una buena muestra de la forma de

trabajar de Cano a la que se refería Palomino en la biografía del pintor, incluso cuando el modelo utilizado eran unas coplas:

> No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente respondía: «Hagan otro tanto, que yo se lo perdono», y tenía razón, porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto[114].

Digna de mención resulta también la nueva imagen de Cristo crucificado creada por Francisco Pacheco, siguiendo el grabado a buril de la *Gran Crucifixión* de Durero de 1523 (M. 25) [fig. 26], como se puede comprobar en el *Crucificado* de la Fundación Gómez Moreno de Granada [fig. 27][115]. Según se indicó ya en el apartado relativo a las obras de Durero en España, el pintor sevillano dio cuenta en su *Arte de la pintura* (1649) de que Durero había dibujado un Crucifijo, que fue de Felipe II —y que él había visto en El Escorial, como le comunicó a Francisco de Rioja— «con cuatro clavos y el supedáneo, bien así como yo lo executo»[116]. Por una carta de Francisco de Rioja de 1619 se tiene constancia de que Pacheco fue el creador de esta tipología:

FIG. 23 Alonso Sánchez Coello, *San Pablo ermitaño y san Antonio Abad*, óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial [Inv. 10034851]

FIG. 24 Alonso Cano, *La Virgen con el Niño*, hacia 1646-1650, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P627]

FIG. 25 Alberto Durero, *Virgen con el Niño dormido*, 1520, buril. Viena, Albertina [Inv. 1930/1488]

> Francisco Pacheco [...] ha sido el primero que estos días en España ha vuelto a restituir el uso antiguo con algunas imágenes de Cristo que ha pintado, de cuatro clavos, ajustándose en todo a lo que dicen los escritos antiguos, porque pinta la cruz con cuatro extremos y con el supedáneo en que están clavados los pies juntos. Vese plantada la figura sobre él como si estuviera en pie; el rostro con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto, así como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor[117].

Este nuevo tipo de Cristo en la cruz de Pacheco tuvo un enorme eco entre los pintores sevillanos del siglo XVII como el propio Velázquez en el *Cristo crucificado* del Museo del Prado [fig. 28], realizado después de volver de Italia. Aunque el modelo fuera el mismo, lo que variaba principalmente era el tratamiento que cada pintor daba al cuerpo y la forma en que disponía el paño de pureza, muy distintos en Velázquez y en su suegro, pero también en las versiones que dieron de él otros autores como Alonso Cano en el *Cristo Crucificado* de la Academia de San Fernando de Madrid o Zurbarán en el *Crucificado con donante* del Museo del Prado, entre otros.

En el siglo XVII también se siguieron copiando las estampas de Durero del mismo modo que las primeras que se trajeron a España a comienzos del XVI y transformándolas igualmente para adaptarlas

FIG. 26 Alberto Durero, *Gran Crucifixión*, 1523, buril inacabado. Amsterdam, Rijksmuseum [RP-P-OB-1283]

FIG. 27 Francisco Pacheco, *Crucificado*, 1614, óleo sobre lienzo. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta

FIG. 28 Diego Velázquez de Silva, *Cristo crucificado*, hacia 1631-1632, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P1167]

FIG. 29 Francisco Ribalta, *El lavatorio de los pies*, hacia 1603, óleo. Algemesí (Valencia), Iglesia de Santiago Apóstol

FIG. 30 Alberto Durero, *El lavatorio de los pies*, 1510, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/311]

al estilo del pintor y al arte de la época. De entre los ejemplos que se podrían poner de su uso para el mismo tema, tomando sólo sus personajes principales, cabe reseñar el *Lavatorio de los pies* del retablo de Algemesí de Francisco Ribalta [fig. 29], en el que se incorporaron las dos figuras principales del primer plano, Pedro y Jesús, pero también gran parte de los apóstoles representados al fondo[118]. Sin duda, la utilización que hizo Ribalta en este retablo de esta estampa de Durero (B 25, h. 1509) [fig. 30] y de la *Oración en el huerto* de Tiziano de El Escorial evidencia la huella que dejó en él su estancia escurialense y hasta es posible que, una vez allí, accediera a los grabados de Durero de la colección de Felipe II, si es que no lo hizo en Valencia, como es lo más probable.

De entre los pintores españoles del XVII, el que recurrió con mayor reiteración a las estampas de Durero como fuente para sus obras fue Zurbarán[119]. Entre los muchos ejemplos que podrían ponerse de pinturas en las que se sirvió de ellos[120], voy a reseñar tres. En el primero, al modo tradicional, el pintor extremeño utilizó distintos personajes del grabado en madera del *Nacimiento de la Virgen* (B 80, h. 1502-1503) de la serie de *La vida de la Virgen* de Durero [fig. 31] para una composición del mismo tema, actualmente en la Norton Simon Foundation de Pasadena [fig. 32]. La comparación entre ambas imágenes evidencia la versión tan diferente que hizo Zurbarán de este tema partiendo del grabado del maestro de Nuremberg al aumentar la escala de las figuras y reducir su número y el espacio destinado al marco[121]. Pese a ello, se pueden reconocer en la obra de Zurbarán la anciana del primer plano sosteniendo a la Virgen, la mujer situada a la izquierda sujetando los paños con que se va a cubrir a la recién nacida y la actitud de

FIG. 31 Alberto Durero, *Nacimiento de la Virgen*, 1502-1503, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/392]

FIG. 32 Francisco de Zurbarán, *Nacimiento de la Virgen*, hacia 1627, óleo sobre lienzo. Pasadena, The Norton Simon Foundation [F. 1970.13.P]

santa Ana, así como el dosel que cubre la cama. En el segundo, Zurbarán tomó como modelo la estampa de *Cristo en Emaús* de *La Pasión pequeña* en madera (B 48, 1510) para la obra del mismo tema que se encuentra en la Academia de San Carlos de México[122]. A diferencia de lo que sucedía en el caso anterior, en éste no fue necesario eliminar espacio y Zurbarán sólo suprimió una de las cuatro figuras representadas para acentuar el carácter más simétrico de su composición. Al concentrarse en Cristo y en los dos discípulos introdujo mayores variaciones, particularmente en el discípulo de la derecha, que aparece con la cabeza descubierta, sin el sombrero que le otorgaba un protagonismo mayor en la estampa dureriana. En la pintura de Zurbarán el que aparece tocado con un sombrero, semioculto en las sombras, es Cristo, representado en el centro, repitiendo el mismo gesto de partir el pan, aunque lo haga casi con las manos sobre la mesa, y no ante el pecho como en el grabado. En el tercero, el pintor extremeño utilizó un personaje del grabado en madera de los *Preparativos de la Crucifixión* de *La Pasión pequeña* (B 39, 1509) —el que está en primer plano a la izquierda, con la cabeza cubierta con un tocado [fig. 33]—, y recreó con él el *Benjamín* de Bourne, en Grimsthorpe and Drummond Castle [fig. 34], perteneciente a la serie de los hijos de Jacob, que dio a conocer César Pemán, y le representó con una rica indumentaria, cuyas líneas generales se inspiran en la estampa del pintor de Nuremberg[123].

FIG. 33 Alberto Durero, *Preparativos de la Crucifixión*, hacia 1509, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/325]

FIG. 34 Francisco de Zurbarán, *Benjamín*, 1640-1650, óleo sobre lienzo. Bourne (Lincolnshire), Grimsthorpe and Drummond Castle

Aunque son muchos más los casos conocidos de pintores españoles del siglo XVII que copiaron estampas de Durero, dados los límites de espacio, considero que el aportar alguno más añadiría muy poco o nada a lo ya expuesto para conocer cómo se valoraba entonces al maestro de Nuremberg y el uso que hacían los pintores de sus estampas. Es innegable que Durero gozó de un gran prestigio en toda la centuria, y mucho más sus estampas. Probablemente, no se podría aportar ninguna prueba tan «gráfica» de la importancia que se otorgaba a sus grabados que el hecho de que Antonio de Pereda, en el *San Jerónimo* del Prado [fig. 35], reproduzca la estampa del *Juicio Final* de la serie de *La Pasión pequeña* en madera de Durero (B 52, (h. 1509-1510) [fig. 36] en el libro abierto en primer plano en el que apoya la cruz e incluya también el monograma del pintor para que su autoría fuera reconocida por todos. El hecho de que Pereda disponga el grabado en posición de ser contemplado por el espectador y no por el santo entraña una relación buscada por el pintor entre el espacio de la representación pictórica y el espacio real. Pero, el mensaje que dirige a quien contempla esta obra no debe ser sólo de carácter moral, en función de la temática escatológica de la estampa, sino también de carácter estético, como una proclama sobre la calidad de los grabados de Durero y de su elevada valoración[124].

Indiscutiblemente, el libro de la *Simetría* y las estampas fueron la causa que motivó la elevada estima en que se tenía al maestro de Nuremberg en el siglo XVII. Por esta razón sorprende, al leer a los tratadistas, que se supiera tan poco acerca de su persona y de sus otras facetas artísticas. Más aún, a través de textos como el de Carducho consta que se le valoraba por escribir «de muchas materias de esta profesión con excelente erudición y doctrina», pero para lo único que se aconsejaba su consulta, era para «los perfiles» de las proporciones incluidas en su *Simetría* y, aun eso, acabó cuestionándolo Palomino. Pese a que algunos como Pacheco reconocían su valía en cuanto a la invención —sobre todo en obras de «enorme dificultad» en las que el sevillano le situaba en tercer lugar después de Miguel Ángel y de Rafael— y su calidad como retratista, en general no se consideraba a Durero como un modelo para el aprendizaje del oficio de la pintura —salvo para las proporciones— ni para el ejercicio de la profesión. Más aún, si se recomendaban sus estampas para temas sacros, se hacía, no sin advertir que había que ajustarlas al «decoro», como ya se expuso antes que hizo Pacheco, aunque no así Jusepe Martínez. Si Rafael era modelo para la composición y para hacerse maestro en el historiado[125] y Tiziano lo era del color —lo valoraran o no, como Pacheco—, primero solo y después en compañía de Rubens, Durero parecía quedar en ese espacio un tanto nebuloso de la

FIG. 35 Antonio de Pereda, *San Jerónimo*, 1643, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P1046]

FIG. 36 Alberto Durero, *El Juicio Final*, hacia 1509-1510, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/338]

teoría, a la que no todos podían acceder. Y por lo que se refiere a las pinturas, al no conocerse bien su estilo —ni siquiera cuando ya pertenecían a la colección real las cuatro tablas que hoy son propiedad del Museo del Prado—, se le iban adscribiendo, tanto a él como a su escuela, sin otro criterio que su condición de nórdicas. Por contra, sus estampas, omnipresentes con su monograma identificativo —con independencia de que fueran originales o copias—, y la admiración que causaban «por no parecer sus cosas debuxadas, más pintadas, y no sólo pintadas, más vivas», en palabras de Pacheco, le hicieran «inmortal» y le situaron entre los artistas más preeminentes. No es de extrañar, por tanto, que los pintores españoles siguieran copiando sus estampas, aun los de mayor relieve como Velázquez, y que no dudaran incluso en tomar «prestadas» algunas de sus composiciones más famosas, sin ocultarlo, como prueba del valor que les otorgaban.

1 Sánchez Cantón 1972. Mucho antes que él se refirió también al influjo de Durero en España Vasconcellos 1929. En este texto —editado por primera vez en *Archeologia Artística*, fasc. IV, Oporto, 1877—, Vasconcellos dedicó a la influencia de Durero en España una parte del capítulo V (Vasconcellos 1929, pp. 79-84), en el que se refirió a la huella que dejó el pintor de Nuremberg en la historiografía artística hispana, particularmente en Carducho y Pacheco, y a sus obras en España, haciéndose eco de lo que se sabía de ellas en 1877, cuando acabó su ensayo. Vasconcellos afirma en él que el *Adán* y la *Eva* del Prado [cat. 53 y 54] eran copias —como se consideraban entonces—, y no originales de Durero.

2 En el caso de la historiografía resulta obligada la referencia al texto de Palomino, que se publica a comienzos del XVIII, pero se hace eco de toda la problemática del siglo anterior.

3 Sobre este aspecto, en la segunda mitad del siglo XVIII se produjeron variaciones, motivadas por la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A partir de entonces, los grabados, incluidos los de Durero, se usaron exclusivamente durante el aprendizaje y, una vez concluido, sólo se siguieron copiando en las artes decorativas. Sobre esto véase Silva 1989.

4 Como luego se indicará en el apartado relativo a las obras, un ejemplar de esta estampa, de grandes dimensiones, pegado a lienzo, aparece incluido en los inventarios del Alcázar de Madrid desde 1636, pero lo más seguro es que estuviera ya antes en él, al ser éste el primer inventario que se conserva de estas salas del Alcázar.

5 Durero escribió un diario sobre este viaje. Goris y Marlier 1971.

6 Sánchez Cantón (1972, pp. 8-11) incluye en su texto las relaciones que mantuvo Durero con Margarita, tía del emperador, gobernadora de Flandes, y con Christian II de Dinamarca, cuñado de Carlos V, casado con su hermana Isabel, así como con otros personajes procedentes de la Península Ibérica, particularmente portugueses, como Diego Fernández de Almela, el destinatario del *San Jerónimo* de Lisboa [fig. 86].

7 Durero viajó a Malinas en 1521 y vio la colección de Margarita de Austria, admirando en particular las tablitas procedentes del *Políptico de Isabel la Católica*, de mano de Juan de Flandes y de Michel Sittow. En esta ocasión, se produjo un nuevo desencuentro entre ellos, que se sumó al anterior de no haber querido aceptar el retrato de Maximiliano. Margarita se negó a darle el libro de dibujos de Maestre Jacobo [Jacopo de' Barbari], porque se lo había prometido a su pintor [Barend van Orley]. En el resumen final que el pintor de Nuremberg hizo de este viaje se refiere a cómo «en Flandes, en todos mis tratos, en todas mis ventas y otros negocios, en todas mis relaciones con personas de alta y baja condición, he salido perjudicado; especialmente por Madama Margarita, que no me dio nada por los presentes que le hice y por los trabajos que realice para ella».

8 Goris y Marlier 1971, p. 72. Acerca de esa ratificación, Durero escribe en su diario que la confirmación llegó a los señores de Nuremberg el lunes después de San Martín.

9 Sánchez Cantón (1972, p. 9) sugiere que quizá sea ésta la ocasión de que le retrate, «al parecer con acierto menguado». Esta afirmación se debe a la confusión que tuvo al leer en el diario que el 7 de junio de 1521 Durero fue a Malinas con su familia «para ver a Madama Margarita, que rehúsa aceptar el retrato del Emperador que le presento». Dicho retrato no es el de Carlos V, sino el de Maximiliano, concluido en 1519, después de su muerte, que tuvo lugar el 12 de enero de ese año.

10 Pacheco (1990), p. 526. El pintor sevillano se confundió al seguir una traducción errónea del pasaje de Van Mander que

recoge esta historia que, previamente, había incluido Vasari en sus *Vidas* al referirse a Rafael (2.ª ed., 1568). Joaquim de Vasconcellos (1929, pp. 162-164), se refiere en una *addenda* a este texto y pone en relación este retrato mencionado por Pacheco con un grabado en madera de Carlos V como rey de España en 1518, que se cita en Dresde y que Hübner (1866, p. 129), juzgaba de mano de Lucas Cranach.

11 Goris y Marlier 1971, p. 67.

12 Distinto es el caso citado por Sánchez Cantón (1972, p. 11) del retrato que hizo Durero de Flórez, el organista de Margarita de Austria, que tampoco se conserva.

13 En un manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla se enumeran las 3.196 estampas coleccionadas por Hernando Colón. Véase la investigación que ha hecho sobre esta colección McDonald 2004a.

14 Sí consta, en cambio, que Hernando conoció a Erasmo de Rotterdam, al que visitó el 7 de octubre de 1520. Erasmo regaló a Hernando Colón un ejemplar de su obra *Antibarbarorum liber unus*, en el que éste, pleno de orgullo, puso varias inscripciones. Por su parte, Durero hizo, una vez más, el retrato de Erasmo en septiembre de ese año. Veáse McDonald 2004b, pp. 23-24.

15 Goris y Marlier 1971, p. 64.

16 *Ibid.*, p. 66. Se limita a indicar el precio de la venta de estampas, como hizo en Amberes en el mes de octubre de 1520. Un caso excepcional es el de Sebald Fischer (*ibid.*, p. 58), que en agosto de 1520, en Amberes, le compró dieciséis Pasiones pequeñas en madera y seis Pasiones en metal, un número tan elevado que sugiere que tal vez las adquirió para venderlas.

17 McDonald 2004b, pp. 23-24.

18 Consta que se hicieron copias de los grabados de Durero desde fecha muy temprana, entre ellos los que hizo Marco Antonio Raimondi a principios del XVI, cortados con el monograma del pintor de Nuremberg.

19 Sánchez Cantón (1972, pp. 12-16), al abordar la fortuna de Durero en España, siguió un orden cronológico; en cambio, en este texto, se hace un estudio temático.

20 Se publicó en alemán: *Hierin sind begriffen vier Bücher von menslicher Proportion*, Nuremberg, 1528. Ese mismo año se editó la versión en latín: *Symmetria Alberti Dureri clarissimi pictoris*, Nuremberg, 1528. Después de ésta se hicieron otras ediciones en latín en Nuremberg en 1532 y 1534 y en París, 1535, 1537 y 1557. Sin embargo, la más accesible para autores como Pacheco fue la traducción italiana de G. P. Galucci, *Della simetria dei corpi humani*, Venecia, 1591 y 1593. También encontró eco en España el *Underweysung der Messung...*, editado en Nuremberg en 1525, del que existen ediciones posteriores y traducciones latinas. Pacheco (1990, p. 391) lo utiliza en relación al escorzo.

21 Si la historiografía actual le conoce como Durero, en los siglos XVI y XVII, en España en muchos textos se le menciona sólo como Alberto.

22 Holanda (1921), p. 242.

23 Sigüenza (1988), p. 538.

24 Martínez (1988), pp. 280-281.

25 Sánchez Cantón 1972, pp. 13-14.

26 Pacheco (1990), pp. 350-351.

27 Martínez (1988), p. 74.

28 Carducho (1979), pp. CXXV y 408. En la simetría Carducho seguía a Miguel Ángel cuando decía que «el compás de la buena Simetría ha de tenerle el Pintor, o el Escultor en los ojos». Sin embargo, esto no fue obstáculo para la elevada consideración que Carducho tuvo del pintor de Nuremberg, como se puede comprobar en su *Diálogos*, en un texto del que se hizo eco también Joaquín de Vasconcellos (1929, p. 76): «En mi estimación fue dignísimo pintor y ninguno más que él se puede honrar de este nombre, porque no solamente obró con tanta excelencia como lo muestran sus obras, mas escribió muchas materias de estas profesiones con excelente erudición y doctrina».

29 Sánchez Cantón 1923, p. 28.

30 Holanda (1921), p. 154.

31 Sigüenza (1988), pp. 537-538.

32 Martínez (1988), pp. 74-75.

33 Pacheco (1990), p. 347. Pese a este y otros reparos, la valoración que el sevillano otorgó a Durero en su *Arte de la pintura* fue muy positiva. En la parte de la «invención» le consideró «estupendo» (*ibid.*, p. 295) y al referirse a la jerarquía de los valores en la pintura, contrapuso el valor de la pintura pastoril de Bassano con las obras de «enorme dificultad» de Miguel Ángel, Rafael, Durero, Tiziano y Correggio, por este orden (*ibid.*, p. 412). Junto a esto, cabe destacar también los elogios que hizo de Durero como retratista calificándole de «excelente retratador en pintura y debuxo» y colocándole en cuarto lugar entre los antiguos y modernos, después de Apeles, Leonardo y Rafael y antes de Tiziano (*ibid.*, p. 523). Por lo que respecta a sus conocimientos, afirmaba también que Durero podía competir en las letras y en erudición con los antiguos, algo de lo que se hizo eco Vasconcellos, al igual que de la ausencia de la elegancia del estilo y de su calidad como retratista (Vasconcellos 1929, pp. 76 y 78).

34 Palomino (1947), p. 475.

35 Carducho (1979), p. 124.

36 Sobre esto, véase Silva 1991a, p. 318.

37 Pacheco (1990), p. 221. La vida de Durero se incluye en la *Simetría*, cuyas ediciones se citan en la nota 20. En este pasaje Pacheco amplía la exaltación de Durero que también aparece en Paleotti (1961), p. 167.

38 Pacheco (1990), p. 295. Se refiere también a ello Vasconcellos 1929, p. 77.

39 Martínez (1988), pp. 104-105.

40 Obviamente, resulta imposible —y tampoco es nuestro objetivo— dar cuenta de las estampas de Durero que consta que se trajeron a España en los siglos XVI y XVII. Y tampoco voy a hacerme eco de las estampas durerianas que se conservan en otras instituciones españolas como la Biblioteca Nacional de Madrid y cuanto menos en manos de particulares.

41 Silva 1988, pp. 271-289.

42 Ávila 1984, pp. 58-88, y Ávila 1985, pp. 43-85.

43 Si se toma como ejemplo Zaragoza, se ha supuesto que la mayor parte de las estampas de Durero que llegaron al Reino de Aragón en las primeras décadas del siglo XVI probablemente lo harían por mediación del impresor alemán establecido en esa ciudad, Jorge Cocci (1499-1544). Sobre esto véase Ruiz Lasala 1975, pp. 59-71.

44 McDonald 2004a y McDonald 2004b. Véase también McDonald 2001, pp. 299-307.

45 El *Cristo en el limbo* de *La Pasión grande* en madera lleva el número 2.251 del inventario de Sevilla en el que aparece clasificado como: «Pliego de 12 de santos desnudos: Nuestro Señor que saca los santos padres del limbo tiene encogida la rodilla diestra y el lado diestro descubierto y con la diestra saca a un honbre por su diestra de la cual le traba otro de allá dentro a sus espaldas está Adán en pie desnudo en la diestra tiene una mançana y en la siniestra está una + ay muchos diablos A D es vere de Alberto».

46 Sobre ellas véanse Casanovas 1963-1964 y González de Zárate 1992-1996 (las estampas de Durero se recogen en el vol. IV, 1993). Para un análisis de los contenidos, véase también McDonald 1998, pp. 15-35.

47 Entre las colecciones principescas del siglo XVII, la de Felipe II sólo se podría comparar en cierto modo con la de su primo Fernando, archiduque del Tirol, en el castillo de Ambras, que se ha conservado prácticamente intacta como la de El Escorial. Además, Fernando tenía tres álbumes dedicados a Durero en los que también había dibujos. Para la colección del archiduque Fernando, véase Parshall 1982, pp. 139-184.

48 Por el testimonio de Pacheco (1990, p. 553) consta que Felipe II «tenía en grande estima las tablas originales de todo el Apocalipsis cortadas de mano de Alberto, que se guardan hoy en el Escorial».

49 Lamentablemente, las mandas testamentarias de Hernando Colón —precisas y muy detalladas— afectaban sólo a la biblioteca, pero no a las estampas.

50 Gestoso 1910, p. 237. Sobre esto, véase también McDonald 2004b, p. 94.

51 López Martínez 1929, p. 192.

52 *Ibid.*, pp. 180-182. Pacheco poseía, además, entonces «diez papeles de estampas grandes, la conversión de San Pablo, el Sacramento, San Rafael, Santa Justa, Asunción de Nuestra Señora, el Convite de los Dioses, San Lorenzo, el Salvador, la Mujer adúltera e otros más que son Cristo vivo de Miguel Ángel y dos papas de Paulo Veronese que vale 54 reales». A éstos había que sumar también «veinte y dos papeles de Italia de diferentes cosas que valen 123 reales».

53 Véase Serrera 1987, p. 213. Junto a las anteriores, se inventarían también «dos libros de ruinas de Roma y diferentes estampas grabadas».

54 Parte de su gabinete pasó a engrosar los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sobre esto véase Santiago Páez 1997.

55 Abundaban también en otros lugares. En el apartado dedicado a la influencia de Durero en la pintura española, se hará mención a su presencia temprana en Cataluña, Aragón o Castilla. A lo largo del XVII también consta la existencia de grabados de Durero, pero su huella, además de en Andalucía se detecta más en la corte y en Valencia.

56 No siempre era fácil constatar que eran estampas originales, dado el amplio número de copias que se hicieron, en muchos casos con el monograma del autor, como sucedía con las de Durero. Pero, aun en el caso de que no fueran originales, se valoraban porque, incluso mal cortadas, a través de ellas se accedía a la composición del artista. Sobre esto véase Silva 1991b, pp. 309-320.

57 Carducho (1979), p. 340.

58 *Ibid.*, p. 179. No hay duda de que se refiere a *La Pasión a buril*, una de las más utilizadas por los pintores españoles, pese a lo que se indica en la nota 499 de esa edición. Vasconcellos (1929, p. 79) sugirió que la almoneda a que se refería el discípulo podía ser la del conde de Villamediana o la de escultor Pompeo Leoni, realizadas en 1623, cuando el príncipe de Gales estaba en Madrid, si se tiene en cuenta que la primera edición del texto de Carducho se publicó en 1633.

59 Agulló 1994, pp. 123-124.

60 Caturla 1968-1969, pp. 145-221.

61 Zarco Cuevas 1930, p. 664, n.º 889. A éstas se podía sumar el n.º 889 bis, p. 665: «Una tabla pequeña prolongada donde está retratado un lirio en papel», correspondiente también a la primera entrega de abril de 1574.

62 Pacheco (1990), p. 553.

63 *Ibid.*, p. 725.

64 Se refiere a ello Vasconcellos 1929, pp. 80-82. Sobre esto véanse también Van Durme 2000 y Jiménez Díaz 2001, pp. 188 y 194-196.

65 Lo recoge Vasconcellos 1929, pp. 80-81. Toda la documentación está publicada en el *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen allerhöchten Kaiserhauses*, Viena, 13 (1892) (se cita JKSaK). En alemán en el original. Para estas dos citas, JKSaK, 13 (1892), núms. reg. 9465, 9484 y 9485.

66 JKSaK, 13 (1892), n.º reg. 9509. Se hace eco de ello Vasconcellos 1929, pp. 81-82, y lo transcribe Jiménez Díaz 2001, p. 195. Existen otras referencias a este tema hasta su envío al emperador en abril de 1589, empezando por la respuesta positiva a la compra por parte de Rodolfo II el 21 de septiembre de 1587 (JKSaK, 13, (1892), n.º reg. 9465. Véanse también núms. reg. 9526 y 9603.

67 JKSaK, 13 (1892), n.º reg. 9615, Madrid, 29 de abril de 1589. Lo recoge Jiménez Díaz 2001, p. 195.

68 Sánchez Cantón 1956, p. 367. Con el n.º 4.367 se registra «una pintura al ollio, sobre tabla, de Christo, Nuestro Señor, crucificado, con lejos y al pie de la Cruz Nuestra Señora desmayada en los brazos de San Joan, bestida de azul y las tres Marías y una muerte; es de mano de Alberto Durero, fecha año de 1513; con molduras de madera dorada y negra».

69 Sánchez Cantón (1972, pp. 16-17) se refiere también a la *Virgen con el Niño* de Van Hemessen, del Museo del Prado, que, además del monograma, está fechada en 1545, cuando Durero ya llevaba muerto diecisiete años.

70 Madrid, Archivo General de Palacio. Administrativa, 768. Hay una copia mecanografiada en la Biblioteca del Museo del Prado.

71 Sobre los documentos relativos a esta almoneda véanse Berwick 1891, pp. 488-491; Léonardon 1900, pp. 25-34; Loomie 1989, pp. 257-267, y Millar 1970-1972.

72 Véase Madrid 2002, con bibliografía.

73 De este inventario existe una copia mecanografiada en la Biblioteca del Museo del Prado.

74 De este inventario existe una copia mecanografiada en la Biblioteca del Museo del Prado. Fue publicado por Bottineau 1956-1958.

75 Fernández Bayton 1975.

76 Fernández-Miranda 1988.

77 Como se sugiere en el texto de las fichas del catálogo, el hecho de que las medidas no sean exactamente las mismas, no descarta que se trate de una misma obra, ya que no era excepcional que hubiera alguna variación en este sentido, bien porque se modificaran sus dimensiones o porque los inventarios no se hicieran con el mismo criterio. En mi opinión, resulta más difícil de justificar que en los documentos se aluda al padre de Durero, si realmente la tabla a la que se refieren las citas del Ayuntamiento de Nuremberg, de la almoneda de Carlos I y de la compra de Cárdenas para Haro es el retrato de este desconocido del Prado, ya que en la fecha en que se hizo —sea 1521 o 1524—, el padre de Durero ya había muerto y se hace difícil pensar que en Nuremberg no se le identificara ya en la segunda mitad del siglo XVI, aunque no sea imposible.

78 Schoen 2001. Véase también Tormo 1936, pp. 82-87.

79 Acerca de su historia posterior en la colección real, véase Portús 1998.

80 También aparecen obras calificadas como originales de Durero en algunos de los inventarios publicados, particularmente de los siglos XVII y XVIII, que no se incluyen aquí, y que, si no todas, al menos la mayoría, deben ser obras flamencas.

81 De las obras consideradas de Durero de esta última serie, la única que se repite son los *Desposorios de santa Catalina* del Oratorio de la Reina del Escorial, con el n.º 4.007 y, en esta ocasión, como original de Alberto Durero.

82 Sobre esto, véase Silva 2004.

83 Sánchez Cantón, 1972, p. 25.

84 Véase Morte 1985, pp. 277-297, y Morte 1978, pp. 55-61.

85 Véase Silva 1988, pp. 271-289; Lacarra 1979, pp. 205-210; Lacarra 1984, pp. 15-39.

86 Sobre la influencia de las estampas de Durero en Cataluña, véase Angulo 1944a, pp. 327-333; Angulo 1944b, pp. 350-359.

87 Esta situación varía después. Tanto es así que en la segunda mitad del XVI, y también en el XVII, los pintores andaluces, en particular los sevillanos, y los valencianos, sobre todo entre los Ribalta y su círculo, fueron los que siguieron copiando sus grabados con mayor reiteración.

88 Sobre esto véase Silva 1991a, pp. 311-320.

89 Ávila 1979a, pp. 405-424; Ávila 1979b, pp. 136-145; y Ávila 1981, pp. 81-93.

90 Sobre la influencia de la estampa en los pintores españoles del XVII véase Silva 1991b, pp. 309-320. Para el siglo XVII en Andalucía véase Navarrete 1998. En el texto se dedica un apartado a la influencia de Durero en los pintores andaluces (pp. 89-108).

91 Sobre la influencia de Rafael en el siglo XVI véase Ávila 1984, pp. 58-88, y Ávila 1985, pp. 43-85. Sobre su influencia en el siglo XVII véase Silva 1994, pp. 867-900.

92 Pacheco (1990), pp. 421 y ss.

93 Palomino (1947), pp. 532-534.

94 Pacheco (1990), p. 269, alude a cómo él ha conocido «algunos que tuvieron bizarro talento, para pasar adelante con propios estudios y caudal, y por hallar siempre de qué valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y exercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores».

95 Sólo se ha hecho un estudio completo sobre Andalucía en el siglo XVII, citado en la nota 90.

96 En general, actuaron de modo similar con relación a las otras estampas que utilizaron como modelo para sus obras, aunque, en cada caso, pudo haber algún tratamiento especial en función de las características del autor y de la valoración que se hacía de él.

97 Angulo 1944a, pp. 327-333.

98 Silva 1991a, p. 319. Veánse también Angulo 1945, p. 231, y Sancho Campo 1972, láms. 24-28.

99 Reproducida por Ávila 1987, pp. 61-70, figs. 1 y 2.

100 El primero en señalar la influencia de la estampa de Durero fue Angulo 1946b, p. 74. Sobre esta obra véase también Ibáñez Martínez 1993, pp. 25-32.

101 Reproducido en Angulo 1944b, figs. 6 y 7.

102 Ávila 1979a, figs. 2 y 5.

103 Ávila 1979b, láms. IV y V.

104 Martínez (1988), pp. 219-220.

105 Reproducida en Angulo 1954, p. 180, fig. 189. Véase también Morte 1985, p. 287.

106 Reproducida por Collar de Cáceres 1989, p. 224, fig. 373.

107 Francisco Pacheco, en el *Arte de la pintura* (Pacheco 1990, p. 377), se refiere a que «del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y

modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero; de manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar a mal, no sólo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas».

108 *Ibid.*, pp. 562-563. Buena prueba de la estima que Pacheco tuvo de las estampas de Durero es el hecho de que se sirviera de ellas para la ejecución de algunas de sus obras, amén de recomendar sus imágenes para determinados temas en su *Arte de la pintura*, como el ya señalado de la Trinidad, la Huida a Egipto o la historia de san Joaquín y santa Ana, cuyas figuras, a su juicio, debían representarse igual que en las entalladuras de *La vida de la Virgen* del pintor de Nuremberg.

109 La primera en señalar la influencia de la estampa de Durero en esta obra fue Fitz Darby 1938, pp. 163-165. Sobre esta obra y su atribución a Castelló, véase también Benito 1987, pp. 206-209.

110 Reproducida en Navarrete 1998, pp. 93-94 y figs. 69-70.

111 Esta disposición arquitectónica se repitió de forma reiterada tanto para el mismo tema como en Pedro de Campaña como para otro distinto como sucede en la *Flagelación* del pintor aragonés Pedro de Aponte en Cintruénigo (Navarra). Sobre esto, véase Morte 1985, p. 285, y Silva 1991a, p. 319.

112 Angulo 1946a, pp. 18-34.

113 Gómez Moreno 1954, p. 54, n.º 21.

114 Palomino (1947), p. 988.

115 El primero en señalar la estampa de Durero de 1523 como fuente para esta tipología de *Crucificado* que inicia Pacheco fue Navarrete 1998, pp. 90-93.

116 Pacheco (1990), p. 725.

117 Angulo y Pérez Sánchez 1985, cat. 98.

118 Benito 1987, p. 116, con reproducción.

119 Caturla 1964 dio a conocer el inventario de los bienes de Zurbarán, tasados a su muerte. Aunque no se especifica que poseyera estampas de Durero, como mínimo debió tener la serie de *La Pasión pequeña* en madera o algunas de sus estampas, así como otras de *La vida de la Virgen*. Lo único que consta en el inventario es que tenía «Doce retratos de reyes en estampa» y «cincuenta estampas que están en un libro [...] más doce emperadores, asimismo en papel».

120 Véase la síntesis que hace sobre Zurbarán y sobre otros pintores Benito Navarrete Prieto en el apartado dedicado a la influencia de Durero en la pintura andaluza del siglo XVII (Navarrete 1998, pp. 89-108).

121 El primero que señaló la dependencia de esta estampa fue Soria 1949, p. 74.

122 Martín Soria (*ibid.*) fue también el primero en identificar la deuda contraída por esta obra de Zurbarán con la estampa de Durero.

123 Pemán 1948, pp. 153-172. También se refirieron a esta obra Gabriele Finaldi y Benito Navarrete Prieto en Madrid 1995.

124 En ningún caso cabe pensar que, al representar de ese modo la estampa y el resto del libro, Pereda esté haciendo confesión de su condición de iletrado y muestre el libro con esta historia del Juicio Final, que él no puede leer, pero sí el fiel/espectador. Por la biografía que hizo de él Palomino (1947, p. 959) se conoce que había reunido «el mayor estudio de la Pintura que se ha conocido, no sólo en estampas, papeles, y borroncillos, originales, modelos, y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la Pintura, en varios idiomas, tenía libros excelentes; y con todo no sabía ni leer ni escribir (cosa indigna y más en hombre de esta clase), de suerte que para firmar un cuadro le escribían la firma en un papel y él la copiaba: y gustaba de que los discípulos, y amigos le leyesen historias; y especialmente las que había de pintar».

125 Sobre la influencia de Rafael en el XVII véase Silva 1994, pp. 867-900.

CATÁLOGO

AHH	Alice Hoppe-Harnoncourt
AS	Anna Scherbaum
BH	Berthold Hinz
HW	Heinz Widauer
JMM	José Manuel Matilla
JZS	Jutta Zander-Seidel
MLS	Maria Louise Sternath
MM	Matthias Mende
MÜ	Mathias F. Muller
PSM	Pilar Silva Maroto
SF	Susan Foister

INTROSPECCIÓN Y APRENDIZAJE

Alberto Durero constituye un ejemplo de artista precoz preocupado desde el principio de su carrera por la representación de la propia imagen. El autorretrato constituye para Durero una forma de realizar una introspección en su propia naturaleza humana, no sólo formal sino también conceptual. La representación de su rostro se convierte en medio para expresar la concepción que tiene de sí mismo, o la que quiere proyectar a los demás, al tiempo que nos muestra una particular visión del mundo a través de los símbolos que le acompañan.

Su virtuosismo técnico, precozmente manifestado en dibujos a punta de plata, le permitirá desenvolverse con igual soltura en los distintos ámbitos artísticos, de la pintura al grabado, y en todos ellos, una vez alcanzado el dominio formal, será capaz de mostrar la realidad y las ideas de su mundo, hilo conductor de su carrera artística.

La inquietud de Durero se va a reflejar desde un principio, no sólo en la propia necesidad de proyectarse visualmente, sino también en la de entablar contacto con aquellas personas y lugares susceptibles de aportarle un grado de excelencia que le permitiese trascender artísticamente el ámbito geográfico en el que se desarrollaron sus primeros años en Nuremberg. Por entonces la ciudad ya estaba influenciada, más en lo literario que en lo visual, por el moderno espíritu renacentista. De este modo, el viaje a Italia, donde el Renacimiento había brotado con enorme potencia a lo largo del siglo XV, se convierte en referente obligado de todo artista que quiera traspasar sus iniciales límites formativos. Durero primero viajó por el Alto Rin, donde completó su visión del arte alemán del momento y especialmente en lo relativo a las técnicas del arte gráfico que por entonces se desarrollaban. Será poco después, con su primer viaje a Italia, cuando establezca contacto directo con las creaciones del Quattrocento, y muy especialmente con los asuntos de raíz clásica, con la mitología, que dejarán honda huella en su obra a través de la copia de modelos renacentistas, y que serán reelaborados en obras de años posteriores.

El viaje, por tanto, como instrumento de introspección y aprendizaje: viaje interior al propio conocimiento y viaje exterior como forma de enriquecimiento personal y profesional. Y en el camino, la atenta observación y representación del paisaje, de sus bosques, montañas, ríos y ciudades, que conducirán a Durero a recrear la naturaleza como ningún otro artista fue capaz. JMM

Detalle de cat. 4

1 *Autorretrato a los 13 años*

1484

Punta de plata sobre papel estucado, 273 x 195 mm
Inscripción posterior de Durero: «Dz hab ich aws eim spigell nach / mir selbs kunterfet Im 1484 Jar / do ich noch ein kint was / Albrecht Dürer» [Esto lo hice por mi propia mano mediante un espejo En el año 1484 siendo todavía un niño. Alberto Durero]
Viena, Albertina [Inv. 4839]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Duque Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 30; Winkler 1; Viena 1971, n.º 1 (con bibliografía); Strauss 1484/1; Benesch 1981, n.º 68; Düsseldorf 1991, p. 8, fig. 5; Koerner 1993, pp. 35-37, 42 y ss., 44-51, fig. 19; Viena 1994, p. 144; Budde 1996, Z/6; Londres 2002-2003, p. 79, n.º 1; Eberlein 2003, pp. 10-11, 49, 55 y 56; Viena 2003, pp. 116-117, n.º 1.

En este dibujo de Alberto Durero, el más antiguo conocido, confluyen la tradición y el despertar intelectual. Con una calidad portentosa para un muchacho de trece años y una mirada penetrante y concentrada, Durero, recurriendo obviamente a la ayuda de un espejo, se autoanalizó ya en fecha muy temprana. El autorretrato, el uso de un espejo y la mano señalando se convertirán en un tema recurrente en el arte dureriano. El texto añadido más tarde por él mismo —«Esto lo hice por mi propia mano mediante un espejo En el año 1484 siendo todavía un niño. Alberto Durero»— nos informa del momento en que se realizó el dibujo. Con él se erigió un monumento a sí mismo que fue parafraseado por la posteridad. En 1576, Hans Hoffmann, por ejemplo, copió esta obra temprana de Durero, y hacia 1604-1605 el dibujo regresa en forma de medallón en un trabajo sobre pergamino de Daniel Fröschl inspirado en el hallazgo de Durero [cat. 41], hoy en el Kunsthistorisches Museum[1]. De este modo el dibujo de la Albertina desencadenó un efecto que trascendió sus cualidades gráficas e hizo olvidar las carencias que se tornan visibles en una observación más minuciosa. La obra revela el talento de su autor, por supuesto, pero también su inmadurez artística. Se critica, no sin razón, la borla del gorro, que apenas se diferencia del cabello, y el tamaño desmesurado de la mano[2]; los pliegues del ropaje carecen de naturalidad, y las vigorosas intersecciones y acentuados escorzos hablan en favor de la percepción espacial de una persona todavía muy joven. Llama la atención el gesto de la mano, que señala claramente en una dirección, aunque al mismo tiempo el lugar no se concreta. El joven Durero era aún un aprendiz en el taller de orfebrería de su padre; en 1486, obedeciendo a sus propios deseos, ingresó en el taller de Michael Wolgemut para convertirse en pintor. Pero del gesto se deduce que, en este dibujo, el joven Durero irradia una marcada conciencia de su propia valía y que quizás tenía ya clara su vocación artística.

Los materiales de los que se sirvió el joven artista, punta de plata y papel blanco estucado, eran una técnica tradicional de los Países Bajos que exigía una gran habilidad al dibujante, pues los fallos sólo podían corregirse con una nueva imprimación, que habría echado a perder un dibujo ya iniciado. Los *pentimenti* en el gorro, en el brazo derecho y en el dedo índice estirado revelan la meticulosa labor del artista, que primero delimitó los contornos con un dibujo preliminar muy ligero para fijarlos con trazos más enérgicos en una etapa posterior. La mano afilada, incorpórea, y el rostro amuñecado, así como la desatención a los valores espaciales y plásticos, confieren en conjunto al dibujo un cierto carácter gótico. HW

1 *Vid.* Budde 1996, Z/6; Viena 1994, p. 144, y Londres 2002-2003, n.º 2, pp. 79-80.
2 Eberlein 2003, pp. 10-11.

CAT. 1

2 *Retrato de su padre*

1486

Punta de plata sobre papel estucado, con corrección posterior a pincel en el contorno derecho del pecho, 284 x 212 mm
Inscripción posterior por otra mano: «V»
Viena, Albertina [Inv. 4846]

Procedencia Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Friedländer 1896, pp. 15-19; D. 23; Winkler 3; Nuremberg 1971, n.º 81; Viena 1971, n.º 2 (con bibliografía); Strauss 1484/4; Koerner 1993, pp. 43 y 457 (nota 35), fig. 22; Budde 1996, Z/9; Nueva York 1997, n.º 1; Berlín 1998, n.º 1; Mende, en AKL 2001, p. 294; Londres 2002-2003, p. 21, fig. 2; Eberlein 2003, p. II; Viena 2003, pp. 118-119, n.º 2.

Cuando el dibujo llegó a la Albertina, se atribuía a Israhel van Meckenem. Basándose en una convincente comparación con el retrato al óleo del padre conservado en los Uffizi, Friedländer identificó al orfebre representado en el dibujo con Alberto Durero el Viejo[1]. La figurita que el retratado sostiene en la mano derecha es posiblemente una lima o un buril coronado por una estatuilla masculina. Oriundo de Hungría, está documentado sin ningún género de dudas que Alberto Durero el Viejo vivió en Nuremberg a partir de 1464. En 1467 contrajo matrimonio con Barbara, la hija del respetado orfebre Hieronymus Holper, a la que seguramente conoció durante su época como oficial en el taller de éste. En 1468 se convirtió en maestro orfebre y más tarde sucedió a su suegro en todos sus cargos públicos. Se conocen pocos trabajos de orfebrería de su mano; también se ha rechazado la autoría de la nave de *Schlüsselfeld*, un famoso centro de mesa procedente de Nuremberg[2] que se le atribuía.

Los eruditos discuten todavía hoy quién plasmó el dibujo. Mientras que los especialistas de la Albertina[3] suponen, entre otras razones por una copia y el parecido con el *Autorretrato a los 13 años* de Durero [cat. 1], que el retrato del padre fue ejecutado por el joven Durero uno o dos años después, otros autores opinan que, junto con una hoja que representa a un caballero de torneo que se conserva en el Kupferstichkabinett de Berlín[4], son los únicos dibujos hoy conocidos de Durero el Viejo[5], quien se retrató con ayuda de un espejo en competición artística con su hijo. De creer la inscripción que figura en una copia de esa obra en el castillo de Rheinstein[6], que ostenta el monograma de Durero y la fecha de 1486, el padre contaría en el dibujo 59 años de edad, hipótesis plenamente plausible a la vista del rostro marcado por la experiencia. Si tenemos en cuenta que Durero fue un artista genial que maduró precozmente y en el transcurso de pocos años recorrió un formidable proceso de maduración artística con respecto al autorretrato plasmado en 1484, la atribución al hijo estaría justificada. El *Autorretrato a los 13 años* y este dibujo comparten la delicadeza de líneas, que primero contornean suavemente los perfiles y a continuación fijan la forma definitiva con una aplicación del lápiz más vigorosa, así como los leves trazos, y las luces y sombras sugieren sin embargo también el volumen. En comparación con el *Autorretrato a los 13 años*, la ejecución de este dibujo revela, sin duda, mayor soltura y eficacia. Al autorretrato de aire gótico responde Durero, dos o tres años después, con una mayor comprensión de la plasticidad y de los datos espaciales, lo que hace a este dibujo superior al otro. Quizás el factor responsable de esta rápida evolución fue el ingreso de Durero en el taller del pintor Michael Wolgemut acaecido en el ínterin. HW

1 Friedländer 1896, pp. 15-19.
2 *Vid.* Mende, en AKL 2001, p. 294.
3 *Cfr.* Koreny y Pokorny, en Nueva York 1997, n.º 1.
4 Budde 1996, Z/59.
5 *Ibid.*, Z/9, pp. 223-224; Koerner 1993, p. 43; Londres 2002-2003, p. 21; Eberlein 2003, p. 11.
6 Winkler, vol. 1, apéndice, fig. 1.

CAT. 2

3 *Retrato de su esposa Agnes*

1494

Pluma y tinta negra, 157 x 98 mm
Inscripciones: «Mein Agnes» [Mi Agnes]; al lado, por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3063]

Procedencia Lefèbvre; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 52; Winkler 151; Viena 1971, n.º 4 (con bibliografía); Strauss 1494/7; Strieder 1981, p. 18, fig. 16; Piel 1983, n.º 22, p. 49; Viena 1992, pp. 68-69, fig. 19; Birke 1997, p. 39; Schleif 1999, pp. 51 y 73; Oslo 2002, n.º 3; Eberlein 2003, p. 59; Viena 2003, pp. 140-141, n.º 11.

Este dibujo que, con trazos espontáneos y sueltos, capta un instante fugaz, revela una extraordinaria modernidad y, a pesar de su pequeño formato, posee una enorme fuerza expresiva y sensibilidad. Es el primer dibujo conocido hecho por Durero a su mujer, Agnes Frey, y fue realizado posiblemente antes de que la joven pareja contrajese matrimonio el 7 de julio de 1494[1]. Previamente el padre había convocado a Durero a Nuremberg para planificar la boda y la fundación del taller[2]. Tal vez Durero plasmase en este dibujo el primer encuentro entre ambos jóvenes; el artista debió sentarse a la mesa a la derecha de la jovencísima mujer y la esbozó a pluma con rápidos trazos. Agnes aparece tímida, con los párpados caídos, la cabeza suavemente apoyada en la mano derecha.

El matrimonio entre ambos jóvenes había sido concertado por sus padres. Hans Frey era un broncista de modesta fortuna especializado en la fabricación de recipientes de mesa, cuya espléndida dote de 200 florines permitió al joven artista crear el taller. La falta de descendencia, la pronta partida de Durero a Italia después de la boda y las alusiones groseras y frívolas en una carta dirigida a Willibald Pirckheimer[3] levantaron sospechas de que fue un matrimonio desgraciado. Los comentarios malignos de Pirckheimer sobre Agnes tras la muerte de su marido que han llegado hasta nosotros, contribuyeron a crear una imagen desfavorable que desde entonces gravita sobre ella. En los últimos tiempos, sin embargo, el papel de Agnes ha sido relativizado en el contexto del matrimonio tardomedieval, que entendía dicha unión como una comunidad de trabajo y de intereses, con lo que el prestigio de Agnes ha quedado rehabilitado[4]. Durante la segunda ausencia de Durero en 1505-1506, su esposa se responsabilizó de la producción y venta de su obra gráfica en las diferentes ferias, y estuvo al frente de un taller grande y muy floreciente, al que en ese momento pertenecían personalidades artísticas muy relevantes y, a pesar de su vinculación con el maestro, muy individualistas, como Hans Baldung Grien, Hans Schäufelein y Hans von Kulmbach. Agnes sólo acompañó a su marido en el viaje que ambos emprendieron a los Países Bajos en 1520-1521, atestiguado también por la prueba gráfica de un dibujo de la Albertina [cat. 76].

En conjunto hoy conocemos un total de siete dibujos hechos por Durero a su esposa. La inscripción «Mi Agnes» añadida por la mano del autor en la presente obra atestigua que el artista profesaba a su mujer un afecto como mínimo cordial. Agnes sobrevivió once años a su marido. Ella se ocupó con habilidad de su legado, lo que le acarreó esos comentarios irritados de Pirckheimer que pergeñaron una imagen suya negativa para la posteridad[5], que autores posteriores asumieron con complacencia ya sea porque dicha imagen no se adaptaba bien al culto al genio erigido en torno a Durero o al papel de éste como maestro responsable del hogar y del taller. HW

1 Viena 1971, n.º 4.
2 Rupprich 1956, p. 31.
3 *Ibid.*, p. 39.
4 Schleif 1999, pp. 47-79.
5 Rupprich 1956, p. 283.

CAT. 3

4 *Estudio con tres manos*

DORSO *Estudio de cabezas y pies*

1494-1495

Pluma, tinta parda y pardo negruzca, 270 x 180 mm
Dorso: pluma y tinta negra
Viena, Albertina [Inv. 26327]

Procedencia Obtenido en 1932 procedente de una colección privada polaca.

Bibliografía Tietze y Tietze-Conrat 1932, pp. 115 y ss.; D. 35; Winkler 47 (recto) y 45 (dorso); Panofsky 1943, vol. 2, núms. 1213 (recto) y 1118 (dorso); Viena 1971, núms. 16 (recto) y 16a (dorso); Strauss 1493/8 (recto) y 1493/9 (dorso); Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 3 (con bibliografía); Rowlands y Bartrum 1993, p. 59 (véase bajo n.º 120); Koerner 1993, p. 17; Nueva York 1997, n.º 3; Bilbao y Viena 1999, n.º 1; Nueva York (Lehman Collection, vol. VII) 1999, p. 37, fig. 7.6 (cat. n.º 7); Pittsburg, Louisville y Fresno 2002, n.º 1; Viena 2003, pp. 130-131, n.º 7.

El *Estudio con tres manos*, publicado por primera vez en 1932 tras su adquisición por la Albertina, guarda relación con autorretratos tempranos de Durero, próximos desde el punto de vista estilístico. La comparación con el *Autorretrato con la mano apoyada* y con el *Autorretrato con estudio de mano y cojín* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Lehmann Collection, W 27 y 32), fechado al dorso (1493), permitió identificarlo como estudios de la mano izquierda del artista. Esto proporciona asimismo el punto de partida para su datación[1]. Prominentes especialistas en Durero defienden que este estudio surgió durante el viaje de estudios y lo han fechado en 1493[2]. En la obra de Viena, Strobl resalta los progresos en el dibujo, así como la ejecución más cuidadosa, y supone que fue realizado en 1494-1495, datación que en principio se ajusta a la estimación de H. Tietze y E. Tietze-Conrat[3]. Koreny, basándose en la insuficiente elaboración de la manga en el *Autorretrato con estudio de mano y cojín*, aboga por una estrecha relación cronológica entre ambos dibujos; si fuera así, la hoja de Viena debería ser anterior al estudio de la Lehmann Collection[4].

La poderosa fuerza de atracción que emana de este temprano autorretrato de Durero se basa en una «refinada» combinación entre forma externa y contenido: son estudios precisos tomados del natural, según el propio modelo, y ejecutados con una combinación dinámica y sucesiva de líneas, sumamente variables en las mangas, y cortos trazos en forma de gancho para conferir plasticidad a las manos. Podemos interpretar el gesto expresivo de cada una de las manos a partir de la tradición del lenguaje pictórico medieval. La mano grácil con flor simboliza al pretendiente y guarda un gran parecido con el *Autorretrato* del Louvre de 1493 [fig. 7]. Vemos, además, el gesto de señalar con el dedo estirado y al lado el gesto de la higa, una de las señas más conocidas y groseras desde la Antigüedad. El carácter detallista y la disposición de las manos en la superficie del dibujo es plenamente deliberada.

En 1985, en referencia a los Tietze[5], Strobl intentó identificar las cabezas del dorso[6]. El estudio fundamental con la mujer que mira hacia la izquierda en perfil de tres cuartos podría representar, según esto, a Barbara Durero, la madre del artista. La cabeza de perfil situada en el borde izquierdo de la hoja revela grandes similitudes con los rasgos faciales de su amigo Willibald Pirckheimer [fig. 9]. La interpretación del pequeño estudio situado en el margen inferior es sumamente incierta. Si representase a Agnes, la esposa de Durero, habría que fecharlo en 1494-1495 [*vid.* cat. 3]. MLS

1 Tietze y Tietze-Conrat 1932, pp. 115 y ss.
2 Winkler 47; Panofsky 1948, n.º 1213; Winzinger 1982, p. 230; Strauss 1493/8.
3 Viena 1971, n.º 16; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 3.
4 Bilbao y Viena 1999, n.º 1; Koreny, en Nueva York (Lehman Collection, vol. VII) 1999, p. 37.
5 Tietze y Tietze-Conrat 1932, p. 116.
6 Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 3 dorso.

CAT. 4 RECTO

5 *Autorretrato*

1498

Óleo sobre tabla, 52 x 41 cm
Firmado bajo el alféizar de la ventana: «1498 / Das malt Ich meiner Gestalt / Ich war sex und zwanzig jor alt / Albrech Dürer» [1498 / Lo pinté según mi figura / Tenía yo ventiséis años / Albrecht Dürer] y monograma de Durero
Madrid, Museo Nacional del Prado [P-2179]

Procedencia Ayuntamiento de Nuremberg; Carlos I de Inglaterra (1636); Felipe IV (1654); Museo del Prado (1827).

Bibliografía Tietze y Tietze-Conrat 1928, I, n.º 152; Kehrer 1934, pp. 35-37; Panofsky 1943, vol. 1, p. 41, y vol. 2, n.º 49; Rupprich 1956, p. 205, n.º 8; Zampa y Ottino della Chiesa 1970, n.º 48; Millar 1970-1972, p. 259, núms. 64 y 65; Anzelewsky 1971, n.º 49, pp. 152-155; Nuremberg 1971, n.º 69; Smith 1973, pp. 74-75; Mende 1976, p. 10; Bruselas 1977, n.º 48; Panofsky 1982, pp. 67-68; Pope Hennessy 1990; Dülberg 1990, n.º 299; Anzelewsky 1991, n.º 49; Koerner 1993, pp. 37-39, 63-64 y 140-141; Manuth 2001, pp. 165-171; Madrid 2002, p. 250, n.º 49; Viena 2003, pp. 226-228, n.º 51.

De acuerdo con la inscripción bajo el alféizar, Durero llevó a cabo este autorretrato, entre el 25 de diciembre de 1497 —el día en que comenzaba el año en Nuremberg— y el 21 de mayo de 1498, en que el pintor cumplía 27 años. Según se ha supuesto, debió ejecutarlo en los meses de abril y mayo de 1498, al inicio del deshielo, como lo sugiere la ola en el lago del paisaje del fondo, que evoca las aguadas ejecutadas por Durero en el viaje de vuelta de Venecia a Nuremberg en 1495. Concluida su primera estancia en Italia, tras el retorno a su villa natal, en 1496, Durero recibió el reconocimiento de su arte tanto por sus conciudadanos como por parte del elector Federico el Sabio, que durante su visita a Nuremberg ese año le encargó tres obras, una de ellas su retrato del Museo de Berlín. En 1498, el mismo año en que publicó el *Apocalipsis cum figuris* [*vid.* cat. 33], con un éxito sin precedentes, Durero se autorretrató como un *gentilhuomo*. El pintor alemán aparece en este autorretrato como un caballero, vestido con sus mejores galas, que le otorgan un aire cosmopolita, del que carecen los retratos de algunos patricios de Nuremberg como el de Hans Tucher (Weimar, Schlossmuseum) y el de Oswold Krel (Múnich, Alte Pinakothek), realizados por él en 1499. En lugar de mostrar las manos con las que materializa su trabajo, Durero las lleva cubiertas con guantes de cabritilla gris, propios de un alto estatus social. De este modo, se eleva respecto a su labor manual como pintor, de artesano a artista, como en Italia, donde la pintura se incluía ya entre las artes liberales. Durero se exalta a sí mismo y a la pintura en este autorretrato de 1498, que no tiene más propósito que ése.

Este *Autorretrato* del Prado no es el primero que realizó Durero. Sólo tenía 13 años cuando en 1484 llevó a cabo el de punta de plata de la Albertina de Viena, que forma parte de esta exposición [cat. 1]. Mediante una inscripción nos hace saber que ha copiado su imagen en un espejo, es decir, que aparece invertida. Si en este autorretrato de la Albertina y en los que llevó a cabo antes de este de 1498 —los dibujos de la Biblioteca de Erlangen (1491) y de la colección Lehman en el Metropolitan Museum de Nueva York (1493), y la pintura con la flor de cardo del Louvre (1493) [fig. 7]—, Durero utilizó para copiar su imagen un espejo convexo, en la tabla del Prado, según Pope Hennessy, se sirvió de un espejo plano —una deuda más entre las que Durero contrajo en su primera estancia en Venecia (1494-1495), donde consta que existían a fines del siglo XV—, lo mismo que en el de la Pinacoteca de Múnich realizado en 1500. Gracias a ese espejo plano, en 1498, por primera vez, Durero pudo completar la inversión total de su cuerpo, y su brazo izquierdo —el derecho del pintor— aparece ya visible sobre el otro.

Ejecutado con una técnica muy cuidada, este *Autorretrato* del Prado deja ver el contraste manifiesto entre el carácter sensual de las facciones y la mirada fría y penetrante del pintor de Nuremberg. Como hicieron después otros retratistas —entre ellos Hans Holbein, el Joven (1497-1453)—, en la tabla del Prado Durero enfoca los ojos en direcciones levemente divergentes, con el fin de darles animación. El ojo más lejano, el de la derecha, mira directamente al espectador, mientras que el más próximo, el de

CAT. 5

la izquierda, dirige la mirada más allá. Debido a ello, no es posible acceder a la personalidad de Durero, que se muestra un tanto misteriosa, inquietante, pese a la sensación de presencia física que nos produce su imagen, compuesta con una precisión minuciosa. Ésta se hace particularmente evidente en sus largos cabellos, rubios y rizados como la barba, de los que Durero se sentía orgulloso, aunque no siguieran la moda y se convirtieran en el centro de las burlas de sus amigos.

Es evidente que Durero prestaba mucha atención a su atuendo, de forma un tanto narcisista. En las cartas que escribió a su amigo Willibald Pirckheimer durante su segundo viaje a Venecia, Durero hacía alusiones jocosas a su indumentaria. En la que le escribió el 8 de septiembre de 1506 le decía: «Mi capa francesa os saluda y mi ropa italiana también», y en la del día 23 de ese mismo mes seguía refiriéndose de ese modo a sus vestidos: «Mi capa francesa, mi jubón y mi ropa parda os envían un saludo muy cordial». En este *Autorretrato* del Prado luce una indumentaria refinada, de colores claros: jubón abierto blanco y negro y gorra con borla con listas en los mismos tonos, camisa con una cenefa bordada en oro, cordón de seda con cabos azules y blancos sujetando una capa parda colocada sobre el hombro derecho del pintor y los ya citados guantes grises de cabritilla.

Como ya había hecho en el *Autorretrato* del Louvre con la flor de cardo de 1493, en el *Autorretrato* del Prado, Durero opta por un tipo de retrato en formato vertical, de medio cuerpo y con dos centros de atención, el rostro y las manos. Aunque en estas dos obras muestra el rostro de tres cuartos y recurre al *contrapposto* —el cuerpo dispuesto en un escorzo de izquierda a derecha, con el rostro en dirección contraria, dirigido hacia el espectador—, utilizado por Leonardo en el retrato de Ginevra dei Benci, la composición no es la misma. El fondo oscuro del Louvre se sustituye en el cuadro del Prado por una estancia comunicada con el exterior a través de una ventana abierta en la pared del fondo, siguiendo el modelo iniciado por Dirk Bouts en el retrato de un hombre de 1462 (Londres, The National Gallery), que tanto eco tendría después, tanto en Flandes como en Italia. Pese a la diferente composición de los dos autorretratos, en ambos la luz viene de la

Detalle de cat. 5

izquierda e ilumina la figura. En el del Prado el espacio de la estancia que queda atrás permanece en penumbra. La sombra que se destaca en el alféizar revela que la luz viene de dentro, no de fuera, y que desde el exterior no llega ninguna luz directa a la habitación.

En esta tabla del Prado Durero aúna elementos flamencos e italianos, a los que añade algo propio de sus retratos, el dominio psicológico. Partiendo del esquema flamenco, incorpora la monumentalidad italiana en la ordenación severa del marco, en el que se imponen las verticales y las horizontales, presentes también en la estructura vertical del busto, apoyada firmemente en la horizontal del brazo, que descansa en el antepecho. En contraste con esta sólida

estructura, la pose de Durero —que repite la forma de L del marco de la ventana—, pese a su porte altivo, es mucho más natural que en los retratos anteriores, desde el ya mencionado *contrapposto* leonardesco, al modo en que su brazo derecho se curva en una postura elegante y sus manos, unidas en primer plano —la que viene de la derecha, cubriendo y asiendo la que viene de la izquierda—, evidencian que están ociosas, que no portan ningún elemento simbólico alusivo a la función del retrato, y su disposición se ajusta a los buenos modales, propios de un gentilhombre.

Aunque se ha sugerido que este *Autorretrato* de Durero de 1498 fue propiedad de la familia Imhoff, no debe ser el mismo del Prado. Según recoge Anzelewsky en 1971, en los inventarios Imhoff se incluye un autorretrato de Durero con ventiséis años, los que tenía en esta tabla de 1498. Lo más seguro es que se trate de una copia —o quién sabe si una réplica—, ya que ese autorretrato aparece registrado en los inventarios Imhoff entre 1573 y 1633-1658, cuando ya existen datos de que el que actualmente pertenece al Prado se encontraba en el Ayuntamiento de Nuremberg. También Anzelewsky se hizo eco en 1991 del testimonio de Wilhem Kress von Kressenstein de que en el año 1625 había en el Ayuntamiento de Nuremberg dos tablas de Durero en forma de díptico, con los retratos de Durero y de su padre. Once años después, en 1636, el Concejo entregó los retratos de Durero y de su padre —regalo del municipio a Carlos I de Inglaterra— a Thomas Howard, conde de Arundel, que había llegado a Nuremberg al frente de la embajada enviada por el monarca inglés ante el emperador Fernando II, para que los llevara a Inglaterra. Una vez en Londres, las dos tablas pasaron a formar parte de la colección de Carlos I.

Destronado y ajusticiado el rey por el nuevo gobierno presidido por Cromwell, se dio la orden de vender en almoneda la mayor parte de la colección del monarca para satisfacer sus deudas. En 1651, estas dos tablas de Durero —valoradas en 100 libras— se entregaron a sus acreedores junto con otras obras de la colección de Carlos I. En noviembre de ese mismo año, con el fin de obtener un precio mayor por ellas, los acreedores se reunieron en diversos *dividends*. Al ser en ese momento pocos los compradores, muchas de las obras se vendieron por debajo del valor estimado, como sucedió con las dos pinturas de Durero, en poder del segundo *dividend*, presidido por el sastre del rey. El embajador español, don Alonso de Cárdenas, las adquirió por 75 libras —25 menos de su precio— para don Luis de Haro (Archivo de la Casa de Alba, caja 182-195, fol. 8r), que en 1654 se las regaló a Felipe IV. A partir de entonces, este *Autorretrato* de Durero de 1498 permaneció en Madrid, en las casas del rey, hasta que en 1827 se entregó al Museo del Prado [para el otro retrato *vid.* cat. 79]. PSM

6 *Bacanal con Sileno*

1494

Pluma y tinta parda; perforaciones a intervalos irregulares en todos los bordes de la hoja, 298 x 433 mm
Inscripciones: «1494» y «Ad.»
Viena, Albertina [Inv. 3060]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 33; Winkler 59; Nuremberg 1971, n.º 509; Viena 1971, n.º 9 (con bibliografía); Simon 1971-1972, pp. 26-32, fig. 5; Strauss 1494/12; Venecia 1999, n.º 36; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 55; Londres 2002-2003, n.º 37; Eberlein 2003, p. 19; Viena 2003, pp. 144-147, n.º 13.

Tanto este dibujo como el *Combate de tritones* [fig. 37] están ejecutados con extremo cuidado a partir de los grabados a buril sobre plancha de cobre realizados por Andrea Mantegna a comienzos de la década de 1470. Estas dos escenas mitológicas de Mantegna forman parte de sendas parejas, que se supusieron diseñadas para un friso, pero hoy esta hipótesis sólo se acepta en el caso de *Batalla de dioses marinos*[1]. Otro dibujo dureriano de la Hamburger Kunsthalle, *La muerte de Orfeo* (W 58), es igualmente la copia de un grabado de Mantegna, sólo conocido a través de una estampa, también conservada en la Hamburger Kunsthalle, que copia el modelo de Mantegna, hecho que aporta una prueba adicional del interés que Durero albergaba por la obra de este maestro italiano del Quattrocento[2]. La asunción casi idéntica por Durero de los contornos de las estampas de Mantegna hizo creer en una transposición por presión o calco[3], aunque faltan indicios técnicos de ello. Durero sólo dejó traslucir sus ideas personales sobre la plasticidad y el modelado en el dibujo interior. En los grabados en los que Mantegna intenta sugerir plasticidad y volumen mediante tallas paralelas que recorren en diagonal la superficie de la obra, Durero no sólo plasma el volumen con trazos a pluma de distinta longitud, paralelos y cruzados, que a veces se aproximan a la redondez, sino que diferencia

FIG. 37 Alberto Durero, *Combate de tritones*, 1494, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3061]

CAT. 6

también distintas estructuras superficiales como la piel desnuda, el pelaje, etc., en función de la variedad e intensidad de los trazos. Prescindiendo de la conformación de las bacantes y dioses marinos ante un fondo de tupida vegetación, más plástica en comparación con Mantegna, Durero amplió el espacio pictórico con variaciones, en parte de su propia cosecha, el aligeramiento de las plantas y una aplicación más alta de la línea del horizonte, transformando el carácter de relieve del modelo para dotarlo de un ilusionismo espacial. Sin embargo, sería incierto opinar que Durero, en sus dibujos copiados de Mantegna, se esforzó por mejorar el modelo; más bien se enfrentan dos concepciones distintas comprometidas con el espíritu de diferentes épocas. Las estampas de Mantegna revelan con toda claridad que se rigen por la Antigüedad clásica y los relieves de sarcófagos, evidenciando por consiguiente una concepción pictórica del Quattrocento, mientras que en los dibujos de Durero, el interés por el volumen corpóreo de la figura y por el espacio que la circunda preludian ya el Cinquecento.

Ambas obras surgieron en el transcurso del primer viaje de Durero al sur. Mantegna estaba casado con una hija

FIG. 38 Andrea Mantegna, *Bacanal con Sileno*, 1470-1475, buril. Viena, Albertina

FIG. 39 Andrea Mantegna, *Combate de tritones*, 1470-1475, buril. Viena, Albertina

de Jacopo Bellini, padre de Giovanni Bellini, al que Durero idolatraba, lo que haría plausible la ejecución de las copias en Venecia. Pero también cabe la posibilidad de que Durero contemplara y copiase en Nuremberg los grabados muy difundidos de Mantegna y que quizá éstos lo estimulasen incluso a emprender su primer viaje a Italia. Conviene subrayar el hecho de que, en sus copias, Durero sólo tomó una estampa en cada caso de las dos parejas de modelos existentes. Por lo visto, ni la pareja de la *Bacanal con Sileno* de Mantegna [fig. 38], la *Bacanal con tonel*, ni la mitad izquierda de la *Batalla de dioses marinos* despertaron su interés. Las bacanales de Mantegna, que supuestamente reproducen un pasaje de Diodoro[4], se diferencian por los caracteres opuestos de las figuras. A los dioses antiguos de hermosa constitución de la *Bacanal con tonel* contrapuso bacantes gordas caracterizadas por la embriaguez y la lascivia. Es obvio que a Durero le atraía un mundo mitológico marcado por las debilidades humanas cuya fealdad y rotundidad se ajustaran a su estudio de lo plástico. El mismo interés debió de impulsar también a Durero en el segundo dibujo copiado: no escogió la mitad izquierda de la *Batalla de dioses marinos* de Mantegna, basada en Homero, sino la derecha, con cuerpos femeninos bien formados en poses encantadoras y seres fabulosos con atléticos torsos masculinos enzarzados en una lucha salvaje [fig. 39]. Acaso ambos dibujos de Durero puedan interpretarse —si no en sentido literario, sí en el artístico— como parejas que, al contraponer pasiones dionisíacas y marciales, denotan desde un principio el interés del artista por los temperamentos. Por último, los dibujos de Durero a partir de estampas de Mantegna siguieron viviendo temáticamente en escenas aisladas del *Arco de triunfo* [fig. 96], con lo que hay que reconocer a ambas obras una relevancia que trasciende el mero carácter de copias[5]. HW

1 *Vid.* una amplia exposición en Simon 1971-1972, pp. 26-32, y Londres 1992, núms. 74, 75 o 79.

2 Conocemos la estima de Durero por Mantegna porque con motivo de su segunda estancia en Venecia, Mantegna, a la sazón enfermo de muerte, solicitó su presencia en Mantua y Durero lo postergó todo para atender este ruego. Desgraciadamente llegó demasiado tarde, por lo que no es posible que trabasen conocimiento personal.

3 Meder 1911-1912, p. 211.

4 Simon 1971-1972, p. 30.

5 Schauerte 2002, pp. 170 y ss. (fig. 31).

7 *Apuntes, con el rapto de Europa*

1494-1495

Pluma, tinta parda y negra, 289 x 417 mm

Inscripciones: abajo a la derecha en el recipiente, «LVTV. / .S.»; en la zona superior izquierda, por mano ajena, monograma de Durero

Viena, Albertina [Inv. 3062]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 41; Winkler 87; Nuremberg 1971, n.º 505; Viena 1971, n.º 13; Strauss 1494/16; Viena y Amsterdam 1989-1990, n.º 14; Eisler 1991, p. 156, fig. 6.28 (mitad derecha de la página), y p. 204, fig. 8.36 (mitad izquierda de la página); Rowlands y Bartrum 1993, p. 210 (bajo el n.º 445); Nueva York 1997, n.º 4; Berlín 1998, n.º 3 (con bibliografía); Venecia 1999, n.º 34; Schauerte 2001, nota 331 (p. 169); Oslo 2002, n.º 5; Viena 2003, pp. 168-169, n.º 25.

CAT. 7

La hoja con estos dibujos procede sin ningún género de dudas de un cuaderno de apuntes. Según la opinión generalizada, la ejecución detallista y cuidadosa apunta más bien a un estudio que a un boceto, donde se suelen fijar las primeras ideas con rápidos bosquejos que no siempre se completan.

En este caso, sin embargo, Durero dibujó con toda claridad en la zona izquierda un estudio de composición y a la derecha estudios aislados de cabezas de león, un Apolo empuñando un arco, un oriental y una marmita borboteante, y separó ambas mitades de la hoja con una línea vertical.

El dibujo, por tanto, recoge temas exclusivamente mitológicos, de los que no conocemos una obra más acabada. Seguramente se trató de una especie de colección de modelos que reflejaban experiencias visuales captadas en parte en Venecia, pero también posibles soluciones inventadas.

Es muy posible que una de ellas esté consignada en la mitad izquierda de la hoja. La escena presenta el rapto de Europa, la hija de Agenor, rey de Fenicia, por Júpiter, el padre de los dioses, en forma de toro. Nada menos que dos pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio pueden ser la fuente de esta representación, que Durero evidentemente hizo confluir en la escena del rapto[1]; esta solución la completó con personajes secundarios, como nereidas cabalgando a lomos de delfines o parejas de sátiros ocultos entre los cañaverales, fruto de su fantasía o quizá inspirados en un pasaje de Lucano. El estudio minucioso de las estampas de Mantegna acometido por Durero pudo asimismo estimular su interés por seres fabulosos de esta índole. De todos modos, esta temática influirá en un dibujo posterior de la Albertina, *Venus a lomos de un delfín* [cat. 47] e incluso en el *Arco de triunfo* [fig. 96][2].

En general, esta obra se ha fechado durante la primera estancia de Durero en Venecia (1494-1495), y así lo indicaría la mitad derecha de la hoja: las cabezas de leones dibujadas en la zona superior derecha podrían estar inspiradas en un animal heráldico omnipresente en las obras de arte venecianas, el león de San Marcos. La cabeza de león situada en el centro constituye un precedente claro de la obra dureriana sobre pergamino de Hamburgo [fig. 47]. En ésta, al igual que en el grabado a buril *San Jerónimo en el desierto* [cat. 15], pero también en ejemplos de otros artistas[3], se echa de menos una representación más realista, pues el artista raramente disponía de leones de carne y hueso como modelo. En la obra de Hamburgo, que se basa en el presente dibujo, Durero reflejó seguramente una escultura en piedra de una cabeza de león y unió ésta al cuerpo de otro animal, tal vez el de un perro.

A veces se han relacionado los estudios del arquero, que se supone un Phoebus Apollon basado en una estatua de Lisipo, y del oriental situado junto a la marmita que ostenta la inscripción «LVTV. / .S.», con el estudio de composición para *El rapto de Europa*[4], hipótesis que parece plausible. Las interpretaciones de la inscripción van desde «lutum sacrum» [lodo sagrado][5] hasta «lutum sapientiae» [lodo de la sabiduría][6]; esta última contiene alusiones a la alquimia, lo que también encajaría con Phoebus Apollon como dios del sol y del oro. El oriental con la calavera en las manos y la marmita borboteante, por el contrario, podrían aludir a una consulta al oráculo, y en consecuencia a otro pasaje de las *Metamorfosis* en el cual el hermano de Europa pregunta al oráculo de Phoebus por el paradero de su hermana raptada. Esto lo relacionaría con la mitad izquierda de la hoja[7].

En cualquier caso, por muy plausible que parezca este nexo conceptual, no creemos que la flecha de Apolo subraye esta conexión[8]. El final es más casual que deliberado en la mitad izquierda de la hoja. Por lo demás, no cabe excluir que este estudio de composición surgiera antes de la llegada de Durero a Venecia, en una cercanía temporal directa a los dos dibujos copiados de Mantegna [cat. 6 y fig. 37], ejecutados posiblemente en Nuremberg, mientras que los estudios de la mitad derecha de la hoja podrían representar añadidos algo posteriores. HW

1 Pokorny, en Berlín 1998, n.º 3.
2 Schauerte 2001, p. 169, nota 331.
3 Véase por ejemplo la representación del león de Vittore Carpaccio en una pintura que se conserva actualmente en el Palacio Ducal de Venecia.
4 Pokorny, en Berlín 1998, n.º 3.
5 Wickhoff 1880, pp. 413-421.
6 Panofsky 1948, II, n.º 909.
7 *Cfr.* Pokorny, en Berlín 1998, n.º 3.
8 Venecia 1999, n.º 34.

8 *Veneciana*

DORSO *Detalle de traje de veneciana*

1495

Pluma, tinta gris y negra, y aguada de tintas parda y gris, 290 x 173 mm
Dorso: pluma, tinta gris y negra
Inscripciones: «1495» y «Ad»
Viena, Albertina [Inv. 3064]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Térey 1892, p. 20; Meder 1911-1912, p. 204; D. 37; Winkler 69 (recto) y 70 (dorso); Viena 1971, núms. 11 (recto) y 11a (dorso); Strauss 1495/4 (recto) y 1495/5 (dorso); Newton 1988, pp. 50-55; Viena y Amsterdam 1989-1990, n.º 15; Zander-Seidel 1990, pp. 20-21; Hinz 1993, p. 206; Venecia 1993, pp. 74-81; Nueva York 1997, n.º 5; Bilbao y Viena 1999, n.º 2 (con bibliografía); Venecia 1999, p. 264; Oslo 2002, n.º 4; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 101; Viena 2003, pp. 164-165, n.º 23.

Hasta 1892 esta veneciana, ataviada con más lujo y mejores joyas que las representaciones femeninas de Durero del entorno de Nuremberg, fue considerada una «dama noble alemana antigua», opinión que los intérpretes del siglo XIX fundamentaban tanto en su lujosa indumentaria como en su desenfado, inadmisible en círculos burgueses. El error se torna explicable si tenemos en cuenta la creciente esquematización de los figurines en los libros de trajes típicos del siglo XVI y posteriores, en los que Jost Amman, por ejemplo, titula el mismo figurín con rizos descubiertos, profundo escote y prenda exterior remangada, «Doncella de la familia Fugger» y «Novia veneciana».

La alusión a Venecia la avanzó en 1892 Gabriel von Térey, basándose en la indumentaria del cuadro de Carpaccio de dos mujeres de la clase alta veneciana, cuya errónea interpretación como cortesanas se ha prolongado incluso hasta nuestros días. El análisis del entorno correspondiente corroboró que Durero trasladase su veneciana a la figura de la ramera babilónica del *Apocalipsis* [fig. 40], con lo que el estudio del traje la convirtió en «cortesana meridional» antes de que Josef Meder subrayase en 1912 las similitudes con la «antigua» novia patricia veneciana del libro de trajes típicos de 1590 de Cesare Vecellio. A partir de entonces se consideró descifrada la indumentaria de la representada utilizando la descripción del vestido allí encontrado, hecho que, sin embargo, supeditó el inventario naturalista de Durero

FIG. 40 Alberto Durero, *La ramera de Babilonia*, hacia 1496-1497, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/368]

CAT. 8 DORSO

de 1495 forzosamente a las indicaciones del libro de trajes típicos creado casi cien años después. El atuendo, reproducido con tanto detalle por Durero, compuesto por falda de un solo color con justillo, abertura delantera abotonada y una cola sostenida por la mano derecha, las «enaguas» de debajo con estampado de granadas y la camisa que asoma por la escotadura del justillo y entre los trozos de las mangas, se convirtió, en la *Donzella antica da maritare* de Vecellio, en una combinación de camisa, vestido y delantal de adorno de dos piezas ceñido al talle. La denominación que Vecellio impuso al delantal de adorno, «rocchetto», entró erróneamente en la bibliografía como denominación histórica del vestido reproducido por Durero. En su investigación sobre la indumentaria veneciana, Mary Stella Newton subrayó la cercanía cronológica del estudio de traje de Durero y de las imágenes femeninas de Carpaccio (allí todavía calificadas de cortesanas), aduciendo entre otras razones el peinado y las pantuflas de suela alta («zoccoli») que en la hoja de Viena no sólo asoman por debajo del dobladillo de la falda en el recto, sino también en el dorso como estudio de detalle con la cola remangada en primer plano. Recientemente Augusto Gentili y Flavia Polognano han llamado la atención sobre otro eslabón en la serie de representaciones de mujeres venecianas de la última década del siglo XV, que además está mucho más cercano a la variante retrospectiva de Vecellio que el dibujo de Durero, con una ilustración, también atribuida a Carpaccio, del libro de familia veneciano de los de' Freschi. JZS

CAT. 8 RECTO

9 *Mujer de Nuremberg ataviada para ir a la iglesia*

1500

Tinta gris negruzca a pluma y aguada de colores, 320 x 204 mm
Inscripciones: «Gedenckt mein In Ewerm Reych / Also gett man zw Nörmeck In Die Kirchn» [Acuérdate de mí cuando estés en Tu Reino / Así se va a la iglesia en Nuremberg], «1500» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3069]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 45; Winkler 224; Viena 1971, n.º 19 (con bibliografía); Strauss 1500/5; Zander-Seidel 1985, pp. 119-140; Zander-Seidel 1990, pp. 17, 113-118 y 258-261; Rowlands y Bartrum 1993, pp. 67 (bajo el n.º 142) y 68-69 (bajo el n.º 145); Budde 1996, Z/43; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 242; Londres 2002-2003, p. 145; Viena 2003, pp. 192-193, n.º 35.

En 1500-1501 Alberto Durero dibujó seis vestidos femeninos típicos de Nuremberg, su ciudad natal: dos versiones de la indumentaria con la que las mujeres casadas de clase alta acudían a la iglesia ([cat. 9]; Londres, W 232), el atuendo de una mujer casada y el de una doncella para asistir al baile de las familias de rancio abolengo, reservados asimismo al patriciado y a los notables y que se celebraba en el Ayuntamiento ([fig. 41]; Basilea, lám. 200), y dos dibujos de una mujer casada con el llamado vestido de andar por casa ([fig. 42]; Milán, W 228). Frente a las hojas sueltas de Londres, Basilea y Milán, en los tres dibujos de Viena Durero recoge el amplio abanico de la indumentaria específica para cada ocasión y cada clase social. Los dibujos de Londres y Milán se consideran estudios preliminares de las correspondientes versiones de Viena.

Después de que la definición estamental de los atavíos en la obra dureriana se supeditara durante mucho tiempo a otras cuestiones estilísticas y formales, los dibujos, hasta entrada la década de 1980, se consideraron el «traje típico de Nuremberg» de la época cercana a 1500, aunque esta generalización no existió en realidad debido a la estructura jerárquica de la sociedad en la Baja Edad Media y principios de la Moderna, que determinaba asimismo la forma de vestir. La ropa para ir a misa y acudir a bailes, sobre todo, con sus prendas reservadas a las clases altas de la ciudad, denotaba el rango social. Pero también «el traje de casa», cuyo aspecto elegante y festivo lo convierte en un vestido de representación y en modo alguno en atuendo de diario o de trabajo, muestra características de la clase alta, aunque éstas fueran menos marcadas en el ámbito doméstico que en la indumentaria pública utilizada para acudir a la iglesia o al baile.

Hasta entrado el siglo XVII, la vestimenta de la clase alta para ir a la iglesia se diferenció de los vestidos de fiesta frívolos y a la moda por una actitud fundamental: el conservadurismo. El manto plegado, a menudo con forro de otro color, ocultaba por completo el vestido que se llevaba debajo. El gesto de recogerlo y alzarlo es significativo desde el punto de vista estamental, pues desvelaba no sólo el vestido —cuya tela de moaré y ribete de piel lo convertía en representativo—, sino que también dejaba visible el forro de seda reservado exclusivamente a la clase alta. Además del manto reproducido en el dibujo en color rojo con forro amarillo de seda, los retratos de donantes nos han transmitido mantos verdes, azules, pardos y negros. La paleta de las telas empleadas en los forros abarcaba, según prueban los inventarios, desde tonos amarillos y dorados, pasando por el rojo, carne, pardo, azul y blanco, hasta el negro.

Otro componente de la indumentaria para ir a la iglesia, que se reservaba al primer estamento (patriciado) y al segundo (notables: grandes comerciantes, juristas) fue hasta entrada la década de 1420 el tocado de dos piezas compuesto por cofia inferior y cofia superior, el denominado *Sturz*. La cofia inferior la componía una voluminosa cofia abultada con barboquejo (*Steuchlein*), en consonancia con el modelo sin cofia superior que usaban las clases sociales inferiores para ir a la iglesia. La cofia superior se

CAT. 9

FIG. 41 Alberto Durero, *Mujer de Nuremberg con traje de fiesta*, 1500, pluma y aguada. Viena, Albertina [Inv. 3070]

FIG. 42 Alberto Durero, *Mujer de Nuremberg con traje de andar por casa*, 1500, pluma y aguada. Viena, Albertina [Inv. 3071]

componía de un paño de lino almidonado y doblado que, en contra de opiniones más antiguas, carecía de armazón de alambre que lo reforzase y que, colocado sobre la cofia inferior, se ataba por debajo de la barbilla. En la segunda década del siglo XVI, cuando las mujeres patricias de Nuremberg, con la aprobación del Concejo de la ciudad, se libraron de la «deforme envoltura de los *Sturz*», la hasta entonces cofia inferior, revalorizada con elementos ornamentales exclusivos y llamada *Bündlein*, se convirtió en la cofia de la clase alta para ir a la iglesia. La indumentaria para acudir a los actos religiosos, definida para cada estamento, se tradujo, entre otras, en la expresión «mujeres con *Sturz*», que designaba a las mujeres nuremburguesas que gozaban del privilegio de llevar dicha prenda. También el inventario de las posesiones artísticas de Willibald Imhoff, remitido en 1588 al emperador Rodolfo II, del que formaban parte los tres estudios de traje, definía en la partida 75 a la nuremberguesa de Durero con el vestido de ir a la iglesia como «Una mujer con *Sturz* ataviada para ir la iglesia». JZS

10 *Escudo de armas de la muerte*

1503

Buril, 222 x 158 mm
Inscripciones: monograma de Durero y «1503»
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1440]

Bibliografía Bartsch 101; Meder 98 a; Winkler, vol. 1, p. 160 (bajo el n.º 227); Nuremberg 1971, n.º 467; Washington 1971, n.º 27; Nuremberg y Nueva York 1986, n.º 119; Schweinfurt 1995-1996, n.º 58; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 29; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 37 (Meder 98 a); Londres 2002-2003, n.º 83; Osnabrück 2003, n.º 8; Viena 2003, pp. 200-201, n.º 39.

Este grabado sobre plancha de cobre con un escudo de fantasía estaba destinado a impartir una enseñanza moral al espectador de la época. Schongauer y el Maestro del Gabinete de Amsterdam apreciaban ya la representación simbólica combinada con motivos heráldicos.

Un hombre salvaje que porta un escudo de armas requiere un beso a una joven burguesa de Nuremberg en edad casadera. Ella cede, vacilante, a su requerimiento para poder coger el escudo de espléndida ornamentación. Su mirada se dirige al suntuoso casco ricamente adornado, aunque no puede ver la calavera que, en cuanto motivo del escudo, sólo es visible para el observador y simboliza la caducidad de las pompas terrenales. En el dibujo acuarelado de un estudio de traje, el propio Durero definió el atavío de la dama como vestido de una nuremberguesa distinguida para el baile [fig. 43]; la corona la caracteriza como novia. Ese tipo de yelmo puntiagudo lo utilizaban hacia 1500 los burgueses de la ciudad para celebrar «luchas de oficiales» en la

FIG. 43 Alberto Durero, *Mujer de Nuremberg con traje de fiesta*, 1500, pluma y aguada. Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett [Inv. 1959.105]

FIG. 44 Alberto Durero, *Estudio de yelmo para las «luchas de oficiales»*, hacia 1498, pluma y aguada. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques [Inv. R. F. 5640]

plaza del mercado, imitando de ese modo las costumbres reservadas a la aristocracia. La utilización de motivos «típicos» de Nuremberg indica que debía complacer al patriciado de esta ciudad[1].

Este grabado impresiona por la capacidad de Durero para reproducir con precisión la estructura superficial de los distintos objetos. El artista estudió el yelmo puntiagudo con todo detalle y desde distintas perspectivas [fig. 44], e insertó este mismo motivo en el *Escudo de armas con león y gallo* (B 100). El adorno de plumas de ambos escudos indica asimismo que Durero estudió a fondo distintos tipos de plumaje[2]. AHH

1 Schoch, en Nuremberg y Nueva York 1986, n.º 119, y en Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 37; Spall, en Schweinfurt 1995-1996, n.º 58.

2 *Vid.* Trux 2003, pp. 52-53.

CAT. 10

11 *Paisaje rocoso con castillo*

1490-1492

Pluma y tinta pardo negruzca, 224 x 316 mm
Viena, Albertina [Inv. 3055]

Procedencia Charles de Ligne; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Thausing 1884, vol. 1, p. 118; D. 40; Winkler 57; Nuremberg 1971, n.º 557; Viena 1971, n.º 8; Strauss 1493/21; Berlín 1983, n.º D 49; Tokio 1991, n.º 5; París 1991, n.º 5 (con bibliografía); Wood 1993, pp. 105-107, fig. 68; Sidney 2002, n.º 16; Viena 2003, pp. 142-143, n.º 12.

El deseo primario de este temprano dibujo paisajístico es reflejar la composición detallada de formaciones rocosas amontonadas de forma pintoresca. La captación precisa del motivo principal revela cuánto había prosperado y evolucionado Durero como paisajista. El abanico de datación de la hoja es muy amplio según los autores, pues se extiende desde 1490-1492 hasta más allá del primer viaje a Italia en 1494-1495, e incluso hasta la época cercana a 1500[1]. Todos los intentos por identificar el paisaje y la arquitectura han fracasado hasta la fecha. Antaño se creyó reconocer vistas de Franconia, después también motivos del sur del Tirol. La ejecución del fondo y de la zona media, plasmada con sucintos trazos, que contrasta con el dibujo de la formación rocosa situada en primer plano, dificulta cualquier precisión topográfica. ¿Se inspirará quizá este dibujo, como propone Christopher S. Wood, en una «*workshop* fórmula» de Michael Wolgemut, maestro de Durero en Nuremberg, y carecerá por tanto de correlato real?[2]. La vinculación con un dibujo a pluma realizado alrededor de 1490, *Paisaje rocoso con caminante*, del taller de Wolgemut, es evidente[3]. Estas observaciones apoyan una datación temprana, en 1490-1492, basada en comparaciones estilísticas con dibujos realizados con certeza en la época del viaje de estudios efectuado en 1490-1494[4].

La fascinación que provoca el *Paisaje rocoso* deriva de una serie de inseguridades en la ejecución, que se pueden comprobar reiteradamente en las obras más tempranas de Durero. El dibujo meticuloso y al mismo tiempo duro, que investiga la materialidad de la roca, el castillo fantástico que aparece al fondo delante de unas parcas líneas del horizonte, y el pequeño caminante someramente esbozado en primer plano —acaso una alusión del autor a sí mismo[5]— confieren un carácter romántico a la escena.

El estudio figura al principio de una serie de dibujos, a pluma o aguada, que Durero dedicó al estudio de formaciones rocosas. Por plástica que sea a menudo su factura, quizá sirvieron como material de estudio para fondos, no tanto pictóricos como de grabados [*vid.* cat. 15]. MLS

1 Viena 1971, n.º 8, y París 1991, n.º 5.
2 Wood 1993, p. 105.
3 Erlangen, Universitätsbibliothek.
4 Pokorny, en París 1991, n.º 5.
5 Thausing 1876, p. 90.

CAT. 11

12 *Innsbruck desde el norte*

1494-1495

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos y realces de albayalde, 127 x 187 mm
Inscripciones: «Isprug»; al lado, por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3056]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 36; Winkler 66; Koschatzky 1971, n.º 7; Viena 1971, n.º 7 (con bibliografía); Herrmann-Fiore 1971-1972, p. 125, fig. 2; Herrmann-Fiore 1972, pp. 38 y ss. (nota 130), 43 (nota 162), 44, 48 (nota 190), 50 (nota 213), 57 (nota 260), 68 (nota 339), 70 (nota 364), 74-76 (notas 394, 406 y 409), 78-79 (notas 424 y 427), 92-93 (nota 491) y 107 (nota 564); Strauss 1495/44; Dossi 1998, lám. 2; Koreny 1999, p. 240; Oslo 2002, n.º 2; Viena 2003, pp. 150-151, n.º 15.

13 *Patio del castillo de Innsbruck*

1494

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos, 368 x 270 mm
Inscripción: por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3057]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 39; Winkler 67; Koschatzky 1971, n.º 5; Nuremberg 1971, n.º 559; Viena 1971, n.º 6; Herrmann-Fiore 1972, pp. 44-45 y 92-93 (nota 491); Strauss 1494/9; Nueva York 1997, n.º 2; Berlín 1998, n.º 2 (con bibliografía); Londres 2002-2003, n.º 36; Viena 2003, pp. 150-151, n.º 16.

En el verano de 1494 Durero viajó a Italia, seguramente por miedo a la peste. Regresó a Nuremberg tan sólo seis meses después, en la primavera de 1495. Durante el viaje de ida y de vuelta Durero plasmó numerosos estudios de paisajes a la aguada de colores con toques de pigmentos opacos cuya cronología aún se discute en nuestros días. Un punto fijo, tanto en el trayecto de ida como en el de vuelta, era Innsbruck, donde Durero aprovechó la oportunidad para captar la ciudad desde la otra orilla del río Inn, al pie de la Nordkette, y desde dentro de la ciudad misma, en el patio interior del castillo de Innsbruck. La vista de Durero de la ciudad, considerada hoy una de las primeras *vedute* del norte de los Alpes, reproduce con gran exactitud topográfica el recinto del castillo situado a la derecha, así como la zona de la ciudad separada de aquél. Durero eligió por primera vez un punto de observación más bajo, gracias al cual esta obra es claramente superior al *Molino de la ribera del Pegnitz* (W 61) y a la *Iglesia y cementerio de San Juan en Nuremberg* (W 62), considerados los dos primeros paisajes de Durero, pero también a las dos vistas del patio del castillo de Innsbruck. Con la vista de Innsbruck, Durero elevó la aguada a altas cotas de maestría: con enorme sensibilidad para captar una luz, en mi opinión, de las postrimerías del invierno y su efecto sobre el río, Durero, con el modo de pintar en veladuras propio de la aguada, captó el frío y el trémulo reflejo de la ciudad en el río. Es difícil añadir otro argumento a favor de su ejecución durante el viaje de ida o de vuelta de Italia a la amplia recopilación teórica de Koschatzky[1]. Hoy se suele suponer que esta obra fue realizada en el otoño de 1494, pero los efectos de la luz en la superficie del agua y el intenso efecto íntimo atmosférico abogan por experiencias visuales adquiridas en Venecia. La situación baja del espectador indica una observación diferenciada y selectiva, que se continúa en el paisaje compuesto a partir de varias vistas parciales del *Arco* (W 94), hoy en el Louvre.

La vista de Innsbruck y las dos del patio del castillo de Innsbruck son estudios en los que Durero sondea las posi-

CAT. 12

bilidades de los valores espaciales y cromáticos, así como el abanico de contrastes del claroscuro.

El patio interior del castillo de Innsbruck fue plasmado en su totalidad en dos obras, una de las cuales exponemos. Llama la atención que se tomasen desde una posición elevada del observador, situada una enfrente de la otra. Durero trasladó casi a una vista exterior el principio de la caja arquitectónica para interiores, y es evidente que se esforzó por captar un espacio unitario que reflejara todos los objetos sin aplicar, sin embargo, de modo consecuente y continuo las reglas de la perspectiva. Durero, por tanto, debió de pintar ambas obras antes de su llegada a Venecia. Es posible que la vista del castillo con nubes [fig. 45] se realizase antes que la que carece de ellas [cat. 13]. La torre que aparece en ambas vistas está dibujada con el máximo detalle en la obra con nubes: el artista diferenció los muros con sutiles líneas de almagre, copió minuciosamente el tejado inclinado de la torre y reflejó con más cuidado y exactitud el interior del saledizo situado enfrente. Sin embargo, el amor al detalle no debe hacernos olvidar las deficiencias concretas,

FIG. 45 Alberto Durero, *Vista del castillo de Innsbruck con nubes*, 1494, aguada de colores. Viena, Albertina [Inv. 3058]

sobre todo en el dominio de la perspectiva, que mediante saltos e incongruencias, así como escorzos incorrectos, dirige la mirada hacia abajo. En comparación, la hoja sin nubes está mejor resuelta; el patio interior, a pesar de la abundancia de saledizos y elementos arquitectónicos, resulta mucho más convincente. Esta aguada tiene menos en cuenta pormenores descriptivos como los muros, los detalles arquitectónicos o la ornamentación y está dibujada en conjunto con menos parquedad.

Con estas dos obras Durero abre nuevos caminos: por una parte amplía su espectro de vistas topográficas confiriéndole autonomía y relevancia pictórica a un lugar construido, hasta entonces reservado únicamente para fondos pictóricos; por otra, intenta reproducir con absoluta fidelidad todas las vistas de ese lugar desde un centro ficticio. HW

1 Koschatzky 1971, n.º 7.

CAT. 13

14 *El puente seco junto a la Hallertor de Nuremberg*

Hacia 1496

Tinta negra a pluma y aguada de colores, 160 x 323 mm
Viena, Albertina [Inv. 3065]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 43; Winkler 223; Nuremberg 1971, n.º 570; Schnelbögl 1971, p. 71; Viena 1971, n.º 21 (con bibliografía); Strauss 1496/12; Rowlands y Bartrum 1993, p. 67 (bajo el n.º 142) y p. 69 (bajo el n.º 146); Budde 1996, Z/49; Nuremberg 2000, n.º 13; Viena 2003, pp. 190-191, n.º 34.

Este es el único dibujo conservado de Durero que recoge un conjunto arquitectónico ubicado dentro del recinto amurallado de Nuremberg. Seguramente la falta de posibilidades de comparación desacreditó la acuarela entre los investigadores, pero, con el correr de los años, parece que se han desvanecido las dudas que durante largo tiempo se albergaron sobre su autoría[1]. En el libro de arte de Durero de Willibald Imhoff esta obra recibió el siguiente título: «Un estudio del puente situado junto a la puertecita Haller»[2]. Con fidelidad documental, Durero dibujó la zona de la muralla de Nuremberg que se extiende al oeste sobre el Pegnitz. El punto débil del anillo fortificado fue siempre el lugar en el que el río abandona la ciudad dividido en dos brazos. Entre 1491 y 1494 el Concejo erigió por encima del cauce la garita como arsenal de armas (denominada más tarde Fronveste) con el fin de asegurar la salida. Es el tejado de llamativa decoración a rombos representado en la izquierda del dibujo. La antigua torre Schlayer edificada a la derecha del mismo, cimentada en una isla del Pegnitz, servía para asegurar las instalaciones. Tras la Segunda Guerra Mundial se reconstruyó siguiendo el modelo de la acuarela de Durero. Junto a la ciudad, un puente de madera permitía franquear el río. El dibujo transmite con la máxima fidelidad su costosa construcción dotada con dos miradores de vigilancia y un tejado ornamentado. El «puente seco»,

FIG. 46 Alberto Durero, *Los molinos de los sauces a orillas del Pegnitz*, hacia 1506 (?), pluma y aguada de colores. París, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie [Inv. Cote B 13 rés]

CAT. 14

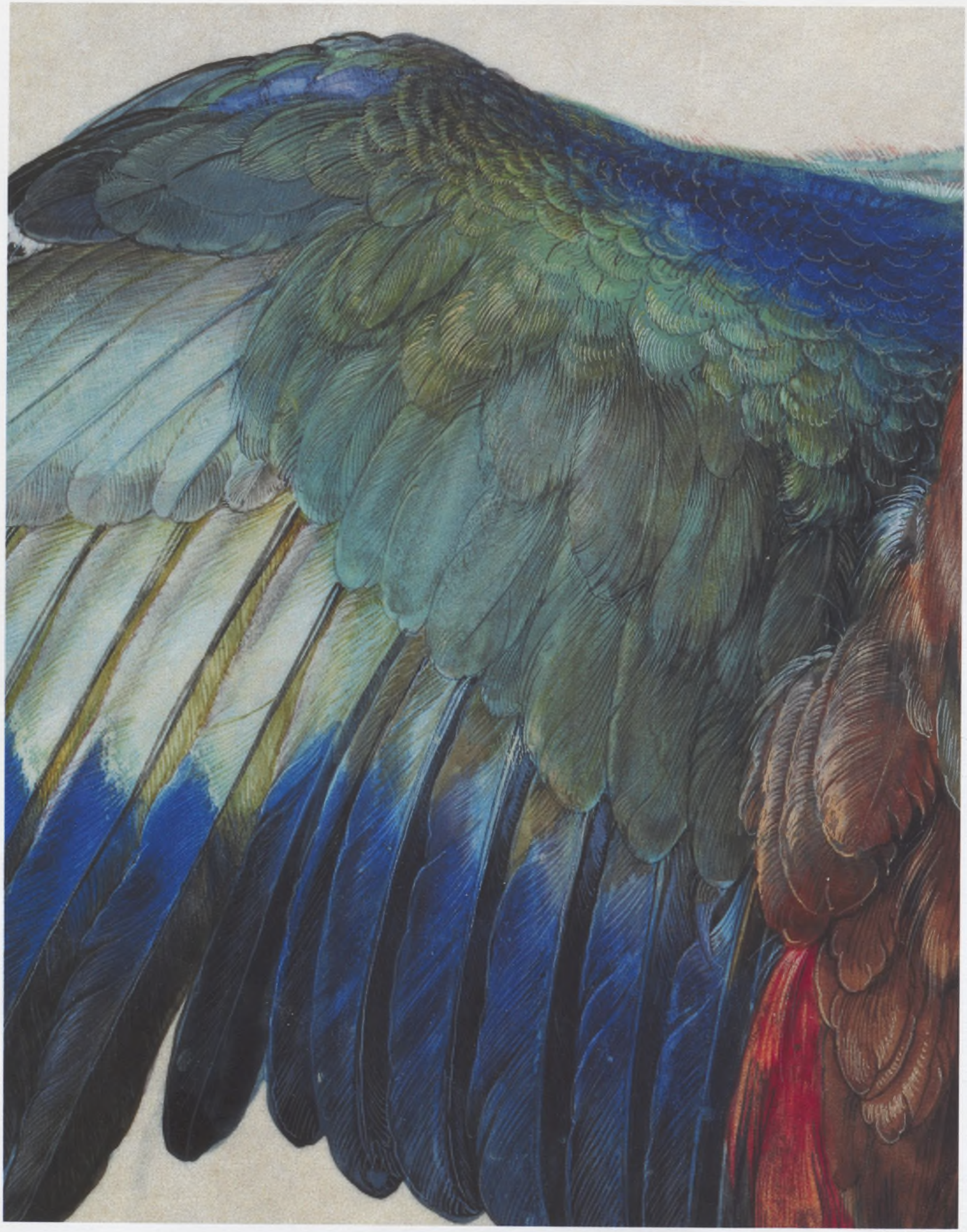
que da nombre a la obra, había sido erigido por primera vez en 1441. La obra de Durero atestigua la reforma (o ampliación) acometida el año 1493. El Concejo dotó entonces al puente de compuertas enrejadas y cadenas, incorporándolo a la obra de fortificación. Quizá fue su carácter de construcción recién concluida lo que despertó el interés de Durero[3].

El nombre de «puente seco» procede seguramente del techado: los peatones podían cruzar «secos» el río, incluso con mal tiempo. Hasta 1810 no fue sustituido por otro colgante con cadenas que aún existe en nuestros días. A la derecha, en la orilla norte del Pegnitz, se distinguen varios molinos de agua, destruidos en la Segunda Guerra Mundial. Por encima del muro defensivo, a la izquierda del grupo de árboles, asoma el tejado de la pequeña iglesia del Heilig-Kreuz-Pilgerspital (Johannisstrasse 20-24), también destruida durante la Segunda Guerra Mundial. La torre alta y esbelta de la derecha con el cimborrio puntiagudo es la Neutorturm gótica, que se recubrió después de mediados del siglo XVI para conferirle su actual forma maciza redondeada. A la derecha del grupo de árboles se distingue un tejado coronado por una esfera. Pertenece a la puerta Haller, por la que hasta el día de hoy se sigue cruzando a pie la muralla para acceder a la Hallerwiese y al Weidenmühle [fig. 46]. MM

1 Como una posible obra del taller en Budde 1996, p. 289. Dado que no está demostrado que Durero fuese propietario de un taller antes de 1503, las dudas sobre la autoría tienen escaso peso.

2 Budde 1996, Z/50.

3 Sobre la historia de la construcción del conjunto *vid.* Diptmar 1928; Mulzer 1988.



RECREACIÓN DE LA NATURALEZA

Durero, al igual que muchos de sus contemporáneos al norte y sur de los Alpes, manifestó una fascinación por el mundo que le rodeaba y por el modo de trasladarlo a la obra de arte. El renovado desarrollo científico, el descubrimiento de nuevos continentes y los nuevos hábitos de coleccionismo de objetos exóticos y raros de la naturaleza, a modo de microcosmos, supondrán el surgimiento de modernos métodos de representación de la naturaleza, que tratarán de plasmarla desde una doble óptica, por un lado los estudios protocientíficos que tratan de analizar su estructura y, por otro, aquellos centrados más en la apariencia visual del objeto representado. Una ejemplar síntesis de ambos se encuentra en los dibujos y estampas de Durero.

Durante sus primeros años, Durero va a ser autor de numerosos dibujos de paisaje. Aquellas comarcas que recorre en sus viajes de formación son objetivo de su atenta mirada. Estos apuntes, unos trazados a pluma, otros pintados con delicadas aguadas de colores, serán posteriormente reelaborados y reutilizados en diversas composiciones grabadas, en las que un asunto generalmente religioso se ambientará en un escenario natural recreado con el máximo grado de realismo posible. La naturaleza creada por Dios es, en este sentido, recreada por Durero en sus obras, dotándolas de un extraordinario grado de riqueza visual y de matices.

Para alcanzar tal grado de desarrollo realizó numerosos estudios parciales del natural, pero, más que dibujar los animales o las plantas tal y como eran, Durero reelaboró una visión intelectual de los mismos, representándolos tal y como se veían, como si de objetos inanimados o, más bien, de naturalezas muertas se tratase, captados a la luz de su estudio y dibujados por su propia mano. De este modo, lo natural es recreado bajo el poder intelectual del artista, gracias a un extraordinario virtuosismo técnico, primero en la elaboración de dibujos con aguadas de colores y pigmentos opacos, trabajados hasta el más mínimo detalle; posteriormente en sus óleos y, más frecuentemente, en sus estampas, fundamentalmente a buril, en las que aparecen por doquier, como si de las inmediaciones del Arca de Noé se tratara, numerosos animales de variadas especies siempre retratados con una maravillosa naturalidad en sus poses. JMM

Detalle de cat. 23

15 *San Jerónimo en el desierto*

Hacia 1496

Buril, 315 x 223 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1512]

Bibliografía Bartsch 61; Meder 57 a; Herrmann-Fiore 1972, pp. 78-79 (notas 424, 432 y 435); Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 7; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 6 (Meder 57 a); Osnabrück 2003, n.º 122; Viena 2003, pp. 212-217, n.º 45.

Las pinturas y obras gráficas tempranas de Durero con representaciones de san Jerónimo penitente no son las primeras de esta índole que aparecen en Alemania, ni se basan forzosamente en modelos italianos, como se afirma en ocasiones. A pesar de que en comparación se conservan pocas imágenes del santo penitente procedentes del norte de Alemania anteriores a 1500, este tipo de representación ya estaba plenamente fijado a finales de siglo: así, por ejemplo, una entalladura del *Passional* [Vida de los santos] publicada el año 1488 en Nuremberg por Anton Koberger, padrino de Durero, muestra a san Jerónimo haciendo penitencia arrodillado ante un fondo de rocas y árboles, y Durero lo plasma de manera muy parecida. Pero el trabajo intenso y más original de Durero en el estudio y representación de la Naturaleza convirtió a las imágenes similares del santo en representaciones de enorme belleza, a la vez que objetos de devoción privada.

FIG. 47 Alberto Durero, *León*, 1494, pigmentos opacos sobre pergamino. Hamburgo, Kunsthalle, Kupferstischkabinett [Inv. 23 005]

San Jerónimo, de avanzada edad, se arrodilla para rezar ante un crucifijo que se alza sobre un tocón. En la mano derecha sostiene una piedra con la que se golpea el pecho, lleno de arrepentimiento. A su izquierda se tumba el león que, según la leyenda, fue a pedirle ayuda, atormentado por la espina clavada en una de sus patas. Tras sacársela, el león se convirtió en fiel compañero del santo en el convento. La representación de las zonas rocosas, encima de las cuales crecen árboles y sobre cuyo borde cuelgan las raíces fibrosas, se asemeja a otros estudios paisajísticos más detallistas. Estos paisajes proporcionaron un material al que Durero recurrió con frecuencia, tanto en su obra pictórica como gráfica; el fondo rocoso bordeado de abetos del grabado a buril *San Jerónimo* también trasluce con claridad esa fuente de inspiración.

El espléndido estudio de un león erguido sobre sus patas de 1494 [fig. 47] recuerda mucho al animal del cuadro de *San Jerónimo penitente* [fig. 48] y es obvio que formaba parte del repertorio del taller de Durero, al igual que los paisajes, a pesar de que su ejecución muy avanzada y el pergamino como soporte permiten deducir que esta obra estaba destinada a un fin concreto. El estudio del león sufrió ligeros cambios en la pintura, pues se redujo la poderosa melena y se acortó la distancia entre el mentón y la pata delantera para que el animal adoptase una posición tumbada y de ese modo se adaptase mejor al espacio limitado del cuadro. En el grabado que reproduce el mismo motivo, el cuerpo del león aparece invertido lateralmente, con la cabeza en la misma postura y similar porte; parece más rechoncho y recuerda a un animal parecido a un perro, comparable a las representaciones de los leones en la heráldica. Por ello la relación con el

CAT. 15

FIG. 48 Alberto Durero, *San Jerónimo penitente* (recto), hacia 1497, óleo sobre tabla. Londres, The National Gallery [Inv. 6563]

estudio pintado en pergamino resulta menos evidente y tal vez consista en que ambas obras se remontan a una fuente común.

Generalmente se da por sentado que el estudio del león de Hamburgo, a pesar de su impresionante realismo, no se basa en un animal vivo, sino que es una variación de los cuadros, dibujos y obras gráficas de otros artistas. Cabe imaginar que durante el viaje a Italia efectuado en 1494 Durero tuvo la oportunidad de dibujar un león del natural: el dinamismo de la melena, la mirada penetrante y las proporciones especialmente convincentes abonarían esta hipótesis. El pelaje abundante del animal aquí representado contrasta, sin embargo, con las melenas más cortas y desgreñadas de los leones que Durero contempló en la casa imperial de fieras de Gante en 1521 y que trasladó al papel ([cat. 76, dorso], W 779), y sugiere que el león de Hamburgo fue un mero producto de la extraordinaria imaginación del artista.

El grabado a buril de *San Jerónimo* pertenece al ambicioso proyecto de una serie de estampas de gran formato realizadas entre 1495 y 1500. Tanto la tabla como el grabado con la representación del santo surgieron, al parecer, en los años inmediatamente posteriores al regreso de Durero de Italia en 1495, etapa en la que el artista cambió de rumbo y su estilo pictórico y gráfico sufrió una rápida evolución. A pesar de que la representación del santo penitente se basaba en la tradición, su retrato, que muestra a san Jerónimo como un anciano de cabello blanco, parece más moderno y seguramente está influido por modelos italianos. A ambas representaciones es aplicable algo que ya se ha apuntado: la vinculación con los estudios paisajísticos de la época posterior a su estancia en Italia en 1494-1495. Dentro del ámbito del grabado a buril, Durero salió airoso del desafío adicional que suponía reproducir en blanco y negro toda la gama de formas de la Naturaleza con las herramientas del grabador. En la estampa, el convento aparece mucho más cerca del espectador que en la pintura, y concluye en la lejanía, al fondo a la derecha, con la vista de una ciudad emplazada detrás de un río. Si tenemos en cuenta las circunstancias espaciales y la transición entre el primer plano, las rocas y la ciudad representada a lo lejos, se observan leves discordancias que contrastan con un dominio más avanzado del paisaje en el cuadro. Esto permite deducir que la pintura surgió algo más tarde que la estampa. SF

16 *El hijo pródigo*

Hacia 1496

Buril, 244 x 190 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1478]

Bibliografía Winkler 145; Washington 1971, p. 30, fig. IIIa, p. 115 (bajo el n.º 5); Strauss 1496/11; Eisler 1991, pp. 191-193, fig. 8.11; Rowlands y Bartrum 1993, n.º 139 (con bibliografía); Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 47; Londres 2002-2003, n.º 41; Viena 2003, pp. 187-188, n.º 32.

La parábola del hijo pródigo del Evangelio de San Lucas (cap. 15, 11-32) cuenta la historia de un joven que dilapidó la herencia que su padre le había legado prematuramente para salir a correr mundo entregado a los placeres. Completamente empobrecido, se vio obligado a trabajar de porquero y a compartir la comida con los cerdos para no morir de hambre. En esa situación ingrata decidió regresar, arrepentido, a casa de su padre y pedir que lo acogiera como jornalero. Al final el padre le da la bienvenida con alegría, pues ha recuperado al hijo que creía muerto.

Durero recoge la escena en la que el hijo decide mostrar arrepentimiento y reconocer sus errores. Su postura, su gestualidad y su mímica manifiestan el deseo de pedir perdón a su padre. Sin embargo, el entorno de la escena no es el que describe el texto bíblico, es decir, el campo abierto, sino el patio de una granja medio derruida que cualquier contemporáneo de Durero podría haber hallado en los alrededores de Nuremberg. Durero escenifica la miseria del hijo en combinación con su esperanza de perdón.

A finales del siglo XV no existía modelo alguno para esta escena, pues se acostumbraba a representar al hijo pródigo exclusivamente como un mísero porquero en el campo[1]. Quizás lo que movió a Durero a dedicar un grabado a este motivo más bien desacostumbrado[2] fuese el comentario teológico-moral de la parábola en una publicación de Basilea.

El dibujo preparatorio para el grabado[3] [fig. 49] está invertido lateralmente, ya que la escena se trasladó a la plancha de cobre mediante inversión especular. Existen además estudios preparatorios para la figura del porquero arrodillado (W 146) y otro del toro (W 239) cuyos contornos aparecen bosquejados en el dibujo. En *La visión de los Siete Candeleros* (B 62), de la serie de entalladuras del *Apocalipsis*, se reutilizó otra variante del joven arrodillado.

Entre el dibujo y la estampa final Durero introdujo algunos cambios: acercó las casas del fondo, restringiendo la amplitud del patio. Los cerdos se juntaron más alrededor de la artesa y se recortó en parte el toro bosquejado en el dibujo. A pesar de estas variaciones en la composición, Durero no acertó a resolver en el grabado el problema de la posición de la pierna del arrodillado, desde el punto de vista anatómico difícil de asumir. Aunque intentó justificar la postura del joven ante la artesa colocando en otra posición la maza delante de la rodilla, no lo consiguió del todo. Las numerosas correcciones y cambios revelan los denodados esfuerzos de Durero durante el proceso de creación del grabado a buril.

La novedosa configuración del tema despertó un gran eco en Italia y en Alemania; así cabe colegirlo de las numerosas copias[4]. También Giorgio Vasari[5] dedicó grandes alabanzas a este grabado, impresionado, sobre todo, por los cobertizos que podían encontrarse en cualquier pueblo alemán.

Tal vez los contemporáneos de Durero consiguieran identificarse con este hijo pródigo cuya miseria transcurría en un entorno realista. El conocimiento del perdón paterno que aguardaba al hijo a su regreso debió infundir esperanza también al observador. AHH

FIG. 49 Alberto Durero, *El hijo pródigo*, hacia 1496, pluma. Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings [Inv. 5218-173]

1 Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 45; Washington 1971, p. 114.

2 Schoch, en Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 45; Hutchison 1994, p. 55.

3 El dibujo fue recortado posteriormente. *Vid.* Rowlands y Bartrum 1993, p. 65. En general este dibujo se considera el único boceto de Durero para un grabado a buril anterior a 1500.

4 Washington 1971, p. 115, n.º 5.

5 He aquí la cita original: «ed in un'altra il Figliuol prodigo il quale, stando a uso di villano ginocchioni con le mani incrocichiate, guarda il cielo, mentre certi porci mangiano in un trogolo; ed in questa sono capanne a uso di ville tedesche, bellisime». Vasari (1880), p. 399.

CAT. 16

17 *La Sagrada Familia de la libélula*

Hacia 1495

Buril, 237 x 187 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1494]

Bibliografía Bartsch 44; Meder 42 d; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 2 (Meder 42 d); Viena 2003, pp. 175-177, n.º 28.

En el centro de este motivo religioso de gran formato, que debe su denominación al pequeño insecto situado en el ángulo inferior derecho de la estampa, la joven madre de Dios está sentada en un banco de hierba sujeta por toscos maderos. Amorosa y seria a la vez, contempla con ternura al niño Jesús, que se mueve complacido en su brazo y le devuelve la mirada. El anciano José está adormilado. Sólo la Santísima Trinidad, situada en el cielo sobre madre e hijo, confiere un punto de solemnidad y hieratismo a esta idílica escena familiar.

La composición incluye diferentes detalles que cabe interpretar como mariológicos. Así, la puerta de madera cerrada y el muro escalonado del plano medio cierran la escena en el sentido del *hortus conclusus*, simbolizando la virginidad de María. También la denominación popular de la libélula en alemán (*Wasserjungfer* = doncella del agua) apunta en esta dirección[1]. El jardín, el barco, el mar, la torre y el zarzal situados al fondo han suscitado interpretaciones análogas.

Durero plasmó a María basándose en el temprano dibujo de Erlangen de la época de 1491-1492 [fig. 50]. La idea

FIG. 50 Alberto Durero, *La Sagrada Familia* (recto), 1491-1492, pluma. Erlangen, Graphische Sammlung der Universitat [Inv. B 155]

CAT. 17

FIG. 51 Alberto Durero, *La Sagrada Familia*, 1492-1493 (1494-1495), pluma. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ4174]

de José reposando junto al banco de hierba está prefigurada en el dibujo de Berlín [fig. 51]. Aunque el padre putativo ocupa aquí una posición subordinada, de acuerdo con el debate teológico por entonces vigente se le concede un papel en el plan sagrado[2]: el sombrero de viaje en su mano alude al vaticinio divino que José recibió durante el sueño impulsándolo a emprender la huida a Egipto.

Este grabado sobre plancha de cobre es el primero que ostenta el monograma de Durero, con letras todavía de aire gótico. Seguramente fue una de las obras principales del variado repertorio plasmado por el joven Durero tras su primer viaje a Italia en 1494-1495. Por su formato y función, la estampa en blanco y negro, más barata por poder reproducirse, compitió con pequeñas imágenes devotas pintadas y debió de complacer a un público burgués distinguido.

El joven Durero debió desarrollar la técnica del grabado calcográfico a buril, nueva para él, a partir del dibujo a pluma o a punta de plata. El trazo de las líneas, que produce todavía la impresión de cierta torpeza, profundamente grabadas sobre la plancha de cobre, originó una imagen superficial de aspecto tosco y poco homogéneo, como criticaron Wölfflin y Friedländer[3], pero esto permitió la realización de ediciones posteriores. Así lo demuestra el ejemplar expuesto de la Albertina. A pesar de que el papel de la estampa muestra la filigrana de una «p gótica»[4], de uso corriente hacia 1500, y por tanto fue estampada unos cinco años después de la aparición de los primeros ejemplares, la imagen todavía reproduce muy bien la composición. AS

1 *Cfr.* Schoch, en Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 2, nota 5.
2 Heublein 1998, pp. 168 y ss.
3 Wölfflin 1905, p. 84; Friedländer 1921, p. 56.
4 Meder, p. 320, n.º 321.

18 *La Virgen del mono*

Hacia 1498

Buril, 190 x 123 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1492]

Bibliografía Bartsch 42; Meder 30 a; Herrmann-Fiore 1972, pp. 76 y ss. (nota 410) y p. 79 (notas 431, 437 y 438); Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 15; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 20 (Meder 30 a); Londres 2002-2003, n.º 194; Viena 2003, pp. 183-184, n.º 31.

Desde el punto de vista técnico y artístico, el grabado a buril *La Virgen del mono* marca un punto de inflexión. La «ejecución del espacio, del cuerpo y de las superficies»[1] alcanzada ahora se remonta a la investigación minuciosa y consciente de la pintura del Quattrocento italiano, que Durero había acometido poco antes, durante su primer viaje a Italia efectuado en 1495-1496.

El formato vertical acentúa la postura erguida de la Virgen en el banco de hierba, tras el que se divisa un paisaje con un río de amplio cauce y una casita con paredes de entramado en forma de torre. María observa con atención al niño Jesús desnudo sobre su rodilla izquierda, que ha atraído con una bolsita a un pájaro canoro. Su mano derecha se apoya sobre el lomo de un libro cerrado. Bajo el ropaje artísticamente drapeado, rico en pliegues y con un llamativo nudo alrededor del talle, se marcan con claridad sus formas. A los pies de la Virgen, encadenado a los toscos maderos del banco de hierba, se sienta un mono que mira al observador y da nombre a la estampa.

La Virgen y el Niño han sido conformados siguiendo el modelo italiano de un retablo de la catedral de Pistoia atribuido a Lorenzo di Credi. Por el contrario, la casita junto a la laguna de Franconia, los sauces mecidos por el viento, el matojo de hierba situado junto a María y las nubes oscuras, los captó Durero en los alrededores de Nuremberg en una acuarela [fig. 52].

La ruptura estilística y espacial entre el primer plano y el fondo está condicionada por el tema. La idílica escena que se desarrolla en el banco de hierba contrasta con el paisaje tormentoso que evoca los fondos del *Apocalipsis*, realizado en la misma época, y que hace referencia a la futura Pasión de Cristo. También el macaco, muy apreciado como animal doméstico en la Baja Edad Media y que se remonta a un estudio del natural, trasciende el carácter de accesorio exótico. El animal domesticado personifica aquí la neutralización del mal gracias al nacimiento de Cristo. Asimismo el mono, en cuanto símbolo de la imitación, puede simbolizar también el principio de la mímesis y encarnar los propósitos artísticos de Durero. AS

1 Panofsky 1977, p. 90.

FIG. 52 Alberto Durero, *Casa junto a la laguna*, hacia 1496, aguada de colores. Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings [Inv. 5218.165]

CAT. 18

19 *La Virgen con una multitud de animales*

1503

Tinta parda a pluma y aguada de colores, sutil cuadrícula a lápiz en la mitad inferior, 319 x 241 mm
Viena, Albertina [Inv. 3066]

Procedencia Imhoff (?); emperador Rodolfo II; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 50; Winkler 296; Viena 1971, n.º 26; Strauss 1503/22; Viena 1985, pp. 210 y 214, n.º 35 (con bibliografía); Düsseldorf 1991, junto al n.º 20; Eisler 1991, pp. 31-55; Koreny 1991, p. 592, fig. 14; Turner y Hendrix 1997, p. 180, fig. 73 B; Dossi 1998, lám. 3; Oslo 2002, n.º 8; Viena 2003, pp. 278-281, n.º 75.

Hacia 1503, unos cinco años después de la aparición de la estampa *La Virgen del mono* [cat. 18], Durero retoma la temática de la Virgen sobre el banco de hierba y recurre a la figura de María desarrollada anteriormente de acuerdo con el ideal italiano. Ahora, sin embargo, se esfuerza por englobar las interpretaciones ensayadas hasta ese momento con las influencias del Alto Rin, de Flandes y de Italia. Detrás de la íntima imagen devota desarrolla una narración simultánea de anchura épica, que se inserta en un paisaje que recuerda a los paisajes prototípicos flamencos. Un realismo minucioso permite reconocer además, al fondo, algunos materiales narrativos de la historia religiosa sobre el nacimiento de Cristo. «Tradición y modernidad, gótico y renacimiento, religión y naturaleza, emoción y experiencia se funden en una armonía artística perfecta»[1].

Al igual que en *Hierbas* [cat. 21], dibujada en el mismo período, la naturaleza descrita está cercana a la realidad.

FIG. 53 Martin Schongauer, *Vara de peonías*, 1472-1473, aguada de colores. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum [Inv. 92.GC.80]

Pero aquí la rica pluralidad de animales y plantas contribuye al carácter narrativo de la obra. Cada planta y cada animal albergan un significado simbólico. La fresa, el lirio y la peonía aluden a la virginidad de María; el zorro atado con una cuerda simboliza el sometimiento del mal. Fauna y flora expresan en su totalidad el poder creador de Dios. El niño Jesús, con un significativo gesto, señala a la cigüeña situada delante de José. En medio de este idilio paradisíaco, el niño Jesús es al mismo tiempo el Señor del mundo y el Vencedor del Mal.

Mientras que la vara de peonías se remonta a Martin Schongauer [fig. 53], admirado por Durero[2], algunos de los estudios de animales ya figuraban en dibujos, buriles y entalladuras anteriores. El pequeño ciervo volante situado en la zona inferior izquierda fue reutilizado en la pintura de 1504 *La Adoración de los Reyes* (A 82) que se conserva en Florencia, y también fue modelo para el popular estudio individual del J. Paul Getty Museum (W 370), aunque no se atribuye de manera unánime a Durero.

Queda sin esclarecer la auténtica finalidad del dibujo. Las numerosas referencias y otras dos versiones de Berlín y París (W 295, 297) abogan por un amplio sondeo de la composición con vistas a un uso continuado, quizá para grabados a buril o pinturas. Sea como fuere, la acuarela de París se considera un añadido posterior. También la cuadrícula apenas visible de la mitad inferior del dibujo de la Albertina puede proceder de un copista posterior. Ägidius Sadeler realizó una estampa, y Jan Brueghel una pintura a partir del dibujo, hoy en el Palazzo Doria de Roma. AS

1 Viena 1985, n.º 35.
2 Koreny 1991.

CAT. 19

20 *Liebre*

1502

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos y realces de albayalde, 250 x 225 mm
Inscripciones de la mano del artista: monograma de Durero y «1502»
Viena, Albertina [Inv. 3073]

Procedencia Imhoff; emperador Rodolfo II; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 49; Winkler 248; Viena 1971, n.º 24; Strauss 1502/2; Benesch 1981, n.º V; Viena 1985, n.º 43 (con bibliografía); Koreny 1986, pp. 7-20; Eisler 1991, pp. 109-114; Koerner 1993, p. 163, fig. 81; Rowlands y Bartrum 1993, p. 76 (bajo el n.º 159); Trux 1993, pp. 24, 43, 49-55 y 59; Budde 1996, Z/23; Schweinfurt y Amberg 1997-1998, pp. 11-15; Dossi 1998, lám. 4; Londres 2002-2003, p. 271 (bajo el n.º 224), fig. 28; Viena 2003, pp. 268-269, n.º 70.

La *Liebre*, posiblemente el más famoso de todos los estudios durerianos tomados del natural, no ha perdido un ápice de su atractivo hasta la fecha; al contrario, hoy sigue siendo la obra más prominente de la Albertina a pesar de su cuantioso inventario de obras de Durero. La *Liebre* se convirtió al poco tiempo de su aparición en modelo de una serie de copias e imitaciones que no podían rivalizar en ningún aspecto con el original.

En el aspecto vivo del pelaje influye la textura del papel[1] que integra varias capas de pintura aplicadas en veladuras y determina ese tono de fondo pardo a partir del cual Durero, con pinceladas diferenciadas, captó con aguada de colores y toques de pigmentos opacos el blando pelaje, más largo en el abdomen y en los muslos, así como el pelo corto del lomo, y con toques de albayalde los pelos aislados, incluso las vibrisas (pelos táctiles del hocico), de color blanco, realzando en oscuro con pincel negro la piel marcadamente colorista de un animal adulto. Al margen del aspecto externo, esta obra capta con toda exactitud un momento transitorio basado en la naturaleza del animal, que oscila entre la quietud sosegada y la predisposición a saltar y huir, señalizada por los ojos alerta y las orejas erguidas[2]. La pequeña cruz de ventana que se refleja en los ojos de la liebre indujo a los investigadores a creer que el animal fue plasmado en el estudio de Durero, pero nosotros coincidimos con el autor de la exposición de la Albertina de 1985 en que se trata seguramente de un detalle formal que se repite en varias obras del artista y que éste tomó de la pintura de los Países Bajos y divulgó en Alemania. Esto plantea asimismo la pregunta de si Durero dibujó al animal a partir de un modelo vivo, como se supuso en parte[3], o sencillamente se limitó a estudiar en una pieza de caza muerta el dibujo del pelaje, las orejas, patas y otros detalles, para posteriormente, a partir del modelo de un conejo doméstico, extraer sus deducciones de la posición agazapada de la liebre. Dada la naturaleza medrosa de una liebre, que sólo es domesticable con dificultad y a edad muy temprana, es muy improbable que el animal se dejara pintar en una posición tan tranquila. Fuera cual fuese el modelo, en cualquier caso Durero, con su *Liebre*, elevó el estudio animal a unas cotas que jamás volvieron a alcanzarse después de él. Hoy se conocen en conjunto trece versiones, tres de ellas variantes libres que muestran a una liebre en posición frontal. La exposición de la Albertina en 1985 logró reunir un gran número de estas versiones e imitaciones y mostrar también las razones de la activación de ese género pictórico, vinculada a los estudios durerianos tomados del natural, fenómeno que se intensifica hacia 1600, así como sus consecuencias[4]. El ejemplo de algunas imitaciones de Hans Hoffmann evidencia que este artista se inspiró directamente en la *Liebre* de Durero. A pesar de todo, no se trata de copias en sentido estricto, sino de figuras de animales insertadas en un escenario pictórico con una liebre situada en un ambiente arbolado o en un jardín, que se completa con otros animales de pequeño tamaño. Este tipo de paráfrasis no sólo supuso una reactivación de la tradición dureriana, sino que propició el surgimiento de un nuevo tipo de cuadro, concretamente el retrato animalista. HW

1 Hoppe-Harnoncourt 2003.
2 *Ibid.*
3 Koreny, en Viena 1985, n.º 43, que concede poco crédito a la idea de un modelo de trapo.
4 Viena 1985.

CAT. 20

21 *Hierbas*

1503

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos y realces de albayalde, sobre cartulina, 408 x 315 mm
Inscripción (probablemente de la mano del artista): «1503»
Viena, Albertina [Inv. 3075]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 54; Winkler 346; Viena 1971, n.º 27; Herrmann-Fiore 1972, p. 30; Strauss 1503/29; Viena 1985, n.º 61 (con bibliografía), pp. 176-177; Koreny 1986, pp. 7-20; Nuremberg y Nueva York 1986, p. 300; Koerner 1993, pp. 165-166; Trux 1993, pp. 59-60; Budde 1996, Z/29, p. 274, nota 10; Schweinfurt y Amberg 1997-1998, pp. 11-15; Dossi 1998, lám. 5; *Kunsthalle Bremen Meisterwerke II*, p. 66; Viena 2003, pp. 270-272, n.º 71.

Este estudio vegetal capta un trozo de hierba de la Naturaleza. Es un dibujo tan naturalista y verista que hace olvidar al observador que la representación se basa en una idea meditada y precisa, y que el estudio no es un caprichoso producto secundario de la actividad artística. Plasmado desde un punto de vista bajo, este estudio contradice la impresión de que se trata de un dibujo ejecutado al borde del camino; antes bien, este estudio vegetal sólo permite el acceso si uno mismo se siente trasladado como una pequeña parte al microcosmos vegetal.

El estudio debió de surgir en su taller, quizá con la ayuda de distintas hierbas estudiadas por separado. Los ojos del observador tienden a centrarse en las hojas, pero no es una elección deliberada; la mirada se dirige desde las hojas de la derecha, más claras, cuya plasticidad destaca, pasando por el centro, hacia la izquierda, hasta la zona más frondosa y en consecuencia más oscura. La obra concluye con unas pinceladas anchas, oscuras y casi transparentes en la tierra pantanosa de la zona inferior; en la superior, como contraposición, el artista usó un pincel fino y colores opacos para dibujar las puntas de las hierbas en diáfana yuxtaposición. Por último, el estudio de la naturaleza está reproducido en detalle y no está delimitado hacia los lados, pero las distintas hierbas, como el llantén menor y el diente de león, han sido captadas en su totalidad desde la raíz hasta la punta o la flor[1].

Hierbas es, junto a la *Liebre* [cat. 20], acaso el más famoso estudio de naturaleza de Durero y, junto al *Lirio* (W 347) de la Kunsthalle de Bremen, el único estudio de plantas puro atribuible con certeza a Durero. Su datación en 1503, situada abajo a la derecha sobre la tierra negra y apenas visible, indica una cercanía temporal de este estudio a un dibujo a pluma acuarelado, el de *Virgen con una multitud de animales* [cat. 19], que reproduce un sinnúmero de plantas y animales. A pesar de que *Hierbas* no repite el dibujo al pie de la letra, la dependencia indirecta entre ambas obras es innegable, máxime si tenemos en cuenta que el dibujo de la Virgen exhibe una rica fauna y flora plasmada siguiendo el modelo de Schongauer, pero sobre todo tomada del natural. A este grupo pertenece asimismo la obra de Bremen con el *Lirio*, el cual, por otra parte, se repite en un mínimo de tres obras atribuidas a Durero, entre ellas una comenzada por él y terminada por su taller que se conserva en la National Gallery de Londres, *La Virgen del lirio*[2]. Tanto el dibujo de la Albertina como el de Bremen se han fechado en 1503, entre otras razones por la similitud de las pinceladas.

Al contrario que los estudios *Carraca muerta*, *Ala de una carraca muerta* [cat. 22 y 23] y *Liebre* [cat. 20], *Hierbas* es uno de los pocos estudios durerianos de la naturaleza del que no se conocen copias ni variaciones, ni de Hans Hoffmann ni de ningún otro artista del Renacimiento dureriano, que experimentó un auge hacia finales del siglo XVI.

El concepto «Renacimiento dureriano», que los investigadores todavía no han aceptado de manera unánime, explica la enorme y constante demanda de obras del artista después de su muerte por relevantes coleccionistas como el príncipe elector Maximiliano I de Baviera y el emperador Rodolfo II[3]. Este último, por ejemplo, sufragó un taller de copistas e imitadores que se inspiraban en los modelos

CAT. 21

FIG. 54 Anónimo, *Ramillete de violetas*, segunda mitad del siglo XVI, aguada. Viena, Albertina [Inv. 3076, D53]

de Durero y continuaron su legado artístico. En una exposición celebrada en la Albertina en 1985 se consiguió por primera vez separar todos aquellos estudios de la naturaleza hasta entonces vinculados tradicional, pero injustificadamente, al nombre de Durero, de los que sin ningún género de dudas son obra del maestro.

Los análisis de todos los estudios de la naturaleza, basados sobre todo en criterios estilísticos y cualitativos, condujeron también a que la Albertina redujera sustancialmente el número de estudios de la naturaleza antes atribuidos a Durero, entre ellos el muy conocido *Ramillete de violetas* [fig. 54], hoy considerado obra de un artista anónimo de la segunda mitad del siglo XVI[4]. Antes nadie había puesto en duda la autoría de esas obras debido a que proceden del libro de arte de Durero que se guardaba en la cámara del tesoro imperial. *Hierbas,* superior en finura y penetración intelectual a otros estudios de la naturaleza, fue el que dictó las pautas para diferenciar los originales de las imitaciones. HW

1 Koerner 1993, pp. 165-166.
2 Véase la recopilación de argumentos sobre la participación en la ejecución en Viena 1985, p. 190 en n.º 66.
3 Viena 1985, p. 16.
4 *Ibid.*, n.º 77.

Detalle de cat. 21

22 *Carraca muerta*

Hacia 1500 (o 1512)

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos y realces de albayalde y oro, sobre pergamino, 274 x 198 mm
Inscripciones: «1512» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3133]

Procedencia Imhoff; emperador Rodolfo II; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 105; Winkler 615; Viena 1971, n.º 34; Strauss 1502/11; Koreny 1985; Viena 1985, n.º 10 (con bibliografía); Budde 1996, Z/21; Oslo 2002, n.º 7; Viena 2003, pp. 272-274, n.º 72.

23 *Ala de una carraca muerta*

Hacia 1500 (o 1512)

Aguada de colores con toques de pigmentos opacos y realces de albayalde, sobre pergamino, 196 x 200 mm
Inscripciones: «1512» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 4840]

Procedencia Imhoff; emperador Rodolfo II; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 104; Winkler 614; Viena 1971, n.º 33; Strauss 1502/10; Dresde 1978, n.º 122; Viena 1978, n.º 125; Koreny 1985; Viena 1985, n.º 22 (con bibliografía); Viena y Múnich 1986, pp. 120 y ss.; Koreny y Oberhuber 1986-1987, pp. 17-21; Eisler 1991, p. 71; Trux 1993, pp. 24 y 75; Budde 1996, Z/22; Dossi 1998, lám. 6; Viena 2003, pp. 272-275, n.º 73.

En estas dos obras sobre pergamino, Durero estudió en detalle la carraca (*Coracias garrulus*), un ave de alas color turquesa, antaño difundida por toda Europa y que tal vez reciba ese nombre por los sonidos que emite, parecidos a los de la corneja («crac, crac, crac»). En nuestros días esta ave de paso, cuyo número ha descendido al mínimo en el centro de Europa debido a la continua y progresiva destrucción de su hábitat, tan sólo encuentra sus condiciones de vida ideales en el sur del continente.

La obra *Carraca muerta* [cat. 22] muestra el dorso del ave. Seguramente estaba colgada en una pared, pero no poseemos el menor indicio de su colocación, de manera que también cabría la posibilidad de que el pájaro muerto yaciera sobre una superficie plana. El estudio *Ala de una carraca muerta* [cat. 23] muestra todo el esplendor cromático de la parte superior del ala izquierda extendida con una diferenciación del plumaje muy detallada y precisa. En ambos estudios, Durero realzó el colorido del pájaro con extrema minuciosidad y el máximo sentido a la hora de configurar las superficies, y captó las estructuras y contornos del plumaje con pinceladas de extrema delicadeza y, donde la finura de la representación lo hizo necesario, también con trazos a pluma.

Mientras que en el caso del animal muerto la atención se concentra por entero en el dorso del cuerpo y en el tono irisado que va del verde al azul, el ala extendida es la obra maestra de una escenificación pictórica que introduce también en el estudio criterios compositivos y cromáticos: el tono rojizo de la herida provocada por el desgarro justifica desde el punto de vista de la composición la dirección de la mirada, que se inicia en la zona inferior izquierda, en las puntas de las alas, y va desplazándose hacia la derecha. En el intervalo se capta todo el abanico de matices cromáticos. Esto parece una confirmación rotunda en el ámbito pictórico de la frase de Durero que figura en una digresión estética de su *Teoría de la proporción*, publicada en 1528, sobre el realismo de la naturaleza, cuyo modelo es aquel que convierte en obra de arte el objeto representado[1].

CAT. 22

Ambos estudios, ejecutados con aguada de colores y toques de pigmentos opacos sobre pergamino, causaron tal sensación debido a la finura de su ejecución y a sus efectos cromáticos, que se convirtieron en modelos para un gran número de copias y variaciones de otros artistas. El copista e imitador más activo fue Hans Hoffmann, del que se conocen varias versiones de cada una de las obras. Aunque Hoffmann era pintor de cámara en la corte praguense del emperador Rodolfo II, es posible que conociese los dos estudios de la Albertina antes de que pasaran a ser propiedad del emperador. Llegaron a manos de éste desde la colección de Willibald Imhoff el Viejo, que los había heredado de su abuelo Willibald Pirckheimer, el amigo de Durero. En la colección imperial ambos estudios fueron incluidos junto con otros en un libro de arte que, tras su ingreso en la colección del duque Alberto de Sajonia-Teschen, fue desencuadernado y montado sobre cartulinas individuales[2]. Algunas de las repeticiones hoffmannianas, e incluso las copias de otros artistas, llevan erróneamente el monograma de Durero, y sólo una exposición celebrada en 1985 en la Albertina aclaró la situación sobre la originalidad e imitación de los distintos estudios de carracas y alas de pájaro. Mientras que la autoría de los dos trabajos sobre pergamino de la Albertina está atestiguada de manera fehaciente por la calidad de la ejecución y su procedencia, los eruditos no están tan de acuerdo en el monograma y en la datación (1512) que figuran en ambas obras. Los que dan por sentado que se trata de una firma de puño y letra del artista en ambos estudios aducen la grafía similar del monograma y del año en los dibujos, grabados y pinturas de Durero procedentes aproximadamente de la misma época. Como prueba adicional se han alegado las sutiles pinceladas que, desde el punto de vista técnico, están muy próximas a los grabados magistrales de Durero realizados hacia 1513-1514 y sobre todo a *Melancolía* [cat. 32][3]. Otros autores, por el contrario, fijan su creación entre 1496 y 1500 o en proximidad temporal a la *Liebre* [cat. 20] de 1502. Consideran ambos estudios una fase previa de sus representaciones de alas, que abundan en su obra temprana, como por ejemplo en el grabado a buril *Némesis* de 1501-1502[4] [cat. 25] o en el dibujo que se conserva en el Kupferstichkabinett de Berlín *Ángel tocando el laúd* (W 144)[5]. Finalmente también se mencionaron las alas de los *putti* que rodean al niño Jesús en el panel central del *Retablo Paumgartner* (A 50) o las representaciones de alas del *Escudo de león con gallo* (B 100) como un argumento más favorable a una datación temprana, hacia 1500 o antes[6]. Esta argumentación recibe un apoyo adicional por el casco del mencionado grabado sobre plancha de cobre, del que parece ser un estudio preparatorio un dibujo del Louvre con estudios de un yelmo en azul [fig. 44], cuyo sutil cromatismo está muy próximo al de nuestros estudios de carracas. Pero, de hecho, ambas obras sobre pergamino se sustraen a una datación y finalidad concretas. Por último, se han relacionado los estudios de Durero con la *Geographia* de Ptolomeo[7]. A comienzos de la década de los noventa del siglo XV, la traducción alemana de dicha obra era muy popular en Nuremberg. En la introducción al libro primero, Ptolomeo distingue entre la Geografía en cuanto reproducción de toda la Tierra conocida mediante el dibujo (comparable con la cabeza del hombre) y la Corografía, que reproduce un territorio parcial de la Tierra hasta el más mínimo detalle (comparable al ojo o a la oreja en la cabeza) y que posee igual importancia. Extrapolado a nuestros estudios, la obra *Carraca muerta* sería el todo y un ejemplo representativo del mundo de las aves en la patria de Durero, mientras que *Ala de una carraca muerta*, en el sentido de la corografía ptolemaica, sería una parte de la naturaleza del todo. HW

1 «Porque a decir verdad el arte está en la Naturaleza; quien pueda sacarlo fuera [dibujarlo], ése lo ha logrado».

2 *Vid.* la historia de la procedencia de ambos trabajos sobre pergamino en Budde 1996, Z/21 y Z/22.

3 Viena 1985, núms. 10 y 22.

4 Viena 1971, núms. 33 y 34.

5 Trux 1993, pp. 75 y ss.

6 Trux 2003, p. 53.

7 Krüger, en Schweinfurt y Amberg 1997-1998, pp. 14-15.

CAT. 23

EL ARTE DE LA ESTAMPA

La versatilidad artística de Durero le llevó a practicar el grabado en sus diferentes técnicas: el grabado en madera a la fibra o entalladura, el grabado a buril y, en menor medida, el aguafuerte y la punta seca. Especialmente en las dos primeras, la maestría técnica y conceptual de Durero llegó a cotas hasta entonces nunca alcanzadas, convirtiendo sus estampas en obras maestras equiparables a las de cualquier otra técnica artística.

La fama de Durero se debe en gran medida a su actividad como grabador. No sólo en su tiempo fue reconocido internacionalmente a través de sus grabados, sino que desde entonces y hasta bien entrado el siglo XVII sus estampas se convirtieron en objeto de imitación, inspiración y copia.

Como en otros campos, Durero fue un consumado conocedor de las tendencias artísticas contemporáneas. En lo que al grabado se refiere, durante su etapa formativa mostró especial interés por las estampas de Martin Schongauer, el más famoso grabador calcográfico de su tiempo, a quien quiso conocer durante su estancia en Colmar, y cuya obra supuso un hito trascendental en la imitación de la naturaleza gracias a una excelente técnica. De otra parte, su viaje inicial a Italia le permitió conocer las nuevas vías temáticas que para el grabado se abrían al sur de los Alpes. Estas innovaciones, unidas al conocimiento de la práctica cotidiana del grabado en madera de la escuela alemana, confluyeron en el desarrollo de una nueva forma de concebir el arte de la estampa.

Gracias a unas excepcionales dotes técnicas, Durero desarrolló hasta extremos prodigiosos el lenguaje tonal del grabado en madera. Las increíblemente sutiles tallas que sus gubias y cuchillas fueron capaces de hacer sobre el taco de madera, le permitieron imitar, al igual que Schongauer en sus grabados a buril, los tonos y los semitonos de la composición.

Al mismo tiempo, desarrolló una práctica del grabado a buril de increíble dominio técnico y concebida como actividad absolutamente autónoma. Fruto de ello son una serie de estampas independientes, y que Durero llevaba a todos los lugares donde viajaba para vender o regalar, en las que mostró la personal asimilación del arte del Renacimiento a la tradición germánica. Estas estampas, que indudablemente adquieren la categoría de obras maestras, demuestran palpablemente la meticulosidad del proceso creativo de Durero, capaz de dar vueltas al mismo tema durante años, hasta alcanzar el fin deseado, al tiempo que expresan el pensamiento moderno de Durero, que convierte estas, en principio humildes, obras sobre papel, en auténticos tratados del pensamiento humanista de su tiempo. JMM

Detalle de cat. 31

24 *El baño de los hombres*

Hacia 1496-1497

Entalladura, 389 x 283 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/496]

Bibliografía Bartsch 128; Meder 266 b; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 16; Bremen 2001, pp. 28-32; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 107 (Meder 266 b); Londres 2002-2003, n.º 48; Eberlein 2003, pp. 29 y 50; Viena 2003, pp. 236-237, n.º 54.

El baño de los hombres se ha datado con acuerdo casi unánime en la época inmediatamente posterior al primer viaje a Italia[1], es decir, coincidiendo en el tiempo con el dibujo *El baño de las mujeres* [fig. 55], fechado en 1496. Ambas obras comparten asimismo sus raíces iconográficas. Durero, sin embargo, ya había manifestado con anterioridad su interés por el desnudo, que suele relacionarse con su estancia en Italia, aunque, al igual que sucede en *El baño de las mujeres*, ni el ambiente ni los tipos corporales parecen italianos. Existen indudables influencias de Mantegna[2], pero el ambiente está muy lejos de ser italiano.

En cuanto al lugar y a la acción, el contenido real es más artificioso que en *El baño de las mujeres*, aunque se considera que aquí, en vez de un baño municipal se trata de

FIG. 55 Alberto Durero, *El baño de las mujeres*, 1496, pluma. Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett [Inv. Kl. 2]

CAT. 24

un baño ilegal de la época en forma de pabellón abierto. Los hombres, en lugar de dedicarse a las actividades propias del baño, que brillan por su ausencia, parecen formar una tertulia de amigos: dos músicos, un bebedor, dos conversadores, un espectador meditabundo. También la diversidad de tipos corporales es reducida en comparación con la versión femenina, de manera que aquí cabe hablar con menos razón de «academia».

Llama la atención el parecido de los hombres entre sí en lo referente a su constitución física, con excepción del gordo, que podría estar inspirado en el Sileno de Mantegna [fig. 38]. Su constitución es muy similar a la figura de Durero, en especial la que aparece en el *Autorretrato desnudo* de Weimar [fig. 4]. Se ha querido considerar en el personaje que mira apoyado en la fuente, un autorretrato oculto; esta estampa comparte además con la obra de Weimar (posterior) la acentuación de los genitales —aquí ironizada con el grifo del agua—. Hasta el más joven, el violinista, está muy emparentado con un supuesto autorretrato anterior, el joven de la *Pareja de enamorados* de Hamburgo. Sin embargo, esta observación no justifica en modo alguno considerar esta obra, como se ha hecho en ocasiones, una especie de retrato de grupo, pues ilustra la situación del modelo y la actitud narcisista del artista.

La pareja de medio cuerpo sumida en sus pensamientos también parece tener su origen en la obra de Mantegna, por ejemplo en el «flechazo en el ojo» del martirio de san Cristóbal, de la iglesia de los Eremitani de Padua; desde el punto de vista cronológico el dúo de Durero es anterior a Giorgione y a Rafael, que concretaron este tema hasta la imagen/retrato doble. La doctrina de los temperamentos y la temática de los cinco sentidos, inteligentemente atribuida por Edgar Wind a las figuras masculinas, no carece de fundamento, pero no se ha demostrado con pruebas fehacientes[3], y otro tanto cabe decir de su digresión platónica.

Al igual que en *El baño de las mujeres*, a los seis hombres que se bañan se les ha sumado un espectador, que sin embargo no es —como allí— un *voyeur*, sino un hombre al que obviamente le complacería formar parte del grupo, y así lo da a entender a la persona que contempla la escena: esto diferencia la mirada (¡de Durero!) sobre las mujeres y los hombres.

Durero siempre confió sus ideas más enigmáticas al elitista grabado a buril. Al elegir aquí el grabado en madera, más popular y vehículo preferente de la religiosidad, es obvio que quiso revalorizar este medio desde el punto de vista social y artístico, al igual que con *Hércules* (B 127). No obstante, con *El Apocalipsis,* realizado a continuación, retomó de manera grandiosa la temática religiosa a la que en líneas generales permaneció fiel en el ámbito de la entalladura.

Strauss contabiliza tres copias en vida de Durero: una versión pintada se atribuye a Hans Wertinger (Museen der Stadt Nuremberg). BH

1 *Vid.* las dos actuales ventanas «venecianas» en la casa «alemana» (izda.).
2 Tietze y Tietze-Conrat 1928, n.º 118.
3 Wind 1938-1939, pp. 269-271.

25 *Némesis / La gran Fortuna*

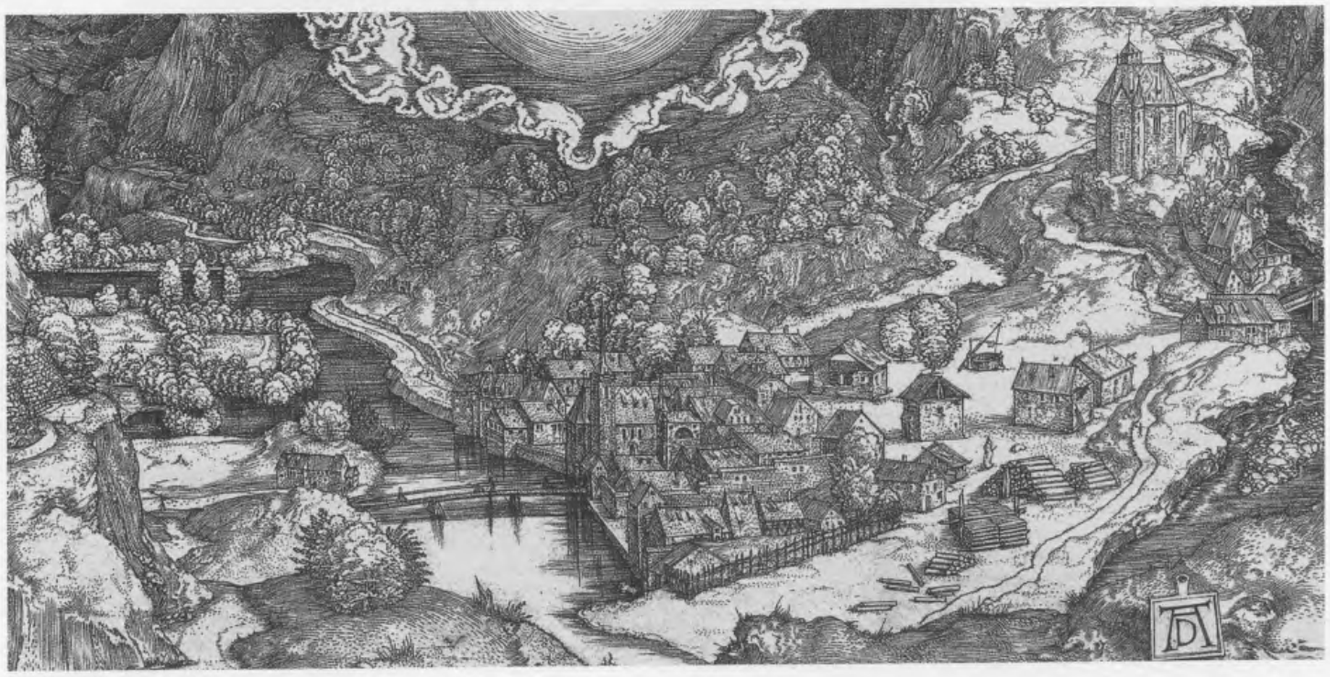
Hacia 1501

Buril, 333 x 230 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1528]

Bibliografía Bartsch 77; Meder 72, II a; Viena 1985, pp. 77-80; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 27; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 33 (Meder II a); Londres 2002-2003, n.º 72; Eberlein 2003, p. 65; Osnabrück 2003, n.º 98; Viena 2003, pp. 250-251, n.º 61.

El título de la estampa, *Némesis*, se debe al propio Durero, pero también se le han dado y se le dan otros nombres como *Temperanza* (Vasari), *Fortuna* (Sandrart) y, sobre todo, *La gran Fortuna* (Bartsch, Séller) —a diferencia de *La pequeña Fortuna* (B 78)—. La elección del poco usual nombre de la diosa griega de la fortuna, Némesis, sugiere una referencia al humanismo; de hecho Giehlow[1] encontró una fuente literaria en la que más tarde profundizó Panofsky[2]: el poema *Manto* de Poliziano dedicado en 1482 a Lorenzo el Magnífico. Durero dibuja con todo detalle al «poder universal» que es el Destino cantado en él, excepto la desnudez, que es de la propia cosecha del artista.

Némesis aparece como una mujer corpulenta, alada, suspendida en el aire, más bien de pie que volando, ante un cielo inmaculado, sosteniendo en la diestra una copa con forma de pera (el premio) y en la izquierda unos pesados arreos (el castigo); bajo sus pies, una esfera inestable y una orla de nubes combada que se mezcla con el extremo inferior de su chal ondeante. Debajo, un paisaje denso visto desde una perspectiva aérea en el que se ha reconocido una panorámica de la pequeña ciudad de Klausen con el castillo de Säben en el Eisacktal (hoy se levanta una lápida conmemorativa en la supuesta posición que ocupó el dibujante).



Detalle de cat. 25

Debido a la ausencia de tradición pictórica, Durero formuló una iconografía compuesta cuyos elementos derivan de «Fortuna», «Temperantia», «Luxuria/Venus» y «Occasio» y que se han repetido incontables veces a lo largo de la riquísima recepción de esta obra. Además, la estatuilla de la Victoria, o la Victoria con paladión, en la mano extendida constituye una alusión evidente a la antigua Roma. Todavía más cercanas desde el punto de vista formal y temático son las monedas de la época de los albores del Imperio con Némesis-Pax como mujer alada de perfil y un caduceo en la mano[3].

La dimensión ideológica, la cuidadosa ejecución y el tamaño desacostumbrado del formato impreso subrayan el rango programático de la estampa, convirtiéndola en un monumento a la época y al mismo tiempo a la posición artística que entonces ocupaba Durero.

Schoch[4] ha destacado con razón la vinculación con *El Apocalipsis*, con el que no sólo existen aspectos comunes desde el punto de vista compositivo, sino también mentales (duplicidad de ambientes). Existen ciertas razones que abogan por interpretar a Némesis como una directriz para el nuevo semimilenio que, tras la época de transición apocalíptica, ofrecía unas perspectivas más seguras, lo que sugiere una datación temprana, seguramente alrededor del año 1500[5].

La desnudez de la mujer podría obedecer a la canonización del cuerpo humano que Durero inicia en esta época. Aunque el vitruvianismo que propugna Justi[6] (y después de él Panofsky) no es verificable, la figura está construida en parte con el compás, y así lo confirma el boceto invertido lateralmente provisto de cuadratura (W 266), estrechamente emparentado con otro (W 265), donde el bastón contribuye a lograr el equilibrio requerido. La constitución pícnica responde a mujeres de dibujos tempranos (W 148, W 159 y W 343) como también a la bruja *a tergo* [cat. 43], aunque dotadas de provocativas redondeces; esa constitución desemboca en el modelo de proporción de «mujer muy gruesa de 8 cabezas»[7].

Strauss contabiliza siete copias; además, el tipo de Némesis se convirtió poco a poco en el modelo de mujer fatal del siglo XVI. BH

1 Giehlow 1902, pp. 25-26.
2 Panofsky 1962, pp. 13-38; además, Kauffmann 1951, pp. 135-159.
3 Allí con túnica «transparente»; Tradler 1998, n.º 137; otros tipos de Némesis, también con jaeces y rueda, *ibid.*, p. 30
4 Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 98.
5 Un antecedente procede de la afinidad con el ídolo («Asthoret») del grabado fechado en 1501 del maestro MZ, *Salomons Götzendienst* [Idolatría de Salomón].
6 Justi 1902.
7 Manuscrito de Dresde, inv. Ldn 5228, fol. 95a; Rupprich 1969, p. 93, tab. 19, n.º 68.

CAT. 25

26 *Un caballero con armadura*

1498

Pluma, tinta parda y aguada de colores, 408 x 323 mm
Inscripciones: «1498», monograma de Durero y «Dz ist dy rustung Zw der czeit Im tewtzschlant gewest» [Esta era la armadura de la época en Alemania]; en el morrión: «WA»
Viena, Albertina [Inv. 3067]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Thausing 1876, p. 452; Tietze y Tietze-Conrat 1928, n.º W. 18; D. 47; Winkler 176; Panofsky 1943, vol. 1, pp. 152-153 y 231, vol. 2, n.º 1227; Rupprich 1956, p. 205, n.º 9; Múnich 1967-1968, p. 27, n.º 17; Mende 1971, núms. 1483, 1511, 1899 y 3917; Strauss 1495/48; Theissing 1978, pp. 25-28; Anzelewsky 1980a, p. 89; Strieder 1981, p. 177; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 4 (con bibliografía); Viena 1985, pp. 23-24; Rowlands y Bartrum 1993, p. 57 (bajo el n.º 117); Trux 1993, p. 61, nota 182; Budde 1996, Z/81; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, pp. 94, 116, 118 y 172, fig. p. 170; Müller 2002, pp. 92-96, fig. 88; Salley 2003, p. 82, lám. en color p. 83; Viena 2003, pp. 412-413, n.º 137.

El estudio del caballero exigió grandes esfuerzos al artista. Cabe imaginar que Durero concibió una adaptación fiel al modelo para ejecutar un grabado a buril. De todos modos el *San Eustaquio* [cat. 27], iniciado hacia 1501, y el *San Jorge a caballo* [cat. 29], comenzado en 1505, poseen reminiscencias del modelo en ciertos detalles. *El caballero, la muerte y el diablo* [cat. 30], una de sus obras fundamentales, evoca en 1513 con infrecuente fidelidad el estudio de década y media antes. Tal vez Durero plasmó posteriormente la inscripción en la parte superior de la obra por ese motivo. La indicación de que ese tipo de armadura se llevaba en esa «época en Alemania» parece sugerir que el dibujante era consciente de que una armadura gótico tardía de esa factura estaba muy pasada de moda por entonces. La inscripción, sin duda de su propia mano, refuta la infundada opinión de investigadores más antiguos, que consideraron la obra copia de un colaborador. Como no existe la menor prueba de que Durero fuese dueño de un taller antes de 1503, se han esclarecido esas dudas sobre la autoría del propio artista. En la colección de la armería de la ciudad imperial de Nuremberg, cuyos edificios se extendían por el terreno del foso de la ciudad entre las calles Pfannenschmiedgasse y Färberstrasse y que fueron destruidos en la Segunda Guerra Mundial, excepto el edificio principal de 1588-1589, es difícil imaginar una valiosa armadura de este tipo. Habría que pensar más bien que era propiedad de una de las familias patricias de Nuremberg, con las que Durero había trabado relación antes de 1500. A este respecto, Moriz Thausing pensó en Stephan Paumgartner, una suposición infundada, ya que Durero retrató a éste como san Jorge en el panel izquierdo del *Retablo Paumgartner* con un aspecto radicalmente distinto[1].

La factura del caballo aún no se ajusta «a las proporciones». Los estudios teórico-artísticos de Durero, que incluyeron también la fijación de las proporciones ideales del caballo, se iniciaron unos dos años después. Heinrich Müller ha aclarado recientemente las peculiaridades técnicas de la armadura. A éste le llamó la atención la renuncia al equipamiento de la pantorrilla; la envoltura de cuero arrugada en torno al tobillo y a la espinilla da quizá impresión de escasa marcialidad, pero respondía a los aprestos de torneo de la época. El pañuelo alrededor del cuello y de la barbilla contribuía asimismo a la comodidad del caballero. Müller aventura que el inusual tono pardo del morrión de acero es una licencia artística y tal vez no le falte razón. Al parecer, debía armonizar con el color del jubón de cuero que lleva encima de la armadura. Pero tampoco él pudo desentrañar la combinación de letras, «WA», que figura en el morrión. Dado su tamaño es imposible suponer que fueran la firma de un fabricante de armaduras de Nuremberg o las iniciales del nombre del propietario. El rabo de zorro sujeto a la lanza parece una referencia temporal. Según Müller, el año en que se realizó el presente dibujo el emperador Maximiliano I prescribió ese distintivo para una tropa regular de cien caballeros con armadura. MM

1 Goldberg, Heimberg y Schawe 1998, pp. 176-177.

CAT. 26

27 *San Eustaquio*

Hacia 1501

Buril, 360 x 260 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1506]

Bibliografía Bartsch 57; Meder 60 b; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 25; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 32 (Meder 60 b); Londres 2002-2003, n.º 74; Osnabrück 2003, n.º 29; Viena 2003, pp. 276-277, n.º 74.

La leyenda dorada cuenta la historia de Plácido, el general romano que al cazar un ciervo se encontró al Crucificado entre las astas. Conmovido, el romano se convirtió al cristianismo, adoptando el nombre de Eustaquio. A finales del siglo XV el santo gozó de gran popularidad como patrón de los cazadores y uno de los Catorce Santos Auxiliares.

San Eustaquio es el grabado de Durero sobre plancha de cobre de mayor tamaño. Numerosas observaciones individuales confluyen para conformar una escena de enorme riqueza: los nobles perros aparecen en diferentes posturas con convincente y creíble naturalidad y, sin embargo, están engarzados como en la página de un libro de modelos.

FIG. 56 Alberto Durero, *Galgo*, 1500-1501, pincel. Windsor Castle, The Royal Library

El caballo embridado está reproducido como un monumento en vista lateral. En esta obra a Durero no le interesó tanto el modelo natural como el ensayo de las proporciones. El caballo aparece por primera vez en el grabado de una figura construida según el ideal italiano, basada en el esquema de la ventana de Leonardo que Durero ya había ensayado en la acuarela vienesa *El caballero*, de 1498 [cat. 26]. El cazador, arrodillado detrás con las manos levantadas, mira a un ciervo magnífico que ha salido del grupo de árboles situado al fondo y que porta entre sus astas a Cristo crucificado. Pero un árbol seco impide al devoto la visión directa del milagro. De ahí que el encuentro se caracterice por ser una experiencia íntima, espiritual.

Al igual que en *La Virgen con una multitud de animales* [cat. 19], un dibujo más o menos de la misma época, la adoración a Cristo se traduce en una exaltación de la naturaleza. De los numerosos modelos que se supone existieron para este grabado sólo conocemos el estudio de perro [fig. 56] que se conserva en el castillo de Windsor. Las copias de comienzos del siglo XVI y el juicio de Giorgio Vasari, que en sus *Vidas* alabó sobremanera las posturas de los perros, demuestran la impresión tan honda que este grabado debió causar entre los contemporáneos del artista, sobre todo en Italia. El propio Durero consideraba esta estampa muy meritoria y una extraordinaria obra maestra. Durante su viaje a los Países Bajos, es decir, alrededor de veinte años después de que el grabado viese la luz, todavía regaló o vendió el «Eustachium» por lo menos en seis ocasiones. AS

CAT. 27

28 *El caballo pequeño*

1505

Buril, 163 x 109 mm
Inscripciones: bajo el arco, «1505», y en un sillar tallado a los pies del caballo, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1547]

Bibliografía Bartsch 96; Hollstein Vol. 7, p. 93, n.º 114; Meder 93; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, 42; Londres 2002-2003, n.º 180.

29 *San Jorge a caballo*

1504-1508

Buril, 111 x 85 mm
Inscripciones: en la cartela, «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1503]

Bibliografía Bartsch 70; Hollstein Vol. 7, p. 46, n.º 114; Meder 56; Schoch, Mende y Scherbaum 2002.

El modo de trabajar de Durero es de una extraordinaria precisión, como atestigua la mayor parte de su obra, y en ocasiones se articula alrededor de una constante reelaboración de temas y modelos ya tratados. Un ejemplo característico de ello es una de sus estampas más importantes, *El caballero, la muerte y el diablo* [cat. 30], de la que es posible conocer el origen iconográfico y compositivo a través de obras anteriores, de carácter autónomo, y por tanto no específicamente preparatorias para dicha obra. El dibujo de *Un caballero con armadura* [cat. 26], de 1498, sería la primera de ellas; a continuación encontramos la estampa de *San Eustaquio* [cat. 27], de hacia 1501, en la que Durero reaprovechó el modelo del caballo empleado en el dibujo anterior, utilizando a su vez el modelo del caballero en dos obras posteriores, la estampa de *San Jorge a caballo* [cat. 29] y, más adelante, en la referida estampa de *El caballero, la muerte y el diablo*. Unos pasos intermedios entre ese primer dibujo y la estampa citada se encuentra en estos dos pequeños grabados a buril que aquí comentamos, *El caballo pequeño* [cat. 28] y *San Jorge a caballo* [cat. 29].

El modelo de *El caballo pequeño*, realizado en 1505, procede de unos dibujos de caballos que había esbozado unos años antes, en 1503 (L. 714. Colonia, Wallraf-Richartz Museum) y *El balconero*, de 1503-1505 (Florencia, Uffizi), y que Durero reelabora, cambiando la posición de las patas: en el dibujo camina al paso, levantando alternativamente la delantera izquierda y la trasera derecha, mientras que en la estampa sólo levanta la pata delantera derecha. A partir de estos modelos, Durero trabaja una nueva imagen autónoma del caballo, probablemente destinada al mercado italiano, como ha apuntado Mende, y donde se hace eco de la forma tradicional de representar al caballo al sur de los Alpes, desde el retrato ecuestre de Marco Aurelio a los modelos leonardescos, especialmente en lo referido a la modulación geométrica, pasando por los caballos de San Marcos de Venecia. Como apunta Matthias Mende[1], las reminiscencias de Leonardo da Vinci tanto en este caballo como en el de Milán son evidentes. Esta influencia llegó a Durero a través de Giovanni Galeazzo di San Severino, yerno del duque de Milán, que en 1502 visitó Nuremberg invitado por Willibald Pirckheimer. Galeazzo fue mecenas y protector de Leonardo, y sus caminos se entrecruzaron con los de Pirckheimer durante su estancia por motivo de estudios en Pavía y Milán.

El estudio de las proporciones del animal constituye uno de los aspectos esenciales de esta estampa. El caballo se presenta adaptado rigurosamente a un marco arquitectónico,

CAT. 28

de estricto perfil, equidistante de los márgenes laterales. Las medidas del caballo, que desarrollará en 1513 en el dibujo conservado en la Biblioteca Ambrosiana [fig. 57], están ya presentes en esta estampa, donde es posible advertir el estudio de las proporciones del animal: la cabeza se constituye en módulo de la figura, cuyo cuerpo tiene tres cabezas de largo y tres de alto hasta la grupa, mientras que la distancia entre la panza y la grupa es de un tercio de cabeza; cuerpo y patas se inscriben en un cuadrado, cada uno de cuyos lados tiene una medida equivalente a tres cabezas. Cuadrados, así como círculos, trazados con compás para las partes curvas, componen de este modo la estructura interna del caballo, acorde a las leyes de la geometría. En su más importante obra teórica[2], sólo publicada parcialmente, titulada *Ein Speis der Malerknaben* [Sustento de los pintores aprendices] o *Lehrbuch der Malerei* [Manual de pintura], Durero les dedicó un capítulo: «Von moss der pferd» [Sobre la medida del caballo]. No se conserva el texto de este capítulo y, sólo a través de Joachim Camerarius, persona de confianza del artista y traductor al latín de su *Teoría de la Proporción*, sabemos que le habían robado los comentarios de Durero sobre este tema. Camerarius no menciona por su nombre al pretendido ladrón, pero sugiere que fue Sebald Beham al referirse al tratado *Dises buchlein zeyget an und lernet ein mass oder proporcion der Ross* [Este librito indica y enseña una medida o proporción del caballo], publicado en 1528 en Nuremberg[3].

Pero a la par que el clasicismo del caballo expresado a través de sus proporciones, es posible hacer una segunda lectura de esta estampa en relación al tema de las pasiones, como ya estudiara Panofsky[4]: el caballo está sujeto por un guerrero clásico, cuyo yelmo y calzado alados, que lo identifican con Perseo o Mercurio, podría de este modo identificarse «con la sensualidad animal reprimida por las Potencias Superiores del Intelecto». En la tradición simbólica de la Edad Media y del Renacimiento, el caballo simboliza la violencia irracional y la pasión, y «muy específicamente a la *Lussuria*; y la llama que se alza sobre un jarrón puesto en lugar muy visible sobre el grupo es un símbolo no menos común de la razón iluminadora». Como Panofsky reconoce poco más adelante, esta interpretación no pasa de ser una mera hipótesis, con la que Koerner[5] se mostró en desacuerdo. Para éste, la llama no puede ser interpretada como la razón, sino como el deseo de la matriz nunca satisfecha («la matriz estéril, / la tierra, que no se harta de agua, / y el fuego que nunca dice "Basta"», *Proverbios*, 30: 16). Sin embargo, Koerner se muestra de acuerdo con la interpretación general de la estampa referida a la moderación: los deseos internos incontrolados se relacionan con un caballo salvaje; la razón puede domar el deseo incontrolado y reconducirlo al sentimiento correcto, como uno hace con un caballo salvaje.

En todo este contexto, la labor de Durero al publicar una imagen semejante se equipara a la del tratadista que difunde los ejemplos clásicos para lograr el bien común, y por tanto no es baladí la presencia del monograma del autor en un bloque ortogonal, centrado a los pies del caballo, que acentúa el orden geométrico y racional de la composición a la par que manifiesta visualmente la autoría de la obra en un lugar relevante.

La otra estampa, *San Jorge a caballo*, agrupa elementos que habían estado presentes en obras anteriores; por un lado el caballo recuerda el porte clásico del *Caballo pequeño*, de otro la potencia del *Caballo grande*, y, al mismo tiempo, se combina con la presencia del jinete, un san Jorge que inmediatamente nos pone en la estela del *Caballero con armadura* [cat. 26], en quien se inspira fielmente. La estampa fue probablemente realizada en 1505, inmediatamente antes del segundo viaje de Durero a Venecia, aunque es probable que quedase incompleta, por lo que, cuando en 1508 la concluyó, corrigió la fecha que aparece en la cartela de la parte inferior. JMM

1 Viena 2003, pp. 414-415, n.º 138.
2 Sobre la labor de Durero como tratadista, véase González García 2004.
3 Matthias Mende, en Viena 2003, pp. 414-415, n.º 138.
4 Panofsky 1982, pp. 108-109.
5 Koerner 1993, pp. 426-437.

CAT. 29

30 *El caballero, la muerte y el diablo*

1513

Buril, 244 x 188 mm
Inscripciones: en la tablita, «S. [alus = en el año de gracia de] 1513» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1549]

Bibliografía Bartsch 98; Kress 1881; Meder 74 a; Dresde 1971, n.º 332; Mende 1971, núms. 3902-3945; Nuremberg 1971, n.º 503; Washington 1971, n.º 58; Winzinger 1971; Boston 1971-1972, núms. 179-182; Herrmann-Fiore 1972, pp. 78-79 (notas 424, 433 y 434); Strauss 1976, n.º 71; Meyer 1978; Theissing 1978; Mende 1983b, n.º 74; Schuster 1986, p. 37, fig. 7; Agthe 1987, pp. 111-125; Jahnke 1987; Nuremberg 1990, n.º 32; *Handbuch Berliner Kupferstichkabinett* 1994, pp. 115-116; Rücklin 1995; Schweinfurt 1995-1996, pp. 150-151; Herrmann-Fiore 1997-1998, pp. 31-32; Schweinfurt y Amberg 1997-1998, n.º 16; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 58; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 69 (Meder 74 a); Müller 2002, pp. 92-96; Londres 2002-2003, n.º 126; Osnabrück 2003, n.º 9; Viena 2003, pp. 416-417, n.º 139.

Un caballero con armadura, lanza y espada, avanza por una quebrada. La calavera depositada sobre el tocón en el ángulo inferior izquierdo, las piedras desnudas, las raíces y las ramas sin hojas convierten el angosto espacio de la escena en un lugar terrorífico. Dos figuras monstruosas acompañan al caballero en su camino. La reacción del perro demuestra que son reales y no meras imágenes fantasmagóricas producto de la fantasía del personaje principal. La figura delantera con jubón blanco, de clara iconografía tardomedieval, que cabalga a lomos de un rocín, parece un cadáver en

FIG. 57 Alberto Durero, *Jinete* (recto y dorso), 1513, pluma. Milán, Biblioteca Ambrosiana [Inv. Cod. F. 264 inf. 25]

CAT. 30

descomposición, va rodeada por serpientes que se retuercen, y encarna a la muerte. Muestra al caballero un reloj, cuya provisión de arena se ha filtrado hasta la mitad. La muerte llega, pero no es inminente: en esta escena el hombre todavía dispone de un plazo. Muy pegado al cuarto trasero del caballo se vislumbra un demonio. Parece pasivo, un mero espectador casi ajeno a la acción. La única visión agradable de la inquietante escena es el imponente castillo que se yergue al fondo, seguramente el destino del caballero.

En el diario del viaje a los Países Bajos, Durero titula el grabado, con valoración neutra, «El caballero». Desde la segunda mitad del siglo XVI se intentó en Nuremberg poner nombre a dicho caballero, encarnarlo como algún personaje histórico. Según una nota desaparecida del archivo familiar de los Paumgärtner, la figura principal del grabado *El caballero, la muerte y el diablo* representa al caballero de escolta Philipp Link (en la grafía del siglo XVII: Rink). El documento afirma que Durero representó «asimismo también a un extraño caballero eclesiástico con la muerte y el diablo o al espectro de un caballero llamado Philip Linkh de Nuremberg. Un recadero a caballo que antes debió de ser criado de Paumgartner»[1]. Más tarde el «caballero eclesiástico» del documento sufrió una mutación arbitraria para devenir en «caballero dedicado al bandidaje». Durante el último tercio del siglo XX investigadores de formación marxista se hartaron de interpretar la composición como una denuncia de crítica social de Durero contra el fenómeno imperante en su tiempo de los caballeros trocados en bandidos[2]. Sin embargo, a esta opinión se opone otra interpretación del caballero cristiano (*Miles Christianus*) que puede rastrearse hasta el siglo XVII. Esta valoración positiva de la figura principal se fundamenta en una entalladura de Leonhard Beck incluida en el libro *Theuerdank* del emperador Maximiliano I[3]. La ilustración muestra a Theuerdank, es decir, al propio Maximiliano, encontrándose con su adversario Neidelhart. A la hora de plasmar la monumentalidad del caballero visto de perfil y el paso del caballo, Beck se inspiró en el grabado de Durero. Si el artista de Augsburgo hubiera considerado el grabado dureriano una denuncia contra la caballería de bandidaje, difícilmente se le habría ocurrido la idea de colocar en esa pose al emperador Maximiliano I a caballo.

Herman Grimm (1828-1901) fue el primero en relacionar el grabado con el opúsculo *Enchiridion militis christiani* escrito por Erasmo de Rotterdam en 1503, antes de que Erwin Panofsky profundizase en la idea y la convirtiese en dogma. En el diario del viaje a los Países Bajos, Durero exhortó a Erasmo a trabajar en pro de la fe cristiana como «ritter Christj» [caballero de Cristo][4]. En este sentido cabe atribuir a los animales significados simbólicos desde el punto de vista cristiano. Según el *Physiologus*, la salamandra que se encuentra entre las patas traseras del caballo simboliza a los «justos, que caminan por la senda de la justicia»[5]. De acuerdo con el saber de la época, el perro encarna la fidelidad, la inteligencia, el don profético, la melancolía y la genialidad.

Para la figura del caballero, Durero utilizó el dibujo fechado en 1498 [cat. 26]. El esquema de construcción tan sofisticado procede de un dibujo preliminar de Milán [fig. 57]. El caballo de esta estampa es la aportación gráfica más importante de Durero a las «proporciones del caballo». Con esta nueva solución el artista sustituyó el esquema desarrollado en 1505 en el grabado *El caballo pequeño* [cat. 28], inspirado en modelos italianos. MM

1 Kress 1881.
2 Meyer 1978.
3 Pfinzing, 1517, fol. XII verso, xilografía 75.
4 Rupprich 1956, p. 171.
5 *Physiologus* (2001), pp. 54-55.

Detalle de cat. 30

31 *San Jerónimo en su celda*

1514

Buril, 249 x 189 mm
Inscripciones: sobre la pizarra, «1514» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1511]

Bibliografía Bartsch 60; Meder 59 a; Dresde 1971, n.º 333; Mende 1971, núms. 3946-3953; Nuremberg 1971, n.º 273; Washington 1971, n.º 60; Boston 1971-1972, núms. 186-187; Strauss 1976, n.º 77; Friedmann 1980, pp. 101-114; Mende 1983b, n.º 76; Schuster 1986, p. 37, fig. 9; Agthe 1987, pp. 111-125; Bietenholz 1989; Nuremberg 1990, n.º 31; Rücklin 1995; Schweinfurt 1995-1996, pp. 124-125; Schweinfurt y Amberg 1997-1998, n.º 37; Locher 1999, pp. 32-35; Schweinfurt, Bad Arolsen y Bottrop 1999-2001, n.º 8; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 59; Leuker 2001, pp. 68-75; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 70 (Meder 59a); Londres 2002-2003, n.º 130; Osnabrück 2003, n.º 121; Viena 2003, pp. 418-419, n.º 140.

Como una especie de pareja de la escena que se desarrolla al aire libre en la estampa *El caballero, la muerte y el diablo* [cat. 30], Durero creó un año después la representación del Padre de la Iglesia san Jerónimo escribiendo en un interior. Siempre se ha admirado la perfección de Durero en el manejo del buril, pues era capaz de reproducir superficies de materiales tan diferentes como la piedra, el enlucido, la madera veteada y el cristal. Lo mismo cabe decir de la luz, que penetra por la izquierda a través de los cristales redondos emplomados de la ventana. El título de la estampa se remonta al propio artista, que en su diario del viaje por los Países Bajos menciona varias veces a «St. Hieronimus jm gehaiss» [San Jerónimo en su morada]. Este concepto de «gehaiss» admitía varios significados en el siglo XVI. Durero debió entenderlo aquí en el sentido de «casa», diferenciando así a este san Jerónimo del penitente «en el desierto» [cat. 15]. Junto a estampas de la Virgen María con el Niño, el empresario Durero sacaba al mercado a intervalos regulares entalladuras o estampas calcográficas de san Jerónimo. Una parte esencial de su prosperidad se la debía a ese limitado abanico de una oferta ajustada a los intereses concretos de los compradores.

Desde Moritz Thausing (1838-1884) hasta Peter-Klaus Schuster, los expertos han querido reconocer en el santo la encarnación simbólica del temperamento flemático. Según la patología antigua de los humores, al flemático le corresponde la saliva (*phlegma*), el invierno y temperaturas frías y húmedas. Nada de ello concuerda con la «celda», visiblemente carente de medios de calefacción, pero caldeada por la luz del sol. La valoración del santo en los círculos humanistas contradice la hipótesis de un san Jerónimo flemático, pues consideraban al traductor de las Sagradas Escrituras del texto original hebreo al latín (*Vulgata*) uno de sus precursores intelectuales. Así, la veneración a san Jerónimo sobrevivió a la Reforma, en cuyo transcurso el culto «católico» a los santos se extinguió de hecho a partir de 1525. Contemporáneos de Durero como Willibald Pirckheimer o Erasmo de Rotterdam eran veneradores declarados de san Jerónimo. Su amigo nuremburgués Lazarus Spengler tradujo una biografía del santo del latín al alemán, y Durero contribuyó a su publicación en 1514 aportando la entalladura de la portada (B 113). Dado que el temperamento flemático tenía connotaciones negativas desde la Antigüedad, parece difícil imaginar a *San Jerónimo en su celda* desempeñando ese papel. En su grabado *La tentación del ocioso* [cat. 44] el joven Durero había plasmado hacia 1498 la imagen del flemático clásico. Tobias Leuker ha abogado en fechas recientes por considerar a este san Jerónimo de Durero un temperamento colérico. La calabaza vinatera seca que cuelga en la esquina superior derecha aludiría a uno de los remedios contra los ataques de cólera. San Jerónimo en su morada sería ahora una persona acrisolada que irradiaba serenidad y que había dejado atrás su anterior temperamento irritable.

El espacio interior construido con arreglo a las leyes de la perspectiva plantea algunos enigmas. A juzgar por la técnica arquitectónica, parece que ese cuarto revestido de tablones de madera fue adaptado posteriormente de manera poco acorde con las normas artísticas para transformarlo en una habitación de piedra. La calavera colocada sobre la repisa, símbolo del *Memento mori*, remite al grabado precedente [cat. 30]. El león tumbado y el capelo cardenalicio colgado encima de san Jerónimo son atributos habituales del santo. MM

CAT. 31


1514

32 *Melancolía (Melencolia I)*

1514

Buril, 242 x 191 mm
Inscripciones: «1514», monograma de Durero y «MELENCOLIA I»; en la pared a la derecha, un cuadrado mágico con 16 celdas
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1525]

Bibliografía Bartsch 74; Meder 75, 2 a; Klibansky, Panofsky y Saxl 1964; Flashar 1966; Dresde 1971, n.º 334; Mende 1971, núms. 3954-4051; Nuremberg 1971, n.º 270; Washington 1971, n.º 59; Boston 1971-1972, núms. 188-189; Timken-Zenkann 1972, pp. 107-118; Strauss 1976, n.º 79; Hoffmann 1978, pp. 33-35; Schuster 1982; Mende 1983b, n.º 77; Schuster 1986, p. 37, fig. 8; Agthe 1987, pp. 111-125; Jahnke 1987; Böhme 1989; Schuster 1991; Viena 1992, pp. 68-70; Calvesi 1993; Engelhardt 1993; Koerner 1993, pp. 23-27; Rücklin 1995; Schweinfurt 1995-1996, pp. 152-153; Rebel 1996, capítulo XII; Schulte 1996; Heubach 1997; Klingenberg 1997; Schweinfurt y Amberg 1997-1998, n.º 77; Enomoto 1998; Tournier 1998; Ebtinger 1999; Hamburgo 1999, n.º 1; Schreiber 1999; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 126; Leuker 2001, pp. 33-49; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 71 (Meder 75, 2 a); Strieder 2001; Londres 2002-2003, n.º 128; Osnabrück 2003, n.º 99; Viena 2003, pp. 422-425, n.º 142.

Durante la segunda mitad del siglo XX esta obra llegó a convertirse en la «estampa por antonomasia» (Peter-Klaus Schuster). Ninguna otra obra de Durero ha sido tan descrita, analizada e interpretada por expertos en Humanidades, historiadores del Arte, médicos, matemáticos, astrónomos y masones. La composición parecía simbolizar todos los miedos y opiniones de un siglo también denominado freudiano[1]. Con el paso del tiempo la literatura crítica sobre esta estampa ha alcanzado cotas ingentes. Así pues, no es de extrañar que existan reacciones contrarias. Horst Bredekamp habla del «crepúsculo de los dioses del neoplatonismo»[2], y hace tambalearse los pilares del edificio lógico que se ha erigido sobre el grabado de Durero desde Erwin Panofsky hasta Peter-Klaus Schuster. De hecho, es conveniente mostrar cierto escepticismo. Sabido es que Durero no podía recurrir a la Biblioteca Aby Warburg, ni tenía posibilidades de trabajar en el Institute for Advanced Study de Princeton, Nueva Jersey.

¿Qué se ve en la estampa? Una poderosa mujer alada ocupa la tercera parte de la superficie del grabado. Sentada en un banco de piedra, meditabunda y con un libro cerrado en el regazo, sostiene en la diestra un compás carente de función en esa postura. Sobre la cabeza porta una corona de hierbas. Tiene el rostro sombreado. En el centro del cuadro, un niño, sentado sobre una piedra de molino desgastada, hace garabatos en una pizarra. A su derecha, un formidable poliedro tallado en piedra irrumpe en la escena. El fondo lo constituye un lago sobre el que se abomba el cielo nocturno con un arco cósmico y un cometa. Un animal parecido a un murciélago sostiene el título, «MELENCOLIA I», escrito en una banda. El perro dormido junto a la piedra de molino evoca reminiscencias de los animales descansando del grabado dureriano *San Jerónimo en su celda* [cat. 31]. En primer plano se acumula todo tipo de herramientas: una esfera, una garlopa, una sierra, una regla de madera, clavos, una jeringa... Por encima de las dos figuras se alza una torre recortada sin puertas ni ventanas en la que se apoya una escalera. En sus dos muros visibles aparecen una balanza, un reloj de arena, una campana con una cuerda para tañerla y un cuadrado mágico cuyas cifras suman siempre 34, tanto en horizontal, como en vertical o en diagonal. La fila superior puede leerse como la fecha del fallecimiento de la madre de Durero: 16 / 3 + 2 = 5 [mayo] / 1 + 3 = 14 [1514]. La campanilla fúnebre colocada sobre el cuadrado numérico alude a la muerte de Barbara Dürer, el reloj de arena es un símbolo habitual de la caducidad de la vida. También cabría titular el grabado «Recuerdo a la muerte de mi madre». El informe del hijo sobre su muerte se considera uno de los textos en prosa privados más conmovedores[3]. Durante los meses posteriores, Durero asimila la pérdida sumergiéndose en el trabajo, dedicándose al grabado a buril, que exige paciencia y la máxima concentración, aunque consume la vista. Entre los grabados surgidos en rápida sucesión a partir de mayo de 1514, la *Melancolía* y *La Virgen junto a un muro* (B 40) constituyen su testimonio más

Detalle de cat. 32

personal. En la figura sentada se ha reconocido con razón un autorretrato íntimo del artista. «La cabeza apoyada en la mano» es desde la Antigüedad un *topos* habitual para simbolizar la tristeza y la pesadumbre. La corona de hierbas ceñida alrededor de la cabeza incluye plantas medicinales que mitigan el dolor —incluyendo el de cabeza—, pues, según testimonio de Philipp Melanchthon, el artista estaba aquejado de «melancholia [...] Dureri generosissima», es decir, la divina pesadumbre[4].

Melancolía deriva del griego «melaina», la atrabilis o bilis negra y acre. Por eso la figura principal de Durero tiene la cara negra. Los médicos de la Antigüedad desarrollaron un esquema de cuatro humores cuya mezcla decidía la situación del individuo. De esa patología humoral surgió la idea de los cuatro temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. Este esquema cuádruple se amplió con la inclusión de determinados planetas, de los cuatro elementos, de las cuatro estaciones, de los cuatro vientos, de animales y de colores específicos. Estas ideas permiten explicar numerosos detalles del grabado. Durero creía en el esquema, pues escribe: «Ítem más, hemos creado alguna figura de las personas de los cuatro grupos»[5]. Filósofos neoplatónicos, como por ejemplo Marsilio Ficino (1433-1499), ennoblecieron en Italia el temperamento melancólico, enjuiciado en la Edad Media siempre con tintes negativos. La melancolía se consideró entonces una prueba de genialidad y de máxima creatividad. Durero trasladó esa nueva valoración positiva del temperamento melancólico a sí mismo y a su obra.

Con el grabado de la Melancolía sentada halló una fórmula gráfica que ha seguido ejerciendo un enorme influjo hasta nuestros días. La valoración de Giorgio Vasari de que el grabado es una de las obras de arte que asombran al mundo entero —«che feciono stupire il mondo»— sigue manteniendo su vigencia. MM

1 La versión impresa en dos volúmenes de la tesis doctoral de Peter-Klaus Schuster, publicada en 1991 con el título *Melencolia I. Dürers Denkbild*, tiene una extensión de 840 páginas.

2 Bredekamp 1992.

3 Rupprich 1956, pp. 35-38.

4 *Ibid.*, p. 319, n.º 27.

5 *Ibid.*, p. 117, líneas 13-14.

CAT. 32

IMÁGENES DE DEVOCIÓN

En el tiempo de Durero se van a producir importantes cambios en los usos y las formas de la imagen religiosa, coincidentes con el paso de la Edad Media al Renacimiento. Esos cambios son también un presagio de la ruptura que en el seno de la Iglesia se va a producir unos años después y de cuyos prolegómenos Durero será testigo.

Si hasta entonces las imágenes se limitaban a una visualización narrativa del suceso sagrado, a partir de este momento han de convertirse en portadoras de valores morales, expresivos y sentimentales, a través de una representación lo más realista posible, de tal manera que el hecho mostrado llegue directamente al fiel que contempla la obra e influya en su religiosidad. Esta nueva forma de plasmar los asuntos religiosos a través de la estampa fue posible, entre otras razones, gracias al desarrollo técnico que Schongauer había aportado al grabado a buril y que Durero, de forma magistral, trasladará al grabado en madera. Al mismo tiempo, y debido indudablemente a la influencia norditaliana, va a prestar especial atención a los escenarios en los que se desarrolla la acción, con perspectivas y arquitecturas de raíz clásica, que aproximan el acontecimiento a la realidad de su tiempo.

Durero va a asimilar como nadie en Centroeuropa ese cambio, y, principalmente a través de sus entalladuras, va dar el salto, al dotar a la estampa religiosa de una doble posibilidad de lectura: por un lado, la ilustración del texto sagrado y, por otro, la expresión de la nueva religiosidad.

A la par que Durero acometía importantes encargos pictóricos para iglesias y capillas, públicas y privadas, realizó por iniciativa propia diversas series de estampas religiosas en las que están presentes ese acentuado realismo y expresión del dolor. Entre todas ellas destacan *El Apocalipsis*, *La vida de la Virgen* y *La Pasión grande*. Publicadas en un principio como serie de estampas sueltas, poco después se agruparán en forma de libro, combinando la página impresa y la imagen, formando así un todo ideológico y formal, en el que ambas partes coexisten indisolublemente, y en la que ambas se remiten mutuamente para lograr la reflexión del lector. JMM

Detalle de cat. 39

33 *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*

Hacia 1497-1498

Entalladura, 392 x 283 mm
Inscripción: monograma de Durero
De la serie *El Apocalipsis*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/349]

Bibliografía: Bartsch 64; Meder 167, precede al texto b; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 19; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 115 (Meder 167, precede al texto b); Londres 2002-2003, n.º 271; Rebel 2003, p. 33, fig. 8; Viena 2003, pp. 219-224, n.º 47.

La publicación del *Apocalipsis* como libro (B 60-75) en 1498 deparó al joven Alberto Durero, que por entonces contaba justo veintisiete años, un éxito internacional casi de la noche a la mañana. Es evidente que el propio Durero esperaba triunfar con esta edición, pues la publicó el año 1498 en latín y en alemán con el fin de llegar a un círculo de lectores lo más amplio posible. El joven artista pudo abordar esa proeza editorial gracias a la generosa ayuda que Anton Koberger, padrino de Durero y uno de los impresores, editores y libreros más relevantes de la época, le prestó para acometer la empresa, poniendo a disposición del artista sus prensas tipográficas, sus tipos de imprenta, sus patrones de texto y seguramente también otros conocimientos: el texto de la edición alemana, que sigue la Biblia alemana de Koberger de 1483, está impreso en tipos primitivos de la letra gótica llamada «Bastarda», y el texto latino de la Vulgata, en tipos basados en la letra gótica «Rotunda».

La demanda confirmó las expectativas de Durero, y así, en 1511, la edición latina se reeditó con un nuevo grabado en portada, una vez más a expensas del artista. Apareció al mismo tiempo que la edición del libro *Vida de María* (B 76-95) y *La Pasión grande* (B 4-15). En el diario de su viaje a los Países Bajos, Durero menciona una y otra vez esos «tres grandes libros», que solía vender o regalar juntos.

Aproximadamente desde 1496, Durero había trasladado el impetuoso texto bíblico del Apocalipsis a catorce escenas fantásticas que describen las visiones del fin del mundo y la promesa de la Jerusalén celestial consignadas en el texto de san Juan. Completadas con una estampa introductoria que muestra el martirio de san Juan en Patmos (B 61), que el Apocalipsis no menciona, y una portada tipográfica, publicó la serie de entalladuras con el texto en forma de libro.

El delgado volumen, de tan sólo treinta y dos páginas, impresionó por su gran formato y una composición inusual para el lector de la época: las sugestivas entalladuras, que ocupan toda la hoja, ya no constituyen una mera ilustración. En contra de la tradición del libro, se contraponen al texto. De ese modo los caracteres tipográficos quedan a la izquierda, mientras la estampa figura en la página derecha del libro, más importante desde el punto de vista óptico. También es de mayor tamaño que la caja y domina con claridad la imagen global de la doble página del libro[1].

Para sus creaciones iconográficas, Durero recurrió a las entalladuras de la Biblia publicada el año 1479 en Colonia en Bajo alemán («Plattdeutsch»), cuyos tacos de madera había reutilizado Anton Koberger en su edición nuremburguesa de la Biblia de 1483. Durero conocía asimismo las entalladuras de la Biblia impresa en Estrasburgo por Grüninger el año 1485. Además, Durero recurrió a las experiencias adquiridas durante su primer viaje a Italia efectuado en 1495. Mientras las ilustraciones anteriores del Apocalipsis intentaban representar el fin de los tiempos de la forma más completa posible —el grabador de Colonia había plasmado en nueve entalladuras veintitrés escenas del Apocalipsis—, Durero redujo drásticamente la serie de imágenes. Al seleccionar tan sólo catorce para su obra, proporcionó una nueva estructura y ponderación dramática al texto bíblico. En algunas de ellas, como *La ramera de Babilonia*[2] [fig. 40], *El ángel que tenía la llave del abismo* o *La nueva Jerusalén*[3], Durero condensó en una estampa largos pasajes del texto; en otras, como por ejemplo *Los cuatro jinetes*

CAT. 33

del Apocalipsis[4] o *El combate de san Miguel con el dragón*[5], bastaron unas cuantas líneas para inspirarle la composición. Por otro lado, muchos de los pasajes del texto anteriormente ilustrados por Durero tampoco se tradujeron a imágenes[6].

La entalladura seguramente más famosa del *Apocalipsis* es la de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*[4]. Al contrario que en la tradición iconográfica precedente, en Durero los cuatro jinetes, que personifican la guerra, el hambre, la peste y la muerte, no aparecen uno detrás de otro. El arquero, el que empuña la espada y el ciego que porta el platillo de la balanza, seguidos por la muerte enflaquecida a lomos de su jamelgo, atacan en tropel formando una falange vehemente que atropella todo a su paso a través del cuadro, sorprendiendo a la Humanidad, tendida en el suelo y simbolizada por el campesino, el burgués, el clérigo y el príncipe. Cuando la última plaga de la humanidad, la muerte, ha consumado el sacrificio, su víctima es engullida por las fauces infernales que la acompañan. Es significativo que sea el Poder el que está siendo devorado en ese momento. Ni siquiera el borde de la imagen impone una limitación al acontecer: la dirección de la lectura que sigue a la cuadrilla de jinetes conduce fuera del cuadro. Con esta concepción pictórica en la que la devastación ya no queda restringida a un marco fijo, Durero logra incrementar el dramatismo y el dinamismo que nunca antes había sido llevado a la gráfica europea.

Desconocemos las razones que indujeron a Durero a plasmar su «tempestuosa obra juvenil»[7]. Su relación con el tema ha propiciado numerosos intentos de interpretación contradictorios. Cabe imaginar que Durero concibió su *Apocalipsis* teniendo en cuenta los miedos al fin del mundo y las profecías anteriores al año 1500, aunque los pensamientos finiseculares no están documentados por escrito. No obstante, aún es preciso esclarecer hasta qué punto la inclusión de dignatarios laicos y eclesiásticos en las escenas del fin del mundo refleja una crítica a la situación existente o una tradición exclusivamente pictórica. A S

1 En el año 2000 se reeditó la edición facsímil del *Apocalipsis* alemán publicada en 1971 por Ludwig Grote con prólogo de Rainer Schoch. También está disponible la edición facsímil del *Apocalipsis* latino (1511) en Mende, Scherbaum y Schoch 2001, con comentarios de Rainer Schoch, pp. 15-21. Appuhn 1979 reproduce a tamaño reducido la edición de 1511.

2 Ap. 17, 1-4; 18, 1-2.

3 Ap. 20, 1-3; 21, 9-11.

4 Ap. 6, 1-8.

5 Ap. 12, 7-9.

6 Krüger, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 63. Sobre el dramatismo, *cfr.* también Messling 2003, pp. 6-12.

7 Falk 1999, p. 9.

34 *La Coronación de espinas (dibujo preparatorio)*

1504

Pluma y tinta parda, dos agujeros de compás para trazar los arcos, 263 x 194 mm
Viena, Albertina [Inv. 3082]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 57; Winkler 305; Viena 1971, p. 202, n.º 41 (con bibliografía); Strauss 1504/32; Viena 1987, bajo el n.º 5; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 139, bajo el n.º 51; Viena 2003, pp. 312-324, n.º 92.

35 *La Coronación de espinas*

1504

Pluma y aguada, tinta negra con realces de albayalde, sobre papel verde; dos agujeros de compás para trazar los arcos, 283 x 180 mm
Inscripciones: «1504» y monograma de Durero
De la serie *La Pasión verde*
Viena, Albertina [Inv. 3089]

Procedencia Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 62; Winkler 306; Viena 1971, n.º 42 (con bibliografía); Strauss 1504/33; Viena 1987, n.º 5; Cambridge 2000, n.º 21; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 139, bajo el n.º 51; Viena 2003, pp. 312-324, n.º 93.

La Albertina guarda un conjunto de once dibujos realizados con pluma y aguada de tinta negra, con realces de albayalde, que, debido al color del papel, se denominan *La Pasión verde*. A pesar de la intensa investigación de los eruditos, hoy aún quedan abiertos más interrogantes sobre las circunstancias de su creación, finalidad, procedencia y autoría, de lo que suele admitirse.

La Biblioteca Ambrosiana de Milán conserva una copia de una escena del Monte de los Olivos sobre papel sin fondo verde que permite inferir un ciclo de la Pasión proyectado para doce obras sobre papel[1]. La serie debió ser muy conocida, a juzgar por las numerosas copias e imitaciones provocadas por la influencia de *La Pasión verde*. Ésta, si se tiene en cuenta la obra de Milán, comenzaría por *Cristo en el Monte de los Olivos* y terminaría con *El Entierro de Cristo*. Aparte de los once dibujos sobre papel verde, otros quince, diseminados por diferentes colecciones y realizados sobre papel blanco, demuestran con cuánto cuidado preparó Durero este ciclo. La ejecución de la escena del Monte de los Olivos sobre papel de color o se perdió o nunca existió.

La historia de la Pasión en doce escenas respondía a la opinión dominante en la época de un ciclo pasional: así, un modelo famoso y apreciado fue *La Pasión a buril*, en doce estampas, obra de Schongauer; *La Pasión grande* de Israhel van Meckenem, que también se componía de doce escenas, presupone el conocimiento de la serie de Schongauer. En cambio Van Meckenem hizo también series de la Pasión con menos estampas, y también Durero limitó en principio su *Pasión grande* a once entalladuras que finalmente se completaron con la portada. El formato y las referencias estilísticas de la obra milanesa antes mencionada, que permiten extraer conclusiones sobre el dibujo preparatorio original, revelan una vinculación demasiado poderosa con *La Pasión verde* como para considerarla un proyecto independiente de ella.

Finalmente esta serie también se vinculó a la vieja idea de un retablo de la Pasión[2]. Desde las postrimerías del siglo XIV, la tipología del retablo de la Pasión, que se componía

casi siempre de varias tablas individuales y que incluía a menudo los paneles laterales, encontró amplia difusión: Durero, por ejemplo, debió de conocer el notable *Retablo de la Pasión de Karlsruhe*, realizado hacia 1495, que los investigadores atribuyen al maestro Hans Hirtz[3]. Vinculándose a esa tradición, también cabe imaginar un retablo de la Pasión ejecutado a partir de los dibujos de *La Pasión verde*. Una escena del monte Calvario (W 317), dibujada sobre papel con fondo verde y que hoy se conserva en los Uffizi, pero que en general no se considera integrante de *La Pasión verde*, es el «*modello*» de la tabla central de un retablo que debió estar rodeada por pequeñas tablas individuales. Éstas, según se cree, fueron preparadas a partir de *La Pasión verde*. Parece que Durero no siguió desarrollando el dibujo de Florencia ni *La Pasión verde*; o quizá las obras posteriores se han perdido. Una tabla pintada basada en el dibujo de los Uffizi de un maestro anónimo de Leiden que trabajó hacia 1520, podría muy bien haberse basado en el modelo de una obra de Durero[4]. Aunque desconocemos hasta qué punto se aproxima a las intenciones coloristas de Durero, en cualquier caso nos proporciona una imagen más interpretable que el dibujo de los Uffizi, ya tan deteriorado.

La representación prevé varias escenas del camino del Calvario reunidas en una misma tabla. En primer plano aparecen todas las escenas que nos ha transmitido la iconografía sobre el trajín que tiene lugar en el Calvario con motivo de la Crucifixión: Cristo despojado de sus vestiduras, la perforación de los agujeros en los maderos de la cruz, los soldados jugando a los dados y, encima, en el margen izquierdo del dibujo, Ananías tendiendo al soldado el vinagre, la esponja y la lanza. La historia de la Pasión sobre las hojas con fondo verde de la Albertina completaría todas estas escenas o, en caso de que ya existieran, las repetiría desplazándolas a un segundo plano. Aunque la idea de que se completaran parece plausible, la repetición de varias escenas que aparecen en las hojas de *La Pasión verde* supondría sin embargo un diseño desacostumbrado. Es un hecho incuestionable que la coincidencia de medidas entre el dibujo de los Uffizi y las obras de *La Pasión verde* apoya la hipótesis del proyecto de un retablo integrado por varias tablas individuales.

Si damos crédito a la datación de 1504 que figura tanto en los dibujos preliminares sobre papel blanco como en los de *La Pasión verde*, el retablo de la Pasión tendría que haber sido realizado en fechas muy cercanas al retablo de *Ober Sankt Veiter*, encargado a Durero por Federico el Sabio y que debe el nombre a su posterior lugar de colocación en la antigua residencia estival del arzobispado de Viena. Para este proyecto Durero también había previsto un Calvario preludiado en un dibujo del Kupferstichkabinett de Basilea (W 319). Este dibujo, por su técnica, una perspectiva que permite abarcar toda la acción, la gran cantidad de figuras y la concepción marcadamente narrativa, que describe varias acciones al mismo tiempo, está tan próximo al dibujo de los Uffizi, que incluso cabría suponer éste un esbozo desechado para el retablo de *Ober Sankt Veiter*. Sin embargo, sigue sin esclarecerse si *La Pasión verde* fue una parte de él o un proyecto independiente.

En el otoño de 1505 Durero viajó a Italia y puso en manos de su colaborador Hans Schäufelein la ejecución del retablo de *Ober Sankt Veiter*. Durero dejó atrás un taller que evidentemente marchaba bien, pues desde 1502 necesitaba cada vez más colaboradores[5]. En 1503, Hans Baldung Grien y Hans Schäufelein se habían incorporado a él como oficiales; aproximadamente en la misma época Hans von Kulmbach trabajaba en el taller de Durero, del que salían pinturas sobre tabla, diseños de vidrieras y series de entalladuras tan importantes como *Speculum Passionis* y *Beschlossen Gart* [Jardín cerrado]. Se ha considerado a Hans von Kulmbach autor de algunas copias a partir de los dibujos preliminares para *La Pasión verde* y también los críticos de la atribución tradicional del ciclo a Durero lo propusieron como autor de *La Pasión verde*, hipótesis que con el paso del tiempo se ha desestimado[6]. Lisa Oler fue allá, entre otras cosas, al suprimir el nombre de Durero también de los dibujos preliminares para *La Pasión verde*, y dató todas las obras entre los años 1512 y 1520, porque opinaba que partes de *La Pasión verde* estarían basadas en las entalladuras de *La Pasión pequeña* y en *La Pasión a buril* de Durero[7]. Hoy, sin embargo, nadie discute la autoría de Durero de los dibujos preparatorios que se conservan.

El dibujo preparatorio [cat. 34] para la posterior escena en papel verde [cat. 35] es de gran viveza y soltura, muy

CAT. 34

detallista, en el que ponderados plumeados paralelos y cruzados anticipan los efectos del claroscuro; la seguridad en el trazado de las líneas y el virtuoso dinamismo de las masas de figuras, claramente diferenciables entre sí, sitúan ante nuestros ojos la terrible escena que se desarrolla. En conjunto se conocen sólo cinco dibujos preparatorios —dos de ellos en la Albertina—, pero presumimos que existió uno para cada una de las once obras con fondo verde. Si analizamos *La Pasión verde* en conjunto, vemos que alternan representaciones en las que los grupos de figuras se insertan en vigorosas arquitecturas con escenas que tienen lugar ante un decorado arquitectónico o al aire libre. Los vigorosos interiores con bóvedas de cañón de los dibujos de la Albertina [cat. 35] impresionan, y revelan una cercanía cronológica al *Ciclo de María* de Durero, por lo que la datación del ciclo de la Pasión hacia 1503-1504 goza de un sólido anclaje. Las arquitecturas de *La Pasión verde* se caracterizan por ser construcciones precisas, realizadas a compás, y, de manera análoga a algunas de las obras de *La vida de la Virgen,* creadas en torno a 1504, las líneas de fuga penetran formalmente en el espacio, conquistando la profundidad.

En sus grabados en madera de *La Pasión grande,* Durero abordó seis escenas de *La Pasión verde.* Pero sólo en un caso se perciben reminiscencias claras de una solución anterior: *Cristo con la cruz a cuestas* [fig. 58] une varios momentos de devoción en una misma obra. La postura de Jesús es comparable a la de la escena correspondiente a la entalladura de *La Pasión grande*; Cristo se tambalea bajo el peso de la cruz; Simón de Cirene es claramente reconocible en medio del torrente humano que irrumpe por la izquierda desde la puerta de una ciudad, configurada como un decorado, para ayudarlo a llevar la cruz; a la izquierda, en primer plano, aparece la Verónica ofreciéndole su paño. En la obra de *El Prendimiento* [fig. 59] hallamos una situación parecida: mientras una multitud iracunda zarandea a Cristo, en el campo visual de la representación figuran tanto el traidor beso de Judas Iscariote como la lucha, un tanto secundaria, entre Pedro y un soldado, al que cortará la oreja a continuación. También esta idea iconográfica resuena, aunque no de una manera tan decidida, en la escena correspondiente de *La Pasión grande* grabada en madera [cat. 36]; pero ésta no se añadió hasta 1510, con motivo de su inminente publicación en forma de libro. En general, *La Pasión verde* y sus dibujos preparatorios anticipan soluciones temáticas hacia 1508.

Algunas escenas de *La Pasión pequeña* grabada en madera y de *La Pasión a buril* de Durero se basan en modelos de *La Pasión verde*; y la obra de Milán mencionada al principio preludia la escena del Monte de los Olivos de *La Pasión a buril,* creada hacia 1508.

En conjunto, con sus posteriores series de la Pasión Durero adopta un nuevo rumbo: las figuras de *La Pasión verde* determinan los acontecimientos con mayor número de personajes y una actividad más intensa, están escalonadas hacia el plano medio y actúan en distintas direcciones. En los años posteriores se logra un apaciguamiento; la finalidad no es tanto estimular la acción como la reflexión: los detalles son mucho más sucintos y cercanos y se limitan a pocas figuras activas. En *La Pasión pequeña* grabada en madera y en *La Pasión a buril,* las figuras suelen aparecer casi siempre de perfil o de frente, invitando de ese modo a la contemplación.

Dentro de los dibujos comprendidos en el grupo de obras de *La Pasión verde* apenas existen cambios decisivos, ni en la composición, ni en el tema entre la fase preparatoria y la ejecución sobre papel con fondo verde. En conjunto, la realización de los dibujos plasmados sobre papel verde parece más distanciada y adusta, pues los privó de emotividad. La diferencia decisiva reside en los efectos cromáticos: el fondo verde no sólo sumerge en una atmósfera fantasmal e inquietante las escenas nocturnas como *La Crucifixión* y *El Descendimiento de la cruz,* sino la totalidad de los acontecimientos. Los realces blancos de albayalde se encargan de generar una luz trémula e irracional, aunque no responden por entero a la precisión habitual de Durero.

Si se compara la presente serie con una obra sobre papel de la Albertina, realizada en 1501 sobre papel con fondo azul verdoso, el dibujo antropométrico de *Eva* [cat. 49], éste muestra todo el virtuosismo de Durero en el manejo de la pluma y el pincel. El trazado de las líneas se adapta con exquisito cuidado a las redondeces pretendidas, se transforma en esgrafiados minuciosos ejecutados a pincel con tinta gris y los recubre en parte, con lo que el modelado interior carece

CAT. 35

FIG. 58 Alberto Durero, *Cristo con la cruz a cuestas*, 1504, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3091]

FIG. 59 Alberto Durero, *El Prendimiento*, 1503, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3085]

por completo de contornos; la plasticidad deriva exclusivamente de la gradación de esgrafiados negros y blancos. En las obras de *La Pasión verde* estas cualidades no son tan sobresalientes ni tan convincentes, de manera que las sempiternas dudas que estas obras han planteado sobre la autoría de Durero parecen comprensibles, incluso en nuestros días.

No existe la menor duda de que el mal estado de la serie perjudica un dictamen fiable sobre *La Pasión verde*. El albayalde está rozado o manchado en algunas zonas; la causa podría ser la utilización de las obras en el taller o su almacenamiento inadecuado. Además, no siempre parece aplicado con el cuidado y conveniencia que cabría esperar: en lugar de destacar las redondeces y los valores plásticos, la superficie es más bien plana. A veces se descubren fallos en el dibujo impropios de un dibujante tan cualificado y genial como era Durero.

También en lo tocante a la atribución de los dibujos preparatorios del retablo de *Ober Sankt Veiter* ejecutados sobre papel con fondo de color se alzan voces críticas[8]. Evidentemente hoy es difícil determinar la autenticidad de las obras que Durero dejó inconclusas a causa de su partida a Italia y cuya realización ha llegado hasta nosotros por haberla hecho un miembro del taller. Cuestionar, sin embargo,

la autoría de Durero de *La Pasión verde,* que se remonta a Joachim von Sandrart, basándose únicamente en defectos cualitativos percibidos de modo subjetivo sin ofrecer una justificación verosímil de una nueva autoría, es inadmisible dado el estado actual de los conocimientos, y en última instancia es imposible de solucionar en un marco tan reducido[9]. La organización moderna del taller de Durero y la inclusión planificada de su monograma sobre todo en las estampas, que por acuerdo del Concejo de Nuremberg estaba protegido frente a cualquier uso fraudulento, permiten suponer que Durero autorizaba como productos de su propia mano todas las obras que salían de su taller, independientemente de quién las hubiera realizado. Cabría pensar que Durero comenzó los dibujos preliminares para un ciclo de la Pasión, y con ocasión de su viaje a Italia confió el proyecto a los miembros de su taller con el encargo de terminarlo, para un aficionado hoy desconocido, sobre papel con fondo verde con unos trazos engañosamente parecidos desde el punto de vista estilístico, tendentes a evitar cualquier rasgo de individualidad artística que se apartase de la de Durero. Quizá en esto hayan desempeñado un papel importante en el traslado de los dibujos preparatorios al papel con fondo verde los calcos, uno de los cuales, el de la obra *Cristo con la cruz a cuestas* se conserva en el Kupferstichkabinett de Berlín (W 309) y otro de *El entierro de Cristo,* en la National Gallery de Washington[10]. Si nos imaginamos ese proceso, el debate actual sobre la autoría de Durero de *La Pasión verde* estaría obsoleto y la atribución tradicional, justificada. HW

1 Las opiniones sobre este dibujo no son unánimes. Thausing 1884, vol. 1, p. 335, W 298, y Koschatzky y Strobl, en Viena 1971, p. 192, creen que es una obra de Durero. Flechsig 1931, p. 450; Meder 1911-1912, p. 29, y finalmente Mitsch, en Viena 1987, p. 1, consideran la obra una copia.

2 Winkler, vol. 2, p. 25; Filedt Kok 1996, pp. 335 y ss., y Van Os 1996, pp. 362 y ss.

3 Karlsruhe 1996, pp. 6 y ss.

4 Filedt Kok 1996, pp. 335 y ss., fig. 1.

5 Nuremberg 1961, pp. 11-12.

6 *Vid.* Strauss, pp. 769-770, y Butts 1985, pp. 277 y ss.

7 Oehler 1954-1959, pp. 91-127.

8 Schilling 1973, núms. 88-91.

9 Los orígenes de *La Pasión verde* pueden rastrearse hasta 1675, cuando ésta fue mencionada por Joachim von Sandrart en su libro *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (vol. I, parte II, libro III, p. 224) en la Kaiserliche Schatzkammer de Fernando III, tras haberla visitado en 1651 durante su estancia en la corte de Viena: «Otrosí un libro en cuarto en el cual toda la Pasión / dibujada a pluma sobre papel verde / y aumentado con blanco opaco / que hay que considerar la mejor de todas sus Pasiones».

10 *Vid.* Anzelewsky y Mielke 1984, n.º 42.

36 *El Prendimiento*

1510

Entalladura, 394 x 282 mm
Inscripciones: «1510» y monograma de Durero
De la serie *La Pasión grande*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/187]

Bibliografía Bartsch 7; Meder 116, precede al texto; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 157 (Meder 116, precede al texto); Londres 2002-2003, n.º 118d; Viena 2003, pp. 304-310, n.º 86.

A finales del siglo XV, los ciclos de la Pasión, aunque también acontecimientos aislados de ella, fueron un motivo muy difundido en la literatura y el arte en retablos, devocionarios y libros piadosos ilustrados. Tenían la misión de contribuir a la interiorización meditativa de la vida y Pasión de Cristo, suscitar emociones y fortalecer la comunidad espiritual de Dios con el hombre. Esta idea, que hundía sus raíces en la mística alemana y en la *Devotio moderna* próxima a ella procedente de los Países Bajos, exigía una representación de la Pasión de Cristo de la mayor expresividad y dramatismo posibles.

La Pasión de Cristo, transmitida por los cuatro evangelios, abarcaba en sentido estricto los padecimientos del Señor desde la entrada en Jerusalén hasta su entierro. Junto a los retablos, la entalladura y el grabado a buril eran los medios fundamentales para fomentar la devoción y la imitación íntima del ejemplo espiritual y cotidiano de Jesús.

La historia de la Pasión ocupó a Durero durante toda su vida: no menos de seis ciclos se le atribuyen, incluyendo la controvertida *Pasión verde,* conocida sólo por la serie de dibujos. La única Pasión conservada íntegra en la Albertina, y denominada por ello *La Pasión Albertina*, se considera hoy con razón un trabajo de taller[1], y la atribución de *La Pasión verde* sólo se justifica si consideramos una unidad inseparable la creación de imágenes por parte del maestro y la colaboración de su taller [*vid.* cat. 34-35].

La publicación de tres libros sobre la Pasión de Cristo demuestra cuánto le apasionaba a Durero esta temática. En 1510-1511 publicó a sus expensas, además del *Apocalipsis* y de *La vida de la Virgen*, su primer ciclo de entalladuras de la Pasión: *La Pasión grande.* Al mismo tiempo trabajó en otros dos ciclos con la misma temática en pequeño formato, los grabados en madera de *La Pasión pequeña* en 1509-1511, y en buril de 1507-1512.

Desde el punto de vista estilístico, *La Pasión grande* se divide en dos grupos claramente diferenciados: siete estampas aparecieron entre 1496 y 1500, siendo editadas y vendidas primero como estampas sueltas; otras cuatro se añadieron a las ya existentes poco antes de su publicación como libro en 1511. Dentro de la serie se percibe con claridad el cambio estilístico provocado por el intervalo temporal: desde el inicio de esta serie, Durero simultaneaba la realización de grabados a buril con la entalladura; ello supuso que los trabajos realizados con esta última técnica recibieran la influencia de las finas líneas paralelas y entrecruzadas de las tallas del buril; el efecto pictórico derivado de ello permitió renunciar al cromatismo de las estampas en claroscuro, hasta entonces componente esencial de las estampas surgidas de tacos de madera. Esta innovación y dignificación de la entalladura es un hallazgo específico de Durero. En las primeras estampas de la serie, como por ejemplo *Cristo en el Monte de los Olivos* [fig. 60], obra realizada en 1496-1497, el tono blanco del papel resalta con mayor vigor y las tallas no son tan densas ni se entrecruzan tanto como en las entalladuras posteriores, donde las distintas densidades de las tallas crean una tonalidad que seguramente se debe a las experiencias de Durero con el dibujo sobre papel con fondo coloreado. Desde el punto de vista artístico y técnico, Durero hace gala ahora de un virtuosismo y seguridad de ejecución que permite considerarla con toda justicia la serie dureriana de la Pasión más madura. Casi cabría afirmar que las dos técnicas gráficas —buril y entalladura— utilizadas hacia 1510-1511 rivalizan entre sí[2].

CAT. 36

FIG. 60 Alberto Durero, *Cristo en el Monte de los Olivos*, hacia 1496-1497, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/186]

Mientras que las entalladuras de la primera serie representaban los momentos de la auténtica Pasión, desde la *Oración en el huerto* hasta *La Crucifixión*, las cuatro posteriores de la segunda serie amplían la historia con dos escenas iniciales, *La Última Cena* [cat. 88] y *El Prendimiento*, y otras dos finales, *Cristo en el Limbo* y *El Entierro de Cristo*.

La edición del libro va acompañada por una narración versificada en hexámetros de Benedictus Chelidonius (Benedikt Schwalbe), un monje del Schottenkloster de San Gil de Nuremberg[3]. Este texto publicado en latín pone en tela de juicio la opinión sustentada por Panofsky[4] de que las distintas técnicas de grabado[5] estaban destinadas a públicos diferentes: el grabado en madera más bien a los profanos, y los grabados a buril a los creyentes cultos[6]. Chelidonius pertenecía al círculo de los humanistas de Nuremberg, al que también estaba vinculado Durero, seguramente por su íntima amistad

con Willibald Pirckheimer y por sus contactos con Christoph Scheurl y Konrad Celtis. No hay duda de que la colaboración entre Durero y Chelidonius se desarrolló a través de Pirckheimer; y propició la publicación conjunta de *La Pasión grande*, *La vida de la Virgen* y *La Pasión pequeña*.

El texto e ilustraciones de *La Pasión grande* y de *La Pasión pequeña* están cuidadosamente armonizados entre sí: ambos figuran en páginas contrapuestas y las medidas de la estampa coinciden con las de la caja del texto. El formato infolio de *La Pasión grande*, en el que Durero estampó los tacos de sus tres libros publicados en 1511, era infrecuente en aquella época. Las *pasiones pequeñas*, tanto la grabada a buril como la grabada en madera, por el contrario, las había elaborado en octavo [figs. 61 y 62] con cuatro representaciones por cada pliego[7].

Las entalladuras de gran formato de *La Pasión grande* superaron las medidas de las obras tradicionales de las generaciones anteriores, casi siempre grabadas a buril. Seguramente se inspiró deliberadamente en las grandes estampas del *Liber Cronicarum* de Hartmann Schedel, cuya ejecución sin duda había presenciado siendo aprendiz en el taller de Wolgemut. En la elección del medio quizá también influyeron los intereses económicos en los primeros tiempos de Durero[8].

Durero configuró su *Pasión grande* con el máximo amor por el detalle y sensibilidad para referirse a la actualidad.

FIG. 61 Alberto Durero, *El Prendimiento*, 1508, buril. Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1455]

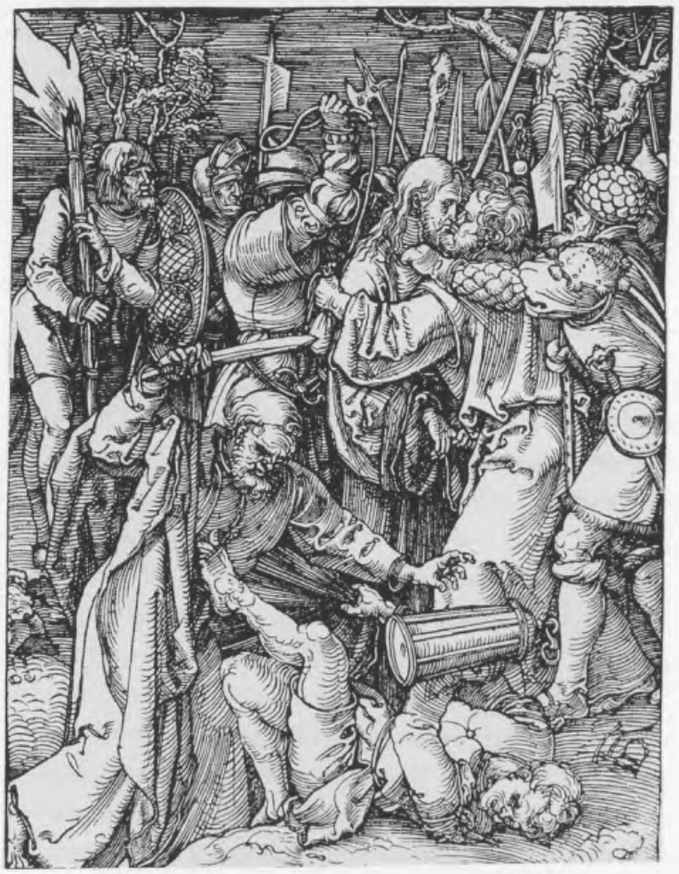


FIG. 62 Alberto Durero, *El Prendimiento*, 1509, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/213]

FIG. 63 Alberto Durero, *Ecce Homo*, hacia 1498, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/192]

FIG. 64 Alberto Durero, *Cristo con la cruz a cuestas*, hacia 1498-1499, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/194]

Escenificó cada acontecimiento en un ambiente medieval, predominando en las estampas de la primera serie las escenas con fondos de paisaje y una marcada comprensión por el mundo vegetal que revitaliza la naturaleza; cuando el acontecimiento exigió un espacio interior, como en *La Flagelación*, la arquitectura parece más un producto de la fantasía que el reflejo de un interior real. Las arquitecturas de estas primeras estampas tienen más bien carácter decorativo y la profundidad espacial de las escenas se logra mediante figuras escalonadas dispuestas unas detrás de otras, grandes en primer plano y en disminución dentro del espacio pictórico. Las líneas de perspectiva generadas por la arquitectura apoyan sólo parcialmente el punto de fuga de la profundidad, como por ejemplo en el *Ecce Homo* [fig. 63]. Esta circunstancia varía en *La Pasión verde* [*vid.* cat. 34-35], donde las escenas con elementos arquitectónicos, sobre todo, determinan la profundidad del espacio. Sólo en las *pasiones pequeñas*, tanto en la de madera como en la calcográfica, se logra una integración plena de las figuras en la arquitectura que las rodea; ahora las escenas están captadas muy de cerca y se limitan a un escenario reducido. Es el pequeño formato el que evoca esa naturalidad que en *La Pasión grande* se lograba mediante movimientos ampulosos y expresiones faciales, sobre todo las de la masa enfurecida, exageradas a veces hasta extremos caricaturescos. Las escenas de *La Pasión a buril* exhiben menos figuras y prescinden de lo anecdótico [fig. 61]; los movimientos son más serenos y las fuerzas

afectivas se movilizan mediante un intenso claroscuro, que también es determinante en *La Pasión verde*.

Una hoja de *La Pasión grande* muestra que a la hora de aportar soluciones pictóricas Durero también se inspiró en *La Pasión verde*. La escena de *El Prendimiento* [cat. 36] que aquí exhibimos, arrebata al espectador creyente con el violento apresamiento de Cristo y el desesperado intento de Pedro por proteger a su Señor de los abusos de un soldado; el centro de la representación evoca además el beso del traidor, aunque en la entalladura se concede a Judas un papel más secundario que en la obra anterior de *La Pasión verde* [fig. 59]. La estampa incluye asimismo elementos anecdóticos, como por ejemplo el joven que huye por el fondo —de acuerdo con Marcos 14, 51— que pierde sus ropas.

También *Cristo con la cruz a cuestas* [fig. 64] aborda varios aspectos de un acontecimiento en el que lo aparentemente accidental refuerza el mensaje pictórico: el cardo visible en primer plano simboliza la Pasión de Cristo y la propagación del cristianismo. El contacto visual entre Cristo, agobiado por el peso de la cruz, y la Verónica que le tiende el paño es conmovedor; el soldado de espaldas plasmado en el margen derecho de la obra, que además se supone un autorretrato del artista, introduce al espectador directamente en el acontecimiento. Al mismo tiempo esa figura hace detenerse a la comitiva encabezada por Cristo, lo que obliga al espectador que hojea el libro a demorarse, invitándolo a la contemplación. Este artificio compositivo se reproduce en todas las escenas de *La Pasión grande*, donde el acontecer prevé una dirección de la representación de izquierda a derecha: una acción contraria a ese hábito de lectura fuerza de modo sutil a detenerse. Además, en las escenas sin movimiento, como por ejemplo *La Flagelación*, *La Crucifixión* o *El Entierro*, los motivos recurrentes en el eje de simetría, una columna, la cruz o un árbol, por ejemplo, persiguen contextualizar desde el punto de vista compositivo las distintas escenas entre sí, por lo que sirven por una parte como hojas independientes para la devoción y la oración, y por otra se integran en una unidad global[9]. HW

1 Schoch, Mende y Scherbaum 2002, pp. 501 y ss.

2 Schoch, en Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 15.

3 Hacia 1514 Chelidonius se trasladó a Viena, donde causó una profunda impresión al emperador Maximiliano y desde 1518 fue abad del Schottenkloster de Viena hasta su muerte en 1521.

4 Panofsky 1948, vol. 1, p. 140.

5 A la publicación de los tres libros grandes en formato gran folio, Durero contrapone las *pasiones pequeñas* en madera y a buril, en octavo.

6 Appuhn 1979, pp. 112 y ss.

7 Sobre los pliegos enteros anteriores a la edición del libro que se conservan en el Rijksprentenkabinett de Amsterdam, véase Schneider, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 281.

8 Las representaciones grabadas en tacos de dura madera de peral permitían mayores tiradas; las líneas más finas del grabado a buril, por el contrario, posibilitaban una edición más limitada, amén de que las planchas de cobre grandes resultaban más caras que los tacos de madera y requerían, por tanto, una inversión mayor.

9 Fröhlich, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 179.

37 *La Visitación*

DORSO *Boceto de dos figuras masculinas (¿batiéndose?)*

Hacia 1503

Pluma, tinta gris y negra, 253 x 207 mm
Dorso: pluma
Inscripción: plaquita con el monograma de Durero invertido
Viena, Albertina [Inv. 3078]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 55; Winkler 293; Kuhrmann 1964, pp. 25-38; Viena 1971, n.º 35 (con bibliografía); Strauss 1504/1; Oslo 2002, n.º 9; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 246; Viena 2003, pp. 284-294, n.º 79.

38 *La Visitación*

1510

Entalladura, 300 x 211 mm
Inscripción: monograma de Durero
De la serie *La vida de la Virgen*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/404]

Bibliografía Bartsch 79; Meder 196; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 174; Viena 2003, p. 288.

La vida de la Virgen, con sus veinte estampas, es la más nutrida de las grandes series de grabados en madera de Durero. La publicó el año 1511 en forma de libro, acompañada por los versos en latín de un contemporáneo. Al mismo tiempo editó en libro *La Pasión grande* [cat. 36 y 88], *La Pasión pequeña* (B 16-52) y la segunda edición del *Apocalipsis* [cat. 33], todas ellas por cuenta propia.

Durante un período de tiempo de diez años Durero trabajó en bocetos para las entalladuras de la serie *La vida de la Virgen*. El grueso de las composiciones surgió entre 1501 y 1505. El segundo viaje a Italia interrumpió la empresa. En 1510 completó la serie. En 1511, Durero creó ex profeso una portada para la edición en libro [fig. 65]. Muestra a María amamantando al Niño sobre una media luna y exhibe en mayúsculas el título del volumen: «EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI / AE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO / NORICO PER FIGURAS DIGES / TAM CVM VERSIBVS ANNE / XIS CHELIDONII» [Epítome de la historia de la sagrada Virgen María, trasladada a imágenes por Alberto Durero de Nuremberg con versos añadidos de Chelidonius]. Durero ubicó al final del libro *La adoración de María* (B 95), creada en 1501-1502[1].

Dieciocho obras narran los acontecimientos más importantes de la vida de la madre de Dios. Las estampas forman una serie continua que hay que concebir como una unidad, no sólo por el flujo narrativo, sino también por los aspectos compositivos y estilísticos comunes. Sin embargo, también se vendieron por separado. La narración comienza con los acontecimientos prodigiosos que precedieron al nacimiento de María; recoge escenas de la juventud de la Virgen y de la infancia de Jesús, y finaliza con la Asunción y Coronación de la madre de Dios. No obstante, la creación cronológica de las obras no sigue el orden de sucesión de la narración[2]. Desde el punto de vista conceptual, el carácter cíclico de la serie de *La vida de la Virgen* se remonta a la historia de santa Ana, que alude a la juventud de María; o finalmente cuando la muerte de la Virgen se asocia a la historia de la infancia y juventud de Jesús[3].

Chelidonius[4], un monje de Nuremberg que ya había dado a la imprenta varias publicaciones destacadas y era muy estimado por sus contemporáneos como poeta, teólogo e historiador[5], compuso los versos latinos para la edición del libro. Chelidonius, nacido hacia 1460 en Nuremberg, era miembro de la orden benedictina en el monasterio nuremburgués de San Gil, uno de los centros del Humanismo. Numerosos poemas dedicados y poemas introductorios para obras de los humanistas, prefacios y elegías poéticos sitúan al monje benedictino como un poeta neolatino del círculo de Willibald y Caritas Pirckheimer. Hacia 1514, Chelidonius se trasladó al Schottenkloster de Viena, en el que, entre otras obras, escribió el entremés religioso *Voluptatis cum Virtute disceptatio* (1515), en honor a la casa imperial, y donde permanecería hasta su muerte[6]. Su texto para *La vida de la Virgen* no se orienta rígidamente según la sucesión de las estampas de Durero, sino que ofrece más bien una versión abreviada de un superventas mariano de la época que vio la luz en torno a 1500, el *Parthenice Mariana*, escrito por Baptista Mantuanus, al que los círculos humanistas calificaban de «nuevo Virgilio»[7]. Desconocemos si Chelidonius compuso sus versos por encargo de Durero o si fueron una opción personal suya. Sin embargo, la colaboración entre ambos, única en su género, fue muy fructífera: Chelidonius no sólo suministró el texto para *La vida de la Virgen* de Durero, sino también para las publicaciones en libro de *La Pasión grande* y *La Pasión pequeña*, que también vieron la luz en 1511.

FIG. 65 Alberto Durero, portada de la obra *Epítome de la historia de la sagrada Virgen María*, hacia 1511, entalladura. Viena, Albertina

Al concebir la edición del libro, Durero hizo realidad su idea de la creación influenciada por la estética humanista. *La vida de la Virgen* está impresa en diez grandes pliegos de papel de tina de 432 mm de altura y 615 mm de anchura. Se compone, por tanto, de veinte hojas de tamaño folio. En la edición se confrontan a doble página el texto latino (situado a la izquierda) y la ilustración a toda página correspondiente (a la derecha)[8]. Este tipo de relación óptica entre el texto y la imagen era inédito hasta ese momento.

El texto de *La vida de la Virgen* está compuesto con tipos de imprenta *Antiqua*. Esos caracteres, denominados latinos, eran relativamente nuevos en Alemania. La nueva letra de molde se había desarrollado primero en Italia a partir de la combinación de la caligrafía humanista denominada *Antiqua litera*, que se remonta a la minúscula carolingia, con la *capitalis quadrata* de la Antigüedad. Tuvo su primer apogeo en Venecia, con Aldus Manutius. Los círculos humanistas equipararon la *Antiqua* a la tradición clásica y la utilizaron para publicar sus propios textos y sobre todo para editar a los autores clásicos[9]. Durero la utilizó por primera vez en *La vida de la Virgen*.

Para las distintas etapas de *La vida de la Virgen* recurrió a una serie de representaciones anteriores. La vida de María mereció un tratamiento destacado en grandes retablos del taller de Wolgemut, como por ejemplo el *Retablo Peringsdorfer*[10]. Además, en la ilustración alemana de libros la tradición pictórica de la historia de María contaba con numerosas fuentes de inspiración. Artistas de la generación anterior a Durero como el Maestro E. S., Martin Schongauer e Israhel van Meckenem habían abordado escenas de la vida de la Virgen en obras sueltas sobre papel o en series de estampas.

CAT. 37 RECTO

CAT. 38

Todas estas obras recogen los acontecimientos de la leyenda que los contemporáneos juzgaban importantes.

Cuatro grabados de Martin Schongauer, *El Nacimiento de Cristo*, *La Adoración de los Reyes*, *La Huida a Egipto* y *La Muerte de la Virgen* (L 5-7, L 16), pasaron rápidamente a formar parte de su legado artístico y constituyeron un desafío para Durero. Schongauer enriqueció el pasaje de *La Huida a Egipto* (L 7), temática que ofrece el pretexto para representar un paisaje exótico y singular, con representaciones naturalistas detalladas de la palmera datilera y del famoso drago africano, recogido asimismo por Durero en su composición [fig. 66]. Pero al contrario que Schongauer, Durero configuró la naturaleza como un espacio realista impenetrable: la entalladura, según Panofsky, es la primera que desarrolla un bosque como espacio interior[11]. La palmera datilera, la cepa, el cardo y el drago trascienden ahora el mero carácter de figuras simbólicas reunidas de manera aditiva. Con los otros árboles y un gran número de animales cargados de significado, Durero dirigió la mirada hacia el bosque rebosante de vida que recorre la Sagrada Familia. La palmera datilera evoca el milagro del árbol acaecido al tercer día de viaje. Los ángeles inclinaron hacia abajo las ramas de la palmera sobre la familia que huía para facilitarles la recolección de los frutos. Durero ubicó la palmera datilera, destinada a recordar el lugar de descanso de la narración legendaria, frente al puente que conduce al luminoso Egipto. Así vincula dos episodios separados desde el punto de vista espacial y cronológico. Ambas etapas simbolizan el conjunto del camino.

Si en *La Huida a Egipto* se utiliza el contraste entre claridad y oscuridad para diferenciar el camino y el destino de la Sagrada Familia, el paisaje inundado de luz de *La Visitación* [cat. 38] puede aludir a la redención de la Humanidad por el Salvador. Por fortuna se conserva el estudio [cat. 37] para la entalladura. El dibujo a pluma invertido lateralmente es un minucioso estudio preparatorio para el taco de madera en lo concerniente a la composición, postura de los protagonistas y estructuración de los detalles narrativos, aunque quedan reservadas para el grabado las últimas precisiones. Aquí se torna comprensible el esfuerzo de Durero por lograr un aprovechamiento coherente del espacio como escenario donde se desarrolla la escena. La casa de labor que en el dibujo separa el plano medio desaparece, abriendo así la luminosa amplitud del paisaje montañoso.

FIG. 66 Alberto Durero, *La Huida a Egipto*, hacia 1504, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/414]

La riqueza arquitectónica desempeña un papel importante en *La vida de la Virgen*. Esta serie surge en una época en la que Durero comenzaba a dedicarse a los problemas teóricos de la proporción y de la apertura del espacio. Para ello recurrió a las fuentes de inspiración obtenidas durante su primer viaje a Italia. Sin embargo, es evidente que los esfuerzos de Durero por lograr una captación científico-natural de las proporciones están dando sus primeros balbuceos. A pesar de todo, se impuso trabajos difíciles como la construcción de escaleras o la diferenciación de distintos planos

FIG. 67 Alberto Durero, *El Nacimiento de Cristo*, 1502-1503, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/405]

FIG. 68 Alberto Durero, *Los Desposorios de la Virgen*, 1504, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/398]

en el cuadro. El puro placer por el experimento perspectivista sólo prevalece en el primer plano. La utilización de la arquitectura trasciende claramente el carácter de relleno o la mera definición del espacio.

El manejo de la construcción del espacio, todavía torpe en sus inicios, y la integración de los protagonistas en la topografía del grabado se torna evidente en la temprana estampa de *El Nacimiento de Cristo* [fig. 67], incluida por Panofsky en el grupo «primitivo» fechado alrededor de 1502-1503[12]. El diseño del establo, en sí armónico, representado como una capilla derrumbada y verosímil por multitud de detalles, crea sin embargo un espacio pictórico en el que la ubicación de las figuras sólo se consigue con esfuerzo. José, por ejemplo, que está situado fuera, separado por el muro, fue objeto de críticas[13].

La contemplación de la posterior composición de *Los Desposorios de la Virgen* [fig. 68], grabada alrededor de 1504, ilustra el uso más avanzado de la arquitectura como soporte del sentido. El motivo del arco adornado con una rica ornamentación engloba con habilidad varias funciones importantes desde el punto de vista compositivo. El pórtico resalta, majestuoso, sobre la pareja iluminada de modo radiante y subraya la unión de las manos («dextrarum iunctio») durante la charla del sacerdote. Recalca como elemento narrativo el acto de los desposorios según el denominado matrimonio normando a la puerta de la iglesia («in facie ecclesiae»), un rito nupcial

FIG. 69 Alberto Durero,
La Circuncisión de Cristo,
hacia 1504, entalladura.
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/408]

conocido por el espectador de la época y muy difundido por Europa[14]. Pero el arco separa asimismo la escena ceremonial del primer plano de la oscuridad mística del interior de la sinagoga, trazando así la frontera entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. La disposición arquitectónica del interior del templo, difícil de entender recurriendo a la lógica, pues no está construida de modo realista, refleja la extrañeza que emana del ámbito del culto judío, que Durero quiso representar de acuerdo con las costumbres de su tiempo y que Panofsky expuso con detalle en su interpretación del decorado arquitectónico[15]. Las columnas, bóvedas y relicarios no son realmente importantes o vertebradores desde el punto de vista funcional, sino más bien una fantástica arquitectura de decorados movibles en el lenguaje pictórico del Renacimiento, compuesta de diversas reminiscencias arquitectónicas.

No sólo partes de la arquitectura están «compuestas» a partir de elementos individuales; en el gentío que se congrega alrededor de los protagonistas Durero también recurre a un inventario de tipos que se repiten. Gracias a los atributos correspondientes y a la mezcla de trajes típicos conocidos y de ropajes exóticos, la multitud se adapta a cualquier situación. De este modo la escena gana distanciamiento, valga la expresión, es decir, se sitúa en el contexto histórico y al mismo tiempo se hace presente, es decir, se traslada al mundo

FIG. 70 Alberto Durero, *Santa Ana y San Joaquín ante la Puerta Dorada*, 1504, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/389]

del espectador burgués, tornándola de ese modo perceptible para él. La gran cofia, el denominado *Sturz*[16], y los ropajes con abundantes pliegues de la mujer piadosa situada detrás de María [fig. 68] se consideran, como es sabido, realidades típicas de la época, que Durero plasmó en varios estudios de trajes ([cat. 9], W 232), y que él mismo denominó vestido para acudir a la iglesia en Nuremberg[17]. Por el contrario, la figura situada en primer plano de *La Circuncisión de Cristo* [fig. 69], que gira llamativamente la cabeza, apoya la localización de la escena en el templo. El hombre porta la *havdalá*, una vela trenzada sobre la que se pronuncian plegarias en algunas importantes festividades judías. Al contrario que la versión judía, según la cual la circuncisión de un niño es una de las fiestas más relevantes, la óptica cristiana considera la circuncisión de Jesús uno de los Siete Dolores de María. La postura, expresión y ademán de la conmovida y absorta María evocan por ello las representaciones de la Virgen afligida al pie de la cruz.

Los acontecimientos anteriores al nacimiento de María ocupan un amplio espacio en *La vida de la Virgen* de Durero. Si tenemos en cuenta el trasfondo de la veneración de los humanistas a los santos, no es de extrañar[18] que se dediquen a los padres de la Virgen nada menos que tres entalladuras, *Rechazo de la víctima en el templo* (B 77), *El anuncio de la*

FIG. 71 Alberto Durero, *Muerte de la Virgen*, hacia 1509, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3079]

concepción a san Joaquín en el campo (B 78) y *Santa Ana y san Joaquín ante la Puerta Dorada* [fig. 70]. Desde finales del siglo XV la creciente popularidad de la Sagrada Familia halló eco tanto en la piedad popular como en la teología erudita, y conllevó un incremento de la veneración a san José, que también se manifiesta en esta serie de estampas como *La Huida a Egipto* [fig. 66] o *La estancia en Egipto* (B 90), y, en mayor medida aún, en una intensificación del culto a santa Ana[19]. La veneración a santa Ana fue indispensable como punto de partida del intenso debate sobre la Inmaculada Concepción de María. La polémica posterior escindió a la Iglesia occidental en dos bandos. Durero, al igual que la mayoría de los humanistas, tomó claramente partido a favor de los inmaculistas, los que abogaban por la Inmaculada Concepción de la Virgen. La escena clave con relación a la postura de Durero dentro del debate actual la constituye *San*

Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada [fig. 70]. El grabado es el único de la temprana edición que Durero deseó datar. La mera inclusión de la entalladura fechada en 1504 en *La vida de la Virgen* atestigua la postura del artista, puesto que desde el siglo XV hasta finales del XVI, el encuentro ante la Puerta Dorada se incluyó casi con regularidad en libros de horas ilustrados, misales, breviarios, leyendas o antifonarios en la fiesta de la Inmaculada Concepción que se celebra el 8 de diciembre, por lo que en cuanto tema, tenía el carácter de un manifiesto[20].

Con el debate sobre la Inmaculada Concepción, que se había reavivado en el Concilio de Basilea (1431-1449), también se reanimaron las ideas sobre la muerte, la Asunción física y la Coronación de María[21]. En 1510 Durero culminó su serie narrativa con dos entalladuras (B 93, 94) dedicadas a esta temática. Para ello le influyó nuevamente un grabado a buril de Schongauer, la famosa *Muerte de la Virgen* (L 16), que sus contemporáneos celebraron calificándola de composición insuperable. El dibujo preliminar [fig. 71], invertido en relación con la estampa de Durero, muestra la diferencia esencial con Schongauer. Durero gira el ángulo visual del observador hacia una perspectiva frontal. Los apóstoles arrodillados abren una calle, de forma que ningún obstáculo impide el acceso del creyente a la madre de Dios agonizante. La construcción del espacio desde una perspectiva central, ejecutada con gran maestría, se intensifica en el grabado. Aquí, también las texturas de las paredes y telas siguen la orientación determinada por los ejes espaciales y el baldaquino, generando una poderosa fuerza de atracción que arrastra al observador hacia la enjuta María, que agoniza hundida entre las almohadas.

Con la serie de *La vida de la Virgen* Durero supo acercar los acontecimientos capitales de la vida de María a un vasto grupo de personas interesadas. La edición del libro con textos en latín del benedictino Chelidonius fue además un manifiesto teológico en vísperas de la Reforma sobre un debate que, por su virulencia, es difícilmente comprensible en nuestros días. El dilatado período de creación de la serie proporciona, además, una visión interesante de los progresos de Durero en el manejo de la composición y de la perspectiva. Además de armonizar el contenido y la forma, también el observador encuentra su sitio en las imágenes, convirtiéndose así en parte de la historia sagrada referida. AS

1 *Cfr.* Troyen 1979; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, pp. 214-279, y Scherbaum 2002.
2 Panofsky 1977, pp. 130-140; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 216.
3 Rupp 1994, pp. 212-213.
4 También Hirundo, apodado Musophilus. *Cfr.* Reiterer 1955 (con índice); Winkler 1960; Kisser 1964; Wuttke 1964, pp. 213 y ss.; Machilek 1977, pp. 34-37; Füssel 1989, p. 404.
5 Reiterer 1955, pp. 35 y ss.
6 *Cfr.* Reiterer 1955; Machilek 1977, pp. 36 y ss.
7 *Cfr.* Wiener 2003.
8 *Cfr.* ed. facs. de Mende, Scherbaum y Schoch 2001.
9 En el Congreso de historiadores del Arte celebrado el año 1974 en Hamburgo, Dieter Wuttke fue el primero en impulsar la tendencia de que la escritura puede ser concebida como una señal. *Cfr.* al respecto Wuttke 1977. Sobre el surgimiento y difusión de la *Antiqua cfr.* también Finger 1987, pp. 104 y ss., Troyen 1979, pp. 20 y ss.
10 Hoy en la Friedenskirche de Nuremberg. Strieder 1993, n.º 55.
11 Panofsky 1977, p. 135.
12 *Ibid.*, p. 134.
13 Wölfflin 1905, p. 74.
14 Schott 1992, p. 94. Sobre la «iunctio dextrarum» *vid.* Panofsky 1934, p. 123.
15 Panofsky interpreta entre otras cosas el búho del vértice del arco exterior como un antiquísimo «símbolo de la noche, de un estado espiritual sin luz, y por tanto de la sinagoga». *Cfr.* Panofsky 1977, p. 138.
16 Zander-Seidel 1990, pp. 113-118.
17 El dibujo W 232 contiene la inscripción «Ein Nörmergerin as man zw kirchen gatt» [Una nuremburguesa yendo a la iglesia]. *Cfr.* Rupprich 1956, p. 205, n.º 15.
18 Sobre la veneración y alabanza de los humanistas a los santos, véase el resumen de Stieglecker 2001, pp. 17-122.
19 Sobre los humanistas como propagandistas de la veneración a santa Ana *cfr.* Dörfler-Dierken 1992, pp. 165-203, y Dörfler-Dierken 1993.
20 Véanse también a este respecto las explicaciones de mi tesis doctoral (Scherbaum 2002).
21 Wiegand 1991, p. 262.

39 *La Trinidad*

1511

Entalladura, 393 x 285 mm
Inscripciones: «1511» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/380]

Bibliografía Bartsch 122; Hollstein Vol. 7, p. 151, n.º 187; Meder 187; Panofsky 1955; Panofsky 1982, pp. 155-156; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, 231; Londres 2002-2003, n.º 120.

Detalle de cat. 39

Como Panofsky puso de manifiesto, esta entalladura de *La Trinidad* se corresponde en muchos aspectos con los frontispicios de los tres grandes libros religiosos ejecutados por Durero en 1511: *El Apocalipsis* [*vid.* cat. 33], *La Pasión grande* [*vid.* cat. 36] y *La vida de la Virgen* [*vid.* cat. 38]. En todos ellos se ofrecen imágenes religiosas que lejos de mostrar escenas o representaciones de cada uno de los libros, nos ofrecen visiones místicas: San Juan escribiendo mientras contempla una visión de la Virgen en el cielo, Cristo escarnecido y coronado de espinas rodeado de un nimbo de nubes, y la Virgen con el Niño con la luna a sus pies.

Ese carácter de visión celestial está presente en esta obra, editada y vendida como estampa suelta, y que constituye uno de los momentos culminantes en la carrera de Durero como grabador en madera.

El dominio técnico en el manejo de las gubias y cuchillas le permite configurar una imagen de intensa volumetría a base de semitonos realizados mediante la utilización de un amplio surtido de líneas paralelas y cruzadas, de muy pequeño tamaño y proximidad, y por tanto de enorme dificultad técnica. Por otra parte, los blancos del papel, en acentuado contraste con las partes más oscuras, crean una composición de marcado carácter dramático, acorde con el tema representado, una Trinidad del tipo *Compasio Patris*, donde la figura del Padre se constituye en trono en el que cobija a su Hijo muerto, rodeado de ángeles con los instrumentos

CAT. 59

FIG. 72 Alberto Durero, *La adoración de la Trinidad*, 1511, óleo sobre tabla. Viena, Kunsthistorisches Museum [Inv. 838]

de la Pasión. El tema de la Trinidad fue abordado por Durero ese mismo año en una de sus pinturas más importantes, *La adoración de la Trinidad* (Viena, Kunsthistorisches Museum) [fig. 72], si bien el dramatismo que domina la estampa, de indudable carácter devocional privado, y objeto por tanto de reflexión personal para su poseedor, se transforma en la pintura en un despliegue teológico basado en el texto de san Agustín *De Civitate Dei*, al tiempo que en una pintura de innegable matiz político, en la que la presencia de los Landauer —quienes le encargaron el retablo—, los Heller y el propio emperador rodeado de papas y santos, además del mismo Durero, convierten la obra en una soberbia imagen de propaganda del poder y su vinculación con el catolicismo. La representación de la Trinidad en la tabla, en contraposición a la estampa, es mucho más fría, al sostener Dios Padre no el cuerpo de Cristo directamente, sino la cruz a la que está clavado.

Con ambas obras, Durero puso de manifiesto su gran capacidad para atender la demanda social de imágenes, desde las públicas, como la pintura destinada a la capilla de Todos los Santos del Hospital de los Doce Hermanos de Nuremberg con *La adoración de la Trinidad* [fig. 72], hasta las estampas concebidas como un objeto que ha de ser mirado en la intimidad, como la que nos ha ocupado.

La extraordinaria difusión internacional de la que gozaron las estampas de Durero desde su edición y hasta bien entrado el siglo XVII, se pone de manifiesto en esta obra, modelo iconográfico y compositivo para numerosas obras posteriores, entre ellas una especialmente próxima, *La Trinidad* del Greco (Madrid, Museo del Prado) [fig. 73], pintada para el ático del retablo de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo. La reutilización por parte del Greco de esta estampa pone de manifiesto la identificación del pintor cretense con los planteamientos de la visión trascendente creada por Durero. JMM

FIG. 73 El Greco, *La Trinidad*, 1577-1579, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P824]

40 *Cristo con la cruz a cuestas*

1511

Pluma y tinta gris; arriba a la derecha dos improntas circulares en tinta negra (¿sello del coleccionista?), 295 x 219 mm
Viena, Albertina [Inv. 4851]

Procedencia Imhoff (?); Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 99; Winkler 580; Viena 1971, n.º 78 (con bibliografía); Strauss 1511/4; Viena 2003, pp. 399-400, n.º 132.

A pesar de que Durero abordó con frecuencia el tema del Calvario, nunca llegó a representarlo a través de la pintura. El ejemplo más destacado que se conserva, el retablo de *Ober Sankt Veiter*, encargado por Federico el Sabio, fue terminado por su colaborador Hans Schäufelein a partir de un diseño de Durero, tras el viaje de éste a Italia en 1505-1507. *Cristo con la cruz a cuestas*, realizado con trazos muy sucintos y rápidos, se ha relacionado, entre otras obras, con el dibujo de *El Calvario* [fig. 74]. *Cristo con la cruz a cuestas* podría haber sido un estudio preparatorio para un panel pintado a la izquierda del *Calvario*, y, de hecho, la arquitectura que cierra la composición hacia la izquierda y la comitiva que se mueve hacia la derecha, en torno a Jesús con la cruz a cuestas, abogan a favor de esta hipótesis; al fondo a la derecha se reconoce ya a grandes rasgos el monte Calvario. Esta obra sobre papel comparte con *El Calvario* detalles menores como los retoques. Por otra parte, la arquitectura con la columna delantera evoca motivos italianos, mientras que el busto de perfil del ángulo inferior derecho recuerda la figura de un donante. Estos motivos se relacionan con obras anteriores, surgidas entre 1504 y 1507. HW

FIG. 74 Alberto Durero, *El Calvario*, 1511, pluma.
Viena, Albertina [Inv. 3128]

CAT. 40

41 *La Virgen con el Niño*

1512

Carboncillo, 418 x 288 mm
Inscripciones: «1512» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 4848]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 103; Winkler 512; Viena 1971, n.º 82; Strauss 1512/6; Adelaida, Melburne y Sidney 1977, n.º 22; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 9 (con bibliografía); Viena 1994, p. 144, n.º 11, fig. 49a; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 213; Viena 2003, pp. 392-393, n.º 129.

A finales de la Edad Media[1], el tema de la Virgen amamantando gozó de gran aprecio en el culto mariano debido a su gran emotividad. A partir de 1503, Durero introdujo en su repertorio un pequeño grabado a buril de una *Maria lactans* (B 34), del que ya Vasari comentó, entusiasmado, que Durero no sólo había superado a Schongauer, sino también a sí mismo[2].

Pero este dibujo a carboncillo de gran tamaño fechado en 1512 no se inspira —salvo quizá en la descripción del pecho, de la cabecita y de la mano que ayuda— en el grabado que representa a la Virgen amamantando sentada en un banco de hierba. También el cuadro *La Virgen del verderol*, que en la bibliografía se suele comparar con el dibujo pintado por Durero durante su segunda estancia en Italia y que hoy se encuentra en Berlín, tiene pocas cosas en común con la obra sobre papel. El cuadro muestra al niño Jesús enseñando, sentado en el regazo de su madre, coronada por ángeles y rodeada de un gran número de detalles mariológicos y cristológicos. El dibujo, por el contrario, produce una impresión de mayor privacidad y no sólo por el tema del amamantamiento. La composición se concentra por entero en el motivo principal. No existen actores secundarios ni atributos que confieran especial realce a la madre y a su hijo, apartándolos de la realidad terrenal. Al contrario, ambos parecen muy de carne y hueso y naturales.

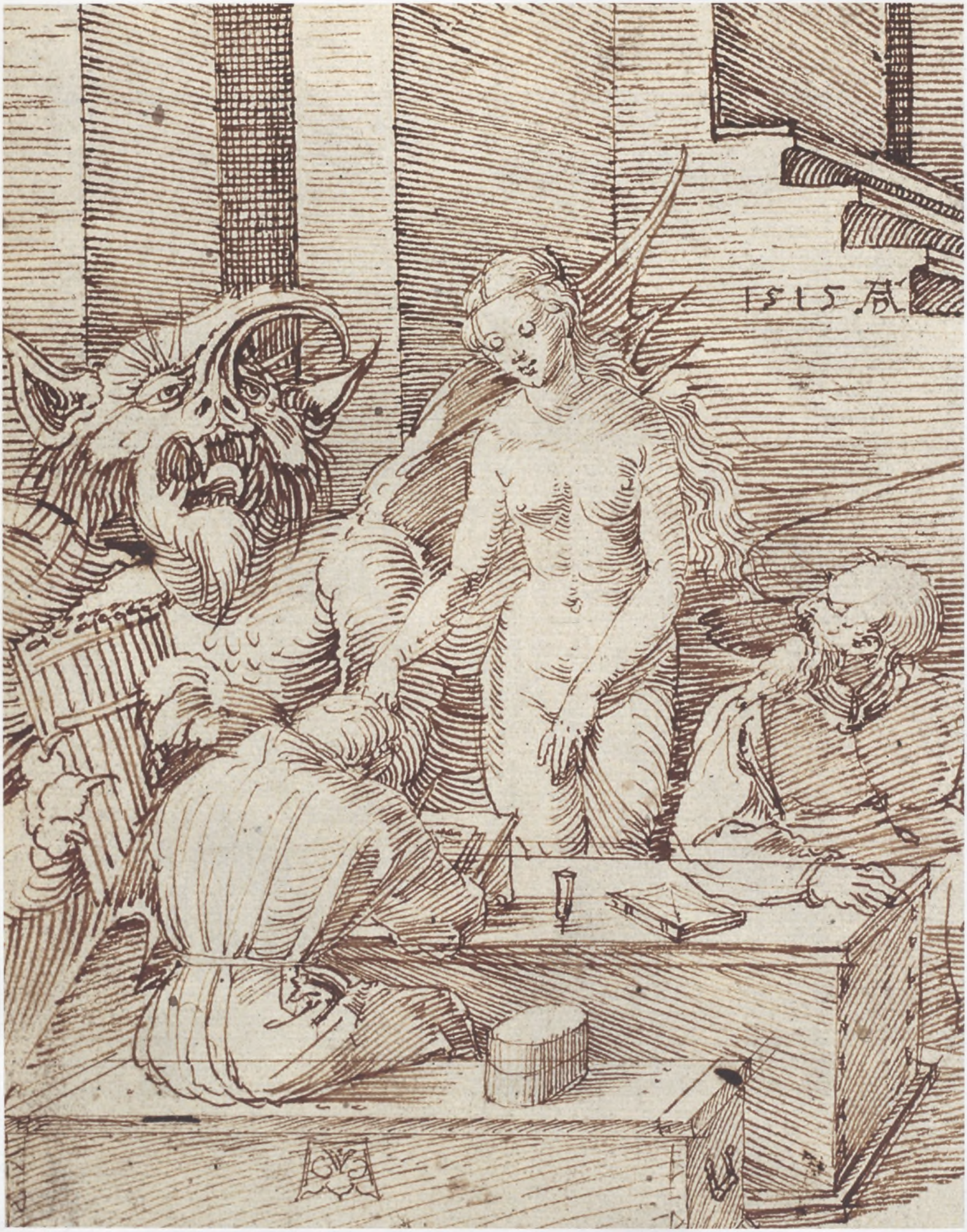
La articulación de los detalles, por sutiles que sean, propicia la cercanía e intimidad de la representación. La tensión entre la sonrisa dichosa de la mujer que amamanta y la mirada preocupada de la madre de Dios por los futuros acontecimientos, permite al observador acceder a un momento de máxima privacidad. Con una extrema parquedad de medios, sólo mediante la expresión de la madre, que conoce la futura Pasión de su hijo, Durero consigue plasmar en la obra los contenidos que antes proporcionaba la iconografía. Aquí no se pretende reflejar la placidez y la entrega maternal que expresan convincentemente los grabados de *Maria lactans* (B 34 y B 36). Durero recoge en esta obra la angustia de la madre, releva a María del papel de humilde dispensadora de alimento de Jesús para convertirla en una personalidad independiente.

Es probable que, con el paso de los años, esta obra sobre papel de tamaño relativamente grande sufriera desperfectos y se recortara el borde superior. Tal vez de ese modo se perdiese la fecha original; al menos el año que figura arriba a la izquierda se considera escrito por una mano ajena. Debido al parecido del tronco infantil con el posterior grabado a buril de la Virgen amamantando de 1519 (B 36), del que el dibujo de Viena (W 542) es un estudio preparatorio, Thausing sospechó que el dibujo fue ejecutado el mismo año. Pero no consiguió imponer esta opinión.

La configuración detallista y pictórica de la hoja, el formato inusualmente grande para un dibujo y el encuadre de la figura de medio cuerpo, raro en los dibujos de Durero aunque más frecuente en las pinturas, abonan la hipótesis de que el dibujo es un estudio para un cuadro que no llegó a realizarse[3]. Varios artistas posteriores a Durero recurrieron a ese modelo, fruto de la admiración que despertó a finales del siglo XVI[4]. AS

1 *Cfr.* H. Hallensleben, en LCI, vol. 3, p. 174.
2 Vasari (1910), p. 546. *Cfr.* Schoch, en Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 36.
3 Ante todo Heidrich 1906, p. 94.
4 Pauli 1906, pp. 291 y ss.

CAT. 41


1515

42 *La tentación de san Antonio*

1515

Pluma y tinta negra, 270 x 205 mm
Inscripciones (por otra mano): «1515» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3143]

Procedencia Imhoff (?); Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 116; Winkler 258; Viena 1971, n.º 95 (con bibliografía); Strauss 1510/3; Eisler 1991, p. 98; Hinz 1993, p. 211, fig. 13; Budde 1996, Z/77; Nuremberg 2000, n.º 90; Sidney 2002, n.º 19; Viena 2003, pp. 406-407, n.º 136.

La temática de esta obra —comparable a la de *El sueño del doctor* [cat. 44]— es la tentación, que se presenta bajo la figura de una atractiva joven desnuda al estudiante (tonsurado) enfrascado en la escritura. Como signo de su depravación, la tentadora aparece acompañada de un demonio monstruoso (¿con una flauta de Pan?, posiblemente también una *Rotte*, un instrumento de cuerda parecido a una cítara[1]), enmarcada por sus alas dentadas. La víctima no repara en la tentadora aparición, al contrario que el pintoresco anciano situado a su lado, que la mira fascinado e inactivo. La escena se desarrolla

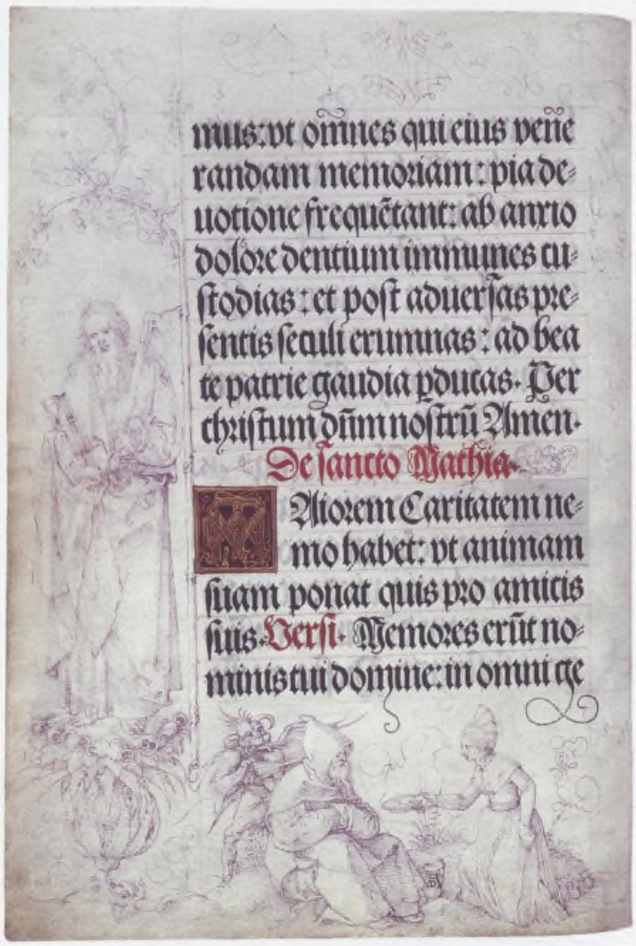


FIG. 75 Alberto Durero, *Tentación de un monje*, dibujo en *Devocionario del emperador Maximiliano I*, 1515, pluma. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek

Detalle de cat. 42

en un interior luminoso, construido de acuerdo con las reglas de la perspectiva, con el punto de fuga a la derecha, fuera de la imagen, a la altura de los ojos de la joven.

La mayoría de los detalles desmienten la interpretación habitual que considera la tentación de san Antonio junto al eremita Pablo. Ambos se encuentran en el desierto siendo ancianos, pero no son tentados juntos, sino alimentados juntos por un cuervo (así también en Durero, W 182, 183, B 107). Además no se conoce a san Antonio en un estudio. Más bien se trata —típico en la redacción dureriana— del tema del estudiante acometido por arrebatos libidinosos en la labor solitaria y abnegada del estudio, como por ejemplo en el Emblema LXXI de Alciato: «In studiosum captum Amore». Además, *La leyenda dorada* describe al mencionado san Pablo Eremita como espectador de un intento de seducción similar.

Al igual que en *El sueño del doctor*, la figura es una Venus, aquí un figurín con la apariencia de una *Venus de Cnido* (similar al dibujo de Viena de la tentación de san Antonio ejecutado en 1521, W 884). Sin embargo, el ambiente escénico de un estudio, de una «morada», brilla por su ausencia: en lugar del mobiliario propio de un estudio vemos cajones cúbicos que contribuyen más bien a configurar la perspectiva y el espacio, y a los que se concedió prioridad frente a las figuras. Así pues, la obra puede considerarse un artefacto ideológico en el que confluyen las visiones espaciales renacentistas y racionalizadoras de Durero con el recuerdo del mundo fantasmagórico del medievo alimentado desde el paganismo, que sobrevivió en las colecciones de leyendas de los libros populares.

La autenticidad de firma y fecha ha sido puesta en duda a veces —sin motivos convincentes— para datar antes la obra (casi siempre hacia 1502-1504), y así lo han hecho Flechsig, Winkler, Panofsky y Strauss. A favor de ello habla el espléndido concepto del espacio que experimenta su expresión más fuerte en *La vida de María* (mayoritariamente hacia 1502-1504) [*vid.* cat. 38], pero no el estilo del dibujo. Éste trabaja en gran parte con plumeados paralelos constantes que no aspiran a un modelado plástico, sino a valores de tono, y que se acumulan en los dibujos marginales del devocionario del emperador Maximiliano (1515) (en él también figura, dicho sea de paso, la *Tentación de un monje* [fig. 75], ahora —a pesar de su edad— tentado por un ama de casa en toda regla que, acompañada por un demonio similar, le ofrece un manjar, 1515-1518). El trazo del dibujo y el aspecto físico de la mujer desnuda son comparables a la de la hoja berlinesa de 1514 (W 668). BH

1 En la supuesta zona de la boca parece haber bosquejado remolinos que faltan en la flauta de Pan de la ilustración dureriana de Teócrito. En la escultura arquitectónica románica la cítara suele ser un instrumento del diablo, *cfr.* Hirsch y Hirsch-Wernet 1986-1987, pp. 141-186.

CAT. 42

DESNUDO Y PROPORCIÓN

El estudio y representación del cuerpo humano desnudo atrajo a Durero durante toda su vida, y a él dedicará una buena parte de su actividad. Asimismo, la versatilidad del artista va a tener un extraordinario eco en los temas y los medios en que acometa su plasmación visual: desde los tratados artísticos a las pinturas sobre tabla, pasando por los dibujos y las estampas, siempre de extraordinaria minuciosidad, fruto de un riguroso trabajo formal y técnico. Su obra reúne casi todas las posibilidades de representación del desnudo que se le brindaban a un artista en los primeros años del siglo XVI, tanto en el ámbito religioso como en el profano.

Al tiempo que realiza numerosos estudios de la antropometría del cuerpo masculino y femenino, aplica el resultado a sus obras, que de este modo adquieren una concepción formal indudablemente clásica que hunde su raíz en el tratado de Vitruvio. Además de determinar los cánones, a Durero le va a preocupar la representación del cuerpo del hombre y la mujer desde distintos puntos de vista y en diferentes actitudes, así como las tipologías que el cuerpo puede presentar en función de la mayor o menor estilización de la figura.

El desnudo no tiene, en Durero, un sentido único de lectura, al igual que ocurre en el resto de su obra. Por una parte, está el interés de Durero por la representación de la belleza humana, para lo cual buscó, estudió y plasmó los principios estructurales de la misma; por otra parte, este ideal de belleza busca su correspondencia en la realidad, en los tipos formales presentes en la escultura clásica al tiempo que en las figuras de carne y hueso de sus contemporáneos; y, finalmente, hay un deseo por expresar a través de imágenes una serie de conceptos, fundamentalmente la idea humanista del hombre como centro de la creación, junto a otros de tipo moral y religioso.

Durero va a ofrecer todo un catálogo de desnudos, formales y morales: mujeres malignas que tientan al hombre, heroínas clásicas como Lucrecia dándose muerte, personajes mitológicos que muestran ostentosamente su cuerpo desnudo, Adán y Eva como seres apolíneos y un poco distantes, justo antes de pecar o como una pareja estrechamente unida que asume las consecuencias de su acto. JMM

Detalle de cat. 54

43 *Las cuatro brujas*

1497

Buril, 192 x 136 mm
Inscripciones: monograma de Durero, «1497» y «O.G.H.»
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1526]

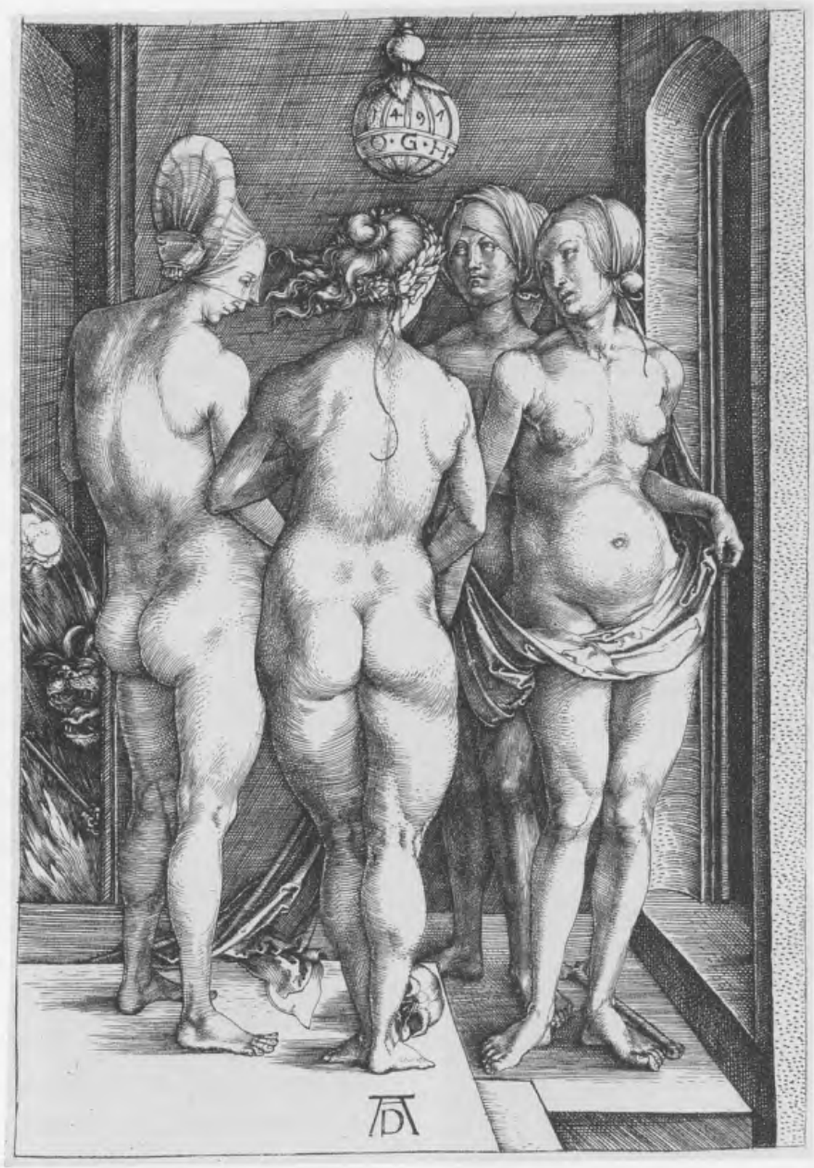
Bibliografía Bartsch 75; Meder 69 a; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 12; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 17 (Meder 69 a); Londres 2002-2003, n.º 176; Osnabrück 2003, n.º 25; Viena 2003, pp. 240-241, n.º 56.

Las cuatro brujas, el primer grabado dureriano sobre plancha de cobre fechado, supuso y supone una provocación inaudita: hasta entonces jamás se había podido contemplar en un cuadro una reunión de mujeres desnudas tan opulentas y sugestivas, y encima sin tema visible. Una provocación asimismo para los investigadores, que a la hora de interpretar la estampa no han llegado mucho más allá que Sandrart[1]. Éste desechó la vieja identificación con *Las tres Gracias*[2] tachándola de absurda, para pasar a considerarlas brujas. Ninguno de los numerosos intentos de interpretación posteriores, tanto de la escena como de la inscripción «O.G.H.» que figura en la esfera del techo, parecen convincentes[3]; su desciframiento más elegante como juicio de Paris[4], basado en el grabado a buril de Nicoletto da Modena (hacia 1500), adolece de la ausencia del héroe que le da nombre y revela una incompatibilidad rotunda con la iconografía de la época.

FIG. 76 Alberto Durero, *Desnudo de espaldas*, 1506, pincel. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ 15386]

Cuatro mujeres desnudas, que se miran pero no se comunican, se yerguen sobre una base extrañamente escalonada dentro de un recinto angosto; el ambiente es contenido y silencioso, pero en modo alguno aterrador, a pesar de la cara del demonio rodeada por el fuego infernal, la calavera y los huesos en el suelo. Las mismas figuras son heterogéneas: la de la izquierda, en una postura desmadejada, con un torso demasiado largo y una posición descuidada de la pierna, lleva la cofia con velo de una matrona burguesa; la del centro, de espalda rellena y carnosa y con una corona de hojas en el pelo, exhibe la postura afectada que se repite en el *Desnudo de espaldas* berlinés de 1506 [fig. 76]; la de la derecha, con una expresión de torturado nerviosismo y vientre velado, está estilizada hasta el *contrapposto* de la Antigüedad clásica; tras ella, oculta en su mayor parte, una cuarta mujer que, con la cabeza levantada, mira impávida al infinito; ésta y su vecina llevan la cabeza cubierta con un pañuelo.

La diversidad corporal y de posturas, que Durero acentúa con diferentes accesorios, permite deducir estudios individuales (*vid.* los antecedentes formales en *El baño de las mujeres* [fig. 55]), aquí reunidos. Es evidente que el autor se sentía urgido a publicar sus estudios de mujeres desnudas ejecutados años atrás, para lo que creó una iconografía sólida —forzosamente negativa—, comparable al *Sueño*



CAT. 43

del doctor [cat. 44], donde por primera vez en el arte alemán se representa una Venus auténtica desarrollada a partir de la «bruja» derecha.

Esta estampa ejerció una inmensa influencia en la Historia del Arte. Strauss contabiliza ocho copias; además, existen variantes con una nueva interpretación (Nicoletto da Modena, *El juicio de Paris*; los hermanos Beham, *Alegorías-Vanitas*). La estupenda e inspirada bruja *a tergo*, sobre todo, está presente, más o menos literalmente o con variaciones, en innumerables figuras de espaldas de la época, de manera que podemos atribuir a su autor con toda justicia la invención del desnudo de espaldas moderno. BH

1 Sandrart 1675-1680, vol. 2, p. 222.
2 Schuster 1991, vol. 1, pp. 264-268.
3 Recopilados y aumentados con una propia en Anzelewsky 1983, pp. 29-44.
4 Nuremberg 1971, n.º 514.

44 *El sueño del doctor / La tentación del ocioso*

Hacia 1498

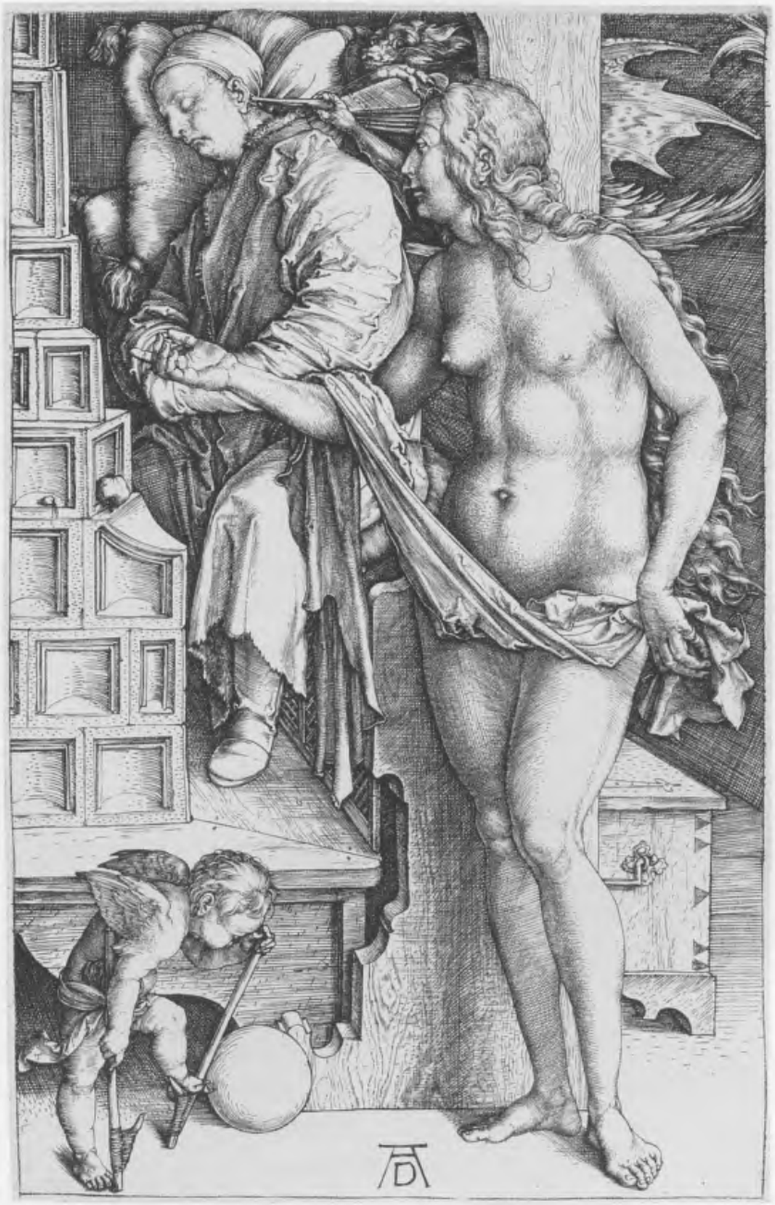
Buril, 189 x 121 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1527]

Bibliografía Bartsch 76; Meder 70 b; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 22; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 18 (Meder 70 b); Londres 2002-2003, n.º 56; Osnabrück 2003, n.º 129; Viena 2003, pp. 242-243, n.º 57.

«Además grabó un hombre durmiendo en un cuarto de baño [«stufa»: en realidad, chimenea], detrás de [junto a] él, Venus, que le tienta en sueños mientras Cupido se sube alegremente a unos zancos y el demonio le sopla en el oído con un fuelle.» Esta descripción de Vasari[1] constituye hasta hoy la base para interpretar la estampa y dio lugar al título de *El sueño* o *La tentación del ocioso*, mientras que el «doctor» añadido por Thausing es pura invención. El escenario es un espacio reducido, ocupado en su mayor parte por tres figuras y equipado con un mobiliario parco pero robusto. Un hombre entrado en carnes, más bien joven, ataviado con bata y gorro de dormir, se ha quedado dormido sobre el banco situado junto a la estufa —la cabeza apoyada en un cojín— al agradable calorcillo, mientras un demonio con apariencia de murciélago le insufla sueños al oído con el fuelle. El objeto (o «mediador») del sueño podría ser la mujer desnuda situada en el primer plano de la estancia que se muestra más al espectador del cuadro que al soñador, al que parece hacer una seña con el brazo derecho extendido (por encima de la manzana asada). A la derecha, donde confluyen los rizos ondulados de la mujer y las alas del demonio en un movimiento inquieto, un arcón limita el espacio pictórico, que concluye con un oscuro esgrafiado diagonal que asciende en sentido oblicuo.

FIG. 77 El Bosco, *La mesa de los siete pecados capitales* («La pereza», detalle), hacia 1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado [P2822]

Panofsky propuso una interpretación convincente de la escena como «acedia», el pecado mortal de la pereza, que expone al ser humano a las tentaciones de la carne, de manera parecida a la mesa de Madrid de *Los siete pecados capitales* de Hieronymus Bosch [fig. 77], donde el durmiente situado junto a la estufa es, sin embargo, amonestado por una monja. No obstante, aquí no se proclama una moral obvia. No aparece, por ejemplo, una bruja acorde con el ambiente —como en el grabado a buril de Durero aproximadamente de la misma época de *Las cuatro brujas* [cat. 43]—, sino una auténtica Venus sugestiva como una estatua: *contrapposto* y modelado escultural; la primera de corte clásico en el arte alemán, ni divinidad planetaria, ni diosa Lujuria, ni «Venus». La cita anacrónica en la estancia alemana antigua evoca el uso medieval de los dioses paganos como ídolos, por ejemplo el fatal desposorio de un joven con una encantadora estatua de Venus —a la que él coloca ingenuamente el anillo—, del que las crónicas y leyendas[2] suministran abundante información desde William de Malmesbury. También en este caso lleva Venus un anillo.



CAT. 44

Durero, sin embargo, proyecta lo «demoníaco» en el subconsciente del hombre dormido, convirtiendo la pesadilla en ilusión y liberando de ese modo a la figura de Venus de su connotación satánica para convertirla incluso en el prototipo de la mujer ideal, similar a la Eva del grabado de 1504 [cat. 50-52], sin renunciar a su oscuro pasado.

La técnica del grabado alcanza aquí una nueva dimensión en la reproducción del material: cerámica, madera, textiles y cabellos muestran una materialidad evidente, mientras que el cuerpo femenino, al contrario que las brujas, está concebido con plena deliberación como estatua. Strauss consigna ocho copias de la estampa. BH

1 Cit. a partir de la traducción de Förster 1845, p. 309.

2 Sospechado primero por Panofsky; con profusión de detalles en Hinz 1998.

45 *El monstruo marino*

Hacia 1498

Buril, 251 x 188 mm
Inscripción: monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1521]

Bibliografía Bartsch 71; Meder 66 a; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 23; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 21 (Meder 66 a); Londres 2002-2003, n.º 53; Osnabrück 2003, n.º 105; Viena 2003, pp. 244-245, n.º 58.

Esta estampa, titulada *El monstruo marino* por el propio Durero, figura dentro del grupo de los grabados mitológicos tempranos cuya procedencia temática es imposible esclarecer de manera concluyente. Alude a un rapto y así lo confirma la mitad del dibujo de *El rapto de Europa* [cat. 7], donde las asustadas compañeras de la víctima situadas en la orilla guardan una gran semejanza con las de aquí. La mujer con diadema, collar de perlas y apariencia de princesa oriental, mira preocupada (de manera parecida a la «Lujuria» de *Los celos*, B 73, un grabado sobre plancha de cobre de la misma época), pero accede a que un fantástico anciano, un tritón mitad hombre, mitad pez, la lleve hacia el mar sin oponer resistencia, mientras el presunto padre, un turco, gesticula junto a la orilla.

Ninguno de los numerosos casos de rapto de la mitología propuestos han resultado convincentes. Parece más bien que Durero eligió un marco y un tratamiento espectacular para escenificar y resaltar el motivo principal, la beldad yacente.

Ésta reposa en una postura impropia de una situación de rapto, entre tumbada y sentada, relajada como si yaciera en un canapé. Se trata de una postura intemporal y clásica que retornará más tarde en *Paolina Borghese* de Canova (1804-1808) y en la fotografía *Odalisque* de Horst P. Horst (1943), que reproduce el tocado dureriano. Con ello, la yacente raptada parece un equivalente de la Venus de *El sueño del doctor* [cat. 44], aproximadamente de la misma época, a la que también la vincula la cuidadosa técnica del grabado, que modela por separado las distintas partes del cuerpo. Y al igual que Venus desemboca en los estudios de proporciones de Eva [cat. 49], la raptada se convierte en prefiguración de la «canónica» mujer yacente [cat. 46], y por tanto debió de ser diseñada como prototipo de la figura yacente ideal, que finalmente, sin embargo, no halló continuación.

Las figuras de mujeres yacentes desnudas surgieron en Florencia y se cultivaron más tarde en Venecia, donde Durero podría haberlas conocido[1]; pero en él —a diferencia de Cranach por ejemplo— apenas desempeñan papel alguno.

Los seres marinos —tritones, hipocampos, nereidas— gozan de abundante presencia en el arte decorativo romano de sarcófagos y mosaicos, y así lo transmite también el grabado de Mantegna *El combate de dioses marinos* copiado por Durero [*vid.* figs. 37 y 39][2]. Resulta llamativo que en lugar del formato apaisado típico de los motivos marinos y de las figuras yacentes se utilice un formato vertical cuya mitad superior está ocupada por la panorámica de una ciudad alemana emplazada sobre la cima de una montaña —el paisaje de Mittelgebirge más importante de Durero hasta entonces—, convirtiéndose así en un motivo de igual importancia de la estampa. Desde el punto de vista temático y compositivo el grabado se corresponde con el dibujo de igual formato *Pupila Augusta* (W 153), cuyo traslado a la plancha de cobre no llegó a realizarse. En el siglo XVI se contabilizan once copias. B H

1 Meiss 1966, pp. 348-382.

2 Anzelewsky 1983, pp. 45 y ss., considera paradigmáticas algunas pequeñas obras italianas con decoración nielada, de esa misma temática.

CAT. 45

46 *Desnudo femenino yacente*

1501

Tinta negra a pluma y aguada de tinta gris con realces de albayalde sobre papel estucado verde; incisiones de compás y líneas antropométricas a punta de plata en la zona del vientre, 170 x 221 cm
Inscripciones: «Dz hab ich gfisyrt» [Esto lo he dibujado yo con la ayuda de una escala métrica], «1501» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3072]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 48; Winkler 260; Viena 1971, n.º 23 (con bibliografía); Washington 1971, p. 42 (bajo el n.º VIII); Strauss 1501/6; Keil 1985, p. 56, fig. 7; Viena 1992, pp. 22-23 y 237; Koerner 1993, pp. 189, 218 y 484 (nota 10); Budde 1996, Z/36a; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 74; Viena 2003, pp. 246-247, n.º 59.

Este desnudo femenino yacente apoyado se considera una de las primeras figuras antropométricas de Durero desde que Justi descubrió líneas geométricas a punta de plata sobre el fondo verde del papel[1].

A favor de ello no sólo aboga la ausencia de ambiente (excepto el horizonte de la imagen), sino también la cuidadosa inscripción con el monograma y la fecha de 1501. También la minuciosa ejecución según la técnica «veneciana», blanco y negro sobre un fondo coloreado, permite valorar la hoja como un resultado válido.

Es obvio que Durero recurrió a la mujer yacente de *El monstruo marino* [cat. 45], pero situó a ésta en una postura deliberadamente artificiosa evitando torsiones, intersecciones y escorzos para conseguir de ese modo medir las partes y distancias corporales. Pero esta mujer yacente, al igual que las figuras yacentes en general, no se incluyó como prueba en el posterior trabajo de Durero sobre la proporción humana. BH

1 Justi 1902, p. 28.

CAT. 46

47 *Venus a lomos de un delfín*

1503

Pluma y tinta gris oscura, 212 x 212 mm
Inscripciones: «1503» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3074]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 51; Winkler 330; Nuremberg 1971, n.º 522; Viena 1971, n.º 14; Strauss 1503/1; Eisler 1991, p. 287, fig. 11.18; Nueva York 1997, n.º 6; Bilbao y Viena 1999, n.º 3 (con bibliografía); Múnich 2001, p. 46 y n.º Z 11; Viena 2003, pp. 248-249, n.º 60.

La obra *Venus a lomos de un delfín*, más que un divertimento fruto de la imaginación del artista —plasmado quizá con fines decorativos—, es una seria obra de mitología concebida con planteamientos muy precisos. Una mujer, que no puede ser menos clásica, con redondeces corporales similares a las de *Némesis* [cat. 25] y con el pelo recogido como en una escena de baño profano, cabalga por el mar a lomos de un fantástico delfín, con el horizonte a la altura de los hombros; en la neblina marina de la derecha hay lo que quizá sea una vaga insinuación de un árbol en una isla. Venus mira al observador con sus enormes ojos infantiles, y sostiene un cuerno de la abundancia del que escapa Cupido: alado, ciego, a punto de disparar el arco, como la figura de una fuente[1]. El cuerno de la abundancia podría proceder formalmente del grabado a buril de Mantegna *Bacanal* (B 20).

La Afrodita (Venus) nacida del mar, que en la Antigüedad posee a menudo un delfín como atributo, suele ser representada en los manuscritos del bajo medievo en el agua, de pie o nadando[2]; de pie sobre un delfín también en el dibujo de Durero *Pupila Augusta* (W 153). Estas tradiciones concurren en esta obra para conformar un nuevo «monstruo marino», comparable desde el punto de vista temático, por ejemplo, a la decoración marginal de la tumba de san Sebaldo de Nuremberg. BH

1 Así ya como coronación de la Fuente de la Eterna Juventud, 1411-1416; fresco, Castello di Manta.

2 Por ejemplo en Seznec 1972, fig. 31; Panofsky 1984, figs. 56-58. *Cfr.* también el relieve de Venus del Tempio Malatestiano de Rímini.

CAT. 47

48 *Antropometría de Adán*

DORSO *Adán*

1504

Pluma y tinta parda; perforaciones de compás, 262 x 166 mm
Dorso: pluma y aguada, tinta parda
Inscripción: en el dorso, por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3080]

Procedencia Bianconi; Fries (L. 2903); Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 80; Flechsig 1931, pp. 196-198; Winkler 421 (recto) y 422 (dorso); Panofsky 1943, núms. 460 (recto) y 461 (dorso); Nuremberg 1971, n.º 486; Viena 1971, núms. 49 (dorso) y 49a (recto) (con bibliografía); Strauss 1504/11 (recto) y 1504/12 (dorso); Keil 1985, p. 58, fig. 10; Viena 1992, pp. 25-26 y 237; Koerner 1993, pp. 195-196; Nueva York (Lehman Collection, vol. VII) 1999, pp. 40 y 42; Viena 2003, pp. 258 y 260, n.º 66.

En este dibujo de Adán —un diseño para el grabado a buril de 1504— Durero empleó las dos caras del papel: en el recto aparece la construcción de la figura con el dibujo de los contornos y el dibujo interior, limitado a pocos datos, así como cifras de proporción y círculos trazados a compás; en el dorso, el calco realizado gráficamente, con fondo oscuro a la aguada, en la posición «correcta» de la imagen. Sólo se perciben escasas discrepancias con respecto al grabado, como por ejemplo en la posición del árbol y la mano con la manzana. La cuestión de la prioridad del grabado o del dibujo es controvertida. Numerosos investigadores, entre ellos Flechsig, Winkler y Panofsky, consideran la figura un desarrollo ulterior del Adán grabado, es decir posterior; otros, como por ejemplo Koschatzky y Strobl, lo consideran un requisito previo, o sea anterior. Estas valoraciones antagónicas dependen en parte de si se considera a la hoja de Eva [cat. 49] —también doble— como pareja de ésta. En caso afirmativo, se trataría de un desarrollo ulterior de la versión grabada, que la mayoría de los autores sólo conciben a continuación, es decir para la preparación de las tablas de *Adán* y *Eva* de 1507 [cat. 53-54]. BH

49 *Antropometría de Eva*

DORSO *Eva*

1506

Pluma y tinta parda; perforaciones de compás, 262 x 165 mm
Dorso: pluma y aguada, tinta parda
Inscripción: en el dorso, por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3081]

Procedencia Bianconi; Fries (L. 2903); Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 81; Winkler 423 (recto) y 424 (dorso); Nuremberg 1971, n.º 485; Viena 1971, núms. 50 (dorso) y 50a (recto) (con bibliografía); Strauss 1506/52 (recto) y 1506/53 (dorso); Panofsky 1977, p. 161; Viena 1992, pp. 26-27 y 237; Rowlands y Bartrum 1993, pp. 79-80 (n.º 167); Viena 2003, pp. 259 y 261, n.º 67.

Algunos investigadores, Winkler por ejemplo, consideran esta hoja doble la pareja de *Adán* [cat. 48]. Eva —que difiere por completo de la estampa y del futuro cuadro del Prado [cat. 54]— está cogiendo la manzana situada por encima de su cabeza con un movimiento impetuoso. Contrariamente a la dirección de su paso, está apartada de su compañero, después de que Durero girase la dirección de la cabeza (*pentimenti* del dorso). También las proporciones difieren

CAT. 48 RECTO

CAT. 49 RECTO

claramente de esos puntos angulares. Eva exhibe una desacostumbrada esbeltez juvenil; la anchura de caderas y la longitud del cuerpo están en una relación aproximada de 1:5,5 en comparación con el aproximado 1:4,5 del grabado. Además, la proporción de las piernas respecto a la longitud total, que en la versión estampada del hombre y de la mujer es exactamente la mitad, es a todas luces menor.

Aún más llamativa es la postura de *contrapposto* de Eva: junto con el brazo levantado es más parecido al sátiro del grabado *Bacanal* de Mantegna que al *Apolo de Belvedere*. Las piernas abiertas, una postura muy inhabitual en las mujeres, incluso en el arte antiguo, que se minimizó con tacto en el grabado, se debe a la igualación —especular— con Adán: el «paso» más trascendental de Durero para la «equiparación» estética entre el hombre y la mujer. La Eva pintada, por el contrario, con las piernas abiertas en una posición «piruetesca» (Panofsky), encarna la recaída más extrema en el lenguaje corporal femenino tradicional (W 426/427 documenta una versión alternativa con las piernas más cerradas).

En este sentido, la opinión defendida con más frecuencia de que *Eva* con (o sin) *Adán* [cat. 48] se incluye en la etapa —italiana— de preparación de las tablas del Prado, no es muy convincente. Igualmente justificada está la suposición de que Durero quiso testar la composición con la variante de la Eva «equiparada al hombre» en relación con la versión grabada, lo que es concebible tanto antes como poco después de realizar la estampa. Tampoco se perciben influencias italianas. La aplicación de un fondo oscuro y estrecho a las figuras desnudas, como en este caso, preferida por Durero desde hacía algún tiempo, desembocó de hecho —monumentalizada— en las tablas del Prado. Se convirtió en patrón en Cranach, que popularizó asimismo el movimiento de Eva estirándose hacia arriba para coger la manzana y su posición «piruetesca». BH

CAT. 48 DORSO

CAT. 49 DORSO

50 *Adán y Eva*

1504

Prueba de estado, I
Buril, 254 x 195 mm
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1449]

Bibliografía Bartsch 1; Meder 1; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 38; Londres 2002-2003, n.º 86.

51 *Adán y Eva*

1504

Prueba de estado, II
Buril, 254 x 195 mm
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1450]

Bibliografía Bartsch 1; Meder 1, prueba de estado 2; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 39 (Meder 1, prueba de estado 2); Londres 2002-2003, n.º 86; Viena 2003, pp. 254-257, n.º 64.

52 *Adán y Eva*

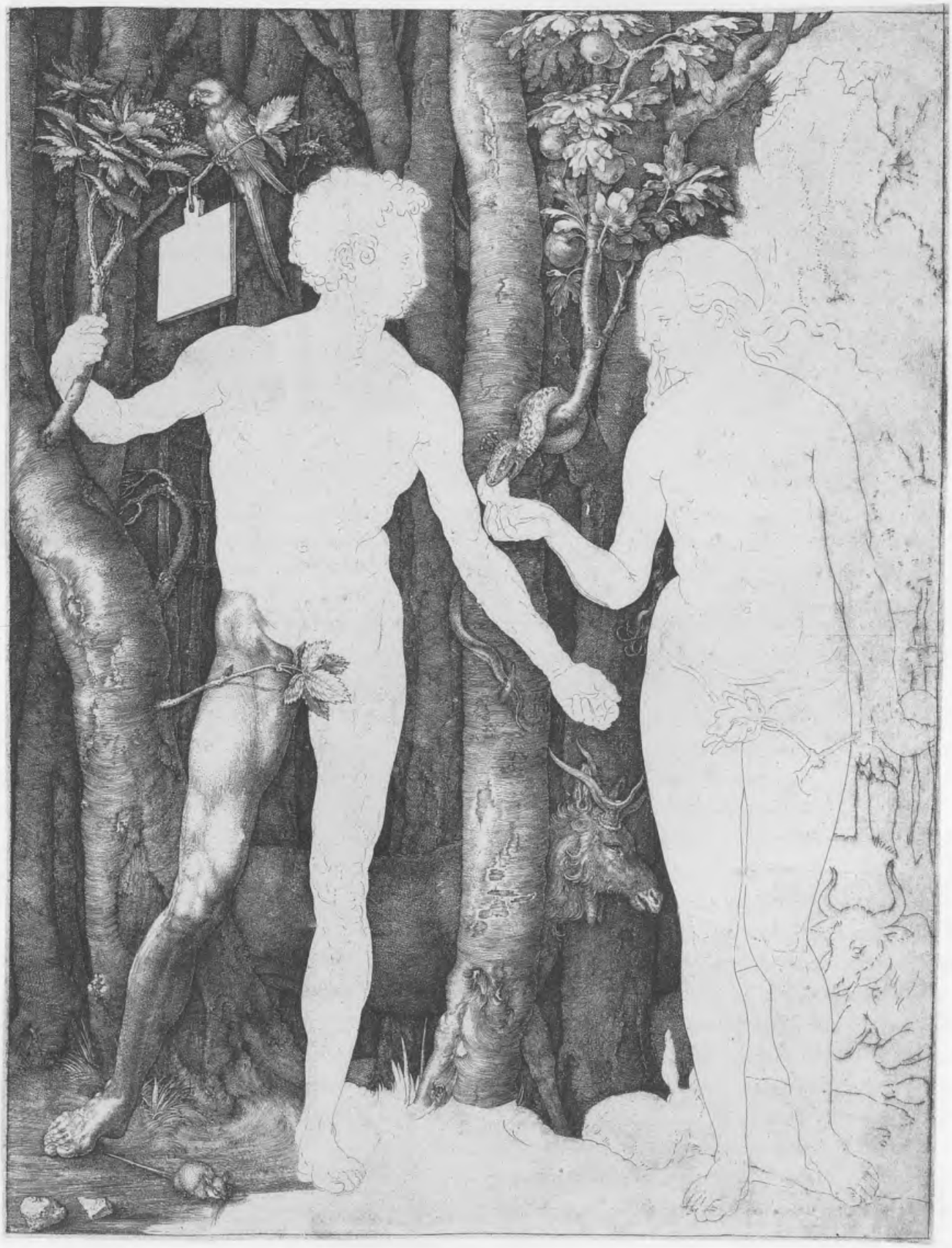
1504

Estado definitivo
Buril, 254 x 195 mm
Inscripciones: monograma de Durero, «ALBERT/DVRER/NORICVS/FACIEBAT» y «1504»
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1451]

Bibliografía Bartsch 1; Meder 1, II a; Schuster 1986, p. 38, fig. 6 y p. 45; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 32; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 39 (Meder 1, II b); Eberlein 2003, p. 45; Londres 2002-2003, n.º 87; Osnabrück 2003, n.º 60; Rebel 2003, p. 34, fig. 9; Viena 2003, pp. 254-257, n.º 65.

Tras *Némesis / La gran Fortuna* [cat. 25], *Adán y Eva* es el segundo de los magistrales grabados de figuras que Durero plasmó con la intención de crear un canon. Su interés por el cuerpo femenino, evidenciado desde época temprana, se ve completado ahora por la necesidad de establecer un sistema simétrico con el masculino. Es significativo que Durero no desarrollase a Adán y Eva a partir de sus propias representaciones, casi siempre afectivas, de parejas, también de Adán y Eva, sino que plasmase a cada uno de sus miembros por separado a partir de figuras independientes.

Adán, trazado en fechas tempranas en varias etapas previas —hacia 1500— (W 262-264, 332: Grupo de *Apolo* [fig. 78])[1], casi siempre deriva desde el punto de vista iconográfico del *Apolo de Belvedere* (Vaticano), que era accesible desde la década de 1490. De hecho, tres de esas obras sobre papel muestran la iconografía de ese dios de proverbial belleza, que para Durero se asemejaba a la de «Jesucristo»[2], por lo que su patrón también era adecuado para Adán. Sin embargo, el modelo de Apolo fue sometido a grandes modificaciones y se distanció de la estatua clásica con la adición de elementos naturales. Esto es visible, por ejemplo, en el *Apolo Poynter* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, W 262), que, aunque es el que más se aproxima al *Apolo* belvederiano, permite reconocer —sin ser un estudio de modelo—



CAT. 50

FIG. 78 Alberto Durero, *Apolo y Diana*, hacia 1501-1504, pluma. Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings [Inv. 5218-182]

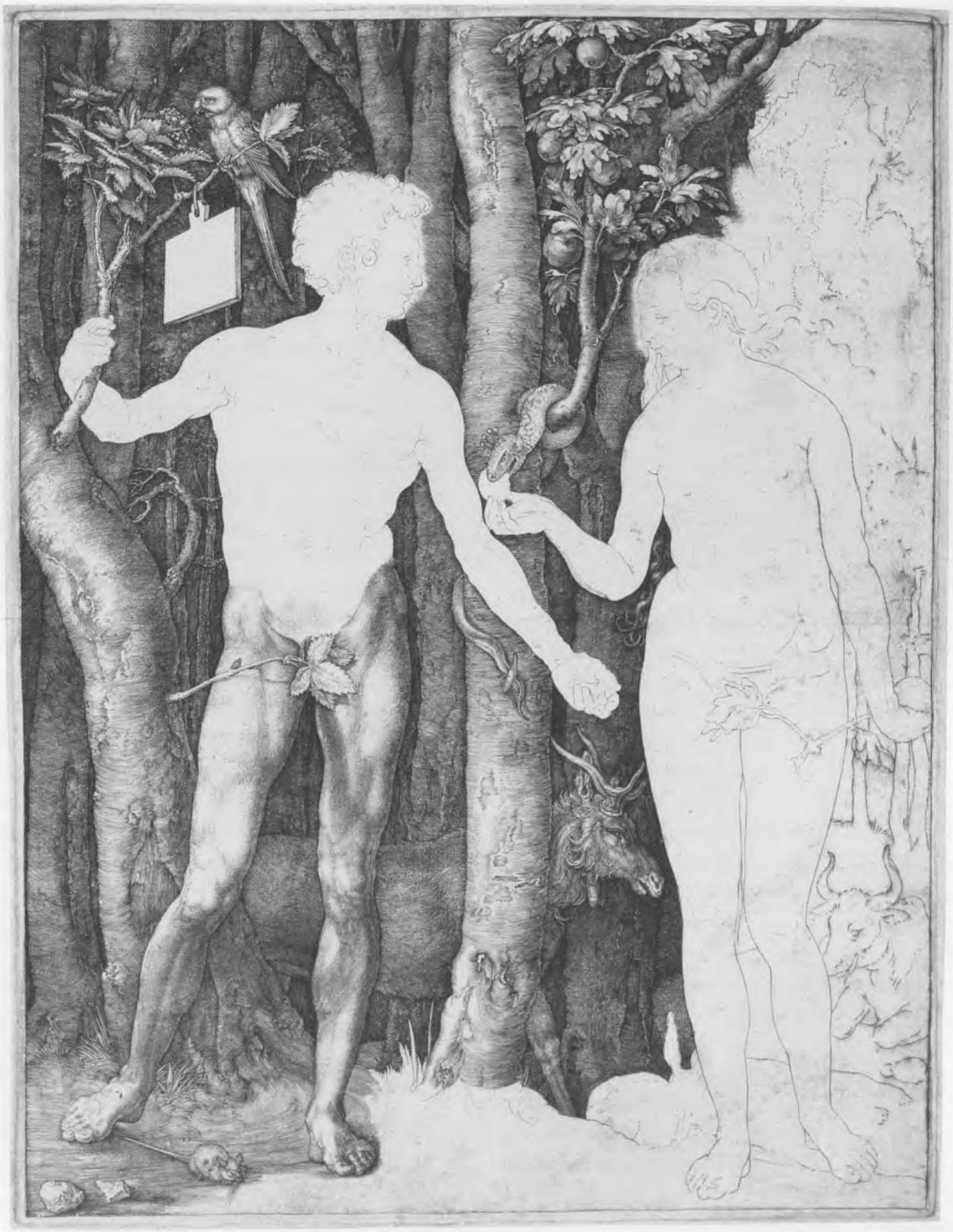
FIG. 79 Alberto Durero, *Adán y Eva*, 1504, pluma. Nueva York, The Pierpont Morgan Library [Purchased by Pierpont Morgan, 1910, I, 257d]

la cercanía (anatómica) a reproducciones anteriores de hombres desnudos[3]. Finalmente fue preciso girar la cabeza y la mirada para sugerir la unión con Eva. No se conocen estudios de proporción específicos para Adán[4], pero debemos presuponerlos, dado que el proyecto de Adán y Eva se inició de manera inequívoca bajo esos auspicios.

Eva, por el contrario, posee varios dibujos de proporción preparatorios (W 265, W 334-335, W 411-418), pero carece de raíces iconográficas terminantes. No conocemos una estatua de Venus comparable a Apolo, por ejemplo, como se afirma con frecuencia; a lo sumo cabe considerar como predecesora la propia Venus de Durero de *El sueño del doctor* [cat. 44]. La figura femenina, al contrario que la masculina, pasó por diferentes configuraciones, opulentas y esbeltas. Parece que Durero fue conformando a la mujer poco a poco hasta alcanzar un diseño equivalente a la imagen del hombre fijada en época temprana.

El dibujo [fig. 79] proporciona una excelente lección práctica para comprender el emparejamiento de Adán y Eva: los dos dibujos, realizados primero independientemente, en hojas de papel de diferente anchura, fueron posteriormente pegados de modo que las manos, así como la intensa y oscura aguada del fondo, relacionan las figuras en una misma composición. Este montaje es considerado por muchos el modelo definitivo del grabado, que invierte especularmente la composición del dibujo. Dicho montaje evidencia, sin embargo, un desliz antropométrico: el hombre tiene casi la misma altura corporal que la mujer. Esto lo corrigió Durero deslizando el grabado de Eva hacia el borde inferior, es decir hacia delante, para conseguir el efecto óptico y aparentar una mayor estatura de Adán, lo que a buen seguro requirió otra etapa intermedia de trabajo.

En la estampa [cat. 52], Adán y Eva aparecen sin contacto en una dimensión lo más grande posible: con una rigurosa frontalidad y las cabezas de perfil, Adán mira a Eva mientras ésta contempla la serpiente con la manzana. A esto, y a las respectivas piernas de apoyo vecinas, queda reducido su «afecto»; no queda margen para el contacto, ni menos para la emotividad, como sucedió antes y sucederá más tarde en *La caída del hombre* [cat. 56]. En estampaciones tempranas, los cuerpos muestran una textura entre marmórea y aterciopelada que, ante la oscuridad del bosque que cubre casi



CAT. 51

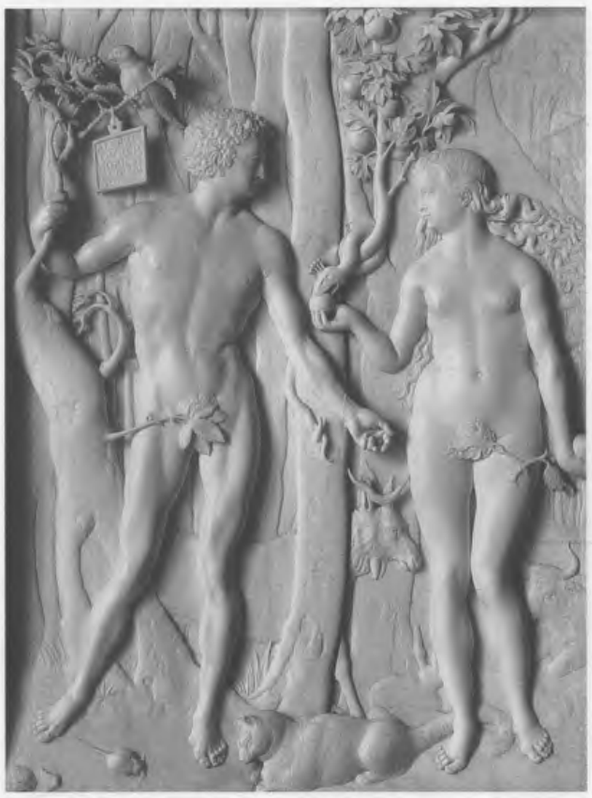


FIG. 80 Loy Hering, *Adán y Eva*, primera mitad del siglo XVI, marfil. Madrid, Museo Nacional del Prado [E281]

toda la superficie, despliega una tenue luminosidad; al mismo tiempo la piel de Eva, como observó Schoch, es «mucho más clara que la de Adán», en consonancia con las representaciones pintadas[5].

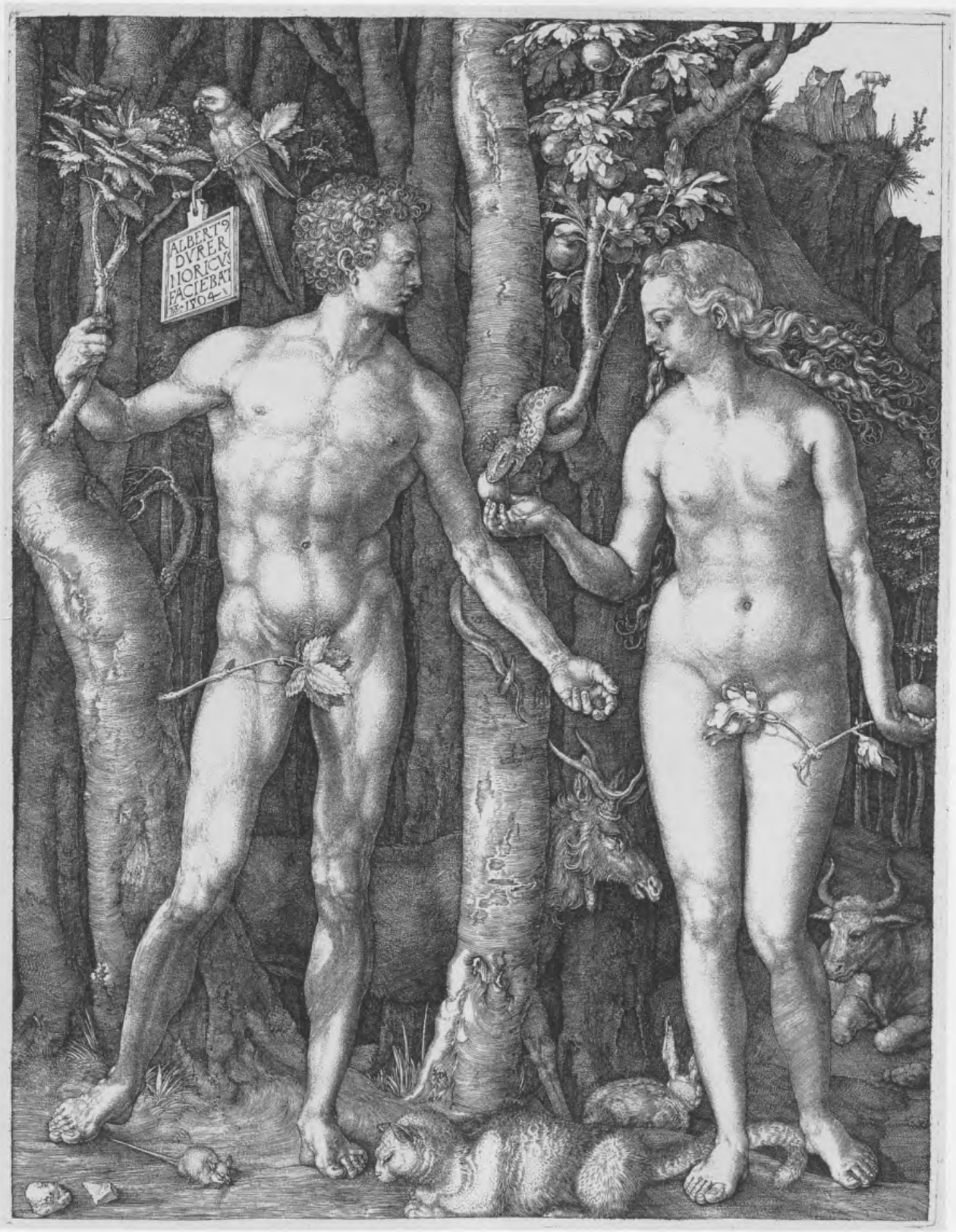
El tupido bosque alberga diversos animales de una apacibilidad paradisíaca, gato y ratón, alce, liebre, toro. Según Panofsky simbolizan —de acuerdo con el escolasticismo— los cuatro temperamentos o «humores» del estado físico animal que, arrancados por el pecado original de su equilibrio primigenio, traerán en lo sucesivo al género humano la enfermedad y la muerte[6]. A esta interpretación se opone el hecho de que en el mismo Durero[7], al igual que en sus contemporáneos, los animales del Paraíso eran intercambiables.

No sucede lo mismo con los animales desplazados de su lugar de origen de manera llamativa y controvertida, la falsa serpiente y el papagayo. Éste, según decía el entonces bien conocido *Physiologus*, imita las voces humanas, e incluso habla él mismo[8]; está posado en la rama a la que se agarra Adán y de la que cuelga la refinada firma de Durero, por vez primera en latín. Es difícil interpretar esto de otro modo que no sea un manifiesto identificativo del autor y del hombre. También la diminuta, aunque bien visible, gamuza encierra un guiño al *Physiologus* que se corresponde con *El pecado original*: la gamuza ama las altas montañas y percibe si los que se acercan son astutos o amables[9].

Existen dos pruebas de estado que ilustran el proceso creativo de la obra [cat. 50 y 51][10]. Como se aprecia en el margen derecho de la prueba del primer estado [cat. 50], Durero comenzó trazando el contorno de los distintos elementos de la composición, para a continuación ir grabando con detalle las diferentes figuras que forman la mitad izquierda de la obra y que circunscriben a Adán. El siguiente paso [cat. 51] consistió en dar forma a la figura más clara de Adán, comenzando por su pierna derecha y continuando por su izquierda y así, presumiblemente de abajo a arriba, hasta completar su figura. Es de suponer, pues no han llegado a nosotros otras pruebas de estado posteriores, que el siguiente paso fue grabar los animales colocados a los pies de las figuras y el fondo de paisaje situado a la izquierda de Eva, del mismo modo que con Adán, para terminar con la parte más clara de la composición, la figura de Eva.

Diez ejemplares del grabado e incontables repercusiones en la gráfica, en la pintura y en la escultura (copia en marfil de Loy Hering, escultor alemán documentado entre 1499 y 1554, en el Museo del Prado, E-281 [fig. 80]) atestiguan una aceptación casi sin parangón de este modelo humano de Durero. BH

1 Panofsky 1920, pp. 359 y ss.
2 Rupprich 1966, p. 104; aunque formulado más tarde, 1512-1513.
3 Sobre todo al *Autorretrato desnudo* de Weimar [fig. 4].
4 Aunque *Adán* [cat. 48] no esté representado como en Viena 1971, pp. 216 y ss., es utilizado para ese propósito.
5 Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 113.
6 Panofsky 1977, pp. 113-117.
7 El alce, exótico para Durero, es sustituido en *La Pasión pequeña*, tabla 2 (B 17), por otro animal más corriente, el tejón.
8 *Physiologus* (1981), n.º 58.
9 Dorcas: cérvido de hermosos ojos claros, también corzo, gacela; *ibid.*, n.º 41. *Cfr.* Salmo 103 (104), 18; sobre Lutero con gamuza, traducido como «Steingeisz» en la versión en alemán antiguo (manuscrito Millstätter).
10 Nota aclaratoria añadida a esta ficha sobre el proceso creativo elaborada por José Manuel Matilla.



CAT. 52

53 *Adán*

1507

Óleo sobre tabla, 209 x 81 cm
Inscripción: monograma de Durero (ángulo inferior derecho)
Madrid, Museo Nacional del Prado [P-2177]

54 *Eva*

1507

Óleo sobre tabla, 209 x 80 cm
Firmado en una cartela: «ALBERTUS DÜRER ALMANUS / FACIEBAT POST VIRGINIS PARTUM / 1507 A. D.»
Madrid, Museo Nacional del Prado [P-2178]

Procedencia Johann. V. Thurzo, obispo de Breslau (?); Ayuntamiento de Nuremberg; Rodolfo II en Praga (fin siglo XVI); Cristina de Suecia (1648); Felipe IV (1655); Madrid, palacios de los reyes de España (1655-1792); Academia de San Fernando (1792); Museo del Prado (1827).

Bibliografía Tormo 1936, pp. 82-87; Tietze y Tietze-Conrat 1938, II, núms. 349 y 350; Panofsky 1943, vol. 1, p. 119; Estocolmo 1966, p. 505; Zampa y Ottino della Chiesa 1970, n.º 123 A y B; Anzelewsky 1971, pp. 208-212, núms. 103 y 104; Panofsky 1982, pp. 138-140; Anzelewsky 1991, núms. 103 y 104; Garrido 1997, pp. 61-66; Checa 1998, pp. 25-29; Portús 1998, pp. 295-296, núms. 8 y 10; Schoen 2001 (con bibliografía); Portús 2002, p. 76.

Pese a que se ignora para quién hizo Durero estas dos tablas, se han barajado dos hipótesis. La primera se basa en el testimonio del humanista Johannes Dubravius, en la edición de *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Marziano Capella (Viena, 1516), en la que se refiere a una pintura con Adán y Eva, adquirida por 120 ducados por el obispo de Breslau, Johann V. Thurzo —el mismo para quien Durero ejecutó la *Virgen del lirio*—, cuya descripción coincide con las tablas del Prado, salvo en que el árbol estaba en medio, detalle este difícil de confundir, de haber visto la pintura, que debía constar de una sola tabla. La segunda, sin prueba alguna, conectaba el *Adán* y *Eva* del Prado con un proyecto de decoración del Ayuntamiento de Nuremberg, donde estaban las dos tablas a fines del siglo XVI, cuando el municipio las regaló al emperador Rodolfo II, gran amante de la pintura de desnudo, que debió sentir gran aprecio por ellas. Carel van Mander se refirió en su *Het Schilder Boek*, editado en 1603, a las tablas de *Adán* y *Eva* de Durero, de tamaño natural, fechadas en 1507, propiedad de Rodolfo II, que se encontraban en la nueva galería del castillo de Praga, en cuyos inventarios no se incluyeron hasta 1621 (Wiener Hofbibliothek, cod. 8196). Capturadas por los suecos durante el saqueo de Praga en 1648, las dos tablas de Durero fueron trasladadas a Estocolmo, donde se inventariaron en 1652 como parte de la colección de la reina Cristina, cuyas preferencias se inclinaban hacia la pintura italiana, por lo que no valoró suficientemente estas dos obras maestras de la pintura alemana.

Después de abdicar el 4 de junio de 1654, el 31 de octubre Cristina de Suecia escribió desde Amberes a su intendente Jean Leijoncrona, que aún estaba en Estocolmo, para que enviara las tablas de *Adán* y *Eva* de Durero a su agente de Hamburgo, Emmanuel Teixera, con el fin de regalárselas a Felipe IV, gran amante de la pintura. Las tablas llegaron a Madrid en 1655, donde se colgaron en las llamadas «bóvedas de Tiziano», en el cuarto de verano del Alcázar junto con las obras de desnudos de Tiziano, Rubens, Tintoretto, Ribera y otros destacados pintores. Sin tener en cuenta su temática —el Antiguo Testamento—, se incorporaron a esta zona del Alcázar por tratarse de desnudos, destinados a la fruición estética del monarca. La inconveniencia que existía en España desde Felipe II de exponer en público pinturas

CAT. 53

CAT. 54

de desnudos —que se consideraban deshonestas y cuya ejecución, y aun posesión, estaba penada por la Inquisición— propició la creación de algunas salas de acceso restringido, como lo eran éstas del cuarto bajo del Alcázar. El *Adán* y la *Eva* de Durero permanecieron en las bóvedas de Tiziano desde 1655 a diciembre de 1734 en que acaeció el incendio del Alcázar de Madrid, en tiempos del primer Borbón, Felipe V (recogidas en los inventarios de 1666, 1686 y 1701). Por fortuna, esa zona del edificio apenas sufrió y se salvaron gran parte de las obras colgadas allí, entre ellas estas dos tablas de Durero. Desde entonces, las pinturas de desnudos se dispersaron y muchas se llevaron al Buen Retiro, mientras se hacía el Palacio nuevo.

Como ha estudiado con detalle Javier Portús, si los reyes de la casa de Austria desde Felipe II mantenían colgadas las pinturas de desnudos en zonas reservadas para su propio placer estético, el rigor mental de algunos reyes de la casa de Borbón propició que se impusieran sus prejuicios morales, que motivaron su reclusión en espacios reservados o, inclusive, que se pretendiera destruirlas. Consta que las tablas de *Adán* y *Eva* de Durero —entonces en el Buen Retiro— figuraban entre los cuadros indecentes que Carlos III quiso destruir en 1762 y que se salvaron gracias a que el pintor Mengs persuadió al marqués de Esquilache de que «eran muy útiles para que por ellos estudiasen sus discípulos». Pasado algún tiempo, los cuadros de desnudos —tratados con idéntico rigor— se mandaron llevar al Palacio nuevo y al Buen Retiro, donde se guardaron las tablas de *Adán* y *Eva* de Durero. Desde el Retiro, el 17 de agosto de 1792, las dos tablas de Durero formaron parte del primer lote de pinturas de desnudos que se entregaron a la Academia de San Fernando, respondiendo a la petición que Bernardo Iriarte hizo al marqués de Santa Cruz de que mandara que «algunos cuadros de figuras desnudas que por esta circunstancia no estaban colocadas en Palacio, ni se desfrutaban, se conservasen con la debida custodia y reserva en la Academia de San Fernando: de lo qual resultaría suma utilidad y adelantamiento del estudio de las Artes que profesa la Academia, cuya Casa es de S. M. como todo quanto pertenece a este Establecimiento, donde se mantendrían en seguro depósito y con las convenientes precauciones...». Las pinturas permanecieron ocultas en la Academia desde 1792 hasta 1827 en que se trasladaron al Museo del Prado, a excepción del período que va de febrero de 1809 al 29 de noviembre de 1813, durante el reinado de José Bonaparte, en el que se expusieron en la Sala de Juntas para servir «de estudio a los Discípulos de la Academia y de complacencia a los amantes de Bellas Artes». Una vez que ingresaron en el Museo del Prado, el *Adán* y la *Eva* de Durero se destinaron a la sala reservada, en la que se dispusieron las pinturas de desnudos entre 1827 y 1838. Desde ese último año, estas dos pinturas de Durero se exhiben junto con el resto de las obras de la pinacoteca madrileña, distribuidas como ellas en función de la escuela o del autor al que pertenecen.

En 1507, al año de volver de su segundo viaje a Venecia, Durero retomó el tema de Adán y Eva, que había desarrollado antes de marchar a Italia en el grabado a buril de *Adán y Eva* de 1504 [cat. 50-52]. En apenas tres años, se produjo un cambio sustancial en su representación. Prescindiendo del medio distinto utilizado por Durero —pintura sobre tabla, en lugar de una lámina de cobre— o de sus dimensiones —los 25,2 x 19,4 cm del grabado frente a los 209 cm de alto de las tablas, que las convierten en el primer ejemplo en el mundo nórdico en que se aborda este tema bíblico a escala natural, y consecuentemente también el desnudo—, en estas dos pinturas del Prado, a simple vista, se constata el giro dado por Durero en relación a la teoría de las proporciones y a la representación del cuerpo humano desnudo.

El propio Durero da cuenta de que fue Jacopo de' Barbari el causante de que él se planteara el problema de la belleza, de la proporción, al modo clásico, basada en la simetría y en la relación de partes. Al negarse Barbari a darle a conocer cómo construir figuras de acuerdo con la proporción, Durero llegó a la conclusión de que el desnudo clásico dependía de una fórmula secreta, que él estaba dispuesto a descubrir. Para ello recurrió a Vitruvio —al que leyó el año 1500— y a su canon de ocho cabezas y estudió la escultura clásica para dominar el *contrapposto* en obras como el *Apolo de Belvedere* o la *Venus de Médicis*. Desde 1500, Durero se propuso sistematizar la postura del cuerpo humano y

las proporciones «con la regla y el compás». Como señala Panofsky, en las figuras que hizo entre 1500 y 1504, la forma humana precede a la geometría y se construye mediante operaciones geométricas que sirven para determinar medidas, a la par que posturas y contornos, que, en extensas secciones, se componen por arcos trazados con compás, hasta el punto de que las figuras parecen construidas por varias unidades hechas por separado. Partiendo de Vitruvio y del arte clásico, el esquema que utiliza Durero en estas obras violenta a la naturaleza y endurece con formas curvas geométricas lo que debían ser ondulaciones orgánicas. El resultado de sus estudios de esos años tiene su mejor expresión en el grabado a buril de *La caída del hombre* de 1504 [cat. 56], en el que Adán y Eva encarnan la belleza del cuerpo humano, en su desnudez estática, estatuaria.

En su segundo viaje a Venecia (1505-1506), Durero dio un giro a sus estudios sobre las proporciones de la figura humana, patente a su vuelta a Nuremberg en los dibujos preparatorios de 1506 para su nueva versión de *Adán* y *Eva*; uno de ellos para *Eva*, conservado en la Albertina de Viena, forma parte de esta muestra [cat. 49]. Frente a lo que sucedió con los dibujos anteriores al grabado de 1504, en que los contornos se componían en gran parte por series de arcos trazados a compás, en los de 1506 la construcción —con líneas rectas en vez de arcos de circunferencia— fija las poses y las proporciones, pero no los contornos, que se trazan con una línea fluida, continua. Esos mismos contornos fluidos y suaves aparecen también en el *Adán* y la *Eva* de 1507, propiedad del Museo del Prado. Durero los realiza con un canon más esbelto —de nueve cabezas en lugar de las ocho del vitruviano del grabado a buril de 1504—, con los rostros girados hacia el espectador —y no de perfil como en la obra gráfica— y con los detalles anatómicos apenas marcados, carentes, por tanto, del carácter estatuario de 1504. Tanto esto último, como su postura inestable, sus movimientos rítmicos —casi como de paso de danza—, su actitud expectante y sus gestos afectados —acordes con la forma de disponer el árbol y sus ramas que, antes de cometer el pecado, cubren ya sus cuerpos—, junto con la expresión de sus rostros ensimismados —la boca abierta de Adán, anhelante (asociada a la del *Adán* de Antonio Rizzo en el palacio ducal de Venecia de 1483), o la mirada casi furtiva de Eva— han hecho suponer a algunos autores como Panofsky que se da en Durero en estas dos tablas una vuelta a los modelos góticos anteriores, cuando lo que evidencian es un anticipo del arte de la «maniera», que el pintor alemán abandonó pronto.

Y éstos no son los únicos cambios. Si se comparan estas dos pinturas con el grabado de *Adán y Eva* de 1504 [cat. 50-52], se constata que han desaparecido los animales simbólicos y el bosque. Quedan sólo los elementos imprescindibles para el relato bíblico. Al haber optado por representar a Adán y Eva en dos tablas independientes —algo que Durero quiso poner de manifiesto al firmar las dos—, el pintor alemán pudo reducir al máximo las referencias al entorno, limitado al árbol con las manzanas y la serpiente —que, en lugar de ocupar el lado izquierdo de la tabla de Eva, junto a Adán, aparecen en el derecho para resaltar que Eva es la culpable del pecado— y al suelo pedregoso sobre el que descansan las dos figuras desnudas. La forma en que éstas recortan sus perfiles ante el fondo oscuro hace destacar más su realidad carnal, en cuya traducción Durero deja ver aún la huella que el segundo viaje a Venecia ha dejado en su estilo.

Pero, pese a que Adán y Eva alzan sus cuerpos en primer plano y se imponen con su escala monumental, estas dos tablas de Durero no constituyen una mera exaltación del desnudo. Tras ellas subyace una reflexión moral. En la cartela que cuelga de la rama del árbol en la tabla de *Eva*, en la que se incorpora el nombre y el anagrama del pintor y la fecha de ejecución, la alusión al «parto de la Virgen» —«post Virginis partum»—, además de servir para datar esta obra de modo más preciso, alude a María como «nueva Eva», como la mujer sin mácula elegida por Dios para salvar a los hombres del pecado que Adán y Eva se disponen a cometer. PSM

55 *Adán y Eva*

1510

Pluma y tinta parda, 295 x 220 mm
Inscripciones: «1510» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3124]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 98; Winkler 470; Viena 1971, n.º 77 (con bibliografía); Strauss 1510/4; Rasmussen 1983, p. 136; Eisler 1991, p. 53, fig. 2.25; Viena 1992, pp. 29-30 y 237; Oslo 2002, n.º 17; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, pp. 288 y 291; Viena 2003, pp. 404-405, n.º 135.

56 *La caída del hombre*

Hacia 1509-1510

Entalladura, 126 x 99 mm
Inscripción: monograma de Durero
De la serie *La Pasión pequeña*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/274]

Bibliografía Bartsch 17; Hollstein 126; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 187; Londres 2002-2003, n.º 207 a.

57 *La expulsión del Paraíso*

1510

Entalladura, 126 x 99 mm
Inscripciones: «1510» y monograma de Durero
De la serie *La Pasión pequeña*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/275]

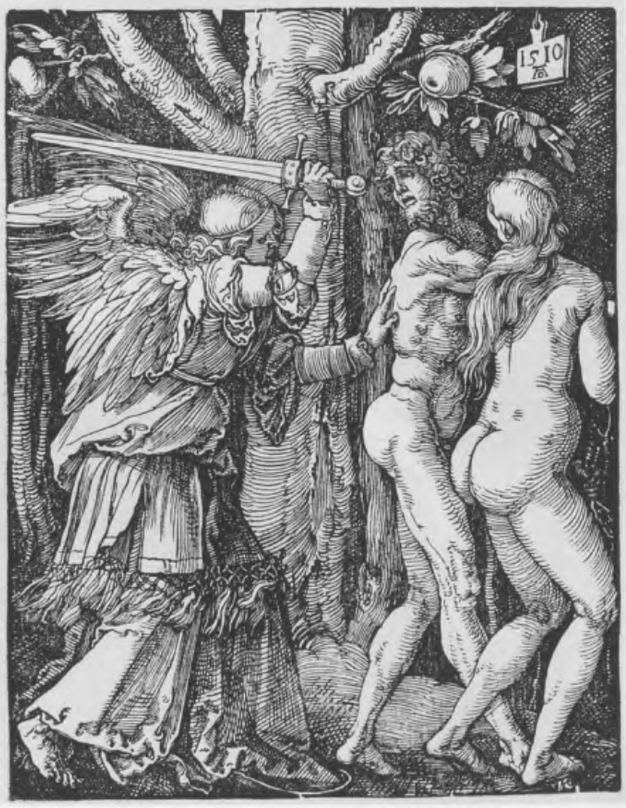
Bibliografía Bartsch 18; Hollstein 127; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 188.

El dibujo, firmado y datado de forma llamativa en el tronco del árbol, es la última contribución de Durero a la temática de Adán y Eva, durante mucho tiempo tan importante para él. Aquí se escenifica desde una posición singular y radicalmente nueva: la caída del hombre vista «de espaldas», con lo que el observador, en lugar de ser testigo del trascendental suceso de la historia de la humanidad, se convierte en observador de una íntima relación de pareja. Adán y Eva, fundidos en un estrecho abrazo, ya han decidido libremente convertirse en pareja, y así parecen sellarlo cogiendo la manzana a la vez. No se fijan en la serpiente, que aquí, hecho muy singular en Durero, termina en el torso y la cabeza de una mujer, comparable a *Caídas del hombre* flamencas más antiguas y a otras de Rafael y Miguel Ángel, más o menos de la misma época, que se encuentran en el Vaticano.

Su autor también renunció a la antropometría corporal femenina del grabado de 1504 [cat. 52]: Eva encarna más bien las opciones que manifiestan los desnudos tempranos de Durero hasta el grabado *Némesis* [cat. 25], y de hecho la vista de espalda de Eva está acentuada, más que nunca antes, con un fervor casi fetichista, en concreto mediante una acentuación adicional de los contornos. Eva

CAT. 53

CAT. 56



CAT. 57

se balancea sobre las piernas cruzadas con coquetería, de manera análoga a su imagen de la tabla de Madrid [cat. 54]. El alce y el fiero león de la derecha conforman el ambiente del Paraíso.

Este dibujo se inserta en el entorno de *La Pasión pequeña* (B 16-52), en una de cuyas obras, *La caída del hombre* [cat. 56], Durero giró a la pareja —casi idéntica— acercándose con ello un poco a la convención. La composición del dibujo se utilizó casi al pie de la letra, aunque con mayor dinamismo, en la siguiente entalladura de *La Pasión pequeña*, la que representa *La expulsión del Paraíso* [cat. 57], donde, en circunstancias dramáticas, se consuma la anticipada y arbitraria formación de la pareja bajo la presión de los acontecimientos. Sin embargo, en la hoja 11 de *La Pasión grande* (*Cristo en el limbo*, B 14), realizada en la misma época, para la Eva, ahora redimida, también se eligió la apariencia y el diseño corporal del presente dibujo.

La obra seduce por su técnica dibujística tan parca como magistral, con la que el claroscuro del interior del bosque, por ejemplo, en el que los troncos de los árboles quedan exentos del plumeado, dejando libre el camino, adquiere una transparencia casi irisada. Un efecto que tematizará explícitamente siglos después René Magritte (*Carte blanche*, 1965). BH

58 *Estudio de las proporciones del hombre: vista de perfil y de frente*

DORSO *Estudio de las proporciones del hombre*

Hacia 1513

Preparado a lápiz. Pluma, y tinta parda, 268 x 130 mm
Dorso: pluma y tinta parda
Inscripción: al dorso, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3135]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

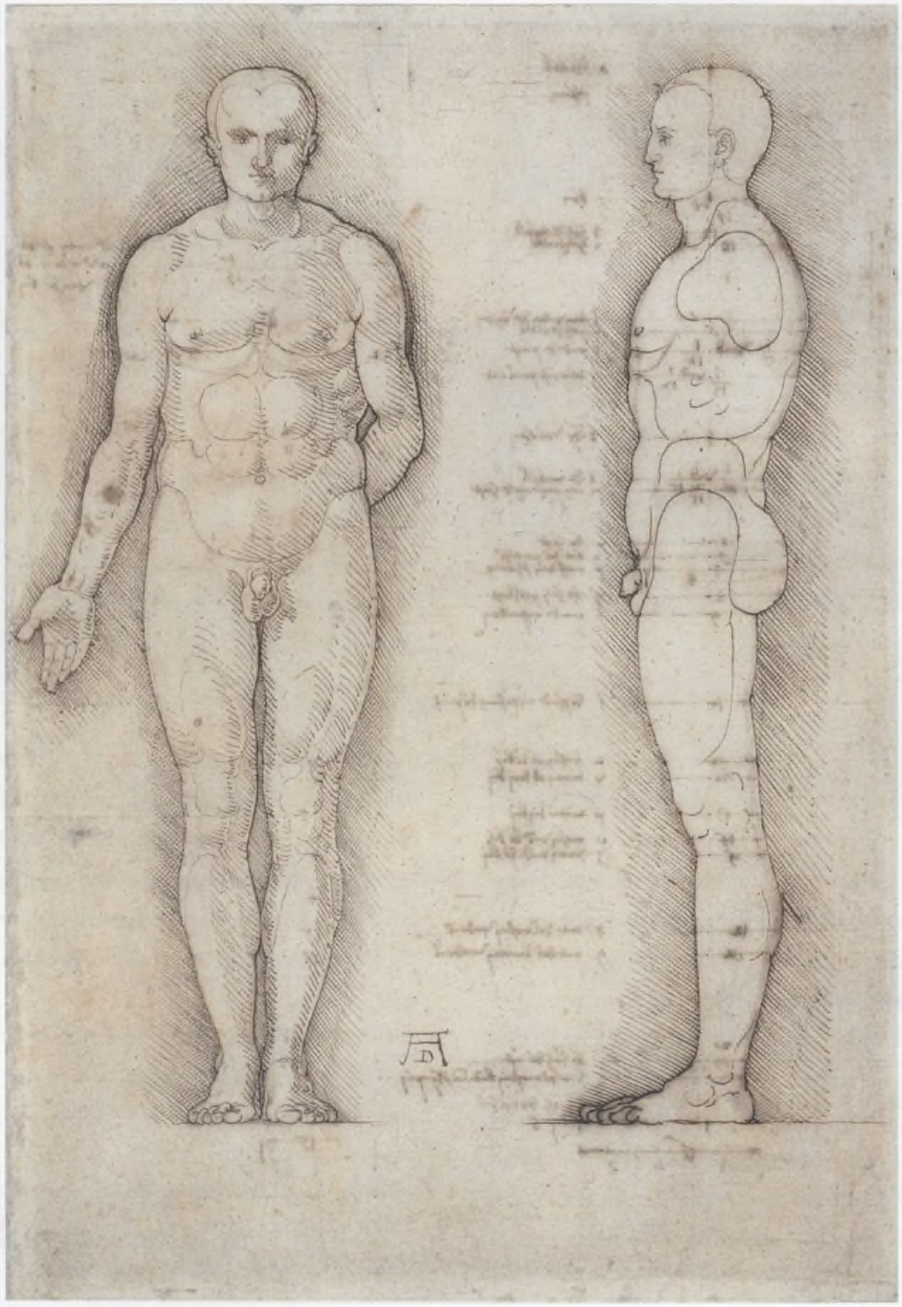
Bibliografía D. 107; Winkler III, lám. XVIII; Viena 1971, núms. 86 (recto) y 86a (dorso) (con bibliografía); Strauss 1513/29; Viena 1992, pp. 28 y 238; Viena 2003, pp. 264-265, n.º 69.

Esta obra es un ejemplo de la infinita laboriosidad y penetración que Durero aplicó en su segundo intento de esbozar una teoría de las proporciones del ser humano. Si sus primeros estudios en el marco del proyecto de Adán y Eva [cat. 48-54] poseían una base iconográfica (las de Apolo y Adán), ahora son cuerpos esquemáticos anónimos, masculinos y femeninos, casi siempre desde las tres principales perspectivas, los que son aptos para su utilización pictórica.

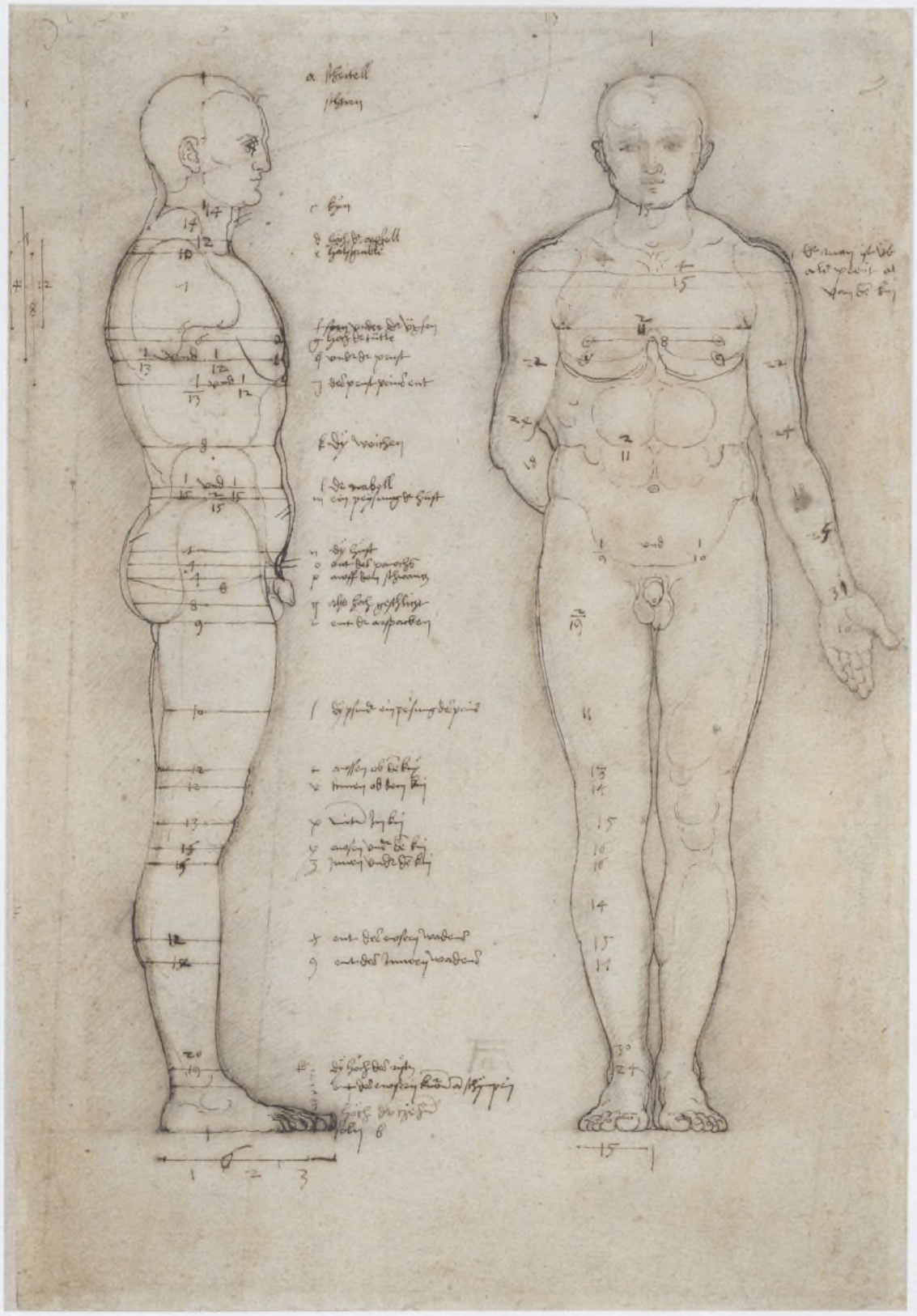
Para ello Durero necesitaba datos empíricos, que, como es sabido, obtuvo mediante mediciones de numerosos modelos vivos, combinando los valores medios de los miembros y partes corporales especialmente bellas para obtener el tipo más perfecto posible. Anotó estos valores con fracciones en los prototipos corporales (por ejemplo 9 para reflejar la novena parte de la longitud total) y, considerando las reglas fundamentales de Vitruvio (relación entre la longitud de la cabeza y la del cuerpo), tuvo en cuenta los diferentes tipos de constitución física: leptosomática, atlética y pícnica. Esto arrojó como resultado una recogida y elaboración de datos que alcanzó grandes proporciones y trasladó a la gráfica, y debió de ser única en las ciencias de la naturaleza de su tiempo. El dibujo muestra a un hombre ancho con una altura de ocho cabezas en las vistas habituales (aquí sin el brazo, reproducido por separado de perfil), utilizadas para la versión impresa. En algunos lugares las curvas corporales han sido redondeadas hacia afuera o hacia dentro; en la cara opuesta Durero recoge la versión final, libre de anotaciones y medidas. Las zonas medidas están verbalizadas adicionalmente en la vertical utilizando una nomenclatura coloquial (por ejemplo: «ent des pawchs» o final de la barriga, «awff dem schwantz» o encima de la picha, «ent der arspacken» o final del culo), expresiones que se suavizaron en la versión impresa de Pirckheimer («partes pudendas», «nalgas»).

El tipo y medidas del «rechoncho» son muy coincidentes con la ejecución más completa —incluyendo el brazo y una vista de espaldas— que se conserva en Londres[1]. BH

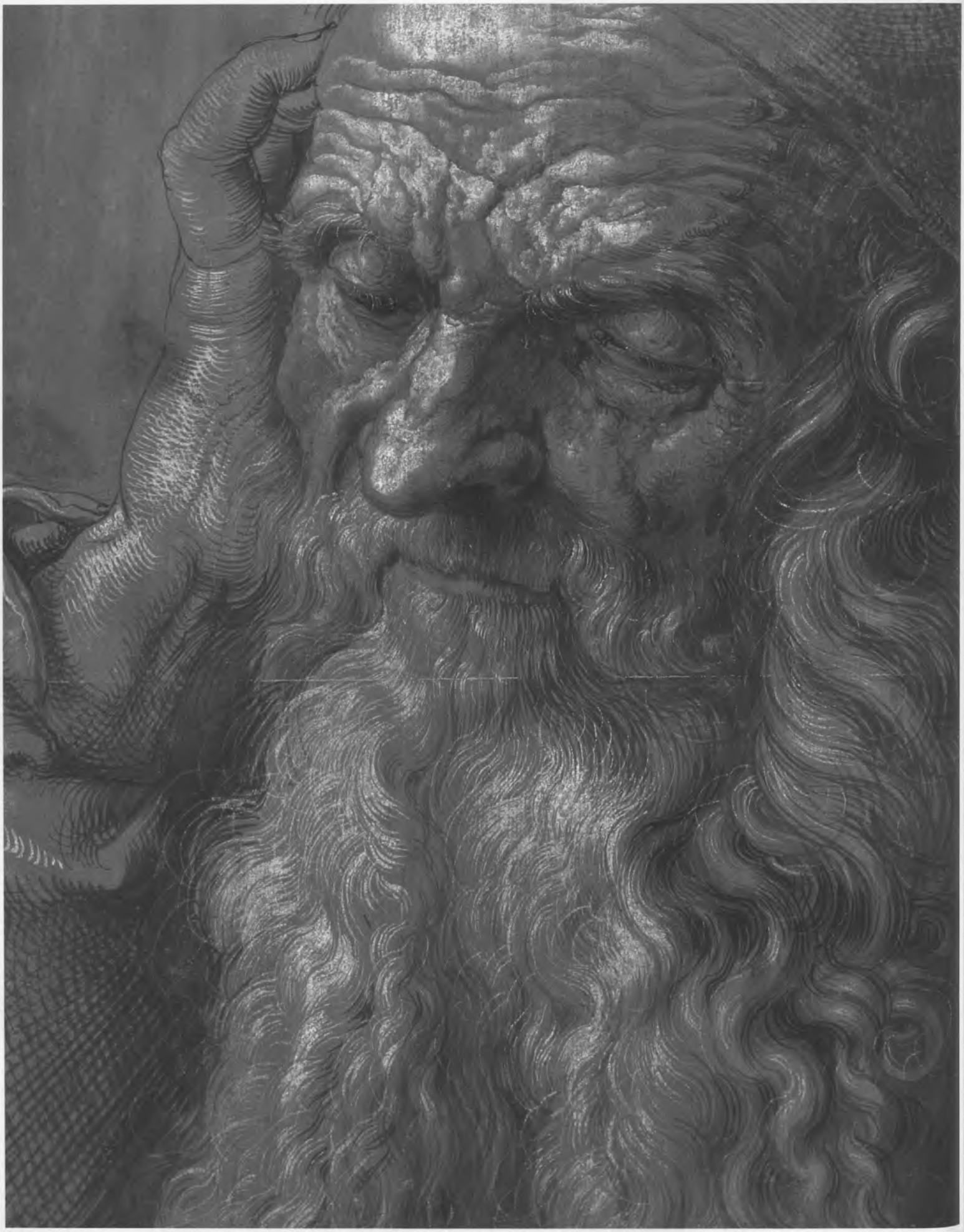
1 Strauss 1514, 8/9; Rupprich 1966, pp. 216 y ss., n.º 28.



CAT. 58 DORSO



CAT. 58 RECTO



DIBUJO Y PINTURA

El carácter y la personalidad de un artista se reflejan, como en ningún otro medio, en el dibujo. La forma de plasmar esa primera idea que subyace en su mente y la particular caligrafía que genera la mano conforman la expresión más inmediata del genio creador.

El prestigio alcanzado por Durero en su tiempo ha permitido que se hayan conservado numerosos dibujos, que ya entonces fueron coleccionados con la consideración de obras de arte de carácter autónomo. Muchos de ellos, sin embargo, están relacionados con procesos creativos vinculados a la pintura. Tienen por tanto la ambivalencia de instrumento de trabajo, al tiempo que obra de arte en la que están presentes las señas identificativas del creador.

El proceso creativo de Durero se caracteriza por el extremado rigor de sus planteamientos, en los que encontraba necesario analizar con minuciosidad las diferentes facetas presentes en la obra de arte. Su pintura es, en muchos sentidos, un reflejo de su dibujo, pudiéndose afirmar que pinta igual que dibuja. Los dibujos preparatorios de sus cuadros son pequeñas pinturas, de hecho, están realizados con una técnica similar, en la que el pincel es utilizado como el instrumento que define no sólo los volúmenes mediante aguadas, sino también la línea, el trazo. Al igual que el pintor prepara su soporte —la tabla o el lienzo—, Durero prepara sus papeles, los colorea para crear esa riqueza necesaria que ha de tener una pintura, siguiendo una vez más la corriente imperante en Italia en aquellos años. Cada dibujo, cada detalle, tiene ya en sí el volumen y la luz que confieren la calidad material que luego va a estar presente en la pintura. Son pequeñas recreaciones de la naturaleza.

Y al igual que el artista pinta bajo la mirada de sus íntimos, Durero dibuja en presencia de público, siguiendo los consejos de Alberti. Y dibuja no sólo para sí, sino también, y sobre todo durante su estancia en los Países Bajos, para los demás, para que aprecien el extraordinario virtuosismo de su dibujo, principio de todas las artes. JMM

Detalle de cat. 68

59 *Lucrecia*

1508

Pincel, tinta negra y gris y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde con fondo rosa, 423 x 226 mm
Inscripciones: «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 17533]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Thausing 1884, vol. 2, pp. 36 y 51; Justi 1902, p. 26; Suida 1929, pp. 254 y ss.; D. 82; Winkler 436; Viena 1971, n.º 63 (con bibliografía); Strauss 1508/20; Fráncfort del Meno 1981-1982, p. 135; Anzelewsky 1991, p. 82; París 1991, n.º 7; Tokio 1991, n.º 7; Budde 1996, Z/14; Goldberg, Heimberg y Schawe 1998, p. 454, fig. 12.19; Schleif 1999, p. 63; Bonnet 2001, pp. 201-204; Londres 2002-2003, pp. 278-279; Viena 2003, pp. 373-376, n.º 121.

El suicidio de la heroína romana Lucrecia figura entre los ejemplos más citados de valentía femenina: tras haber sido violada por Sextus Tarquinius, hijo del rey de Roma, y contar lo sucedido a su padre, a su esposo y a dos amigos, Lucrecia eligió darse muerte. Esta fue la causa de la caída de la monarquía romana. Lucrecia se convirtió en símbolo de la honestidad, de la fidelidad hasta la muerte y también del patriotismo[1]. La tragedia inspiró sobre todo a los primeros humanistas, entre los que figuraban los poetas Boccaccio, Dante y Petrarca.

Durero importó de Italia este motivo anteriormente desconocido en el arte alemán[2]. El dibujo a pincel fechado en 1508 muestra la figura desnuda de la heroína, que causa una impresión plástica y a la vez estatuaria, en un *contrapposto* equilibrado y clásico, sobre una ménsula delante de un fondo oscuro, quizá un nicho. Ha hundido el puñal en su cuerpo hasta la empuñadura.

Durero representó a Lucrecia por primera vez, antes que Cranach y Baldung, en un desnudo de cuerpo entero[3], logrando de ese modo resaltar de manera certera a través de la pintura las diferentes connotaciones de la heroína: la desnudez de Lucrecia acentúa tanto la belleza que indujo a Tarquinius a violentarla, como la profanación de su cuerpo en la violación; pero también representa la pureza que Lucrecia recobró con su muerte voluntaria. Sin embargo, al mismo tiempo lo figurativo se antepone a lo narrativo: no existe la menor alusión a la historia, la obra está dedicada exclusivamente a una figura femenina que se clava un puñal. Este es uno de los últimos ejemplos de una larga serie evolutiva sobre el desnudo que culmina en la *Eva* de Madrid. Responde a las medidas ideales de la construcción de entonces: la longitud total del cuerpo equivale exactamente a siete veces la medida de la cabeza y el pubis constituye justo el centro del cuerpo[4].

Respecto al posible modelo se han propuesto diferentes hipótesis. Mientras que Thausing y Justi supusieron que el motivo se remontaba a un estudio de desnudo[5], Suida barajó la posibilidad de que estuviese relacionado con la *Leda* de Leonardo[6]. Stechow, por el contrario, logró demostrar que el tema de la heroína como figura aislada había surgido en Italia hacia 1505, sobre todo en el entorno del futuro papa León X, y llamó la atención sobre un cuadro temprano de Sodoma que se conserva en el Kestner Museum de Hannover y presenta a una Lucrecia muy parecida desde el punto de vista temático, aunque vestida, lo que aboga por un modelo común para ambas obras. La hipótesis de que la inspiración partió de una estatua romana de la que hoy no tenemos noticia, ya no se puede constatar[7]. Sin embargo, existen indicios de un modelo común en una entalladura de *El triunfo de César* de Jakob von Strassburg, realizada en 1504 en Venecia[8], así como un grabado del Maestro S con una Lucrecia entre 1505 y 1510 (Hollstein 419) y un aguafuerte de Jacopo Francia hacia 1510 (Hind 42/3), que también exhibe a una Lucrecia desnuda de pie en un nicho[9].

Es digno de señalar que Durero dibujó a una Lucrecia de factura deliberadamente ilusionista, que aspira a una plasticidad escultórica, y que supo representar el tema clásico con unas reminiscencias de prístino clasicismo: al situarla como estatua sobre un zócalo, ascendió la figura de Lucrecia

CAT. 59

FIG. 81 Alberto Durero, *Brazo con puñal*, 1508, pincel. Viena, Albertina [Inv. 3118]

a la altura de los ideales femeninos clásicos, equiparándola de ese modo casi a una Venus. Para ello incorporó al ideal femenino de la Antigüedad clásica, admirado sobre todo por su belleza, una alegoría de la virtud investida de una desnudez heroica: durante toda la Edad Media Lucrecia fue considerada un símbolo de la «*pudicitia*», la honestidad inviolable, simbolizando de ese modo una de las virtudes fundamentales de la mujer del medievo y de los albores del Renacimiento.

No obstante, es preciso enjuiciar la representación de la heroína en un nicho desde una perspectiva más amplia. La Lucrecia representada, como fiel trasunto dibujístico de una estatua, rivaliza en el plano artístico con el género de la escultura en el sentido de *Paragone*. En consonancia con esto, Durero eligió para el dibujo la técnica veneciana sobre papel con fondo verde con resaltes blancos de albayalde, que favorece el efecto «escultórico».

El detallado estudio del brazo con el puñal [fig. 81] procede seguramente de la misma época que *Lucrecia*. El dibujo presta especial atención a la configuración pictórica del musculoso brazo de carne y hueso, que en el inventario del legado se identificó con toda justicia con el de un hombre. La vigorosa mano aferra con maestría la empuñadura[10] para hundirlo en el pecho, que no figura en el detalle del dibujo. Pero con esto Durero no pretendía seguramente inventar una pose menos atroz comparada con el apuñalamiento de Lucrecia, como suponía Stechow[11], sino que más bien intentaba plasmar un gesto vigoroso, realista y realizable. Es de suponer que para ello recurrió a un modelo adiestrado en el manejo de armas blancas.

Ambos dibujos se utilizaron como estudios preparatorios para la pintura *La muerte de Lucrecia* [fig. 82], fechada en 1518[12]. No obstante, persiste el enigma de si Durero pretendía pintar un óleo de Lucrecia en 1508 y si, en el curso del proceso que eso conllevaba, esbozó el estudio del brazo como la propuesta alternativa más realista de un apuñalamiento.

La copia de Lucrecia falsamente atribuida al artista en el inventario de Alberto de Sajonia-Teschen y en Heller, se conserva hoy en la Albertina[13]. AS

1 Stechow 1951, p. 114.
2 Viena 1971, n.º 63.
3 Strobl, en París 1991, n.º 7; Bonnet 2001, p. 246.
4 Bonnet 2001, p. 202.
5 Thausing 1884, vol. 2, pp. 36 y 51; Justi 1902, p. 26.
6 Suida 1929, pp. 254 y ss.
7 Stechow 1951, pp. 114 y ss.
8 La hoja c de la serie muestra al portador de un trofeo con una estatua femenina desnuda, que, con una inversión lateral, se parece mucho al dibujo de Durero de 1508. Anzelewsky 1991, p. 82, *cfr.* también p. 252.
9 *Cfr.* Bonnet 2001, pp. 203 y ss., ils. 117 y 118.
10 Müller 2002, p. 59.
11 Stechow 1951, p. 122. El gesto de la suicida no está exento de patetismo ni es poco llamativo como dice Bonnet 2001, p. 202, sino poco realista.
12 Grimm ha cuestionado recientemente la autoría de Durero y ha atribuido la obra a su taller. *Cfr.* Grimm 2002, pp. 13-15.
13 D., vol. 1, 2.ª Serie n.º 7.

FIG. 82 Alberto Durero, *La muerte de Lucrecia*, 1518, óleo sobre tabla. Múnich, Bayerische Staatsgemaldesammlungen Alte Pinakothek

DIBUJOS PARA EL RETABLO HELLER

En el verano de 1507, poco después de su regreso de Italia, encargaron a Durero pintar una tabla para el retablo de Santo Tomás de la iglesia de los dominicos de Fráncfort. La historia de creación de este retablo dedicado a santo Tomás de Aquino está muy bien documentada gracias al intenso intercambio epistolar entre Alberto Durero y su comitente, Jakob Heller (hacia 1460-1522)[1]. Heller, cuyo nombre lleva hoy el retablo, parecía impacientarse porque el encargo progresaba con suma lentitud, retraso que Durero achacaba a las dilaciones provocadas por la enfermedad contraída durante la conclusión de la tabla *El martirio de los diez mil* (Viena, Kunsthistorisches Museum), realizada para el príncipe elector Federico el Sabio. Finalmente, en 1507-1508, Durero inició los trabajos en el *Retablo Heller*, que envió a Fráncfort en el verano de 1509.

A Durero le habían encomendado la ejecución del panel central del complejo retablo; Matthias Grünewald añadió las composiciones laterales con imágenes de santos realizados en grisalla, una vez que la obra de Durero había llegado a Fráncfort. Como motivo para esa tabla central, Durero eligió una Asunción de María que conjugaba las novedades representativas de la pintura italiana con la tradición descriptiva alemana. Y así, aparece por primera vez en su obra la unión de la esfera terrenal y la celestial, para la que utilizó como modelo la *Coronación de María* de Rafael (Vaticano), de lo que se deduciría una estancia de Durero en Roma[2]. Más tarde experimentará una continuación muy personal de este modelo en el *Retablo Landauer*, pintado en 1511 (Viena, Kunsthistorisches Museum [fig. 72]).

La tabla original del retablo fue destruida durante el incendio de la Residenz de Múnich, acaecido en 1729. Con motivo de la venta de la tabla central en 1614 a Maximiliano I de Baviera, éste se comprometió a encargar una copia a Jobst Harrich (Fráncfort, Historisches Museum [fig. 83]). Conocemos dieciocho estudios preparatorios del propio Durero, de los que nueve hojas se conservan en la Albertina.

Inspirándose en los papeles azules utilizados en Italia, como los que conocemos por los dibujos preparatorios para el cuadro *La fiesta de las guirnaldas de rosas* (Praga, Národní Galerie [fig. 11]) y para el de *Jesús entre los doctores* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 12]), el artista, que evidentemente carecía de ese tipo de papel en Alemania, hizo que su taller diera un fondo de color a papeles producidos en su patria. Encima plasmó estudios individuales ejecutados con pincel fino y tintas gris, negra y realces de albayalde, y en algunas zonas aguadas de tinta gris. Las hojas abarcan estudios de manos, cabezas y paños, y en un caso de una figura de cuerpo entero (W 453).

Algunos ejemplos de la Albertina revelan que en un principio los estudios fueron dibujados en grupos de dos en un mismo pliego, siendo separados con posterioridad: la *Cabeza de apóstol* [cat. 63] estaba unida originalmente en la misma hoja al estudio *Mano izquierda de apóstol* [cat. 62],

FIG. 83 Jobst Harrich según Alberto Durero, copia del *Retablo Heller*. Fráncfort, Historisches Museum

según permite suponer el dibujo siguiente, y las mismas huellas pueden comprobarse en *Manos orando* [cat. 60] que figuraban en un pliego junto con la *Cabeza de apóstol mirando hacia arriba* [cat. 61]. Si incluimos posibles cortes marginales, la altura y la anchura de las hojas divididas responden en lo esencial al antiguo formato infolio (aproximadamente 320 x 480 mm). Josef Hoffmann copió con sumo cuidado algunos estudios aislados y Ägidius Sadeler los grabó sobre plancha de cobre, de lo que cabría deducir que las hojas se separaron en fechas muy tempranas, acaso mientras formaban parte de la Colección Imhoff. Pero en contradicción con esto estaría el hecho de que los estudios, por lo visto, estuvieron cosidos a páginas de seda del libro de arte del emperador, cuando todavía estaban unidos en una sola hoja[3]. Los pares de perforaciones a intervalos regulares en el margen izquierdo del dibujo teóricamente situado a la izquierda, faltan, sin embargo, en el borde izquierdo de los dibujos teóricamente situados a la derecha. Según esto, los estudios habrían sido separados cuando entraron a formar parte de la colección de Alberto de Sajonia-Teschen. Desconocemos las razones que pudieron inducir al duque a montar los estudios por separado. Cabría suponer que la separación obedeció a maniobras ilícitas en la colección ducal[4] durante la ocupación napoleónica y la corrupción desatada por ésta. De este modo, las pérdidas ocasionadas por las ventas ilegales de algunos dibujos podrían haberse encubierto separando los estudios. HW

1 No se han conservado los originales de las cartas, que son conocidas a través de copias. *Vid.* Rupprich 1956, pp. 61-74.
2 Anzelewsky 1991, p. 40.
3 Budde 1996, p. 123.
4 Viena 1971, pp. 68-76.

60 *Manos orando*

1508

Pincel, tinta gris y negra y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel estucado azul, 291 x 197 mm
Viena, Albertina [Inv. 3113]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 95; Winkler 461; Viena 1971, n.º 72; Strauss 1508/9; Benesch 1981, n.º 69; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 7 (con bibliografía); Kutschbach 1995, p. 71; Pfaff 1971, pp. 47-55; Bauer 1972, pp. 43 y ss.; Decker 1986, pp. 144-152; Budde 1996, Z/19; Wimmer 1999; Londres 2002-2003, n.º 108; Viena 2003, pp. 360-362, n.º 111.

61 *Cabeza de apóstol mirando hacia arriba*

1508

Pincel, tinta gris y negra y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado azul, 291 x 236 mm
Viena, Albertina [Inv. 3112]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 94; Winkler 452; Viena 1971, n.º 73 (con bibliografía); Strauss 1508/10; Budde 1996, Z/18; Viena 2003, pp. 360-362, n.º 112.

CAT. 61 y 60 (montaje)

CAT. 60

En sus orígenes, estas dos obras sobre papel estuvieron unidas sobre medio pliego de formato folio [*vid.* también cat. 62 y 63]. Por consiguiente, la *Cabeza de apóstol* figuraba en la parte izquierda de la hoja y las *Manos orando* a la derecha. En los estudios del *Retablo Heller* llama la atención que originariamente estén situadas juntas la cabeza y uno o varios estudios de manos. Si comparamos el cuidado y la exactitud en la ejecución comprobaremos que al entramado de tendones y venas de la mano se le concede el mismo valor expresivo que al rostro apergaminado de un anciano.

El ejemplo de las *Manos orando* patentiza el efecto falseador provocado por la separación, pues, una vez separadas de su contexto original, fueron completamente malinterpretadas por la posteridad y entraron en la cultura cotidiana como expresión de piedad mojigata en forma de numerosas reproducciones que llegaron a convertirse incluso en objetos *kitsch*. Este no era, desde luego, el propósito de Durero. Karin Wimmer intentó demostrar en una tesis doctoral inédita hasta la fecha que las *Manos orando* de Durero recogen la propia mano izquierda del artista colocada ante un espejo. Las dos manos que derivan del reflejo se reflejaron en otro espejo para permitir la vista reproducida en el dibujo[1].

El artista, con finas pinceladas, perfiló primero la forma exterior de las manos unidas y luego, en una segunda etapa, destacó con finísimas capas de tinta gris y albayalde las zonas más oscuras y más claras. Durero elaboró asimismo la rica superficie de las manos con esta técnica de pincel diferenciada; los tendones sobresalen ligeramente gracias a una aplicación concienzuda de los trazos.

El virtuosismo de las *Manos orando* hizo olvidar a veces la cabeza de apóstol que mira hacia arriba, que originariamente figuraba a la izquierda de las mismas y era un estudio preparatorio de la cabeza del apóstol que está arrodillado a la derecha en el *Retablo Heller*. Su reproducción, sin duda carente de espectacularidad en comparación con los otros estudios de cabezas para el retablo [cat. 63 y 64] que hoy conocemos, torna incluso comprensible la separación de las *Manos orando*. A veces el rechazo llegó tan lejos que se dudó de la autoría de este estudio e incluso se cuestionó la ejecución de las *Manos orando* por el propio Durero[2]. HW

1 Wimmer 1999.

2 Tietze y Tietze-Conrat 1937, n.º W 62, pp. 150-151.

CAT. 61

62 *Mano izquierda de un apóstol*

1508

Pincel, tinta gris y negra y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde sobre fondo rosa; arriba, abajo y a la izquierda, pares de agujeros de perforación a intervalos irregulares, 317 x 198 mm
Viena, Albertina [Inv. 3114]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 86; Winkler 462; Pfaff 1971, pp. 47-53, fig. 9; Viena 1971, n.º 71 (con bibliografía); Strauss 1508/14; Oslo 2002, n.º 13; Viena 2003, pp. 363-365, n.º 113.

63 *Cabeza de apóstol*

1508

Pincel, tinta gris y negra y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde sobre fondo rosa; arriba, abajo y a la derecha, pares de agujeros de perforación a intervalos irregulares, 316 x 229 mm
Inscripciones: «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 4836]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

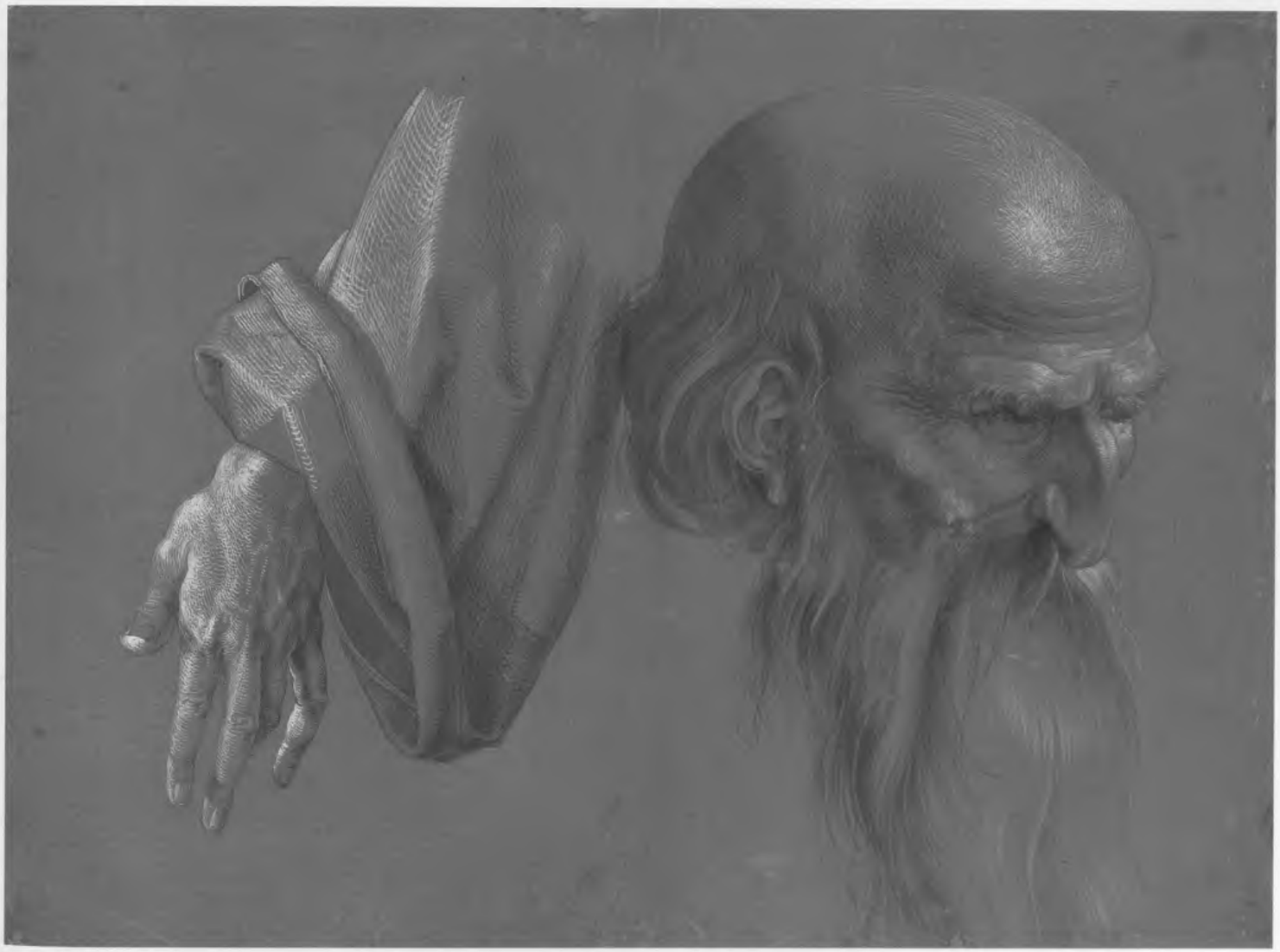
Bibliografía D. 87; Winkler 449; Viena 1971, n.º 70; Strauss 1508/3; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 5 (con bibliografía); Oslo 2002, n.º 14; Viena 2003, pp. 363-365, n.º 114.

En sus orígenes, fue dibujada a la derecha la cabeza del anciano, a la que correspondía el brazo cayendo hacia abajo en la parte izquierda del pliego. Sólo colocando juntas ambas obras sobre papel se percibe el exquisito cuidado y atención que dispensó Durero a cada uno de estos estudios, tanto al de la cabeza como al de la mano.

La cabeza es un estudio preparatorio de la cabeza del apóstol barbudo situado en la parte exterior izquierda del *Retablo Heller*; el brazo que cuelga hacia abajo regresa en la misma posición en el apóstol Pedro, arrodillado en primer plano, y así lo demuestra la copia de Harrich del *Retablo Heller* [fig. 83].

Este y otro estudio de cabeza [cat. 64] invitan a pensar en el viaje de Durero a Italia y sobre todo en las impresiones que Leonardo suscitó en el artista nuremburgués. Con la característica nariz y la boca hundida rodeada de barba, Durero llegó hasta el límite de la exageración caricaturesca, que también resuena en *Jesús entre los doctores* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 12]), una pintura sobre tabla realizada en Italia, en el doctor de la ley que aparece a la derecha en primer plano y que diferentes obras recogerán como una especie de tipo ideal.

El brazo colgando, originariamente situado al lado de la cabeza, fue plasmado con los mismos medios dibujísticos e idéntica precisión. Sólo el hábil control de la luz, logrado mediante un equilibrado sistema de trazos cruzados y paralelos con albayalde y tinta negra que refleja las luces y sombras, proporciona en el estadio de dibujo la impresión de la figura en la obra del retablo, que está a punto de levantar con asombro el brazo dirigido hacia abajo. Sorprende que se conceda la misma atención al detalle y a la expresión, que abarca tanto la cabeza como el brazo. En este sentido los estudios preparatorios para el *Retablo Heller* están emparentados con los de *La fiesta de las guirnaldas de rosas* [fig. 11] y los de *Jesús entre los doctores* [fig. 12] realizados poco antes. HW



CAT. 62 y 63 (montaje)

64 *Cabeza de apóstol con gorro*

1508

Pincel, tinta gris y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde sobre fondo rosa; en el borde izquierdo, pares de agujeros de perforación a intervalos irregulares, 316 x 212 mm
Inscripciones: «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3111]

Procedencia Emperador Rodolfo II; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 88; Winkler 450; Viena 1971, n.º 69 (con bibliografía); Strauss 1508/4; Viena y Amsterdam 1989-1990, n.º 16; Londres 2002-2003, n.º 229; Viena 2003, pp. 366-367, n.º 115.

FIG. 84 Ägidius Sadeler según Alberto Durero, *Cabeza de apóstol*, 1597, buril. Viena, Albertina

Este estudio preparatorio para la cabeza del apóstol que aparece al fondo a la derecha en el *Retablo Heller* también lo utilizó Durero más tarde sin gorro en el dibujo *La tentación de san Antonio* (W 884). En cuanto a la captación de rasgos característicos del rostro, este dibujo es tan impresionante como el estudio de la cabeza barbuda de apóstol [cat. 63]. Posiblemente por esa razón fue el primero de una serie de cuatro estudios que Ägidius Sadeler trasladó a la plancha de cobre [fig. 84]. Este dibujo, junto con los demás dibujos preparatorios por él conocidos, fueron a parar a la colección de Alberto de Sajonia-Teschen desde la colección del emperador Rodolfo II; en 1608, Rodolfo II encargó a Sadeler que estampara algunas obras durerianas sobre papel pertenecientes al libro de arte del emperador. Konrad Oberhuber supone que esto constituyó el comienzo de un proyecto que seguramente preveía trasladar todas las obras durerianas sobre papel a la plancha de cobre[1]. Si tenemos en cuenta las copias de Hoffmann de los estudios de animales y plantas de Durero, dicho proyecto estaría basado en una cierta tradición.
HW

1 Viena 1971, n.º 69.

CAT. 64

65 *Estudio de paños de Dios Padre*

1508

Pincel, tinta negra y gris y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde, 176 x 193 mm
Viena, Albertina [Inv. 3116]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 90; Winkler 457; Viena 1971, n.º 67; Strauss 1508/16; Nueva York 1997, n.º 7; Bilbao y Viena 1999, n.º 4 (con bibliografía); Schoch, Mende y Scherbaum 2001, fig. en p. 208, p. 210; Oslo 2002, n.º 12; Viena 2003, pp. 368-370, n.º 117.

66 *Estudio de paños de Dios Padre*

1508

Pincel, tinta negra y gris y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde; en el borde superior, agujeros de perforación a intervalos irregulares, 179 x 244 mm
Viena, Albertina [Inv. 3117]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 89; Winkler 458; Viena 1971, n.º 68; Strauss 1508/17; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 6 (con bibliografía); Viena 2003, pp. 368-370, n.º 118.

67 *Tres estudios de paños*

1508

Pincel, tinta gris y negra y aguada gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado verde sobre fondo rosa, 280 x 365 mm
Inscripciones: «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3115]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 91; Winkler 459; Viena 1971, n.º 66 (con bibliografía); Strauss 1508/18; Viena 2003, pp. 368-370, n.º 119.

Además de los estudios de cabezas y manos, Durero se ocupó con sumo detalle de la representación realista de paños y atuendos. Esta evolución se inicia en 1505-1507, durante la segunda estancia de Durero en Italia, pero no alcanzará su punto culminante hasta su regreso con los estudios preparatorios para el *Retablo Heller*, momento en el que se producirá un cambio de rumbo. Ahora Durero percibe con mucha más intensidad la pesadez de los ropajes y se expresa con pliegues más pesados, que ocupan una superficie grande y ejercen un efecto monumental. Hoy aún se sigue especulando sobre el itinerario de Durero por Italia hacia finales de su estancia, exceptuando Venecia, el punto de partida; mientras que carecemos de pruebas documentales sobre su visita a Roma, los informes de Christoph Scheuerl, jurista y humanista que se encontraba en Bolonia, nos hablan de un viaje a dicha ciudad. La estancia en Florencia es plausible si tenemos en cuenta el parentesco temático de los modelos florentinos con al menos uno de los estudios de paños aquí exhibidos. El estudio preparatorio para el *Ropaje de Cristo* [fig. 85] está mucho más próximo desde el punto de vista temático al estudio de Leonardo del Louvre[1] que a los de artistas norteños, como

CAT. 65

FIG. 85 Alberto Durero, *Ropaje de Cristo*, 1508, pincel. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques [Inv. 18597]

por ejemplo el Meister der Gewandstudien. Mientras que este último dispone sus bocetos de ropajes superpuestos y agrupados en forma de libro de modelos, Durero proporciona a todos sus estudios de paños preparatorios para sus pinturas sobre tabla —incluso teniendo en cuenta que dichos estudios fueron englobados en un conjunto mayor y más tarde recortados— más espacio y una cierta individualidad parangonable a sus estudios de cabezas y manos. Uno casi se inclinaría a pensar que los paños poseen una cierta cualidad de retrato susceptible de proporcionarnos información sobre su portador. Esta interpretación se sustenta, por ejemplo, en dos estudios preparatorios del ropaje de Dios Padre del *Retablo Heller* [cat. 65 y 66], uno de los cuales [cat. 65] evidentemente no se utilizó en la tabla y fue desechado en aras del otro. Sin embargo, el hecho de que Durero conservase el primero con vistas a un uso posterior y lo utilizase para el atuendo de María en *La Virgen coronada por dos ángeles* (B 39), un grabado a buril estampado en 1518, permite por el contrario reconocer ciertas reminiscencias del carácter de un libro de modelos. Otra peculiaridad específica de la tradición de su patria, que Durero mantuvo a pesar de las influencias italianas, es doblar varias veces el borde de las ropas, que evoca los pliegues del pabellón auditivo y proporciona mayor volumen al ropaje.

También los tres estudios, vinculados entre sí [cat. 67], abordan el atuendo de una figura concreta del retablo: preparan el manto del apóstol situado en la zona más externa del margen derecho, arrodillado hacia la izquierda y rezando. En la tabla los tres estudios experimentaron escasas transformaciones; así, por ejemplo, en el retablo el brazo del apóstol está algo más doblado que en el dibujo, mientras que el gran drapeado del centro del estudio está muy próximo a la pintura. El estudio de drapeado realzado a pincel con tinta negra y albayalde en la zona derecha de la obra sobre papel es un estudio preparatorio del manto que cubre la rodilla del apóstol. El estudio da la impresión de que está expuesto a una luz más intensa, que, sin embargo, no encuentra correspondencia en el cuadro. Hoy ya no podemos determinar si esta modificación la decidió el propio Durero o fue fruto de una reproducción poco fiel del original perdido, realizada por Jobst Harrich [fig. 83]. Pero este dibujo con tres estudios de paños muestra el formato original de los estudios sobre papel de Durero; por motivos comprensibles no era oportuno separar dichos estudios, y seguramente nunca se pretendió tal cosa. Con todo, este estudio revela que Durero, a medida que progresaba la preparación del *Retablo Heller*, al parecer fue renunciando poco a poco a relacionar la composición con los estudios unidos en una hoja.

Mientras que a sus estudios surgidos en Italia les otorgó un alto grado de plasticidad, en las obras sobre papel realizadas en Nuremberg va abandonando poco a poco esa idea. Es difícil averiguar la explicación de esa pérdida de interés. No se podría excluir un proceder más rápido y menos reflexivo en la etapa del dibujo, provocado por el apremio de su cliente Jakob Heller para que terminase el retablo. HW

1 *Vid.* París 1989-1990, p. 52, n.º 5.

CAT. 66

CAT. 67

FIG. 86 Alberto Durero, *San Jerónimo*, 1521, óleo sobre tabla. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga [Inv. 828 Pint.]

DIBUJOS PARA SAN JERÓNIMO

Pocas obras de Durero están tan bien documentadas como el *San Jerónimo* lisboeta [fig. 86]. El diario del viaje a los Países Bajos permite fijar la fecha de realización y descubrir sin la menor duda al destinatario de la tabla. Es evidente que se han conservado todos los dibujos preparatorios del cuadro. Además de las cuatro obras sobre papel que se exhiben en la exposición y que son propiedad de la Albertina, también forma parte del complejo el retrato de un anciano del Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 87]. Ninguna otra tabla de Durero fue copiada, imitada y versionada con tanta frecuencia en el siglo XVI.

Pocos días después del 3 de agosto de 1520, fecha de su llegada a Amberes, Durero retrató al director del establecimiento comercial portugués, el factor real João Brandão. Sólo relaciones más antiguas pueden explicar este rápido contacto con un portugués. En septiembre de 1519, la mano derecha de Brandão, Rui Fernandes de Almada, hombre de gran talento y formación humanística, había pasado una temporada en Nuremberg, por encargo de su rey, para concertar un gran negocio, especias de las Indias orientales a cambio de barras de cobre y armamento. Es probable que en esos días trabara contacto con Durero, quizá a través de Willibald Pirckheimer. Los miembros destacados de la colonia portuguesa solicitaron la presencia del pintor tras su llegada. Las invitaciones a banquetes se alternaban con el intercambio de regalos. Los comerciantes importadores satisficieron la predilección del matrimonio Durero por el dulce: les hacían llegar alimentos de lujo, como mazapán, confites y compota, y así lo recoge a menudo el artista en su diario. Durero, a su vez, les correspondía con retratos de sus amigos, pinturas religiosas y obra gráfica. João Brandão y Francesco Pesão, su sucesor en el puesto, recibieron cada uno en enero de 1521 un *Cristo con la corona de espinas*, tasados por el pintor en la elevada cifra de doce florines[1]. Al mismo tiempo pintó para Rui Fernandes el cuadro de *San Jerónimo*, que Durero menciona de manera concluyente en el diario después del 16 de marzo de 1521, tras encargar a un carpintero que fabricara un marco mejor[2]: «He pintado con empeño un san Jerónimo al óleo y se lo he regalado a Ruderigo de Portugal, que le dio a Susanna [criada de Durero] un ducado de propina»[3]. No sabemos si la elección del tema fue una decisión personal del pintor o si el obsequiado solicitó un cuadro con un motivo concreto. Como modelo para la cabeza del Padre de la Iglesia, Durero encontró en Amberes a un anciano de luengas barbas y 93 años de edad, al que retrató [fig. 87][4]. Quizá la anotación en el diario de Durero «Item más, le he dado 3 *stüber* al hombre al que he retratado»[5] se refiera a esa sesión de posado. El artista desarrolló la cabeza de san Jerónimo de la Albertina [cat. 68], que se aproxima al cuadro realizado, a partir del estudio tomado del natural. Otros tres dibujos preparatorios del cuadro surgieron simultáneamente o poco después. En marzo o abril de 1521 Durero creó con la misma técnica un retrato espléndido de Rui Fernandes, una especie de añadido al *San Jerónimo*[6]. MM

68 *Estudio de cabeza de un anciano*

1521

Pincel, tinta negra y gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado gris violeta, 415 x 282 mm
Inscripciones: «Der Man was alt 93 Jor und noch gesunt und fermuglich zw antorff» [El hombre contaba 93 años y aún se conservaba sano y alegre en Amberes], «1521» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3167]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 144; Winkler 788; Viena 1971, n.º 125 (con bibliografía); Strauss 1521/3; Bruselas 1977, p. 57; Anzelewsky 1980a, p. 216; Benesch 1981, n.º 71; Strieder 1981, lám. en color p. 130; Düsseldorf 1991, p. 110; Hewak y Hugue 1993, p. 47; Budde 1996, Z/20; Dossi 1998, lám. 9; Bonn 1999, p. 165; Eichler 1999, p. 118, lám. en color 117; Viena 2001, p. 61; Grimm 2002, pp. 61-62, figs. 95 y 99; Viena 2003, pp. 503-510, n.º 178.

69 *Atril de lectura con libros*

1521

Pincel y tinta negra, con realces de albayalde, sobre papel preparado gris oscuro; en todos los bordes, pares de agujeros de perforación a intervalos irregulares, 198 x 280 mm
Inscripciones: «1521» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3176]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 146; Winkler 791; Viena 1971, n.º 127 (con bibliografía); White 1971, n.º 87; Strauss 1521/7; Anzelewsky 1980a, p. 216; Hewak y Hugue 1993, p. 48; Nueva York 1997, n.º 9; Viena 2003, pp. 503-510, n.º 179.

70 *Estudio de brazo y de mano*

1521

Pincel y tinta negra, con realces de albayalde, sobre papel preparado gris violeta, 393 x 283 mm
Inscripciones: «1521» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3168]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 145; Winkler 790; Viena 1971, n.º 126 (con bibliografía); White 1971, n.º 86; Strauss 1521/4; Viena 2003, pp. 503-510, n.º 180.

71 *Calavera*

1521

Pincel y tinta negra, con realces de albayalde, sobre papel preparado gris violeta, 180 x 192 mm
Inscripciones: «1521» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3175]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 147; Winkler 792; Viena 1971, n.º 128 (con bibliografía); White 1971, n.º 88; Strauss 1521/6; Hewak y Hugue 1993, p. 48; Piel 1994, n.º 62, fig. en color p. 90; Viena 2003, pp. 503-511, n.º 181.

CAT. 68

CAT. 69

No debemos imaginar el auténtico proceso pictórico como un trabajo desarrollado en la soledad de un aposento. Al igual que había hecho el año 1506 en Venecia, Durero pintaba en Amberes en sus aposentos o en el estudio de algún artista amigo casi en público. Los cuidadosos estudios preparatorios para la pintura pretendían cosechar las alabanzas y la admiración de un pequeño grupo de expertos. Durero practicaba el proceso de trabajo propuesto por Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura*, del que Durero poseía una copia. Una obra comienza, según Alberti, con una idea; Durero lo denomina «inwendig voll Figur» [figura plena en el interior]. Después se plasman los dibujos preparatorios que servirán para dar forma a la futura pintura. Alberti concede importancia a un público limitado: el pintor debe tener al lado amigos que le aconsejen[7]. Como es natural, la «innovación iconográfica»[8] de san Jerónimo despertó el interés de los pintores del país. El primero en aceptar el desafío fue Lucas van Leyden. En junio de 1521 invitó a comer a Durero. El nurembergués no podía ignorar que Lucas había empezado a hacerle la competencia en el ámbito más productivo, la calcografía. La caracterización del neerlandés en el diario como «pequeño hombrecillo» tiene una intención despectiva, humillar al rival más joven[9]. La iconografía tradicional de san Jerónimo, a la que Durero se sintió

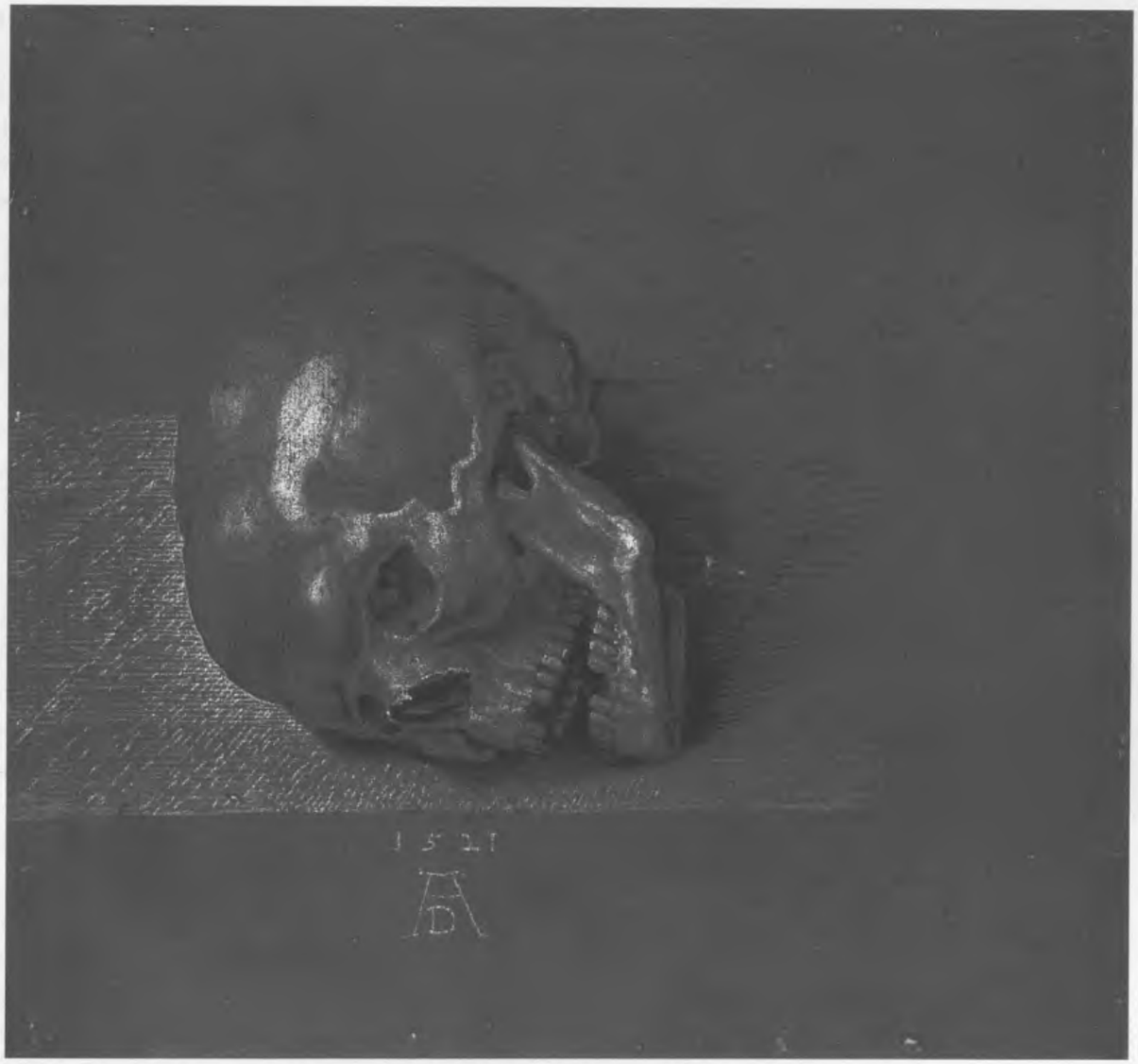
CAT. 70

obligado durante mucho tiempo, muestra al santo «en su celda» [cat. 31], es decir, en su estudio, o como penitente en el desierto [cat. 15]. Sus atributos irrenunciables son, por regla general, un león tumbado y un capelo cardenalicio colgado. Llama la atención en la pintura [fig. 86] la renuncia al obligatorio león. El sentido de la realidad de Durero chocaba ahora con un emparejamiento imposible en el mundo real entre el ser humano y el animal.

La idea, muy moderna e innovadora, de acercar a san Jerónimo al espectador como con un teleobjetivo, de captarlo como estrecha figura de medio cuerpo sin una envoltura espacial visible, impresionó a Lucas van Leyden. Su dibujo de 1521, que se conserva en el Ashmolean Museum de Oxford, es el eco más temprano y de mayor calidad artística de la composición dureriana[10]. Lucas, asombrosamente, desechó la idea esencial de la composición de Durero. La pintura del nuremburgués ordena en una diagonal que va de la zona superior izquierda hasta la inferior derecha todas las manifestaciones decisivas de la representación. El punto de partida lo constituye un *Cristo en la cruz* pintado de manera naturalista. San Jerónimo medita con la cabeza apoyada en la mano sobre su muerte expiatoria. Al final de la cadena figura la convicción de que el individuo no es nada y así lo simboliza la mano que señala a la calavera. Paráfrasis surgidas más tarde expresarán con mayor claridad aún este *topos* mediante un rótulo con la inscripción «HOMO BVLLA» [El ser humano es efímero como una pompa de jabón]. En su dibujo, Lucas van Leyden coloca el crucifijo en el pliegue del codo derecho del santo, acercándolo mucho a la calavera. La fastuosa naturaleza muerta con libros dureriana se reduce en él a un infolio descuidadamente desplazado hacia el borde.

La opinión defendida antaño de que el *San Jerónimo* de Lisboa era una respuesta a una pintura de Quentin Massys contemplada por Durero, parece superada[11]. No se conserva un cuadro de Quentin datable antes de 1521. En realidad, seguro que fue al revés y la producción del taller del artista de Amberes se inspiró en el genial precedente de Durero. En agosto de 1520, el nuremburgués acudió como invitado a casa de Quentin[12]. Un producto típico del taller de Quentin es la pintura del Kunsthistorisches Museum de Viena[13], que deriva de la composición de Durero. También hay que tener presente que Rui Fernandes residió en Amberes hasta 1548, antes de regresar a Portugal y llevarse consigo su colección reunida en Flandes. Así pues, hasta mediados del siglo XVI, el *San Jerónimo* de Durero era accesible a artistas neerlandeses en el barrio hospitalario de los portugueses o en la residencia privada de su propietario.

En 1521 se inician sin demora las composiciones de san Jerónimo de Marinus van Roymerswaele y su taller, que explotan comercialmente e imprimen un carácter irreal, manierista y desconcertante al precedente dureriano[14]. La obra más temprana de Joos van Cleve, que muestra reminiscencias del *San Jerónimo* dureriano, está fechada en 1528[15]. Este pintor fue el que más contribuyó a la fama de la composición. Así, por ejemplo, Georg Pencz, el nuremburgués «discípulo de Durero», contempló el famoso *San Jerónimo* de su mentor a través de la óptica de Joos van Cleve[16]. El inventario de copias pintadas y variaciones del modelo dureriano de 1521 es enorme. No pasa un solo año sin que aparezca una versión en el mercado del arte. Max J. Friedländer conocía hacia 1912 unos cuarenta ejemplos[17]. Según los conocimientos actuales se puede triplicar dicha cifra. Quizá Durero conociese antes de morir el poderoso influjo que su *San Jerónimo,* pintado para Rui Fernandes en unas dos semanas, había ejercido en la pintura europea. Lo que Durero creó, pese al carácter paradigmático del personaje, no fue un retrato directo. Contemporáneos de Amberes reconocerían en el cuadro la fisionomía del anciano de 93 años que posó para el nuremburgués. Por otra parte, ¿fue el *San Jerónimo* de Lisboa una imagen que sirvió para practicar la devoción en la intimidad del hogar? Después de la introducción de la Reforma —en 1525, en Nuremberg—, cuando se extinguió el culto a los santos, las representaciones de san Jerónimo como ésta adquirieron una nueva función secular. El antiguo «católico» Padre de la Iglesia mutó para convertirse en el patrón seglar de los humanistas, eruditos, filólogos y traductores. Con la muerte del maestro, el regalo al factor portugués pasó a ser muy valorado por ser un raro y valioso original del gran Durero. El motivo del cuadro, antes tan importante, parecía ahora algo secundario. Los lugares de custodia de tales piezas raras fueron al principio el «studiolo» del erudito y el gabinete de arte



CAT. 71

burgués. Antes y después de 1600, coleccionistas principescos acapararon la mayoría de las pinturas de Durero.

El estudio de cabeza [cat. 68] es el dibujo preparatorio más importante del cuadro. La inscripción escrita por Durero en la parte superior de la hoja indica que el hombre allí dibujado tenía 93 años de edad, a pesar de lo cual el artista lo encontró todavía robusto tanto mental como físicamente, incluso «fermuglich» [alegre, capaz de autoironía], y que vivía en Amberes. En realidad dicha inscripción pertenece al dibujo que se encuentra en el Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 87][18], un auténtico estudio tomado del natural que muestra al anciano con los ojos abiertos, buscando la mirada del espectador. La idea de que el encuentro con ese anciano de Amberes fuera la causa primigenia de que Durero proyectase una pintura de san Jerónimo parece poco afortunada. El pintor deseaba hacer un

FIG. 87 Alberto Durero, *Retrato de un anciano*, 1521, pincel. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

regalo especial a su quizá mejor amigo de Amberes, ya que ambos pertenecían a la élite de los humanistas europeos que practicaban un verdadero culto a san Jerónimo, que sobreviviría incluso a la tempestad de la Reforma. A partir del dibujo de Berlín Durero desarrolló en el presente estudio la figura de medio cuerpo de la futura pintura y fijó la posición del brazo derecho. El «motivo de apoyar la cabeza en la mano»[19] hunde sus raíces en la Antigüedad. Durero hizo famoso el gesto sobre todo como expresión de melancolía [*vid.* cat. 32]. En esta fase de preparación de la pintura, el santo, con la mirada baja, contempla un libro abierto ante sus ojos mientras medita sobre el texto. Sin embargo, el san Jerónimo de la pintura mira al espectador: en el curso de su labor el pintor efectuó una variación sustancial del plan.

La perfección artesanal del dibujo a pincel no puede explicarse solamente por su función, la de ser un estudio preparatorio para una pintura. Durero, fuera de su patria, quiere demostrar su virtuosismo como dibujante, incluso su carácter único en su género. Tenía que hacer justicia al apelativo de «Apelles Germaniae» que Konrad Celtis le había dado alrededor de 1500. Hans Mielke aclaró que a partir de 1506 los dibujos sobre papel con fondo de color de Albrecht Altdorfer no eran estudios preparatorios para otras obras, sino obras de arte autónomas[20]. El dibujo a pincel de Durero es ambas cosas, dibujo preparatorio y obra de arte autónoma dirigida a un mercado experto. La pretensión de Durero de ser el mejor artista del norte le obligó a dar el máximo rendimiento en Amberes, la ciudad de los pintores, sobre todo como dibujante. Al igual que había sucedido antes en Italia en 1506, quiso demostrarlo con contundencia a la competencia local. La bibliografía ha ensalzado con razón este dibujo a pincel considerándolo una de las obras maestras de Durero. La fama del estudio se acrecentó durante la época del denominado Renacimiento dureriano, acaecido hacia 1600. Primero en la Kunstkammer de Imhoff en Nuremberg y después en la corte de Praga, especialistas como Hans Hoffmann y Ägidius Sadeler intentaron medirse con Durero copiando su obra.

El dibujo con el atril y los libros [cat. 69] prepara la parte inferior izquierda de la pintura. Al principio Durero planeó mostrar las dos páginas del libro abierto delante del santo. Por eso, bajo el atril dejó sitio para otros dos libros cerrados y una caja de madera. Esta última falta en la pintura. Durante el trabajo, Durero acortó el atril por el lado izquierdo, lo que implicó recortar la página derecha del infolio abierto. La naturaleza muerta con libros, a pesar de la reducción, ganó intensidad en su traslado al color. Pero ¿por qué desapareció la caja de madera, ese objeto cotidiano que no faltaba en ningún hogar de la época? Hasta finales del siglo XIX fue el recipiente de almacenaje más difundido. Como es lógico, el oficio de fabricante de cajas tenía representación en Nuremberg. El material procedía de los bosques imperiales circundantes[21]. Así pues, también el matrimonio Durero emprendió viaje a Amberes con esas cajas de madera, que les permitían guardar con seguridad y a mano los trastos coti-

dianos, medicamentos, cartas, sellos y útiles de dibujo. La caja de madera debajo del atril convertía al santo en un hombre cualquiera, arraigándolo en el presente. Al eliminarla durante el proceso de creación de la pintura, Durero potenció la espiritualidad del personaje, atenuando la referencia temporal. Sólo se tuvo en cuenta lo que el Padre de la Iglesia necesitaba para su trabajo: el atril, los libros, el tintero y la pluma. Tal vez pueda descartarse cualquier significado simbólico de la caja de madera del dibujo, a pesar de que en la iconografía cristiana es un símbolo de María que figura con frecuencia en las representaciones de la Anunciación. Dentro de este contexto, el recipiente simboliza el «scrinium deitatis», el cofrecillo que albergará a la divinidad[22]. Esta referencia no cuadra con san Jerónimo.

Con el estudio del brazo y de la mano [cat. 70], Durero prepara la posición que adoptará el brazo izquierdo de san Jerónimo en la pintura. El estudio izquierdo de la hoja muestra las ropas que cubren el brazo y recoge la cabeza y el busto de un hombre sentado y su antebrazo esbozados con someros trazos. El estudio de paños del antebrazo de la derecha, que pretende sobre todo aclarar la postura y posición de la mano izquierda, se trasladará luego a mayor tamaño y con gran precisión a la tabla. El lugar de la pintura donde san Jerónimo señala la calavera con el índice estirado, quedó vacío como superficie. La fecha y el monograma no pueden ser de Durero: el artista jamás intentó llamar la atención sobre sí mismo de una forma tan burda. Durante el proceso creativo tomó la decisión de colocar el antebrazo izquierdo del santo en fuerte escorzo. El estudio preparatorio difiere de la pintura en este detalle. Parece que el anciano de 93 años no sólo posó como modelo de Durero para la cabeza y la mano derecha, sino también para la izquierda que señala. Durero refleja con sumo cuidado las huellas de la vejez. Capta las venas sobresalientes del dorso de la mano con los ojos de un naturalista.

Parte del efecto de la pintura de *San Jerónimo* procede de la representación casi a tamaño natural de una calavera humana situada en el borde inferior derecho. El estudio [cat. 71] prepara ese detalle del cuadro. Hacia 1500 un pintor podía disponer con relativa facilidad de una calavera. En ciudades de edificación densa, los cementerios estaban ubicados junto a las iglesias. Al cavar una tumba solían salir a la luz fragmentos de esqueletos que se recogían y se depositaban en la parte inferior de la tumba recién abierta. Delante de las murallas de las ciudades, en Nuremberg por ejemplo, al alcance de la vista se levantaban horcas (certeramente denominadas «Rabensteine» [literalmente: «piedras de cuervos»]). La falta de algunas piezas dentales en la mandíbula superior e inferior demuestran que Durero disponía de un cráneo humano para el estudio, que no puede ser el mismo que la «cabecita de muerto» que el artista compró en Colonia por dos «pfennig blancos» [llamados así por ser de una aleación con mucho contenido en plata], el 28 de octubre de 1520[23]. Debió tratarse más bien de un colgante o amuleto de hueso que los creyentes llevaban consigo como *memento mori*. En esa misma ocasión Durero compró por un «pfennig blanco», tal vez al mismo comerciante, para sí o para su esposa, «un paternóster», un rosario. Los médicos o forenses seguramente podrían decirnos si la calavera pertenecía a un hombre o a una mujer, y si se aprecian señales de enfermedad. MM

1 Ambas composiciones desaparecidas, *cfr.* A 158 V y 160 V.
2 Rupprich 1956, p. 166, líneas 206-207.
3 *Ibid.*, p. 166, líneas 233-236.
4 Berlín, Kupferstichkabinett. W 789; Strauss 1521/2; Anzelewsky y Mielke 1984, n.º 104.
5 Rupprich 1956, p. 164, líneas 55-56.
6 Berlín, Kupferstichkabinett. W 813; Strauss 1521/9; Strieder 1981, lámina en color p. 139; Anzelewsky y Mielke 1984, n.º 105.
7 Alberti (2000), pp. 308-309.
8 Leuker 2001.
9 Rupprich 1956, p. 174, línea 17.
10 M. Mende, en Bruselas 1977, n.º 379; Kloek 1979, n.º 19.
11 Leuker 2001, pp. 51-52.
12 Rupprich 1956, p. 151, línea 48.
13 Friedländer y Pauwels, VII, 1971, lám. n.º 70, lám. 64; Bruselas 1977, n.º 341, lámina en color después de p. 160; Silver 1984, n.º 28, figura 106.
14 Friedländer, Pauwels y Lemmens, XII, 1975, núms. 162-165, láminas 92-93.
15 Friedländer y Pauwels, IX, 1972, n.º 39, lámina 57; Hand 1990.
16 Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Löcher 1997, pp. 394-396.
17 Held 1931, pp. 139-140.
18 W 789; Strauss 1521/2; Anzelewsky y Mielke 1984, n.º 104.
19 Meidow 1945.
20 Mielke 1988, p. 18.
21 Bongartz y Lüdicke 2002.
22 Lüken 2000, p. 63.
23 Rupprich 1956, p. 160, líneas 90-91.

RETRATOS

El retrato está presente a lo largo de toda la obra de Durero, si bien es particularmente intensa su producción en los últimos años de su carrera. Desde sus inicios como artista, sus familiares van a ser objetivo de su atenta mirada; una mirada que poco después se va a volcar en sí mismo y que va a dar lugar a una de las series de autorretratos más interesantes de la historia de la pintura.

Pero es en los retratos de su última época donde se va a poder ver la pericia de Durero como retratista, capaz de captar por igual la apariencia exterior y el carácter del retratado. Asimismo es notable la versatilidad de Durero también en este campo. Breves apuntes a pluma, minuciosos dibujos a punta de plata sobre papel estucado, dibujos a carboncillo, entalladuras de gran formato y óleos sobre tabla, conforman un panorama formalmente muy diverso y, sin embargo, de gran coherencia interna, revelada por una forma de mostrar la efigie del retratado con expresión contenida, y que, a diferencia de sus autorretratos, no nos mira directamente, como si hubiera temido enfrentarse a la mirada del pintor.

Entre las funciones más importantes que podía tener un pintor en la Edad Moderna estaba la realización del retrato del rey. Y Durero en este sentido no quedó atrás, pudiendo dibujar al emperador Maximiliano I del natural, posteriormente pintarlo y finalmente difundir y perpetuar su imagen oficial a través del grabado.

Durante su viaje a los Países Bajos, Durero dibujó en dos álbumes, y en ambos hizo anotaciones en las que captó la realidad observada; una realidad en la que tenían cabida los retratos de sus familiares y amigos al igual que las vistas de una ciudad o los animales exóticos de un parque. El retrato en este sentido es una observación, un estudio más de la naturaleza, del mundo que le rodea, y que encuentra su paralelo literario en el diario que redactó de este viaje, donde dejó constancia de todo aquello que llamó su atención.

Será también durante este periplo cuando alcance el reconocimiento internacional. La admiración que provocaron sus dibujos y pinturas, cuyo paradigma sería el conjunto de obras vinculadas al *San Jerónimo* conservado hoy en Lisboa, llevaron a Durero a realizar retratos de algunos de los más influyentes personajes de su tiempo, tanto en pintura como en dibujo y grabado, y que se han convertido en el retrato de un tiempo de inminentes cambios. JMM

Detalle de cat. 77

72 *Endres Dürer de perfil perdido*

1514

Pluma y tinta parda, 278 x 217 mm
Inscripciones: «1514» y monograma de Durero (¿añadido con posterioridad?)
Viena, Albertina [Inv. 3138]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Thausing 1884, vol. 1, p. 51, vol. 2, p. 67; D. 109; Winkler 557; Panofsky 1963, nota 10, fig. 3; Viena 1971, n.º 88 (con bibliografía); Nuremberg 1971, n.º 89 y p. 238 (bajo el n.º 471); Washington 1971, p. 84 (bajo el n.º XXVI), p. 149 (bajo el n.º 65); Strauss 1514/31; Carstensen 1982, pp. 145-149; Schweinfurt 1995-1996, p. 154; Mende en AKL, vol. 30, p. 307; Schoch, Mende y Scherbaum 2001, p. 198; Osnabrück 2003, pp. 174-175; Viena 2003, p. 426, n.º 143.

Este dibujo a pluma, fechado por el propio artista en 1514, representa a su hermano desde un ángulo más bien infrecuente: un hombre sentado a una mesa, erguido, aparta la vista del observador, con el brazo izquierdo reposando sobre la superficie y el derecho en su regazo. Dirige la mirada hacia el fondo izquierdo del cuadro. No se distinguen los rasgos de su rostro; sólo es posible intuirlos a partir de los contornos de la frente, de la nariz y de la barbilla. Llama la atención la extraña forma de la oreja. Durero creó también un retrato a punta de plata de su hermano treintañero Endres (W 558) el mismo año que el dibujo a pluma. El motivo tal vez fuese su nombramiento como maestro orfebre de Nuremberg[1]. En este dibujo se reconocen perfectamente los rasgos del rostro, que quedan ocultos en el hombre de perfil perdido. La coincidencia de la indumentaria y la delgadez de la figura bastaron, al parecer, para reconocer a Endres Dürer en el presente dibujo. La identificación convenció a la mayoría de los historiadores del arte y no ha sido puesta en duda prácticamente nunca[2].

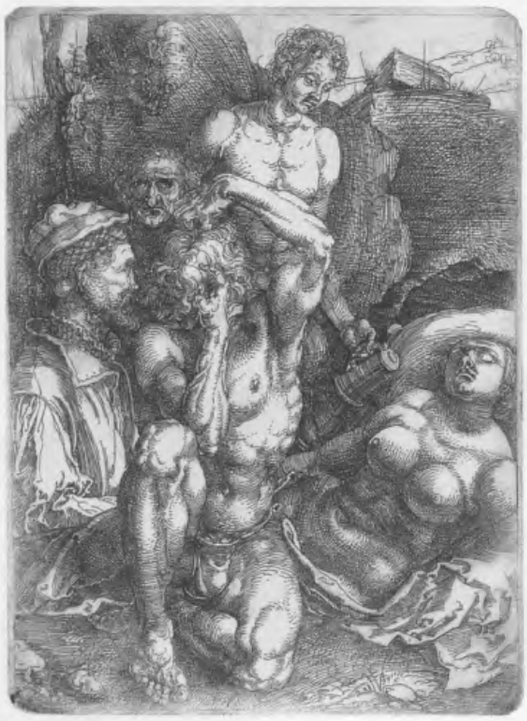


FIG. 88 Alberto Durero, *Estudio con cinco figuras (El desesperado)*, 1515-1516, aguafuerte.
Viena, Albertina [Inv. DG 1930/1520]

Dado que el dibujo seguro que no fue concebido como retrato, se conjeturó con qué fin podría haberlo realizado Durero. La interpretación de Jens Carstensen remite a un pasaje literario en el que Plinio describe un retrato de «Heracles apartando la vista» obra de Apeles. Siguiendo esta descripción, Durero habría intentado reproducir a una persona girándose de manera que el observador pudiera adivinar también lo no visible. De acuerdo con esta interpretación, Durero no pretendía retratar a su hermano con este dibujo, sino solucionar este problema artístico concreto[3]. Finalmente se ha barajado también la posibilidad de que elaborase ese estudio de un hombre sentado para un apóstol de *La Última Cena*[4]. Está fuera de duda que esta obra se utilizó como estudio preparatorio para el aguafuerte *Estudio con cinco figuras (El desesperado)* [fig. 88]. A la izquierda podemos ver el retrato en inversión especular, pero el representado tiene barba y ya no aparece de perfil perdido, sino de perfil entero. Este aguafuerte inconcluso fue seguramente un experimento de Durero para el que utilizó diferentes estudios de su taller[5]. AHH

CAT. 72

1 *Vid.* Mende, en AKL, vol. 30, 2001, p. 307.

2 Primero en Thausing 1884, vol. 2, p. 67; cuestionado por Ephrussi 1882, pp. 178-179; entre otros Winkler 558.

3 Carstensen 1982, pp. 145-149.

4 Thomas Schauerte cita como ejemplo *La Última Cena* de 1523 [cat. 90], en cuya zona exterior derecha se sienta un apóstol de perfil perdido; en Osnabrück 2003, p. 175.

5 Avanzado por primera vez por Thausing 1884, vol. 2, p. 66. Sobre las diferentes interpretaciones *cfr.* Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 79, y Mende, en Viena 2003, p. 427, n.º 144.

73 *El emperador Maximiliano I*

1518

Lápiz negro, sanguina difuminada y toques de clarión, 381 x 319 mm
Inscripciones: «Das ist keiser Maximilian den hab ich / Albrecht Dürer zw Awgspurg hoch oben awff / der pfaltz in seinem kleinen stüble künterfett / do man czahlt 1518 am mandag noch / Johannis tawffer» [He aquí al emperador Maximiliano al que yo, Alberto Durero, retraté en Augsburgo arriba, en su pequeño gabinete del alto palacio imperial cuando corría el año 1518 el lunes de Juan Bautista], y monograma de Durero por mano ajena
Viena, Albertina [Inv. 4852]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 133; Winkler 567; Viena 1971, n.º 113; Strauss 1518/19; Hamburgo 1983, p. 140, fig. 35; Nuremberg y Nueva York 1986, p. 322, fig. 131; Luber 1991, pp. 30-47; Viena 1994, p. 82, n.º 12; Budde 1996, Z/1; Nuremberg 2000, n.º 73; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 458; Eberlein 2003, pp. 108-110; Viena 2003, pp. 470-474, n.º 162.

74 *El emperador Maximiliano I*

Hacia 1519

Entalladura, 433 x 327 mm
Inscripción: «Imperator Caesar Diuus Maximilianus / Pius Felix Augustus»
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/483]

Bibliografía Bartsch 154; Geisberg 1911, pp. 236-248; Meder 255, 1. Stock b; Hollstein Vol. 7, p. 205; Viena 1959, n.º 419; Innsbruck 1992, n.º 158; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 252 (Meder 255, 1 b); Londres 2002-2003, n.º 267; Eberlein 2003, pp. 109-110; Osnabrück 2003, n.º 33; Viena 2003, pp. 470-474, n.º 165.

Los espléndidos retratos de Durero se oponen claramente a los sobrios retratos de Bernhard Strigel (1460-1528) —pintor de cámara del emperador Maximiliano I—, que sólo reproducían la fisonomía, sin atreverse a traspasar la idealización del emperador. En 1518 Durero retrató al emperador en un dibujo a lápiz con motivo de la Dieta imperial celebrada en Augsburgo. Es imposible determinar si el dibujo fue un encargo del emperador o si simplemente Durero, en su calidad de miembro del Concejo de Nuremberg, tuvo ocasión de realizarlo libremente, pero la ejecución con trazos rápidos apunta a un trabajo ocasional. Sin embargo, dentro de la obra dureriana figura entre los retratos más destacados y sirvió más tarde de modelo para la pintura de Viena, ambiciosa desde el punto de vista técnico, para el lienzo más abocetado de Nuremberg y para las dos entalladuras que han llegado hasta nosotros.

En él captó el busto del emperador hasta los hombros ante un fondo neutro, eligiendo un encuadre muy estrecho para aumentar de ese modo la monumentalidad del representado. Así lo indica la línea trazada por Durero en el borde inferior del dibujo, que reproduce el encuadre ideal. Sobre el cuerpo, de gran volumen, se asienta la cabeza cargada de energía, rematada por el ancho sombrero plano. El broche del sombrero es un medallón de la Virgen María, abogada del emperador. Maximiliano va ataviado con un abrigo de brocado provisto de un amplio cuello. Lleva encima la cadena de la orden del Toisón de Oro, cuyo soberano era Maximiliano desde que asumió el cargo de duque de Borgoña. Así pues, el emperador no aparece aquí con el globo imperial, el cetro y la corona, sino ataviado con la indumentaria imperial que ostenta las insignias del ducado de Borgoña, tal como se presentó durante la Dieta imperial de Augsburgo. Con esa expresión mayéstatica en el rostro del emperador, Durero confirió a toda la composición un tono muy solemne. La cabeza, que domina

CAT. 73

FIG. 89 Alberto Durero, *El emperador Maximiliano I*, 1519, óleo sobre tabla. Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie [Inv. 825]

la composición y exhibe una mezcla de rasgos duros y blandos, parece reproducir la personalidad del representado como soberano y como persona. Esta debió de ser la razón de que el dibujo de la Albertina y las versiones con él relacionadas hayan contribuido al máximo a difundir una idea precisa del emperador y a preservar su memoria hasta nuestros días.

En el dibujo de la Albertina, plasmado con rápidos trazos, Durero atendió sobre todo a su propio interés espontáneo y psicológico, derivado seguramente de su encuentro directo con el emperador. Por ello es muy comprensible que el retrato oficial del más alto dignatario del Estado refleje asimismo su intimidad. El genial Durero recogió más bien el estado anímico de Maximiliano y no tanto el aura imperial del retratado, a pesar de que los elementos compositivos antes citados también subrayan de manera efectista esta pretensión íntima. El interés psicológico del artista, que se manifiesta por doquier, nos muestra, empero, un rostro cuyos secretos se intentan averiguar irremisiblemente y que en realidad se oponía casi de raíz a la idea imperante en su tiempo de un retrato oficial. Aunque uno busca sin cesar a la persona que se oculta tras ese rostro, Durero logró mostrar al observador sólo someramente el mundo interior accesible del emperador y veló el auténtico carácter del retratado. En última

CAT. 74

instancia Maximiliano también fue escenificado en este retrato, por lo que cualquier intento de buscar el verdadero yo del emperador está por fuerza condenado al fracaso. Todavía hoy, como tantas cosas en la vida del monarca, continúa siendo insondable. No obstante, Durero proporcionó más datos sobre el representado que los numerosos retratos oficiales de Bernhard Strigel, que siempre se vio obligado a idealizar el retrato de Maximiliano, plegándose en consecuencia por entero a los deseos artísticos de la corte imperial.

Durero, por el contrario, también intensificó los rasgos caracteriológicos del retratado en el óleo del Kunsthistorisches Museum de Viena [fig. 89], provocando con ello el desagrado de los círculos cortesanos de los Países Bajos, los cuales, como es sabido, en un principio rechazaron con vehemencia la pintura ejecutada siguiendo el dibujo de la Albertina. Este episodio está documentado en una anotación de Durero en su diario del viaje a los Países Bajos efectuado en 1520-1521. La objeción quizá sea hoy digna de mención, ya que el cuadro de Viena no se concluyó hasta después de la muerte del emperador. Además, la mano colocada sobre el borde inferior del cuadro y el fondo, por lo demás neutro, recogen la gran tradición flamenca en la pintura del retrato de, por ejemplo, un Jan van Eyck, con la que se había retratado a todos los duques de Borgoña desde el siglo XV. Este esquema de composición retrospectivo, que Durero utiliza con plena deliberación, la inscripción honorífica monumental y la alusión muy clara al collar de la orden del Toisón de Oro dentro del cuadro hacen muy probable la suposición de que esta obra no fue un encargo del propio emperador, sino que estaba destinada originariamente a la galería genealógica cortesano-dinástica de una de las sedes principescas de Borgoña. Sea como fuere, hoy podemos considerarnos dichosos de poseer el retrato más auténtico del emperador con la concepción artística y la perfección técnica de los medios pictóricos del retrato de Viena.

Durero expresó la naturaleza del emperador en las manos llenas de carácter —como evidencia por ejemplo el estudio de la Albertina utilizado para los retratos pintados [fig. 90]—. Aquí sostienen una granada en lugar del globo imperial de los retratos oficiales de Strigel. Los círculos cortesanos atribuían a la granada un significado simbólico muy especial, pues los humanistas del entorno del emperador consideraban esa fruta, de exterior insignificante pero con un interior exquisito, el símbolo de las cualidades internas de Maximiliano. Éste había realizado en pro del Estado y del bien común tantas buenas obras —acentuaba sin cesar la alegoría de los cortesanos— como granos posee la granada. Finalmente este contexto de los humanistas, integrado por la composición, el estilo y la percepción formal, también lo subraya el gran formato de la estampa [cat. 74], que en su concepción monumental muestra el cuerpo como un busto hasta los hombros y que en el impresionante retrato de tres cuartos sigue claramente modelos lombardos, pero también borgoñones. Una vez muerto Maximiliano I, la entalladura —basada tanto en el dibujo como en la pintura— contribuyó a la difusión mediática del rostro de emperador, convirtiéndose en una fastuosa imagen conmemorativa. MÜ

FIG. 90 Alberto Durero, *Estudio de mano con granada*, 1519, carboncillo. Viena, Albertina [Inv. 26332]

Detalle de cat. 74

75 *Busto del capitán imperial Felix Hungersperg*

1520

Pluma y tinta parda, 158 x 105 mm
Inscripciones del propio artista: «Zw Antorff / gemacht» [Hecho en Amberes], «Das ist hawbt / mann Felix der / köstlich lavten / schlaher» [Este es el capitán Felix, excelente tañedor de laúd]; por otra mano, «1520» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3162]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 141; Winkler 749; Tietze y Tietze-Conrat 1938, n.º 756; Panofsky 1943, vol. 1, pp. 213-214, vol. 2, n.º 1025; Mende 1971, núms. 1891 y 1895; Viena 1971, n.º 121 (con bibliografía); Strauss, 1520/10; Bruselas 1977, n.º 66; Hamburgo 1983, n.º 59; Anzelewsky 1988, lám. 6; Hewak y Hugue 1993, p. 19; Bonn y Viena 2000, n.º 129; Viena 2003, pp. 490-491, n.º 171.

FIG. 91 Alberto Durero, *El capitán imperial Felix Hungersperg arrodillado*, 1520, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3163, D142]

La obra procede del cuaderno desmembrado del viaje a los Países Bajos, que contenía dibujos a pluma y numerosos retratos. Felix Hungersperg era uno de los amigos de confianza de Durero en Amberes —el diario lo menciona en seis ocasiones—. Durero y este militar amante de la música se conocieron en la ciudad del Escalda en agosto de 1520, poco después de la llegada del artista. Éste lo retrató dos veces, a juzgar por la anotación que figura en un pasaje de su diario: «Jtem zum andernmahl hab ich den Felix, lautenschlager, conterfeyt» [Ítem más: he retratado otra vez a Felix, tañedor de laúd][1].

Otro dibujo que se conserva [fig. 91] lo muestra arrodillado junto al escudo imperial. Durero también realizó en esta obra detalladas inscripciones: «FELIX HVNGERSPERG Der kostlich vnd vbergerad lawtenschlaher» [el virtuoso e insuperable tañedor de laúd] y «das sind dy pesten Felix, adolff, samario» [estos son los mejores (tañedores de laúd): Felix, Adolf, Samario][2]. En el diario anotó al respecto: «Jch hab Felix knieent in sein buch mit der feder conterfet. Felix hat mir 100 ostria geschenckt» [He retratado a pluma a Felix arrodillado en su libro. Felix me ha regalado 100 ostras][3]. El mencionado libro del capitán con el dibujo de Durero se ha perdido; el dibujo seguramente estaba destinado a ser un blasón en colores al estilo de la página de un libro de recuerdos.

CAT. 75

Los pasajes del texto revelan qué atrajo a Durero de este oficial imperial que había perdido un ojo en el campo de batalla y por ello ofrecía un aspecto muy chocante: el común amor a la música. Durero, melancólico confeso, conocía el poder terapéutico de la música en los estados de ánimo depresivos[4]. Su valoración experta de los tañedores de laúd Felix Hungersperg, Adolf y Samario demuestra su intenso disfrute musical en Amberes. MM

1 Rupprich 1956, p. 152, líneas 81-82.

2 Viena, Albertina, inv. 3163. Winkler 819; Viena 1971, n.º 122; Strauss 1520/28; Rupprich 1956, p. 190, nota 373.

3 Rupprich 1956, p. 162, líneas 50-52.

4 Bandmann 1960. Sobre Durero y la música *cfr.* Mende 1971, núms. 7320-7326; Osthoff 1971-1972, pp. 40-41; Massing y Meyer 1982, pp. 248-255.

76 *Muchacha con el traje típico de Colonia y Agnes Dürer*

DORSO *León tumbado*

1521

Punta de plata sobre papel estucado, 135 x 196 mm
Inscripciones: «Cölnisch gepend» [recogido de Colonia] y «awff dem rin mein weib pey popart» [mi mujer, en el Rin, cerca de Boppard]; en el dorso: «zw gent» [en Gante]
Viena, Albertina [Inv. 22385]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 143; Winkler 780 (recto) y 781 (dorso); Tietze y Tietze-Conrat 1938, núms. 812-813; Panofsky 1943, vol. 2, núms. 1498-1499; Rupprich 1956, p. 195, nota 582; Schilling 1958; Mende 1971, núms. 1652, 1700, 1959, 3487-3497 y 7538; Viena 1971, núms. 123 (recto, con bibliografía) y 123a (dorso); White 1971, n.º 78; Strauss 1521/57 (recto) y 1521/13 (dorso); Bruselas 1977, pp. 54 y 56; Strieder 1981, pp. 19 y 212; Viena 1985, n.º 55 y p. 160 (dorso, con bibliografía); Anzelewsky 1988, lám. 24; Gattineau 1988, pp. 75-77; Zander-Seidel 1990, pp. 119-120; Düsseldorf 1991, p. 114 (dorso); Eisler 1991, pp. 159-161 (dorso); Hewak y Hugue 1993, pp. 16 y 51; Basilea y Berlín 1997-1998, p. 162 (bajo n.º de catálogo 10.31, dorso); Schleif 1999, pp. 52-53 (recto); Oslo 2002, n.º 22 a-b; Salley 2003, pp. 50-51, lám. en color p. 52; Viena 2003, pp. 496-498, n.º 174.

Durante sus viajes y estancias en los Países Bajos en el período 1520-1521 Durero siempre llevó consigo un cuaderno de papel estucado con dibujos a punta de plata, que cabía cómodamente en un bolsillo. En las páginas con dobles retratos plasmaba primero la figura de la izquierda, más tarde (muchas veces en cualquier otro lugar) añadía a la derecha, en segundo término, una figura de medio cuerpo. No existe una estricta sucesión cronológica de las figuras. Durero llenaba y completaba las páginas con tomas del natural por razones tanto artísticas como estéticas. Es de suponer que llenó primero los rectos de las hojas del cuaderno. La falta de espacio le obligó pronto a ocupar también los dorsos.

En este caso es muy posible que el primer dibujo ejecutado fuera el retrato de la joven coloniense. A Durero, a quien le interesaron toda la vida los trajes típicos femeninos, le gustó el artístico tocado, al que denomina «gepend» [recogido]. La cofia del pelo de la joven es el «Stickelchen» coloniense, una pieza característica del traje popular[1]. La joven podría ser la hija de su primo Niklas Dürer, en cuya casa se alojó como invitado a principios de noviembre de 1520. En el diario anotó que sus parientes de Colonia «lo colmaron de atenciones». De la hija de Niklas recibió «reiterados obsequios»[2]. Dado que el diario se interrumpe en su viaje de regreso el día 15 de julio de 1521, a su llegada a Colonia, no sabemos si Durero reanudó los contactos con esta familia.

El dorso de la página, ejecutado en Gante, se puede fechar el 10 de abril de 1521. Ese día, el artista contempló allí por primera vez leones vivos en el zoológico ducal. «Después vi a los leones y dibujé a uno a lápiz», anotó en su diario[3]. El animal le fascinó tanto que lo plasmó en otra página del cuaderno de dibujos a punta de plata descansando en dos posiciones diferentes[4].

Por último, Durero añadió junto a la joven de Colonia a su esposa Agnes. La mención de que su retrato se realizó en el barco del Rin en Boppard aclara que el estudio se llevó a cabo durante el viaje de regreso, en la tercera semana de julio de 1521. Es evidente que al artista le atrajo el contraste entre dos mujeres tan distintas en edad y aspecto. Surgió así una *vanitas*: una alusión a que los jóvenes de hoy son los ancianos del mañana.

De ser cierta la tesis de la existencia de una relación de parentesco entre las dos figuras de medio cuerpo que miran con tanta intensidad en direcciones opuestas, ésta sería la hoja más íntima del cuaderno de dibujos. Además, el testamento del año 1538 de Agnes, la viuda de Durero, revela la existencia de una cercanía personal a la rama coloniense de la familia, pues en él se consigna un legado para «Niklas Dürer, orfebre de Colonia»[5].

La suposición defendida anteriormente de que el matrimonio Durero conoció a la joven de Colonia durante el viaje y que su retrato y el de Agnes se realizaron al mismo

CAT. 76 RECTO

CAT. 76 DORSO

tiempo, quizá el mismo día, a la altura de Boppard, puede desecharse por razones prácticas. Durante la travesía en barco por el río, Agnes lleva una robusta ropa de viaje en consonancia con el clima. Con fuerte viento o lluvia el paño que cuelga debajo podía utilizarse para proteger el rostro. La pequeña coloniense exhibe el tocado de su atuendo de fiesta, usado únicamente en la iglesia o en el ámbito doméstico[6]. Sus padres jamás la hubieran enviado con él a una larga travesía en barco. MM

1 Zander-Seidel 1990, p. 120.
2 Rupprich 1956, p. 160.
3 *Ibid.*, p. 168, líneas 73-74.
4 Berlín, Kupferstichkabinett, dorso. Winkler 779; Strauss 1521/12; Anzelewsky y Mielke 1984, n.º 97 v.
5 Hirschmann 1971, pp. 49-50. Sobre Niklas Dürer *cfr.* M. Mende, en AKL, vol. 30, 2001, p. 310.
6 En los retablos y retratos de Barthel Bruyn el Viejo aparece con frecuencia el traje femenino típico de Colonia, *cfr.* Tümmers 1964, fig. p. 213.

77 *Retrato de Ulrich Varnbüler*

1522

Lápiz negro y pardo sobre papel blanco grisáceo, 415 x 320 mm
Viena, Albertina [Inv. 4849]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 152; Winkler 908; Tietze y Tietze-Conrat 1938, n.º 885; Panofsky 1943, vol. 1, p. 237, vol. 2, n.º 1042; Rupprich 1956, p. 124; Mende 1971, núms. 1700, 1891 y 1895; Nuremberg 1971, n.º 544; Viena 1971, n.º 112 (con bibliografía); Strauss 1522/7; Bruselas 1977, n.º 97; Dresde 1978, n.º 122; Viena 1978, n.º 122; Strieder 1981, p. 252; Hamburgo 1983, p. 150, fig. 39; Dreher 1994, p. 276, fig. 2; Schweinfurt 1995-1996, n.º 66; D. Eichberger, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, pp. 467-470; M. L. Sternath, en Sidney 2002, n.º 20; Viena 2003, pp. 523-524, n.º 185.

78 *Retrato de Ulrich Varnbüler*

1523

Entalladura, 424 x 325 mm
Inscripciones: «VLRICHVS VARNBVLER ZC. [= etc.] M.D.XXII.»; letrero con una inscripción latina de ocho líneas, «Albertus Durer Noric[v]s, / hac imagine, Vlrichvm congnom[en]to / Varnbuler, Ro[mani] Caesarei Regimin[i]s / in Imperio, a Secretis, simul[ar] chi / gramateum, vt quem amet / vnice, etiam posteriati [vvl] t[vm] / cognitum reddere c[olere] q[ue] / conatur» [Alberto Durero de Nuremberg, desea dar a conocer a la posteridad y preservar la imagen de su muy querido amigo Ulrich, llamado Varnbüler, secretario del Emperador Romano y distinguido filólogo]
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/487]

Bibliografía Bartsch 155; Meder 256, 1 y s.; Tietze y Tietze-Conrat 1938, n.º 886; Panofsky 1943, vol. 2, n.º 369; Hollstein Vol. 7, 256; Nuremberg 1971, n.º 545; Washington 1971, núms. 203-204; Boston 1971-1972, n.º 207; Anzelewsky 1980a, pp. 232-233; Strauss 1980, n.º 196; Hamburgo 1983, n.º 60; Nuremberg 1990, n.º 16; Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 71; Schweinfurt, Bad Arolsen y Bottrop 1999-2001, n.º 93; D. Eichberger, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 256 (Meder 256 1 y s.); Londres 2002-2003, n.º 163; Viena 2003, pp. 522-524, n.º 186.

Tres años más joven que Durero, Ulrich Varnbüler, hombre de formación humanística, privado del emperador Maximiliano I y tesorero de la Cámara Imperial en Speyer desde 1507, pertenecía al círculo de amigos íntimos del artista. Ambos se habían conocido por mediación de Pirckheimer hacia 1515. También Erasmo de Rotterdam [fig. 15] estimaba al jurista de alto rango. En el prólogo de su traducción de Lucano *Navis sev vota Lvciani* (Nuremberg: Friedrich Peypus, 1522), que dedicó a Varnbüler, Pirckheimer describe una visión diurna de su común amigo Durero diciendo que a veces era muy feliz «en sueños»[1]. Como canciller del Imperio, Varnbüler participó en 1522-1523 en la Dieta Imperial de Nuremberg representando al archiduque Fernando I durante su ausencia. Su enorme influjo sobre el soberano se tornó patente al ayudar a Erasmo a conseguir un privilegio de imprenta[2].

El dibujo del retrato, sin fechar [cat. 77], fue realizado con toda seguridad en 1522 en Nuremberg. El doble cromatismo del estudio del natural es insólito, pues los labios, nariz, ojo, cabellos y redecilla de pelo están ejecutados o sombreados con lápiz pardo. La mejilla izquierda, de aspecto algo plano, parece haber sido difuminada. El formato inusualmente grande de la hoja de este dibujo preliminar se corresponde con el de la estampa [cat. 78]. La composición está invertida en la estampa, como consecuencia de haber grabado el taco de madera en el mismo sentido que el dibujo, y por tanto invertida especularmente tras la estampación. La posición de perfil de la cabeza ha de entenderse como un intento de elevarlo a la categoría de héroe[3].

La inscripción elegida por Durero proporciona información sobre el significado de la estampa, aunque es seguro

CAT. 77


VLRICHVS VARNBVLER ZC. M.D.XXII.
Albertus Durer Norici
hac imagine, Vlrichum cognom
Varnbuler, Ro Caesarei Regiminis
in Imperio, et Secretis, simul
Grammaticum, vt quem amici
vnice, etiam posteritati
cognitum redderet,
conatur.

CAT. 78

que el representado o Pirckheimer lo ayudaron a redactar la fórmula latina. El grabado parece ser el regalo de un amigo a otro.

Después de 1520 «sobrevivir en efigie» se convirtió formalmente en todo un lema en Alemania. Durero proporcionó la argumentación: «Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben» [El retrato también conserva la figura de las personas después de su muerte][4]. El formato de la estampa es inusualmente grande en esta época para los retratos reproducidos mediante el grabado en madera. Varnbüler debía ser visto por la posteridad en gran tamaño, aunque no a escala real. El formato de la hoja trasluce tanto el rango intelectual del estadista y humanista como el gran afecto que le profesaba el artista. La ficticia banda de papel vertical que oculta algunas letras de la inscripción de la derecha obliga al espectador a ser muy preciso en la lectura. El letrero enrollado recuerda a una placa diseñada por Durero con una inscripción que fue colocada en la sala de sesiones del Ayuntamiento de Nuremberg sobre la puerta que daba al Ratsgänglein. Realizada en 1521 en la fundición Vischer, se vendió hacia 1955 como metal de desecho y fue fundida[5].

Hasta hoy no se ha podido hallar una interpretación fisiognómica del retrato de Varnbüler. Siguiendo una antigua teoría, Durero estaba convencido de que los valores internos de una persona se reflejan en su aspecto externo[6]. «Physignomey ist die Kunst, so wir den Menschen iudicieren uss seim Angesycht» [Fisiognomía es el arte por el que juzgamos a las personas según su semblante], afirmaba en 1522 Johannes Indagine[7]. Si se revisan sus indicaciones sobre las características anatómicas del perfil de Varnbüler —labios carnosos, nariz vigorosa— nada coincide con valor informativo con el esquema fisiognómico[8]. MM

1 Rupprich 1956, p. 268, n.º 67; Pirckheimer (2001), n.º 761.
2 Pirckheimer (2001), n.º 782.
3 Meller 1963; Warnke 1992.
4 Rupprich 1966, p. 109, líneas 31-32.
5 Mende 1979, figs. 5, 47 y 52; Dreher 1994, lám. 5.
6 Sobre el ciclo temático Suckale 1977; Andres 1999.
7 *Joannes ab Indagine: Introductiones Apotelesmaticae ... in Chyromantiam, Physiognomiam, Astrologia naturalem, Complexiones hominum*, Estrasburgo: Johann Schott, 1522.
8 Andres 1999, pp. 65 y 69.

79 *Retrato de desconocido*

Hacia 1521

Óleo sobre tabla, 50 x 36 cm
Inscripciones: fechado, a la derecha, 1521 (?) o 1524 (?), y con el monograma de Durero
Madrid, Museo Nacional del Prado [P- 2180]

Procedencia Ciudad de Nuremberg (?); Carlos I de Inglaterra (?); Felipe IV (?); Museo del Prado.

Bibliografía Thausing 1884, vol. II, p. 215; Winkler 1928, pp. 74 y 418; Tietze y Tietze-Conrat 1938, II, vol. 2, n.º 931; Kehrer 1934; Panofsky 1943, vol. 1, p. 240, vol. 2, n.º 85; Zampa y Ottino della Chiesa 1970, n.º 180; Anzelewsky 1971, n.º 165, pp. 262-263; Nuremberg 1971, n.º 550; Anzelewsky 1980b, p. 218; Panofsky 1982, p. 249; Anzelewsky 1991, n.º 165; Madrid 2002, n.º 50, pp. 65, 252 y 291.

Habitualmente se asocia esta obra con el retrato de Durero que se compró en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, junto con el *Autorretrato* del Museo del Prado de 1498 [cat. 5], regalos ambos de la ciudad de Nuremberg al monarca inglés en 1636. Sin embargo, las noticias que se tienen de estas dos tablas, tanto en Nuremberg como en la colección de Carlos I, se refieren al *Autorretrato* de 1498 y al retrato del padre del pintor —supuestamente el de 1497, del que se conserva una réplica en la National Gallery de Londres—, y no al retrato de este personaje desconocido, realizado muchos años después.

En 1991, Anzelewsky recogió el testimonio de Wilhem Kress von Kressenstein de que en el año 1625 había en el Ayuntamiento de Nuremberg dos tablas de Durero en forma de díptico, con los retratos de Durero y de su padre. En 1636 el concejo entregó estos dos retratos a Thomas Howard, conde de Arundel —embajador de Carlos I de Inglaterra ante el emperador Fernando II—, como presente de la ciudad para el monarca inglés. Tras ser destronado y ajusticiado Carlos I por el nuevo gobierno presidido por Cromwell, estas dos tablas, identificadas en el inventario que se hizo para la almoneda como el autorretrato y el retrato del padre de Durero y valoradas en 100 libras, se entregaron a los acreedores del monarca junto con otras obras de la colección real. El embajador español, don Alonso de Cárdenas, las compró por 75 libras —25 libras menos del precio estimado— para don Luis de Haro, que en 1654 se las regaló a Felipe IV. En la documentación relativa a esta compra, que se conserva en el Archivo de la Casa de Alba (Caja 182-195, fol. 8r), se recoge el descargo de 300 reales que hace Alonso de Cárdenas «por los dos retratos de Alberto Duro [*sic*] y de su padre, / de mano del dicho Alberto, ambos de un tamaño, de más de media vara de alto y poco / menos de media de ancho. Tasados ambos en 400 rros. y comprados por los dichos... rros. 300».

Después de ingresar en la colección real española en 1654, en los primeros inventarios que se hicieron de ella no hay referencias lo bastante precisas como para identificar estos dos retratos, y en particular el del padre de Durero[1]. Hay que esperar al inventario de Carlos III, en 1789-1790, hasta encontrar una cita que se refiera de forma ineludible a esta tabla del desconocido del Prado. En el Palacio nuevo, en la primera pieza de la obra nueva, se registra con el núm. 256: «dos tercias de ancho y media vara de alto [56 x 42 cm] retrato de un hombre con sombrero puesto y un papel en la mano izquierda. Alberto Durero... 2000». Con la misma medida se registra también en el Palacio Real un retrato de Alberto Durero entre las pinturas que «son con cristal delante», valorado en 1.500 reales, que se debe referir al *Autorretrato* de Durero [cat. 5], que, junto con el del desconocido del Prado, son los únicos que se registran ya en la colección real y que, desde ella, ingresan en el Museo del Prado en 1827.

Aunque no coincidan las medidas con las obras consideradas como originales de Durero en los inventarios, no se puede descartar que se trate de la misma obra, ya que no es infrecuente que haya alguna variación en este sentido. En cambio, lo que no es fácil de justificar es que se haga una alusión al padre de Durero, si realmente la tabla a la que se refieren las citas de Nuremberg, de la almoneda de Carlos I y de la compra del embajador Alonso de Cárdenas para don Luis de Haro es el retrato de este desconocido del Prado que, por lo único que se podría relacionar con el padre de Durero,

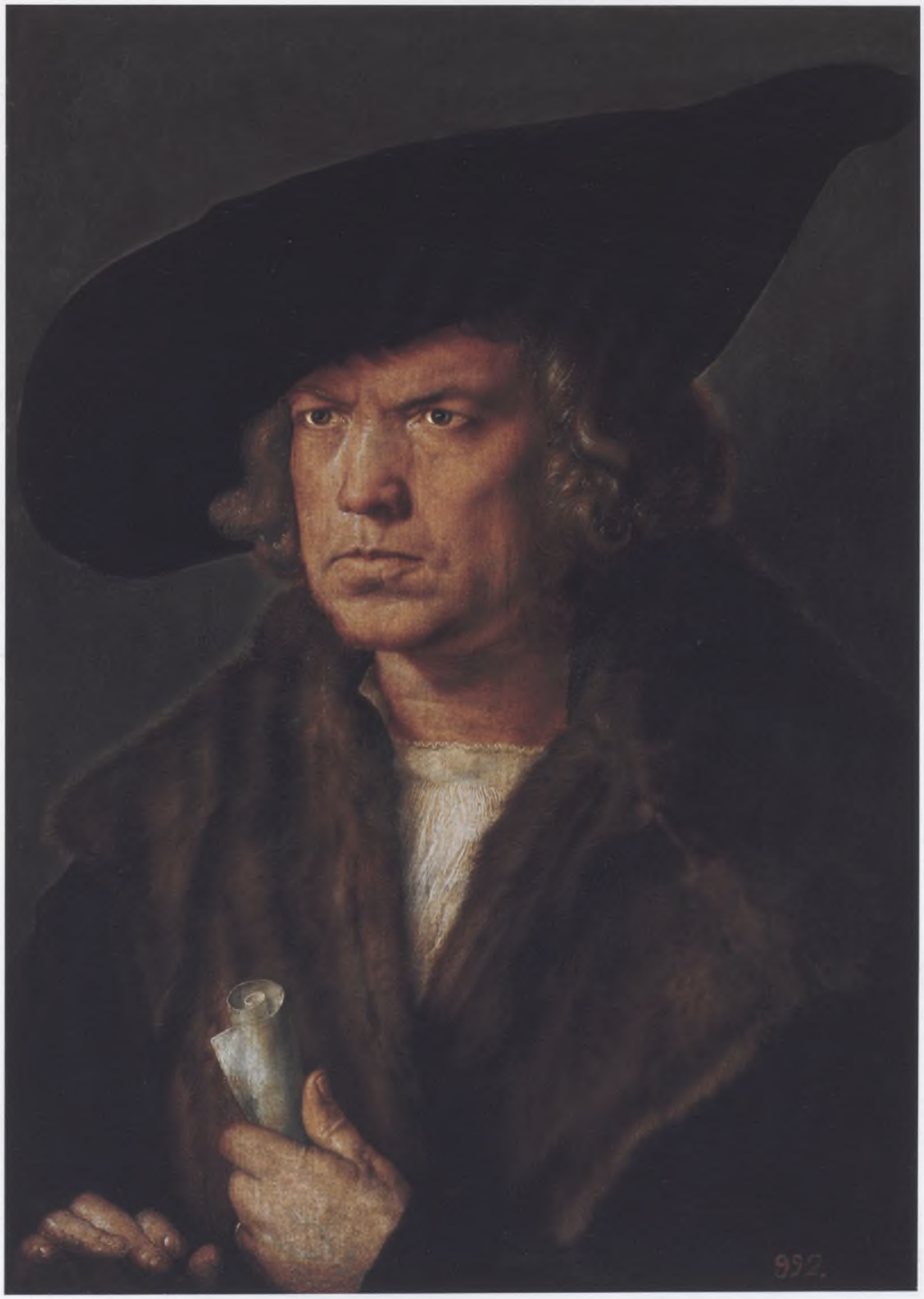
sería por la edad que semeja tener. La fecha que ostenta sobre el anagrama, a la derecha de la tabla, junto a la cabeza —sea la de 1521 o la de 1524—, cuando el padre de Durero ya había muerto, debería eliminar que se hiciera cualquier asociación entre ellos. Pese a que no se pueda desechar totalmente que fuera este retrato del Prado el que en Nuremberg se tenía por el del padre de Durero, a mí me parece muy difícil pensar —aunque no lo descarto— que, en la ciudad natal del pintor, no se conociera la imagen del padre, dada la fama alcanzada por su hijo —al que se consideraba como «el nuevo Apeles», desde que lo hiciera Konrad Celtis en 1499—, y más si, como parece, ambos formaban un díptico.

La fecha que lleva este retrato, con la última cifra de difícil lectura, considerada por unos como 1521 y por otros como 1524, sitúa este magnífico retrato en la última etapa de la vida de Durero. Aunque en la actualidad son muchos los que parecen inclinarse por la segunda fecha, en mi opinión, las características que muestra —tipología y forma de trabajar la superficie— lo hacen coincidir con los retratos que Durero hizo en los Países Bajos en 1521, por lo que o debió realizarlo allí antes de partir para Alemania en el mes de mayo o ese mismo año, nada más volver a Nuremberg. El tipo de retrato de este desconocido del Prado, de medio cuerpo y con la cara y las manos como foco de atención, lo utiliza Durero en sus primeros retratos y lo abandona a partir de 1500. Después lo retoma en casos excepcionales como el de Maximiliano de Viena de 1519 y los que realiza durante su viaje a Flandes en 1520-1521, donde esa tipología era habitualmente usada por sus pintores. Desde 1522 no se conoce ningún otro retrato similar. Vuelve otra vez al retrato de busto, como se comprueba en los retratos de Jacob Muffel y de Hieronymus Holzschuher de 1526, por lo que, de haber hecho el retrato del Prado en 1524, sería una excepción. Y también lo sería la forma de trabajar la superficie, muy cuidada, con un gran interés por traducir las calidades de las cosas, como hacían los pintores flamencos, y en competencia con ellos, como la que mantuvo durante su estancia en los Países Bajos. Resulta lógico, por tanto, suponer que Durero haya hecho este retrato en 1521, fuera en Flandes o en Nuremberg, como se ha supuesto, al haberse considerado más propia de Alemania la rica indumentaria que lleva el efigiado.

Respecto a la posible identificación de este personaje, se han planteado diversas hipótesis, en función de una u otra datación. Quienes situaban su ejecución en los Países Bajos a comienzos del año 1521, con los fríos del invierno que podrían justificar su atuendo, a juzgar por la rica indumentaria que luce, suponían que podía ser el tesorero Lorenz Sterk —como Anzelewsky en 1980—, del que consta que Durero hizo un retrato, identificado actualmente con el que se encuentra en el Isabella Stuart Gardner Museum de Boston. Menos probable, por su condición social menos elevada, es que fuera Jobst Plankfelt —el propietario de la casa en la que Durero se alojó durante su estancia en Amberes—, cuyo retrato —que no se ha localizado— también lo llevó a cabo Durero ese año, si bien la fecha en que lo ejecuta, en mayo, antes de partir, no parece ajustarse al traje que luce. De haberse hecho en Nuremberg, a fines del año 1521 —cuando el ambiente frío justifica la indumentaria que luce—, quizá se podría pensar en Hans Imhoff el Viejo, muerto en 1522, como supuso ya Thausing, pero tampoco existe ninguna referencia que lo confirme.

En cualquier caso, este retrato del Prado, muy conocido, se cuenta entre las grandes creaciones de Durero. De tres cuartos, y ocupando gran parte del espacio disponible, Durero sitúa a este personaje desconocido ante un fondo oscuro, en el que se aprecian tonos azules. La luz que viene desde la izquierda destaca los rasgos del rostro y las manos y proyecta la sombra en el fondo, a la derecha, donde se encuentra la fecha y el anagrama del pintor. El sombrero de grandes proporciones que lleva, que cubre en parte la frente, hace resaltar aún más el rostro del efigiado y la vida interior que se desprende de él, con su intensa mirada, que sustrae al espectador, al no girar el rostro hacia él, en un *contrapposto* como el que Durero utiliza en el *Autorretrato* de 1498 [cat. 5]. Las manos constituyen un segundo foco de atención, y en particular el papel que sostiene enrollado en la izquierda, sin duda justificativo de su condición. Y sea ésta cual sea, lo mismo que la identidad del retratado, de lo que no hay duda es de que es un personaje de carácter enérgico, al que Durero retrata con una técnica minuciosa que emula la de los pintores que ha visto en Flandes, entre ellos Quentin Massys. P S M

1 Véase, en este catálogo, Pilar Silva, «Durero en España».



CAT. 79

80 *Estudio de la cabeza de un africano*

1508

Carboncillo, 318 x 217 mm
Inscripciones: «1508» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3122]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía Flechsig 1931, p. 371; D. 119; Winkler 431; Tietze y Tietze-Conrat 1937, n.º 641; Nuremberg 1971, n.º 534; Viena 1971, n.º 98; Strauss 1508/24; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 10; Washington 1991, n.º 192; Nueva York 1997, n.º 8; Berlín 1998, n.º 4; Bilbao y Viena 1999, n.º 5 (con bibliografía); Schweinfurt, Bad Arolsen y Bottrop 1999-2001, p. 18, fig. 3; Viena 2003, pp. 386-387, n.º 127.

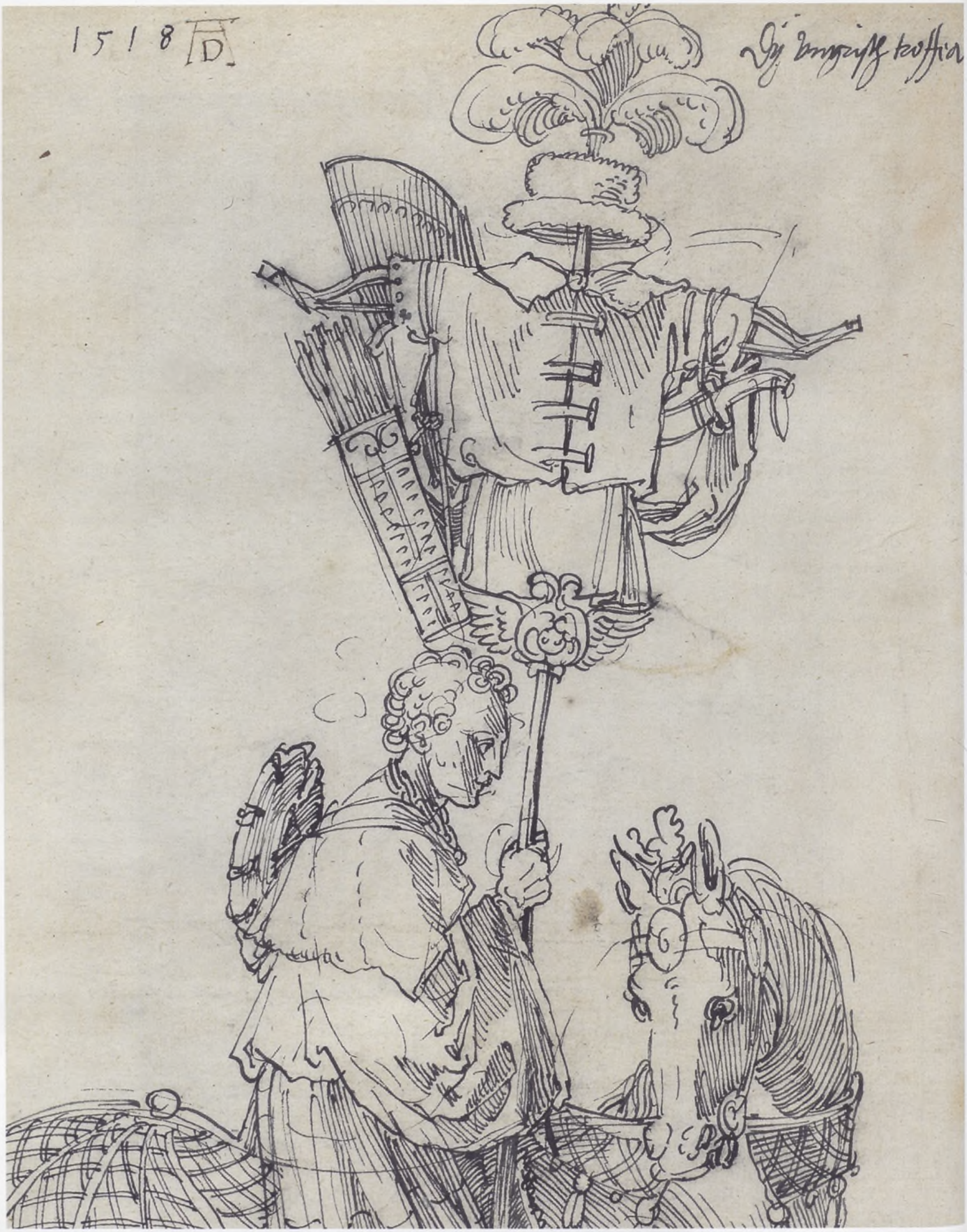
¿Dónde podría haberse topado Durero con este hombre de piel oscura? En Venecia, tal vez; en su patria, Nuremberg, es mucho menos probable, aunque su ciudad mantenía constantes relaciones comerciales y recibía como huéspedes a personalidades entre cuyo séquito podría haber llegado a la ciudad imperial este africano representado con tanta penetración por Durero. Está fuera de toda duda que este estudio de gran tamaño es un auténtico retrato, «el más antiguo retrato de un negro que se conserva en el arte europeo»[1].

El monograma situado en el borde superior y la fecha de 1508 plantean otros interrogantes adicionales. Se discute si la inscripción es del propio Durero, o si fue retocada[2] o incluso añadida[3] más tarde. Las dudas se refieren sobre todo a la datación. El dibujo muestra un modelado magistral y blando de la cabeza, sobre cuyo cabello, dotado de una gran riqueza de matices, incide la luz. ¿Es posible que Durero crease un dibujo con valores pictóricos tan extraordinarios al mismo tiempo que los estudios para el *Retablo Heller* [cat. 60-67], ejecutados asimismo en 1508 y de líneas tan acentuadas? Los Tietze lo ponen en duda. En su opinión la datación no procede de la propia mano del artista y el dibujo hay que vincularlo a las cabezas de 1515[4]. Esta opinión se siguió también en la exposición de Durero celebrada en 1971 en Viena[5], mientras que Strieder en Nuremberg aboga por «una ejecución en Venecia» durante la segunda estancia de Durero en la ciudad (1505-1507)[6]. Koreny se muestra aún más rotundo en esta cuestión al afirmar que este estudio de cabeza le «parece característico de los trabajos de Durero realizados en Venecia y en la etapa posterior». Aparte de algunos ejemplos comparativos de esa época, también hablaría a favor de esto la forma del monograma, y la grafía de la cifra 5 en la fecha subrayaría asimismo la autenticidad de la inscripción[7].

El interés de Durero por lo raro —ya se trate de personas, animales o trajes— lo demuestran tanto sus obras como sus declaraciones. Además los «moros», si recordamos la representación de la Adoración de los Reyes, eran un motivo muy utilizado. MLS

1 Rebel, en Schweinfurt, Bad Arolsen y Bottrop 1999-2001, p. 18.
2 Flechsig 1931, p. 371.
3 Tietze y Tietze-Conrat 1937, n.º 641.
4 *Ibid.*
5 Viena 1971, n.º 98.
6 Nuremberg 1971, n.º 534.
7 Bilbao y Viena 1999, n.º 26.

CAT. 80


1518 D

IMPERIO Y REFORMA

Los últimos años de la vida de Durero resumen en gran medida lo que fue su carrera, un continuo ir de lo pequeño a lo grande, de lo íntimo a lo público, del dibujo a la pintura, de la imitación de la naturaleza a la creación intelectual, de la mitología a la religión. En estos años Durero va a abordar trabajos de enorme entidad y carácter propagandístico para el emperador Maximiliano I, que contrastan vivamente con sus apuntes durante el viaje a los Países Bajos o algunas obras posteriores en las que es posible apreciar su decantamiento por la Reforma religiosa de Lutero, de la que se declaró ferviente partidario, y que conocemos a través de sus diarios, aunque su fallecimiento en 1528 le impediría ver el cisma dos años después.

La imagen indudablemente ha desempeñado a lo largo de la historia un papel trascendental como instrumento al servicio del poder político. Durero, además de retratar al emperador y crear una imagen que mediante la estampa difundió su efigie por toda Europa, participó activamente en todos y cada uno de los programas de exaltación dinástica que se acometieron a instancias de Maximilano, y en los que el grabado en madera constituía el elemento visual básico. Su pericia como dibujante y grabador nos ha dejado la rica imagen que de sí mismo el emperador quiso legar a la posteridad. El *Arco de triunfo* [fig. 96], el *Gran carro triunfal* [cat. 87], y el *Cortejo triunfal*, son sólo algunas de estas imágenes del poder.

Frente a la grandilocuencia visual de estas obras, en las que no hay lugar para lecturas personales, Durero realiza una sencilla estampa con *La Última Cena* [cat. 90], en la que de modo muy sutil está presente su reflexión, y por tanto una invitación a que el receptor de la obra haga lo mismo, sobre aspectos que están en la raíz del problema religioso.

Como ocurre con tantos otros artistas de la historia, sus últimas obras permiten apreciar la progresiva eliminación de todo lo innecesario. El dominio de la técnica le va a permitir prescindir de todos aquellos elementos superfluos que no redunden en la capacidad expresiva de la imagen, y de ello es un extraordinario ejemplo su vista del puerto de Amberes [fig. 91], realizada un año antes de su muerte, y que supone un anticipo de la síntesis que los artistas europeos buscarían varios siglos después. JMM

Detalle de cat. 81

81 *La Adoración de los Magos*

1524

Pluma, tinta gris y negra; las ofrendas de los Reyes delicadamente coloreadas con aguada amarilla, seguramente por una mano posterior, 214 x 292 mm
Inscripciones: «1524» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 4837]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 158; Winkler 892; Viena 1971, n.º 138 (con bibliografía); Strauss 1524/5; Berlín 1983, n.º B 51; Tokio 1991, n.º 9; París 1991, n.º 9; Viena 2003, pp. 520-521, n.º 184.

Durero había abordado en varias ocasiones la Adoración de los Magos: hacia 1503 en una estampa relacionada con *La vida de la Virgen* [fig. 67]; en 1504 en una pintura (A 82) —hoy en los Uffizi— y en 1511 en otra estampa (B 3). Finalmente en 1524 plasmó ese motivo en el presente dibujo.

Éste debió surgir en relación con una serie de estudios para una Pasión en formato apaisado[1], destinada a anteponerse a este ciclo como preludio[2]. A favor de ello hablarían el formato horizontal, que aparece tanto aquí como allí, por lo demás infrecuente en la obra de Durero, y el trazo ejecutado con virtuosismo a base de trazos paralelos, casi sin entrecruzamiento de líneas, que simplificarían al grabador su traslado al taco de madera.

Los Reyes, que traen ofrendas, se han aproximado por la derecha a la Sagrada Familia, que los recibe sobre el atrio de piedra de un conjunto arquitectónico. En consonancia con la descripción tradicional, el primero de los reyes se arrodilla ante el Niño en señal de adoración, mientras que el segundo, vestido con lujosos atavíos, se vuelve con gesto imponente al tercero, que se aproxima caminando, y lo coge del brazo para conducirlo hasta allí. Desde el punto de vista de la composición, su recipiente de incienso,

FIG. 92 Hans Memling, tríptico de *La Adoración de los Magos*, hacia 1470-1472, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado [P1557]

CAT. 81

denominado cuerna, simboliza el nexo con la Virgen cubierta con un velo y sentada con la cabeza baja que lleva al Niño en su regazo. Al igual que sucediera en el grabado a buril fechado en 1520 *La Virgen con el Niño en pañales* (B 38), la expresión contenida de la madre y el Niño envuelto en pañales presagian y simbolizan la Pasión. En primer plano un hoyo, parecido a una tumba, evoca el entierro de Cristo. También los maderos cruzados de la ventana del tejado se han interpretado en este mismo sentido[3]. A esto hay que añadir la atmósfera oscura del fondo arquitectónico, que eleva demasiado a la familia en su estrecho marco.

La composición, una de las obras culminantes del estilo tardío de Durero, engloba motivos durerianos anteriores —como la *Cabeza de un africano*, ahora completamente de perfil, del estudio de la Albertina [cat. 80]— e inspiraciones de los cuadros de antiguos maestros vistos durante su estancia en los Países Bajos. Como modelo se han mencionado entre otros el *Retablo de los tres Reyes* de Stephan Lochner, que Durero contempló en la capilla del Ayuntamiento viejo de Colonia, para el rey mago arrodillado; para la posición del segundo rey, la representación de *Los tres Reyes Magos* de Justo de Gante, hoy en la George Blumenthal Collection, Nueva York[4], y para el rey negro el retablo de Hans Memling que en la actualidad se encuentra en el Museo del Prado, Madrid [fig. 92]. Las flores brotando y el tejado cubierto de paja de la choza con las ventanas de cuarterones se atribuyeron al *Retablo de santa Columba* de Colonia de Roger van der Weyden, hoy en la Alte Pinakothek de Múnich. Es posible que Durero también se inspirase en el *Retablo Columba* para la tumba situada delante de madre e hijo. Allí, las aberturas en forma de sótano situadas en el borde inferior del cuadro simbolizan el portal de Belén. A S

1 Se conserva una *Última Cena* [cat. 90], tres escenas del Monte de los Olivos (W 797, 798, 803), dos obras sobre papel de *Cristo con la cruz a cuestas* (W 793, 794) y tres versiones del *Entierro* (W 795, 796, 799). Sólo *La Última Cena* se convirtió en entalladura (B 53).

2 Así lo supusieron Meder, Wölfflin y Panofsky. Wölfflin 1908, pp. 313 y ss.; Panofsky 1977, p. 292.

3 *Cfr.* París 1991, n.º 9.

4 Fritz Koreny, según Viena 1971, n.º 138.

82 *La calumnia de Apeles*

1522

Pluma y tinta negra, 214 x 440 mm
Inscripciones: «1518»; y, por otra mano, «Suspicio–argwon» [sospecha], «Unwissenheit-Ignorantia» [ignorancia], «Calumnia–verklekung» [mancha], «der Unschuldig-Insons» [el inocente], «deceptio–unvertreglikeyt» [intolerancia], «Neyd-Invidia» [envidia], «fraus-fallacia» [engaño], «eyl-acceleratio» [prisa], «irthum-Error» [equivocación], «straff-pena» [castigo], «Penitentia» [penitencia], «Veritas» [verdad]
Viena, Albertina [Inv. 3177]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 187; Winkler 922; Tietze y Tietze-Conrat 1938, n.º A 426; Nuremberg 1961, n.º 404; Mende 1971, núms. 1798, 2512, 6300, 6763, 8428 y 8438; Viena 1971, n.º 136 (con bibliografía); Strauss 1522/12; Schuster 1978, p. 14, fig. 11; Mende 1979, pp. 192-211, n.º 160; Nuremberg y Nueva York 1986, p. 330 (bajo n.º 146); Pleister y Schild 1988, pp. 168-169; Budde 1996, Z/102; Nuremberg 2000, p. 288; Müller 2002, pp. 74-75, fig. 70; Viena 2003, pp. 515-517, n.º 182.

Apeles (hacia 370-300 a.C.) fue considerado el pintor más grande de la Antigüedad griega. Uno de los tempranos afanes de Durero fue emularlo, superarlo incluso. Las alabanzas de los humanistas confirmaron esa pretensión. Ya antes de 1500, Konrad Celtis ensalzó al artista, que todavía no había cumplido treinta años, calificándolo de «nuevo Apeles». En 1507, Christoph Scheurl, en una carta dirigida a Caritas Pirckheimer, definió a su común amigo como «nostro altero Appelle». Ulrich von Hutten abrevió luego el *topos* convirtiéndolo en «Apelles Albertus Durrer»[1]. Después de Durero, otros pintores alemanes de la época, como por ejemplo Hans Baldung Grien y Hans Holbein el Joven, se adornaron con ese título. Ninguna pintura de Apeles ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, en el Humanismo cobraron gran importancia los textos de autores de la Antigüedad que describían sus composiciones. Una de estas

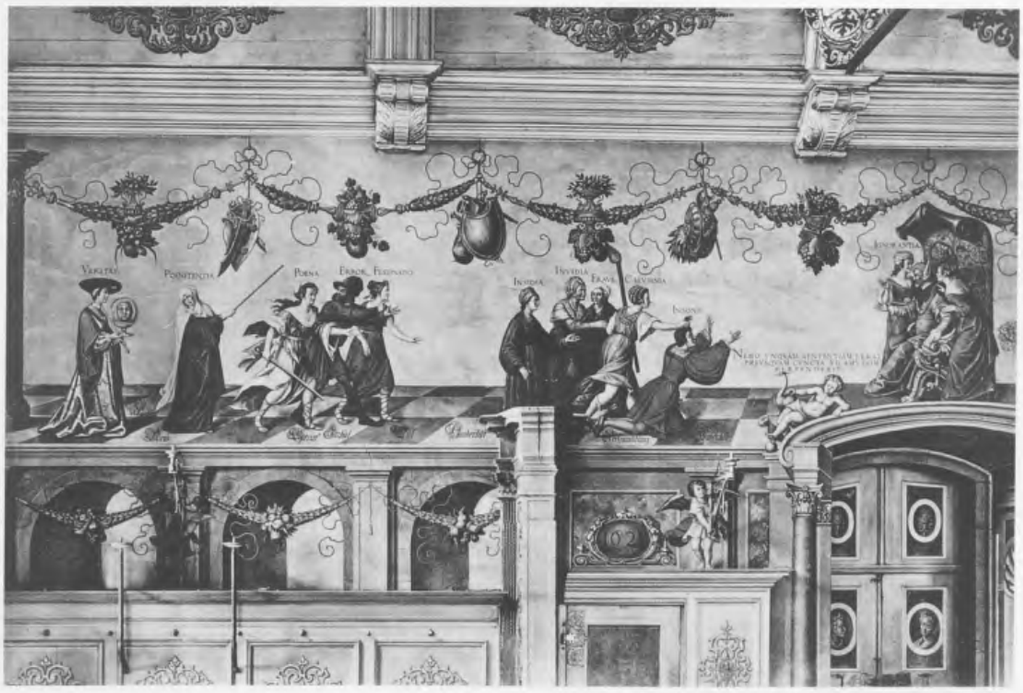


FIG. 93 *La calumnia de Apeles* (destruida en 1944), pintura mural. Ayuntamiento de Nuremberg

CAT. 82

descripciones versaba sobre la perdida *Calumnia* de Apeles. Lucano fue el autor que con más detalle describió en sus textos la composición. Antes de Durero fueron sobre todo los artistas italianos del Quattrocento los que intentaron recrear esa escena de numerosos personajes[2]. Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura*, del que Durero poseía un ejemplar, había mencionado *La calumnia* de Apeles como ejemplo de hallazgo artístico («inventio»)[3]. Pirckheimer, especialista en Lucano, y Durero convencieron al Concejo de Nuremberg de que en la zona occidental de la sala del Ayuntamiento nuremburgués, sede tradicional del juzgado, tendría mucho sentido una escenificación de la calumnia. Esta composición en forma de friso en la pared norte [fig. 93] la realizaron en 1521 los ayudantes de Durero siguiendo el diseño y la dirección del artista. Repintado en varias ocasiones, el mural se perdió definitivamente durante la Segunda Guerra Mundial.

La acción reproducida por Durero a partir de la lectura comienza a la derecha con un juez sentado en su sillón. Unas orejas de burro al estilo del rey Midas denotan su estupidez. A su lado, unas falsas consejeras personifican la ignorancia («ignorantia») y la sospecha («suspicio»). La calumnia («calumnia»), que camina a paso ligero y porta una antorcha ardiendo en la mano izquierda, arrastra ante el juez a un inocente («insons») agarrándolo por el pelo. Él se arrodilla ante el estrado y suplica la absolución alzando las manos. Detrás de la calumnia aparecen un «hombre pálido de aspecto depravado» que encarna a la envidia («invidia»), acompañado por la insidia («insidiae») y el engaño («fraus»). Lucano nada dice del siguiente grupo de tres

personas. Es un añadido de Durero y alude a los disturbios de los campesinos en su época. Se ve a un campesino caracterizado como equivocación («error»). Su impaciente acompañante, la prisa («acceleratio») lo ayuda a presentar demandas ante la autoridad. Como éstas parecen injustificadas a los ojos del Concejo (¿y de Durero?), entra en acción el castigo («pena») con la reluciente espada de la justicia. La figura penúltima, la penitencia («penitentia»), vestida con harapientas ropas de luto, gira la cabeza hacia atrás en dirección a la figura femenina alegórica de la verdad («veritas»)[4]. La línea de texto del dibujo cortada por abajo podría haber dicho: «Nemo unquam sententiam ferat priusquam cuncta ad amussim perpenderit» [Nadie debería pronunciar una sentencia antes de haber analizado escrupulosamente las circunstancias]. El dibujo de Viena no es un boceto para el mural, sino un nuevo dibujo en limpio de los grupos de figuras, creado para disponer definitivamente las inscripciones con ayuda de Pirckheimer. Es probable que maestros calígrafos especializados las aplicaran en 1522 sobre el mural terminado con ayuda de plantillas, posiblemente en letras de oro. MM

1 Wuttke 1967; Rupprich 1956, p. 255, n.º 13, y p. 262, n.º 45.
2 Cast 1981; Massing 1990; Múnich y Colonia 2002, n.º 16; Osnabrück 2003, n.º 17.
3 Alberti (2000), pp. 294-295.
4 Melanchthon tradujo al latín el texto griego de Lucano y lo dio a la imprenta el año 1518 en Leipzig; *cfr.* Mende 1979, pp. 192-193. La primera traducción alemana, aunque libre, de la «Calumnia» se debe a Dietrich von Plenningen: «Von Klaffern. Hernach volgen zway puechlein, das ain Lucianu: und das ander Poggius beschriben haltend in inen» (Landshut, 1516).

83 *Diseño de un traje de corte*

DORSO *Diseño de un traje de corte*

1515-1517

Tinta parda a pluma y aguada de colores, 289 x 205 mm
Dorso: pluma y tinta parda
Viena, Albertina [Inv. 3147]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 122; Winkler 687 (recto) y 688 (dorso); Viena 1959, n.º 409 (recto); Viena 1971, núms. 99 (recto) y 99a (dorso) (con bibliografía); Strauss 1517/10 (recto) y 1517/11 (dorso); Viena 2003, pp. 438-442, n.º 149.

84 *Diseño de un traje de corte (visto de espaldas)*

1515-1517

Tinta parda a pluma y aguada de colores, 281 x 210 mm
Inscripciones: por mano ajena, «1515» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3146]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 121; Winkler 689; Viena 1959, n.º 410; Viena 1971, n.º 100 (con bibliografía); Strauss 1517/13; Viena 2003, pp. 438-442, n.º 150.

En la Albertina se conservan cuatro estudios de trajes que forman parte de una serie de atavíos cortesanos para una fiesta que Durero diseñó hacia 1515-1517 por encargo de la corte imperial. La indumentaria se compone de una capa negra grisácea ribeteada en amarillo ocre. Debajo se percibe un forro interior de color verde claro. Los figurines se muestran siempre al observador en una pose elegante con clara ponderación y un giro en espiral sobre sí mismos.

Casi siempre se esbozaba primero el dibujo preliminar, que, al ser soporte del color, formaba el armazón constructivo. Posteriormente, en una segunda etapa, se aplicaban los colores sobre el boceto previo. La aplicación extraordinaria y meticulosa del color la prueba el hecho de que las partes que cubren el ropaje oscuro preservan siempre los contornos del dibujo trazado a pluma incluso en la primera hoja. Durero nunca trató de cubrir o de sustituir el armazón que subyace al dibujo. Siempre reina una armonía entre el espontáneo boceto inicial y las aguadas de colores aplicadas con un deliberado equilibrio. En lo referente a los complicados movi-

CAT. 83 DORSO

CAT. 83 RECTO

mientos corporales es especialmente digna de atención la claridad, siempre constatable, con la que se captan los contornos de estas figuras, lo que revela la maestría de Durero. Si la factura de uno de los dibujos [fig. 94] es muy comedida, las otras tres obras creadas en este contexto [cat. 83, recto y dorso, y cat. 84] van sin embargo más allá al incluir con mucha más vehemencia los trazos sueltos a pluma en el resultado final. Durero también aplicó encima un colorido en parte con veladuras. A veces, sin embargo, trabajaba con tal celeridad e ímpetu que la tinta llegó a correrse en algunas zonas. También la composición cromática de estas obras se diferencia de la del primer dibujo, pues su autor logró un carácter vigorosamente pictórico al armonizar el tono gris claro, verde pálido, casi transparente, y el ribete ocre y casi rosáceo del borde de la capa. Es preciso mencionar asimismo que el colorido ya no servía exclusivamente para la configuración cromática del dibujo subyacente, sino que se aplicó incluso constructivamente con un pincel más ancho. Este hecho revela que

FIG. 94 Alberto Durero, *Diseño para un traje de corte*, 1515-1515, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3148]

FIG. 95 Alberto Durero, *Estudio de desnudo sentado*, 1515, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3144, D.114]

en estos dibujos Durero aún proseguía su investigación, mientras que en la primera hoja ya habían madurado algunos aspectos muy concretos de su idea. De ello cabe deducir la sucesión cronológica de los cuatro dibujos. También pequeñas correcciones morfológicas de la composición en los tres bocetos más espontáneos y los numerosos *pentimenti* en los contornos arrojan luz sobre esa sucesión cronológica.

Lo que para el observador actual hace tan interesantes y atractivos los bocetos, algo anteriores con respecto al dibujo plasmado con tanta exactitud, es la reconocible impronta y espontaneidad del maestro y sus intervenciones correctoras, que no falsean la idea inicial.

Las dataciones inscritas en los dibujos no proceden de la propia mano del maestro, pero deberían aproximarse bastante a la época real de su creación. En efecto, si comparamos el estilo de *Santa Catalina y su verdugo* (W 596), una obra del año 1517, y el estudio sobre papel con seis figuras desnudas (W 666) constatamos numerosas similitudes morfológicas, por ejemplo en el carácter del trazo, aunque es imposible detallarlas aquí. Los trazos muy rizados de los cabellos, por ejemplo, y los perfiles sueltos de la cabeza cúbica del verdugo en la obra de *Santa Catalina* o las partes muy parecidas de la figura del santo del estudio (san Sebastián, W 666) se querrían ver aquí conjuntamente con los dinámicos figurines para la corte imperial. En las dos parejas comparadas llama la atención, además, la cabeza echada hacia atrás vista desde abajo, así como los interesantes escorzos de las figuras principales. El dorso de la hoja [cat. 83, dorso], que ofrece una repetición no coloreada del estudio de traje, llama la atención por su marcada expresión de figurín, los complejos pliegues del ropaje y la posición más acentuada y gesticulante de la cabeza. Esta representación también podría interpretarse como una vista lateral, pero la posición de la cabeza ha sufrido algunas modificaciones. Además, aquí también consigue eficacia plena el gran motivo de las mangas con los ropajes remangados, que se convertiría en un elemento atractivo y esencial de toda la composición. No obstante, los contornos y la postura de la figura de la parte delantera ya están corregidos, por lo que cabría considerar el boceto trasero un dibujo preparatorio. A su vez, el figurín del recto puede relacionarse desde el punto de vista estilístico con la obra de san Cristóbal (B 125), pero también con el profeta sentado de la Albertina (W 597) por los

CAT. 84

detalles del dibujo. La cabeza grácil, esbozada con capas de líneas a menudo interrumpidas, puede compararse, por ejemplo, con la cabeza caída hacia atrás del estudio que muestra un desnudo sentado [fig. 95], también de la Albertina. Esta complicada posición de la cabeza y su solución gráfica parecían interesar especialmente a Durero en el período 1515-1517, pues buscaba siempre nuevos e infrecuentes escorzos para animar interiormente sus composiciones. La posición de la cabeza del figurín se asemeja también a la hoja antes mencionada de *Santa Catalina*, en la que el factor decisivo no fue el comedimiento global de la primera hoja, sino más bien la capacidad gráfica del artista ejecutada con enorme virtuosismo y complejidad. Este drapeado rico y complicado, pero también el estilo dibujístico a base de rápidos trazos de 1515-1517, que predomina sobre todo en las obras antes comentadas, debió de inspirarse inicialmente en los trabajos del *Devocionario*, en el que los humanistas ya concedían importancia en 1514 a la riqueza y decoración de las superficies. Pero aquí, en los figurines, ese estilo rico continuó en una dirección monumental que preludia la última época creadora de Durero. MÜ

85 *Portaestandarte*

1518

Pluma y tinta negra, 423 x 298 mm
Inscripciones: por mano ajena, «1518» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3158]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 131; Winkler 691; Viena 1959, n.º 348; Viena 1971, n.º 106 (con bibliografía); Strauss 1518/3; Viena 2003, pp. 454-458, n.º 155.

86 *El trofeo húngaro*

1518

Pluma y tinta negra, 433 x 320 mm
Inscripciones: «Dy ungrisch troffea»; arriba en el centro con pluma y tinta negra, «1518» y, por mano ajena, monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3156]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 128; Winkler 696; Viena 1959, n.º 346; Viena 1971, n.º 107 (con bibliografía); Strauss 1518/8; Anzelewsky 1980a, p. 174, fig. 161; París 1991, n.º 8; Tokio 1991, n.º 8; Müller 2002, fig. 179, pp. 162-165; Viena 2003, pp. 454-459, n.º 158.

A partir de 1514 el entorno del emperador comenzó a ocuparse de la representación pictórica del cortejo triunfal. En Regensburg se creó una espléndida miniatura del cortejo triunfal bajo la continua supervisión del humanista de la corte Johannes Stabius, realizada casi en su totalidad por Albrecht Altdorfer hasta 1516 y destinada a la biblioteca imperial. En 1514 se tomó la decisión de trasladar este proyecto a la estampa mediante la entalladura, una técnica de grabado de nueva aplicación en este ámbito de la propaganda monárquica. Para ello se optó por no utilizar la miniatura como modelo para los grabadores que habrían de trabajar los tacos de madera del cortejo triunfal, encargándose a Konrad Peutinger, humanista de Augsburgo y consejero imperial, la planificación del proyecto para obtener la imagen grabada. Éste eligió en principio a Hans Burgkmair, que inició enseguida los trabajos. Sin embargo, muy pronto se dieron cuenta de que era preciso elaborar de nuevo todas y cada una de las imágenes que componían el proyecto, y que un artista solo no podía acometerlo. En consecuencia, nada más lógico que recurrir también a la ciudad imperial de Nuremberg donde residía uno de los artistas más renombrados. El emperador estimaba sobremanera a Durero, entre otras razones por su reciente diseño del *Arco de triunfo* [fig. 96], y también los humanistas de su círculo favorecieron en gran medida la vinculación del artista con la corte imperial. Le encomendaron, pues, más bocetos para la colosal obra de grabados en madera del cortejo triunfal, de los que la Albertina conserva algunos muy bellos.

El diseño, además de la representación que realzaba las fiestas de la corte, preveía visualizar la vida del emperador Maximiliano, incluyendo sus enlaces matrimoniales, así como las numerosas guerras que contribuyeron a consolidar los esfuerzos por conseguir la hegemonía de su dinastía en Europa. Uno de los rasgos característicos del cortejo triunfal de la Antigüedad clásica y su moderna analogía fue que tras las batallas representadas siempre iba un jinete con los *spolia*, es decir, con las armas conquistadas al enemigo, como

CAT. 85

FIG. 96 Alberto Durero, *Arco de triunfo*, 1515, entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1935/973]

conmemoración de la victoria. Pero el cortejo triunfal en su conjunto era un espléndido reflejo de sus acciones y servicios al Estado y a la dinastía, que en forma de comitiva y en obras individuales ilustraba gráficamente los acontecimientos fundamentales de su época de gobierno así como su nutrida corte y sus oficiales. En uno de los dibujos, que representa a un anciano a caballo, por ejemplo, se reconoce un retrato del humanista de la corte Johannes Stabius, que había diseñado todo el programa gráfico del cortejo triunfal, al que también pertenecen las obras siguientes.

Estas dos obras son bocetos para la versión grabada en madera, a la que Durero contribuyó con propuestas entre los años 1516 y 1518. Sin embargo, la muerte del emperador impidió que se grabaran. Dado que durante la elaboración

CAT. 86

de la versión impresa por los artistas y humanistas implicados se produjeron reiteradas y sustanciales modificaciones del diseño, nuevas propuestas y, en consecuencia, demoras, los bocetos aquí exhibidos ya no pudieron convertirse en estampas. No obstante, gracias al contenido de las imágenes y a las anotaciones autógrafas de Durero, hoy podemos establecer con suma precisión en qué lugar del cortejo triunfal se habrían intercalado los dibujos y a qué guerras aludía cada uno de los jinetes del cortejo.

Para trasladar el proyecto escrito a un lenguaje simbólico clásico contrataron, además de a Burgkmair, Altdorfer y otros artistas más, a Durero, que con estas obras de excelente factura demostró ser uno de los artistas más adecuados para la realización definitiva del trabajo. Pero a estas obras, elaboradas con enorme exactitud, se sumaron otros dibujos, por lo general a escala, que en casos aislados eran trasladados al taco de madera por el propio autor del boceto, aunque normalmente esto lo hacía un artista que los copiaba unificando el estilo. A continuación, un tercero, el grabador propiamente dicho, procedía a la confecció del taco de madera que, a base de cortes, se convertía en la matriz de impresión. Debido a estas diferentes etapas en el proceso de producción, es comprensible que la obra impresa se diferencie en ocasiones claramente del dibujo original. En aquellos casos en los que, como sucedió en la obra monumental del *Triunfo de Maximiliano*, solían trabajar varios artistas diferentes en el proyecto, los humanistas velaban asimismo para preservar en cierto modo la unidad de estilo. Sin embargo, para el hombre moderno son precisamente esos diseños los que constituyen el auténtico atractivo de las obras monumentales de Maximiliano I, ya que traslucen el estilo personal genuino y libre del artista que plasmaba el boceto y el dibujo de altos vuelos. En los jinetes del cortejo triunfal, por ejemplo, los numerosos *pentimenti* demuestran el carácter de boceto, que contrasta con el dibujo del *Portaestandarte* [cat. 85], que da la impresión de ser definitivo.

Los ricos pliegues de los ropajes, la concepción monumental de los cuerpos, y también los decorativos trofeos, se plasmaron de acuerdo con el estilo italiano. Durero se inspiró aquí sin la menor duda en los ya entonces famosos grabados a buril de Andrea Mantegna, que había escenificado el cortejo triunfal de César (Hind 14, 15 y 16), pero trasladando esa representación meridional puramente clásica al estilo moderno del norte, aunque sin descuidar al mismo tiempo el carácter clásico y su pretensión íntima. MÜ

87 *Gran carro triunfal de Maximiliano*

1518

Tinta parda a pluma y aguada de colores, 455 x 2.508 mm
Inscripción: «1518»
Viena, Albertina [Inv. 15423]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 126; Winkler 685; Viena 1959, n.º 342; Viena 1971, n.º 114 (con bibliografía); Strauss 1518/1; Berlín 1983, n.º C 1.2; Rowlands y Bartrum 1993, p. 91 (n.º 194); Budde 1996, Z/108; Müller 1996, p. 95; Müller 2002, fig. 80, pp. 78-84; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 482, fig. en p. 480; Viena 2003, pp. 464-467, n.º 160.

En febrero de 1518 el nuremburgués Probst Lorenz Pfinzing comunicó al emperador que se estaba preparando el nuevo carro triunfal. El emperador, con su sempiterna impaciencia, le ordenó que le enviase inmediatamente el diseño. Un mes después llegó a sus manos el presente dibujo, que sometieron a su aprobación como «*modello*» definitivo. Por fortuna se conserva el escrito de acompañamiento del humanista Willibald Pirckheimer explicando el dibujo, por lo que hoy podemos comprender hasta el más mínimo detalle el contenido simbólico y alegórico. No obstante el modelo del emperador explica también la ejecución más detallada y cuidadosa en comparación con el diseño inicial [fig. 97], así como su carácter más formalista.

Dentro de las creaciones de Durero, este trabajo es una extraordinaria obra maestra, atestiguada de manera óptima por el dibujo muy personal y ágil de las figuras y sus atavíos, así como de los caballos. El modelo para las figuras alegóricas femeninas fue, tanto desde el punto de vista estilístico como psicológico, el grabado a buril de las *Musas bailando* de Andrea Mantegna [fig. 99]. También llama la atención la descripción del temperamento de los caballos, por ejemplo, que son comparables a los portaestandartes de los países austríacos y borgoñones realizados por Albrecht Altdorfer en 1517-1518 para las entalladuras del *Triunfo de Maximiliano* y que, por su calidad, figuran entre sus obras principales[1]. Es posible que durante la ejecución definitiva del dibujo,

FIG. 97 Alberto Durero, *Estudio para el gran carro triunfal de Maximiliano*, hacia 1516-1517, pluma. Viena, Albertina [Inv. 3140]

CAT. 87

FIG. 98 Alberto Durero, *Gran carro triunfal de Maximiliano*, 1522 (1518), entalladura. Viena, Albertina [Inv. DG 1934/577]

Alberto Durero dispusiera de algunas pruebas impresas de las estampas de Altdorfer. Sea como fuere, los caballos de Durero revelan reminiscencias claras del estilo de esos portaestandartes.

En el minucioso diseño predomina la armonía cromática, precisa y atinada respecto a la composición, entre el ocre dorado, verde pálido, violeta claro y delicado azul celeste. El retrato del emperador, sentado en el trono al fondo del carro, sigue con llamativa exactitud el dibujo ejecutado por Durero con motivo de la Dieta de Augsburgo en 1518. El emperador exhibe todos los símbolos distintivos de su rango y está representado al modo renacentista, con una moderna corona mitrada. A pesar de que en el carro todavía se congrega la familia entera de Maximiliano, al igual que en la miniatura de 1516 de Altdorfer y de

FIG. 99 Andrea Mantegna, *Musas bailando*, 1470-1475, buril. Viena, Albertina

un discípulo [fig. 100], se adivina ya la tendencia a convertirla en una imagen simbólica. La alegoría defendida por Pirckheimer logró de ese modo ampliar la imagen dinástica del emperador en la miniatura hasta desembocar en una exaltación del contenido acorde con el universo simbólico de la Antigüedad.

De acuerdo con el diseño, el esplendoroso carro triunfal de Maximiliano I avanza sobre las ruedas de la gloria imperial, de su magnificencia, de su honor y de su dignidad. En analogía con el tiro del carro triunfal de Júpiter, es arrastrado por doce caballos blancos a los que a su vez invistieron de numerosas virtudes. Maximiliano impera bajo un baldaquino cual nuevo Júpiter. Esta alegoría, grandiosa y colosal, se combina con la alusión al sol resplandeciente de la virtud del emperador, relacionando así a Maximiliano con el antiguo tema del sol y de Apolo. Maximiliano es coronado por la diosa de la victoria, mientras a su alrededor las cuatro virtudes cardinales, representadas por figuras alegóricas femeninas e identificadas por las coronas de laurel, ejecutan una danza triunfal. Además, Maximiliano empuña en la diestra el cetro, símbolo del poder, y en la izquierda la palma, signo de la victoria y al mismo tiempo de la paz. La «ratio», la razón de Maximiliano, gobierna con seguridad y perseverancia el alto carro rebosante de virtudes personales, que va acompañado por otras doce virtudes más.

Gracias a la capacidad de asociación, en el Renacimiento más rica y, para las ideas actuales, también más libre, Maximiliano, en su papel de emperador romano, podía parangonarse no sólo a Júpiter y a Hércules, sino también a Eneas y Augusto, pues esa simple asociación le confería sus cualidades. En *La Eneida*, la epopeya nacional romana, Virgilio, como es sabido, caracterizó a Eneas como un héroe romano y un gobernante modelo, como un «exemplum Romanorum», y le asignó el objetivo, tanto a él como al emperador Augusto, de dominar el mundo y establecer la paz mundial. Esta idea implícita evoca siempre al auténtico primer señor del mundo, al que hasta César y Augusto habían imitado, es decir al modelo mítico, a Alejandro Magno. Éste encarnó desde siempre esa forma de estado que también habían alcanzado los romanos, la del imperio universal. También Maximiliano I

de Austria, en su calidad de emperador del Sacro Imperio Romano, podía considerarse un digno homólogo de Alejandro y su mítica grandeza. Así, fue estilizado hasta devenir en una existencia supratemporal y mítica que Durero, acto seguido, trasladó a la escena gráfica. De ahí que Maximiliano se considerase, no sólo Hércules, un semidiós rutilante, sino también el sol que impera sobre el mundo. Esta concepción humanista se comunicó en adelante a su entorno con claridad meridiana y comprensibilidad. Maximiliano, sin embargo, no se hizo representar como un emperador romano, es decir, con los atavíos antiguos del Sur, sino al estilo moderno, de su tiempo, es decir como *Imperator* del Norte. Esta forma de representación moderna propició que el ojo del observador presenciase un cortejo triunfal del emperador rebosante de vida, y la acrecentada alegría de vivir de Maximiliano se manifiesta con gran claridad en esta magna obra de encargo. Su carro triunfal representa, pues, una nueva visión del mundo que, a pesar de todas las cautelas exigidas al análisis estilístico, cabría denominar sin embargo profundamente clásica. Además, según las ideas de la Antigüedad, la gloria de Maximiliano no sólo resplandecía en él mismo, sino también en su dinastía, que él hizo congregar en su carro, símbolo esencial del triunfo. En consecuencia, había que considerar a la Casa de Austria la familia que encarnaba de nuevo la idea del Imperio de la Antigüedad. Por encima brillaba ahora el sempiterno sol de la virtud imperial. Pero la encarnación del dios del sol, Apolo, en la figura de Maximiliano I de Austria podría aludir también al comienzo de una nueva era para el Estado, la ciencia y la sociedad, el florecimiento de una edad de oro para Alemania. Según el proyecto del carro triunfal, el emperador Maximiliano I englobaba, pues, de modo ejemplar, el poder y la paz, era el «sol invictus», el sol invencible, es decir, el nuevo Alejandro. MÜ

1 Winzinger 1963, núms. 209-240.

FIG. 100 Albrecht Altdorfer y un discípulo, *Carro triunfal*, 1516, pigmentos opacos. Viena, Albertina

88 *La Última Cena*

1510

Entalladura, 396 x 288 mm
Inscripciones: «1510» y monograma de Durero
De la serie *La Pasión grande*
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/185]

Bibliografía Bartsch 5; Hollstein Vol. 7, p. 106, n.º 114; Meder 114; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, 155; Londres 2002-2003, n.º 118 b.

Durero abordó la representación de la Última Cena en una de las estampas que formaron parte de la segunda serie de *La Pasión grande* [*vid.* cat. 36], grabada en 1510 y publicada en forma de libro un año después. No sería esta la última vez que grabó este tema, y así, en los últimos años de su carrera, trece años después de la primera, realizaría una segunda versión [cat. 90] que pone de manifiesto la evolución habida en su concepción artística y teológica del asunto.

En esta primera estampa, Durero todavía adapta la composición al formato vertical que caracteriza la mayor parte de su producción gráfica. Además, puesto que la estampa formaba parte de la serie de entalladuras de *La Pasión grande*, es evidente que Durero ha de adaptar la composición a este formato obligado por criterios de serie y edición.

La posibilidad de comparar ambas estampas pone de manifiesto la evolución de Durero en el terreno artístico hacia modelos de representación de claro origen italiano, al tiempo que subraya, mediante sutiles elementos iconográficos, la vinculación del artista con los planteamientos religiosos de la Reforma. En este sentido, la primera de las versiones supone la recreación iconográfica de la Última Cena de acuerdo con los postulados teológicos tradicionales de la Iglesia católica.

Al igual que en el resto de estampas de la serie de *La Pasión grande*, Durero subraya el carácter dramático del acontecimiento mediante una serie de recursos visuales acordes en gran medida con la tradición representativa del norte: la arquitectura en la que se desarrolla la escena remite a modelos nórdicos, pero son especialmente las actitudes y rostros de los apóstoles los que nos hablan todavía de un lenguaje en la tradición del grabado centroeuropeo, especialmente evidente si se compara con los mucho más clásicos de la segunda de las versiones. Por su parte, la perspectiva aparece como una forma convencional de representación, sugerida por las figuras de cuerpo entero del primer plano y las más pequeñas y sobrepuestas del segundo plano. Gráficamente, sin embargo, la estampa pone de manifiesto la evolución producida en la técnica de Durero tras su segunda estancia en Venecia, pues a partir de este momento concebirá sus entalladuras de un modo más pictórico, en el sentido de ofrecer una representación en la que los tonos y semitonos sean sugeridos mediante la realización de una estructura lineal de tallas paralelas y oblicuas.

Desde el punto de vista religioso, la representación de esta primera versión de *La Última Cena* responde a la tradición iconográfica occidental que concibe el acontecimiento como un momento trágico en el que se presagia la traición de Judas, y por tanto lo sitúa como un antecedente inmediato de la Pasión de Cristo. A partir de la Contrarreforma, sin embargo, la Última Cena vendrá a simbolizar no tanto la tragedia contenida como la comunión mística de los discípulos y la glorificación del sacramento de la Eucaristía. Esta diferencia se pone en cierta medida de manifiesto en ambas estampas. Mientras que la de *La Pasión grande* acentúa los aspectos tradicionales de la Última Cena, como la presencia de Juan dormido en el regazo de Jesús y sobre todo de Judas, apartado en un extremo con la bolsa de monedas, la segunda versión [cat. 90] acentúa el tema eucarístico, al prescindir de Judas y centrar el asunto en la unión de los discípulos. Sin embargo, esta segunda versión, como veremos más adelante, incluye una variante iconográfica, el cáliz como símbolo de la doble materialización del sacramento en forma de cuerpo y sangre de Cristo, que obedece a postulados claramente reformistas, de los que Durero se hizo eco en sus últimos años. JMM

CAT. 88

89 *La Última Cena*

1523

Pluma y tinta negra, 225 x 323 mm
Inscripciones: «1523» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. 3178]

Procedencia Imhoff; Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 153; Winkler 889; Nuremberg 1971, n.º 621; Viena 1971, n.º 137 (con bibliografía); Strauss 1523/14; Berlín 1983, n.º E 27.1; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, p. 486; Viena 2003, pp. 518-519, n.º 183.

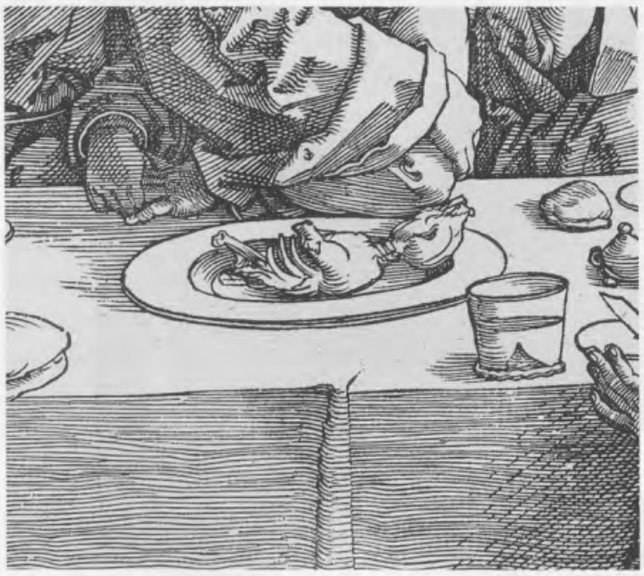
90 *La Última Cena*

1523

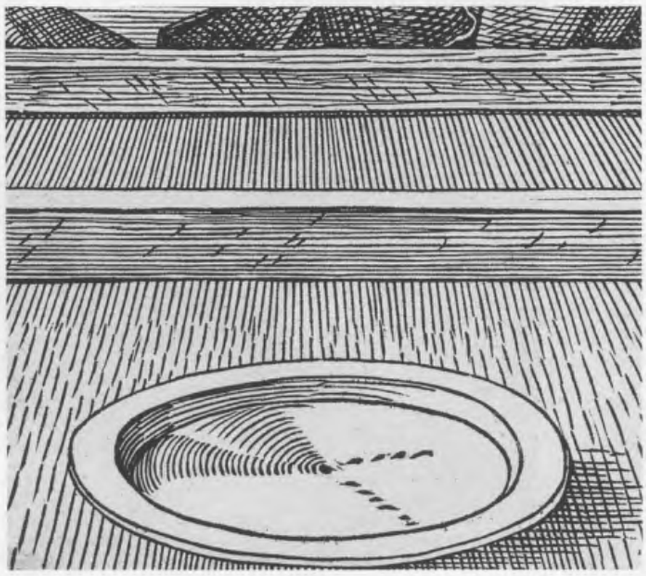
Entalladura, 280 x 400 mm
En una tablilla: «1523» y monograma de Durero
Viena, Albertina [Inv. DG 1934/379]

Bibliografía Bartsch 53; Meder 149; Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 259.

La relación entre el dibujo preparatorio [cat. 89] y la entalladura [cat. 90] es un hecho indiscutible a pesar de su diferente ejecución. Ambas obras sobre papel están fechadas en 1523 y muestran un espacio oblongo transversal, amueblado con sobriedad, en el que se reúnen Jesús y sus apóstoles para celebrar la Última Cena en torno a una mesa paralela al cuadro. La disposición de las figuras, sobre todo, sufrió cambios decisivos entre la preparación y la ejecución. Jesús, Juan, dormido entre sus brazos, y Pedro, situados en el dibujo en el extremo izquierdo de la mesa se desplazan al centro en la estampa;



Detalle de cat. 88



Detalle de cat. 90

el óculo situado encima, un plato brillante en el borde inferior y el pliegue del mantel del centro de la mesa —que ya figura en el dibujo—, subrayan la importancia del grupo. En el dibujo, a la derecha y en primer plano, Judas es claramente identificable por la bolsa de dinero sujeta al cinto, que no aparecerá en la estampa, por lo que ésta tampoco recoge los gestos emotivos de los apóstoles comentando, agitados, la inminente traición. La mímica y la postura de los apóstoles reflejan ahora la honda conmoción y consternación ante la despedida de Cristo, y toda la atención se concentra en el Salvador sentado en el centro.

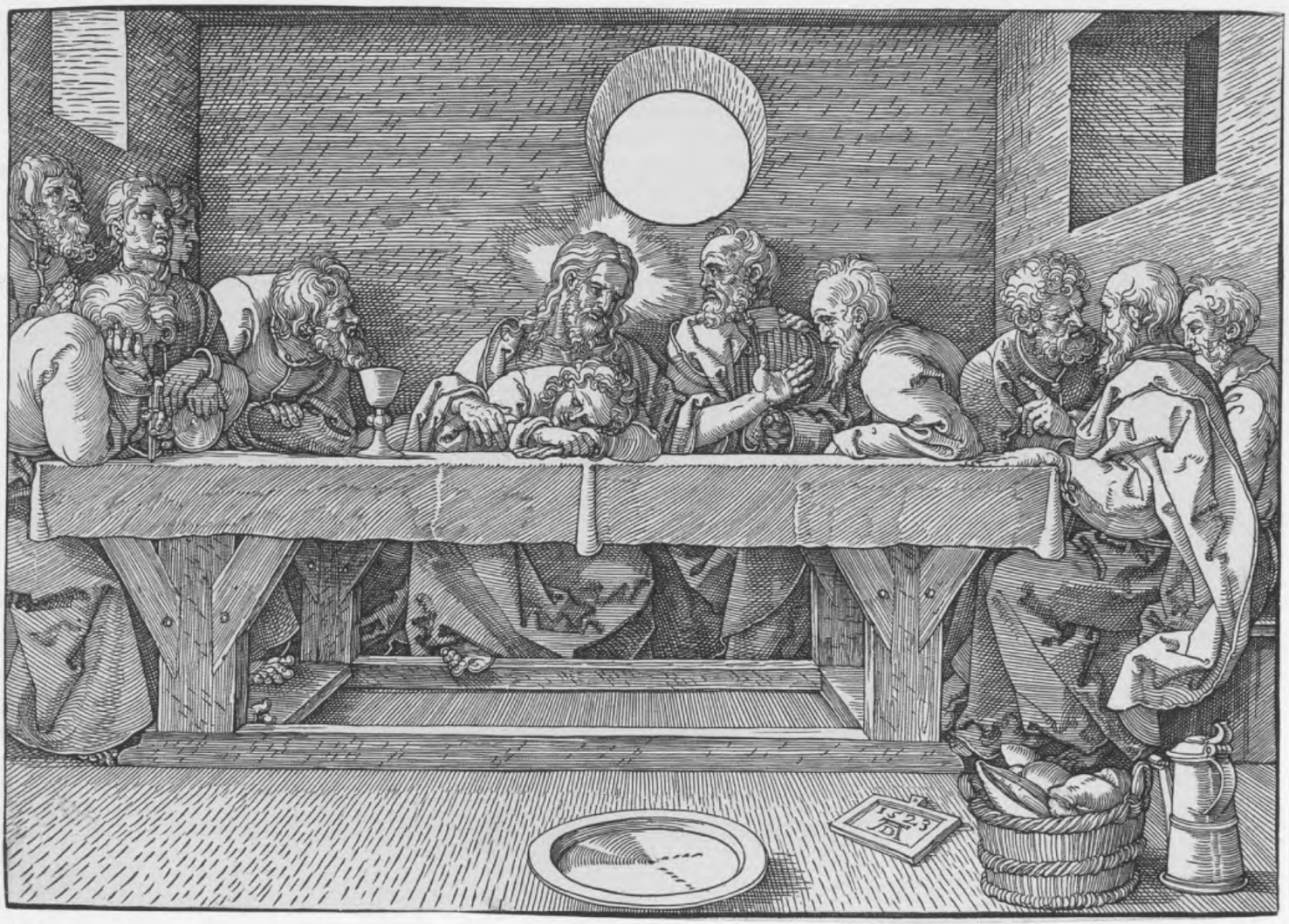
Según parece, la estampa es la única obra sobre papel creada a partir de una serie de dibujos en formato apaisado, que posiblemente debían servir para una serie de la Pasión. Dado que el dibujo y la estampa limitan los accesorios a lo estrictamente necesario, en concreto a la jarra de vino, al pan y sobre todo al cáliz como símbolo de la Eucaristía, se los ha relacionado muy a menudo con el interés de Durero por las discusiones teológicas desencadenadas por la Reforma[1]. La posición aislada del cáliz como símbolo de la reclamación de tomar la comunión bajo las dos especies y la ausencia del cordero sobre el enorme plato como rechazo de la Eucaristía aproximan la estampa, en opinión de muchos autores, a la ideología reformista[2]. En efecto, tanto el dibujo como la entalladura se ejecutaron en un momento en el que los prepósitos de las dos iglesias parroquiales de Nuremberg dirigieron al Concejo la demanda de celebrar la Eucaristía «sub utraque forma», en las dos formas. Otros autores, por su parte, dudan de que la estampa exprese una toma de postura partidista en el enfrentamiento entre Martín Lutero y Andreas Bodenstein de Karlstadt (Carlostadio)[3]. En aquellos años, el rito de la Eucaristía no sólo era objeto de disputa entre católicos y protestantes, sino que atizó también la discordia en el seno de la Iglesia evangélica, por lo que la víspera de la destrucción de las imágenes, Carlostadio exigió que se eliminasen las obras de arte de las iglesias y otros templos. No cabe la menor duda de que Durero estaba muy familiarizado con estas cuestiones teológicas, pues incluso tomaba parte en las discusiones sobre religión que organizaba el Concejo de Nuremberg. Es innegable que el dibujo y la entalladura basada en él reflejan el espíritu de la época predominante en Nuremberg. HW

1 *Vid.* la amplia recopilación de argumentos de Schoch, en Schoch, Mende y Scherbaum 2002, n.º 259.

2 *Ibid.*, p. 488.

3 *Cfr.* Mende 2003, pp. 112-113.

CAT. 89



CAT. 90

91 *El puerto de Amberes junto a la puerta del Escalda*

1520

Pluma y tinta parda, 213 x 288 mm
Inscripción: «1520 Antorff» [1520 Amberes]
Viena, Albertina [Inv. 3165]

Procedencia Kaiserliche Schatzkammer; Kaiserliche Hofbibliothek; Alberto de Sajonia-Teschen (L. 174).

Bibliografía D. 139; Winkler 821; Tietze y Tietze-Conrat 1938, n.º 753; Panofsky 1943, vol. 1, p. 218, vol. 2, n.º 1408; Anzelewsky 1957; Goris y Marlier 1970, lám. 68; Viena 1971, n.º 119; White 1971, n.º 79; Strauss 1520/12; Bruselas 1977, n.º 64; Anzelewsky 1980a, p. 209; Strieder 1981, p. 31; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, n.º 12 (con bibliografía); Anzelewsky 1988, lám. 1; Hewak y Hugue 1993, p. 27; Dossi 1998, lám. en color n.º 8; Oslo 2002, n.º 21; Viena 2003, pp. 488-489, n.º 170.

La hipótesis de que Durero dibujó el puerto de Amberes en agosto de 1520, poco después de su llegada a la ciudad, es muy sólida. El escorzo en perspectiva de las embarcaciones ancladas, las fortificaciones del puerto con las torres situadas detrás y la libertad de dejar en blanco notables áreas del papel evidencian la maestría como dibujante del Durero tardío[1]. Hasta hace poco se creía que el artista había captado el panorama con una mirada casi fotográfica. Sin embargo, con el paso del tiempo se va imponiendo la opinión de que los paisajes de Durero difieren notablemente de la realidad. Su fantasía y su creatividad cambiaban detalles que realmente no se veían así desde la posición elegida en cada caso[2].

A la derecha, junto a la torre de alto tejado picudo que domina la imagen, cerca del límite meridional de la ciudad, se encontraba el Eeckhof, que utilizaba el gremio de pintores de Amberes[3]. El artista divisaba el muelle desde la ventana superior de otra casa, y plasmó el amplio panorama que se presentaba ante sus ojos. La vista va hacia el noroeste hasta la otra orilla del Escalda, llegando hasta la colina denominada Hofd van Vlanderen. Ninguno de los edificios esbozados por Durero en 1520 se ha conservado hasta nuestros días. MM

1 Walter Koschatzky, entusiasmado, calificó esta obra de «one of Dürer's most beautiful works. It is his most modern drawing [...] it is timeless»; Washington, Nueva York y Viena 1984-1986, p. 193.

2 Leber 1988.

3 La torre y el Eeckhof del Este se reconocen bien en una entalladura de Plantin de 1565; *cfr.* Kehrer 1917, cuadro 5. Sobre la situación topográfica actual *vid.*: *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectur, deel 3na: Stadt Antwerpen*, Gante, 1976, fig. p. 1.

CAT. 91

CRONOLOGÍA DE DURERO Y SU ÉPOCA

VIDA Y OBRA DE DURERO	ARTE Y CULTURA	HISTORIA POLÍTICA
1471-1485		
Alberto Durero, hijo de un orfebre, nace el año 1471 en Nuremberg. Aprende en el taller de su padre los fundamentos del oficio, entre ellos el dibujo a punta de plata sobre papel estucado [*vid.* cat. 1].	1471-1481 Michael Pacer realiza el retablo de la iglesia de San Wolfgang, Austria. 1472 Muere Leon Battista Alberti, arquitecto, pintor, filósofo y teórico del arte. Nacimiento de Lucas Cranach el Viejo. 1474 Mantegna pinta los frescos de la Camara degli Sposi en el Palazzo Ducale de Mantua. 1475 Viene al mundo en Arezzo Miguel Ángel. 1483 Rafael nace en Urbino. 1485 Tiziano nace en Pieve di Cadore, al norte de Venecia.	1477 Borgoña pasa a manos de los Habsburgo por el matrimonio entre Maximiliano I y María de Borgoña. El emperador Federico III pierde temporalmente (hasta 1490) la Baja Austria junto con Viena, que recaen en Matthias Corvinus de Hungría.
1486-1489		
Aprende con el pintor y grabador Michael Wolgemut.	1486 Botticelli pinta *El nacimiento de Venus* (Uffizi, Florencia). 1488 Giovanni Bellini lleva a cabo el tríptico de Santa Maria dei Fiori, Venecia. 1488-h. 1490 Estancia de Mantegna en Roma. 1489 El entallador Veit Stoss termina el retablo de Santa María en Cracovia.	1486 Maximiliano de Habsburgo se convierte en rey de Alemania y Federico III el Sabio, en elector alemán (hasta 1525). Los inquisidores papales Heinrich Institoris y Jakob Sprenger escriben *Der Hexenhammer* (*Martillo de brujas*). Se producen diversos procesos contra las brujas. 1489 Las ciudades imperiales gozan de representación regular en las dietas del Imperio (ocasional desde 1255). Nace Thomas Münzer, anabaptista y reformador religioso (ejecutado en 1525). Primera fábrica alemana de papel en Nuremberg.

VIDA Y OBRA DE DURERO	ARTE Y CULTURA	HISTORIA POLÍTICA
1490-1493		
Viajes de aprendizaje por el Alto Rin. Intenta conocer en Colmar a Martin Schongauer, el más famoso grabador calcográfico alemán de su tiempo.	1490 Adam Krafft completa la sepultura de Sebald Schreyer en Nuremberg.	1490 Maximiliano logra la abdicación de Segismundo de Tirol con una elevada indemnización. Innsbruck se convierte en centro neurálgico de los dominios de Maximiliano. El emperador Federico III unifica la casa de Habsburgo austríaca, anteriormente dividida en tres ramas. Maximiliano I expulsa a los húngaros de la Baja Austria.
	1491 Muere el pintor y grabador Martin Schongauer.	
	1492 Martin Behaim desarrolla el primer globo terráqueo en Nuremberg.	1492 Alejandro VI es elegido papa (hasta 1503).
	1493 Publicación del *Liber Cronicarum*, con entalladuras de Hartmann Schedel, Michael Wolgemut y Willibald Pleydenwurff. Ve la luz *La nave de los locos* de Sebastian Brandt, colección de prédicas en verso contra las debilidades humanas con cien entalladuras.	1493 Fallece el emperador Federico III. Maximiliano se convierte en emperador.
1494-1495		
Contrae matrimonio con Agnes Frey. En otoño viaja al sur y realiza numerosas aguadas de colores de paisajes, entre ellas las famosas vistas de Innsbruck [cat. 12 y 13]. Muy probable estancia en Venecia.		1494 Expulsión de los Medici de Florencia. Teocracia de Savonarola (muere en la hoguera en 1496). Carlos VIII conquista temporalmente Nápoles y el sur de Italia.
	1495-1497 Leonardo da Vinci pinta la *Última Cena* para la sacristía de Santa Maria delle Grazie, Milán.	1495 Alianza entre Maximiliano y el papa, el rey de España, Venecia y Milán en la Liga Santa de Venecia. Comienza la lucha por Italia entre los Habsburgo y Francia. Dieta de Worms, proclamación de la «Paz eterna».
1496-1500		
Hasta 1500 proyecta y graba sus famosas series de entalladuras del *Apocalipsis* [*vid.* cat. 33], *La vida de la Virgen* [*vid.* cat. 37-38] y *La Pasión grande* [*vid.* cat. 36].	1496-1500 Primera estancia de Miguel Ángel en Roma.	1496 Derrota de Maximiliano ante las costas de Livorno. Boda de Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano I, con la heredera del trono español, Juana la Loca. La corona española pasa a los Habsburgo.
	1500 Breve estancia de Leonardo en Venecia.	1498 Vasco de Gama descubre la ruta marítima que rodea África del Sur.

VIDA Y OBRA DE DURERO	ARTE Y CULTURA	HISTORIA POLÍTICA
1501-1504		
Surgen los legendarios estudios de la naturaleza [cat. 20-23]. Al mismo tiempo, estimulado por su relación con Jacopo de' Barbari, comienza un intenso estudio de la proporción en el que se basan, entre otros, los buriles *Némesis* [cat. 25] y *Adán y Eva* [cat. 50-52].	**1501** Miguel Ángel se encuentra de nuevo en Florencia y trabaja en el *David* (1501-1504, Accademia, Florencia). **1502** Jörg Breu el Viejo termina el retablo benedictino en la colegiata de Melk después de haber realizado (hacia 1500-1501) en la colegiata de Zwettl ocho tablas del altar de San Bernardo. Publicación de *Quatuor libri amorum* (ciclo de poemas en cuatro volúmenes) de Konrad Celtis, con entalladuras de Durero y Hans von Kulmbach. **1503** Leonardo da Vinci pinta la *Monna Lisa* (Louvre, París). **1504** Rafael llega a Florencia.	**1501** Rápido desarrollo de la imprenta de Johannes Gutenberg. Una bula papal prescribe la quema de libros opuestos a la autoridad de la Iglesia. **1502** Erasmo de Rotterdam publica el *Enchiridion militis christiani* (*Manual del caballero cristiano*), una crítica religiosa en latín. El príncipe elector Federico el Sabio funda la universidad de Wittenberg. **1503** Comienza el pontificado de Julio II.
1505-1506		
Segundo viaje a Italia (1505-1507). En Venecia conoce y admira a Giovanni Bellini. La tabla *La fiesta de las guirnaldas de rosas* (1506, Národní Galerie, Praga [fig. 11]) le proporciona el reconocimiento de los artistas venecianos. Al mismo tiempo surge la pintura *Jesús entre los doctores* (1506, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid [fig. 12]).	**1505** Lucas Cranach el Viejo es nombrado pintor de corte en Wittenberg por el elector Federico el Sabio. Rafael pinta la *Madonna del prado* (Kunsthistorisches Museum, Viena). El papa Julio II llama por segunda vez a Roma a Miguel Ángel. Giovanni Bellini realiza su *Sagrada conversación* para la iglesia de San Zacarías en Venecia. **1505-1508** Adam Krafft lleva a cabo en Nuremberg los relieves en piedra sobre las siete estaciones del Calvario. **1506** Bramante comienza la construcción de San Pedro en Roma. Mantegna fallece en Mantua. Se descubre en Roma el grupo del *Laocoonte*.	**1505** Lutero hace votos para ingresar en un convento y se hace agustino. **1506** El papa Julio II conquista Bolonia y la reintegra a los Estados Pontificios. Venta de indulgencias por parte del dominico Johann Tetzel.
1507-1511		
Realiza los primeros desnudos a tamaño natural de la pintura alemana: *Adán* y *Eva* [cat. 53 y 54]. Pinta *El martirio de los diez mil* para el elector de Sajonia (1508, Kunsthistorisches Museum, Viena) y lleva a cabo numerosos estudios preparatorios para el *Retablo Heller* (1508), entre ellos *Manos orando* [cat. 60]. Poco después realiza el *Retablo Landauer* (1511, Kunsthistorisches Museum, Viena [fig. 72]). Se editan las series de *La Pasión pequeña*, *La Pasión grande* y *La vida de la Virgen* (1511).	**1507** Rafael pinta *La bella jardinera* (Louvre, París). Hacia **1507-1519** Peter Vischer el Viejo ejecuta las esculturas de la sepultura de San Sebaldo en Nuremberg. **1508** Rafael marcha a Roma requerido por Julio II y comienza a trabajar en las *stanze* vaticanas. **1508-1512** Miguel Ángel ejecuta los frescos de la capilla Sixtina.	**1507** Lutero recibe las órdenes sacerdotales. **1508** Maximiliano adopta en Trento el título de «Emperador romano electo» sin coronación papal y concierta la Liga de Cambrai con Francia, España y el papa contra Venecia. Lutero se convierte en profesor de Teología en Wittenberg.

VIDA Y OBRA DE DURERO	ARTE Y CULTURA	HISTORIA POLÍTICA
	1509 Se publica *De divina proportione* de Luca Pacioli, una teoría sobre la proporción en la arquitectura y el cuerpo humano.	
	1509-1518 Comienzo de la construcción de la capilla Fugger en Augsburgo.	
	1510 Botticelli muere en Florencia.	1510 El humanista Johannes Reuchlin se defiende de la acusación de herejía formulada por los dominicos.
	1511 Erasmo de Rotterdam publica *Morias seu laus stultitiae* (*Elogio de la locura*) y se lo dedica a Tomás Moro.	1511 El pontífice Julio II funda, junto con España, Venecia, Suiza, Inglaterra y el emperador, la Liga Santa contra Francia.
1512-1519		
Entre 1513 y 1514 se fechan grabados magistrales como *El caballero, la muerte y el diablo*, *San Jerónimo en su celda* y *Melancolía* [cat. 30-32]. Trabaja para el emperador y colabora en monumentales tareas decorativas como el *Arco de triunfo* [fig. 96] y el *Gran carro triunfal de Maximiliano* [cat. 87]. Junto con Lucas Cranach el Viejo, Albrecht Altdorfer, Jörg Breu y Hans Baldung ilustra el devocionario del emperador (1513-1515), impreso por Hans Schönsperger. Es miembro de la delegación del Concejo de Nuremberg en la Dieta de Augsburgo de 1518, donde realiza dibujos a carboncillo de las personalidades de alto rango presentes. Realiza un dibujo del emperador [cat. 73], punto de partida para una entalladura [cat. 74], y el cuadro conmemorativo de Maximiliano I que no finalizará hasta después de la muerte del emperador (1519, Kunthistorisches Museum, Viena [fig. 89]).	1512 Albrecht Altdorfer termina el retablo de la Pasión de San Florián (comenzado en 1510).	1512 Derrota de los franceses en Italia y regreso de los Medici a Florencia.
	1512-1516 Matthias Grünewald pinta el *Retablo Isenheim* (Museum Unterlinden, Colmar).	
	1513-1515 Miguel Ángel trabaja en su *Moisés* (San Pietro in Vincoli, Roma).	
	1514 Fallece Bramante, primer arquitecto de la iglesia de San Pedro.	
	1515 Rafael se convierte en el primer arquitecto de San Pedro.	1515 Francisco I se convierte en rey de Francia y comienza la reconquista de Italia. Paz de Bruselas. Maximiliano tiene que volver a ceder Milán a Francia.
	1515-1516 Tiziano pinta *La Virgen de las cerezas* (Kunsthistorisches Museum, Viena) y *El amor divino y el amor profano* (Villa Borghese, Roma).	
	1516 Muerte de Giovanni Bellini. Rafael realiza la *Madonna Sixtina* y la *Madonna de la silla*.	
	1517 Por deseo de Francisco I, Leonardo se traslada a Francia.	1517 Lutero publica en Wittenberg sus 95 tesis contra la venta de indulgencias. Maximiliano I compone el poema alegórico *Der Theuerdank* en el que describe sus vivencias de juventud.
	1518 Tiziano realiza *La Asunción de María* (Santa María dei Frari, Venecia).	
	1518-1519 Tiziano pinta la *Ofrenda a Venus* (Museo del Prado, Madrid).	
	1519 Leonardo fallece en Amboise. Muere el maestro de Durero, Michael Wolgemut.	1519 Maximiliano I fallece en Wels.

VIDA Y OBRA DE DURERO	ARTE Y CULTURA	HISTORIA POLÍTICA

1520-1521

Viaja con su esposa Agnes a los Países Bajos pasando por Aquisgrán. Forma parte de la delegación del Concejo de Nuremberg en los festejos celebrados en Aquisgrán por la coronación de Carlos de Borgoña como rey de Alemania (1520). Se le ratifica la renta concedida por el emperador fallecido. En Amberes ejecuta la vista del puerto de la ciudad [cat. 91] y el dibujo del retrato de un hombre de 93 años que se convierte en el *San Jerónimo* de la tabla lisboeta (1521, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa [fig. 86]). De este momento son también los dibujos para el libro de bocetos de Bruselas y Gante [cat. 76].

1520 Correggio trabaja en los frescos de la catedral y la iglesia de San Giovanni de Parma (hasta 1524). Rafael pinta la *Transfiguración de Cristo* (1520, Museos Vaticanos, Roma) y muere meses después.

1521 Hans Holbein el Joven realiza el *Cristo muerto* (Kunstmuseum, Basilea).

1521 Carlos V cede los países habsburgueses a su hermano Fernando I. Los turcos conquistan Belgrado. Proscripción imperial contra Lutero (Edicto de Worms).

1522-1528

Detenta la dirección artística de la nueva decoración de la sala del Ayuntamiento de Nuremberg. En 1526 realiza los *Cuatro Apóstoles* para la sala de plenos del Ayuntamiento (Alte Pinakothek, Múnich). Es testigo del convulso clima religioso que precede a la Reforma, pero su obra tardía elude una clara toma de postura en la querella sobre el culto a las imágenes entre Lutero y Andreas Bodenstein de Karlstadt. Muere en 1528 después de haber pasado sus últimos años crecientemente acosado por la melancolía.

1523 Veit Stoss realiza el retablo de María en la catedral de Bamberg. Giulio Romano comienza los trabajos del Palazzo Te en Mantua (hasta 1535). Tiziano pinta *Baco y Ariadna* (The National Gallery, Londres).

1526 Primer viaje de Hans Holbein a Londres. Tiziano pinta la *Pala Pesaro* (Santa Maria dei Frari, Venecia).

1527 Peter Vischer el Viejo lleva a cabo el monumento para Federico el Sabio en Wittenberg.

1522 Se imprime la traducción de Lutero del Nuevo Testamento (*Septembertestament*).

1524 Comienzo de la Guerra de los campesinos. Lutero, tras una mediación inicial, se vuelve contra los campesinos. Victoria de los príncipes sobre los ejércitos campesinos en Mühlhaus.

1525 Victoria de Carlos V en Pavía. El rey Francisco I es hecho prisionero. Francia pierde la hegemonía en Italia en favor de España.

1526 Victoria de los turcos contra los húngaros en Mohács. Fernando I de Habsburgo se convierte en rey de Bohemia y de Hungría.

1527 Conquista y saqueo de Roma por tropas mercenarias imperiales («Sacco di Roma»).

BIBLIOGRAFÍA

A = ANZELEWSKY 1971 Y 1991

ADELAIDA, MELBURNE Y SIDNEY 1977
Master Drawings from the Albertina, Vienna [cat. exp. Art Gallery of South Australia, Adelaida; Art Gallery of New South Wales, Melburne; National Gallery of Victoria, Sydney], a cargo de Fritz Koreny, Adelaida, 1977.

AGTHE 1987
Marion Agthe, *Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellungen und Deutungsversuche*, Bochum, 1987.

AGULLÓ 1994
Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la pintura española, I*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

AKL
Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 36 vols., coedición y redacción de G. Meißner, Múnich, 1992-2003.

ALBERTI (2000)
Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, ed., prólogo, traducción y comentarios de Oskar Bätschmann y Christoph Schäublin, Darmstadt, 2000.

ANDRES 1999
Katharina Andres, *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts*, Fráncfort del Meno, 1999.

ANGULO 1944a
Diego Angulo Íñiguez, «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 327-333.

ANGULO 1944b
Diego Angulo Íñiguez, «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 350-359.

ANGULO 1945
Diego Angulo Íñiguez, «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, XVIII (1945), pp. 229-232.

ANGULO 1946a
Diego Angulo Íñiguez, «El "San Antonio Abad y San Pablo ermitaño" de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer», *Archivo Español de Arte*, XIX (1946), pp. 18-34.

ANGULO 1946b
Diego Angulo Íñiguez, «La Virgen, el Niño y San Juan, con Santa Ana y Santa Isabel», *Archivo Español de Arte*, XIX (1946), p. 74.

ANGULO 1954
Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», XII, Madrid, 1954.

ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1985
Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. III: *School of Sevilla 1600-1650*, Londres, 1985.

ANZELEWSKY 1957
Fedja Anzelewsky, «À propos de la topographie du parc de Bruxelles et du Quai de l'Escaut à Anvers de Dürer», *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts*, 6, 2 (1957), pp. 87-107.

ANZELEWSKY 1971
Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlín, 1971.

ANZELEWSKY 1980a
Fedja Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart, 1980.

ANZELEWSKY 1980b
Fedja Anzelewsky, *Dürer, vie et oeuvre*, Friburgo, 1980.

ANZELEWSKY 1983
Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien, Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlín, 1983.

ANZELEWSKY 1988
Albrecht Dürer, *Tagebuch der Reise in die Niederlande. Mit Illustrationen aus seinen Skizzenbüchern*, ed., prólogo y notas de Fedja Anzelewsky, Zúrich, 1988.

ANZELEWSKY 1991
Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlín, 1991 (2.ª ed. revisada).

ANZELEWSKY Y MIELKE 1984
Fedja Anzelewsky y Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett)*, Berlín, 1984.

APPUHN 1979
Albrecht Dürer, *Die drei großen Bücher. Marienleben, Große Passion, Apokalypse, Nachdruck der 1513 ersch. Ausg. (Die bibliophilen Taschenbücher*, vol. 95), ed. y epílogo de Horst Appuhn, Dortmund, 1979.

ÁVILA 1979a
Ana Ávila, «Juan Soreda, y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconografía», *Archivo Español de Arte*, LII (1979), pp. 405-424.

ÁVILA 1979b
Ana Ávila, «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 153 (1979), pp. 136-145.

ÁVILA 1981
Ana Ávila, «Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 81-93.

ÁVILA 1984
Ana Ávila, «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas a través de las estampas», *Archivo Español de Arte*, LVII (1984), pp. 58-88.

ÁVILA 1985
Ana Ávila, «Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados», en *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado, 1985, pp. 43-85.

ÁVILA 1987
Ana Ávila, «Aproximación cronológica del retablo mayor de Bolea (Aporte crítico del repertorio gráfico)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVIII (1987), pp. 61-70.

B = BARTSCH

BACH 1996
Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlín, 1996.

BANDMANN 1960
Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Colonia-Opladen, 1960.

BARTSCH
Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 vols., Viena 1803-1821; vol. 7: *Dürer*, Viena 1808.

BASILEA Y BERLÍN 1997-1998
Dürer Holbein Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel [cat. exp. de la colección de Basilea y del Kupferstichkabinett de los Staatlichen Museen zu Berlin], a cargo de F. Anzelewsky, H. Bevers, D. Koepplin, R. Kroll, H. Mielke, S. Morét y C. Müller, Ostfildern-Ruit, 1997.

BAUER 1972
Hermann Bauer, «Dürers betende Hände», *Das Münster*, 25 (1972), pp. 43-52.

BENESCH 1981
Otto Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus*, con la colaboración de Eva Benesch, Salzburgo, 1981 (2.ª ed. revisada).

BENITO 1987
Fernando Benito Doménech, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo* [cat. exp. Museo del Prado, Madrid], Madrid, 1987.

BERLÍN 1971
Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum [cat. exp. Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin], a cargo de Berthold Hinz, Berlín, 1971.

BERLÍN 1983
Kunst der Reformationszeit [cat. exp. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin], Berlín, 1983.

BERLÍN 1998
Von Dürer bis Rauschenberg. Eine Quintessenz der Zeichnung. Meisterwerke aus der Albertina und dem Guggenheim [cat. exp., Deutsche Guggenheim Berlin], ed. de Thomas Krens y Konrad Oberhuber, Viena-Nueva York, 1998.

BERWICK 1891
Duquesa de Berwick y Alba, *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891.

BIALOSTOCKI 1986
Jan Bialostocki, *Dürer and his Critics. 1500-1971. Chapter in the History of Ideas Including a Collection of Text*, Baden-Baden, 1986.

BIETENHOLZ 1989
Peter G. Bietenholz, «Erasmus von Rotterdam und der Kult des heiligen Hieronymus», en *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke*, ed. de S. Füssel y J. Knape, Baden-Baden, 1989, pp. 121-221.

BILBAO Y VIENA 1999
De Durero a Rauschenberg. La quintaesencia del dibujo. Obras maestras de las colecciones Albertina y Guggenheim. Von Dürer bis Rauschenberg. Eine Quintessenz der Zeichnung. Meisterwerke aus der Albertina und dem Guggenheim-Museum [cat. exp. Museo Guggenheim Bilbao; Graphische Sammlung Albertina, Viena], ed. de Thomas Krens y Konrad Oberhuber, Bilbao-Viena, 1999.

BIRKE 1997
Veronika Birke, «Die Rolle der Zeichnung im künstlerischen Prozess», en *L'arte del disegno. Festschrift Christel Thiem zum 3. Januar 1997*, ed. de Gunther Thiem, Múnich-Berlín, 1997, pp. 29-41.

BÖHME 1989
Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. «Melencolia I». Im Labyrinth der Deutung (Kunststück)*, Fráncfort del Meno, 1989.

BONGARTZ Y LÜDICKE 2002
Judith Bongartz y Martina Lüdicke, *«Packen wir'ein!» Von alten Schachteln und buntem Papier*, Kassel, 2002.

BONN 1999
Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa. Die großen Sammlungen VIII [cat. exp. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn], coord. del catálogo a cargo de Petra Kruse, Múnich, 1999.

BONN Y VIENA 2000
Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas [cat. exp. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (coord. del catálogo a cargo de Petra Kruse), y el Kunsthistorisches Museum de Viena (ed. de W. Seipel)], Milán, 2000.

BONNET 2001
Anne-Marie Bonnet, *«Akt» bei Dürer*, Colonia, 2001.

BORDES 2003
Juan Bordes, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid, 2003.

BOSTON 1971-1972
Albrecht Dürer. Master Printmaker [cat. exp. Museum of Fine Arts, Dept. of Prints & Drawings, Boston], Boston, 1971.

BOTTINEAU 1956-1958
Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 4 (1956), pp. 421-452; LIX, 1-4 (1958), pp. 31-61; LX, 2 (1958), pp. 145-179; y LX, 3 (1958), pp. 28-326 y 450-483.

BREDEKAMP 1992
Horst Bredekamp, «Götterdämmerung des Neuplatonismus», en *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. de Andreas Beyer, Berlín, 1992, pp. 75-83, notas pp. 102-106.

BREMEN 2001
Albrecht Dürer. Das Frauenbad von 1496 [cat. exp. Kunsthalle Bremen], a cargo de Anne Röver-Kann, Bremen, 2001.

BRUSELAS 1977
Albert Dürer aux Pays-Bas, son voyage (1520-1521), son influence [cat. exp. Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Bruselas], a cargo de Fedja Anzelewsky, Matthias Mende y Paul Eeckhout, Bruselas, 1977.

BUDDE 1996
Hendrik Budde, *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers (Uni Press Hochschulschriften*, vol. 90), Münster, 1996.

BUTTS 1985
Barbara Butts, *«Dürerschüler» Hans Süss von Kulmbach*, tesis doctoral, Harvard University, 1985.

CALVESI 1993
Maurizio Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Turin, 1993.

CAMBRIDGE 2000
Dürer's Passions [cat. exp. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge], a cargo de Jordan Kantor, vol. 1: *Essay*; vol. 2: *Album*, Cambridge, 2000.

CARDUCHO (1979)
Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed., prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.

CARSTENSEN 1982
Jens Carstensen, *Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstliteratur in der Neuzeit, insbesondere bei Albrecht Dürer*, tesis doctoral, Universität Freiburg im Breisgau, Friburgo, 1982.

CASANOVAS 1963-1964
Aurora Casanovas, *Catálogo de la colección de grabados de la biblioteca de El Escorial (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVI y XVII), 2 vols., Barcelona, 1963-1964.

CAST 1981
David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition (Yale Publications in the History of Art*, 28), New Haven, 1981.

CATURLA 1964
María Luisa Caturla, *Fin y muerte de Francisco Zurbarán*, Madrid, 1964.

CATURLA 1968-1969
María Luisa Caturla, «Documentos en torno a Vicencio Carducho», *Arte Español* (1968-1969), pp. 145-221.

CHECA 1993
Fernando Checa, *Alberto Durero (El arte y sus creadores*, 6), Madrid, 1993.

CHECA 1998
Fernando Checa, «Adán y Eva de Durero en la colección de Felipe IV», en *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1998, pp. 25-29, núms. 3 y 4.

COLLAR DE CÁCERES 1989
Fernando Collar de Cáceres, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)*, 2 vols., Segovia, 1989.

D.
Alfred Stix (ed.), *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. IV-V: *Die Zeichnungen der Deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus*, a cargo de Karl Garzarolli-Thurnlack, Otto Benesch, Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat, Viena, 1933.

DECKER 1981-1982
Bernhard Decker, «Dürer - Konstruktion eines Vorbilds», en *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* [cat. exp. Liebighaus Museum alter Plastik, Fráncfort], a cargo de H. Beck y B. Decker, Fráncfort del Meno, 1981, pp. 397-431.

DECKER 1986
Bernhard Decker, «Die "Betenden Hände" - Ein deutsches Schicksal», *Loccumer Protokolle*, 14 (1986), pp. 144-151.

DIPTMAR 1928
Hans Diptmar, «Der Trockensteg. Eine Dürer-Erinnerung», *Fränkische Monatshefte*, 7 (1928), pp. 129-134.

DÖRFLER-DIERKEN 1992
Angelika Dörfler-Dierken, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Gotinga, 1992.

DÖRFLER-DIERKEN 1993
Angelika Dörfler-Dierken, «Annenkult und humanistische Hagiographie», en *Humanismus und Theologie in der Frühen Neuzeit (Pirckheimer Jahrbuch*, 8), Nuremberg, 1993, pp. 57-89.

DOSSI 1998
Barbara Dossi, *Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, Múnich-Nueva York, 1998.

DREHER 1994
Derick F. W. Dreher, «Dürer's Portrait of Ulrich Varnbüler: The Monumental Woodcut and "Gedechtnus" in the German Renaissance», en *Artibus. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag*, ed. de S. Füssel, G. Hübner y J. Knape, Wiesbaden, 1994, pp. 275-292.

DRESDE 1971
Deutsche Kunst der Dürer Zeit [cat. exp. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde], a cargo de W. Schmidt, H. Marx y K. Scheinfuß, Dresde, 1971.

DRESDE 1978
Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen [cat. exp. Kupferstichkabinett Dresden, Dresde], a cargo de V. Birke, C. Dittrich, G. Friedrich, H.-U. Lehmann, G. Lippold y W. Schmidt, Dresde, 1978.

DÜLBERG 1990
Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlín, 1990.

DÜSSELDORF 1991
Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett [cat. exp. Kunstmuseum Düsseldorf], a cargo de Hans Mielke, Berlín, 1991.

EBERLEIN 2003
Johann Konrad Eberlein, *Albrecht Dürer*, Reinbek, 2003.

EBTINGER 1999
René Ebtinger, *Ancolies. Approches psychoanalytiques, phénoménologiques et esthétiques des mélancolies*, Estrasburgo, 1999.

EICHBERGER Y ZIKA 1998
Dagmar Eichberger y Charles Zika (eds.), *Dürer and his Culture*, Cambridge, 1998.

EICHLER 1999
Anja-Franziska Eichler, *Albrecht Dürer 1471-1528 (Meister der deutschen Kunst)*, Colonia, 1999.

EISLER 1991
Colen Eisler, *Dürer's Animals*, Washington-Londres, 1991.

ENGELHARDT 1993
Wolf von Engelhardt, «Dürers Kupferstich "Melencolia I"», *Städel-Jahrbuch*, nueva serie, 14 (1993), pp. 173-198.

ENOMOTO 1998
Kazuko Enomoto, *Infinite Vision: The Octahedron. A. Dürer «Melencolia I»* (japonés), Tokio, 1998.

EPHRUSSI 1882
Charles Ephrussi, *Albrecht Dürer et ses dessins*, París, 1882.

ESTOCOLMO 1966
Christina, Queen of Sweden. A Personality of european Civilisation [cat. exp. Nationalmuseum, Estocolmo], Estocolmo, 1966.

FALK 1999
Tilman Falk, «Dürers Apokalypse». *Aviso*, 4 (1999), pp. 8-10.

FERNÁNDEZ BAYTON 1975
Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1700-1703, ed. a cargo de Gloria Fernández Bayton, 3 vols., Madrid, 1975.

FERNÁNDEZ-MIRANDA 1988
Inventarios reales. Carlos III. 1789-1790, transcripción a cargo de Enrique Fernández-Miranda Lozano, Madrid, 1988.

FESTSCHRIFT DÜRER 1971
Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg (ed.), *Albrecht Dürers Umwelt, Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971 (Nürnberger Forschungen*, vol. 15), Nuremberg, 1971.

FILEDT KOK 1996
Jan Piet Filedt Kok, «Over de Calvarieberg: Albrecht Dürer in Leiden, omstreeks 1520», *Bulletin van het Rijksmuseum*, 44, 4 (1996), pp. 335-360.

FINGER 1987
Heinz Finger, «Antiqua», en *Lexikon des gesamten Buchwesens*, ed. de S. Corsten y S. Füssel, vol. 1: libro A. Stuttgart, 1987 (2.ª ed. revisada).

FITZ DARBY 1938
Delfine Fitz Darby, *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge, 1938.

FLASHAR 1966
Hellmut Flashar, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlín, 1966.

FLECHSIG 1931
Eduard Flechsig, *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwickelung*, vol. 2, Berlín, 1931.

FÖRSTER 1845
Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 / beschrieben von Giorgio Vasari. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und hrsg. von Ludwig Schorn*, vol. 3/2, a cargo de Ludwig Schorn y Ernst Förster, Stuttgart, 1845.

FRÁNCFORT DEL MENO 1981-1982
Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock [cat. exp. Liebighaus Museum alter Plastik, Fráncfort], a cargo de Herbert Beck y Bernhard Decker, Fráncfort del Meno, 1981.

FRIEDLÄNDER 1896
Max J. Friedländer, «Dürers Bildnisse seines Vaters», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 19 (1896), pp. 12-19.

FRIEDLÄNDER 1921
Max J. Friedländer, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 1921.

FRIEDLÄNDER Y PAUWELS, VII, 1971
Max J. Friedländer, *Quentin Massys*, vol. VII de *Early Netherlandish Painting*, comentarios y notas de H. Pauwels, Nueva York-Washington, 1971.

FRIEDLÄNDER Y PAUWELS, IX, 1972
Max J. Friedländer, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenir*, vol. IX de *Early Netherlandish Painting*, comentarios y notas de H. Pauwels, Nueva York-Washington, 1972.

FRIEDLÄNDER, PAUWELS Y LEMMENS, XII, 1975
Max J. Friedländer, *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, vol. XII de *Early Netherlandish Painting*, comentarios y notas de H. Pauwels y G. Lemmens, Nueva York-Washington, 1975.

FRIEDMANN 1980
Herbert Friedmann, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington, 1980.

FÜSSEL 1989
Stephan Füssel, «Chelidonius», en *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, ed. de Walther Killy, vol. 2: *Bit-Dav*, Gütersloh, 1989, p. 404.

GARRIDO 1997
Carmen Garrido, «Albert Dürer: Deux manières différentes de travailler», en *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Perspectives* [conferencias correspondientes al XI Coloquio, 1995], ed. de R. Van Schoute y H. Verougstraete, Louvain-la-Neuve, 1997, pp. 61-66.

GATTINEAU 1988
Susanne Gattineau, *Die Trachtenstudien von Albrecht Dürer*, tesis de grado dactilografiada, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1988.

GEISBERG 1911
Max Geisberg, «Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian», *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen*, 32 (1911), pp. 236-248.

GESTOSO 1910
J. Gestoso y Pérez, *Curiosidades antiguas sevillanas*, Sevilla, 1910.

GIEHLOW 1902
Karl Giehlow, «Poliziano und Dürer», *Mitheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 25 (1902), pp. 25-26.

GOLDBERG, HEIMBERG Y SCHAWE 1998
Gisela Goldberg, Bruno Heimberg y Martin Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Múnich, 1998.

GÓMEZ MORENO 1954
María Elena Gómez Moreno, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1954.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE 1992-1996
Jesús María González de Zárate, *Real colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 vols., Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992-1996.

GONZÁLEZ GARCÍA 2004
Juan Luis González García (ed.), *Alberto Durero. Tratado de arquitectura y urbanismo militar*, Madrid, Akal, 2004.

GORIS Y MARLIER 1970
Albrecht Dürer, *Das Tagebuch der niederländischen Reise. Mit dem Silberstift-Skizzenbuch und den während der Reise ausgeführten Zeichnungen*, intr. y notas de Jean-Albert Goris y Georges Marlier, colaboración de Dieter Kuhrmann, Bruselas, 1970.

GORIS Y MARLIER 1971
Albrecht Dürer, *Diary of his Journey to the Netherlands, 1520-1521*, intr. a cargo de J. A. Goris y G. Marlier, Nueva York, 1971.

GRIMM 2002
Claus Grimm, *Meister oder Schüler? Berühmte Werke auf dem Prüfstand*, Stuttgart, 2002.

HAMBURGO 1983
Köpfe der Lutherzeit [cat. exp. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburgo], ed. de Werner Hofmann, Múnich, 1983.

HAMBURGO 1999
Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [cat. exp. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo], ed. de I. Barta-Fliedl y C. Geissmar-Brandi, Hamburgo-Múnich, 1999.

HAMMERSCHMIED 1997
Ilse Hammerschmied, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Fráncfort del Meno, 1997.

HAND 1990
John Oliver Hand, «Saint Jerome in his Study by Joos van Cleve», *Record of The Art Museum, Princeton University*, 49, 2 (1990), pp. 3-10.

HANDBUCH BERLINER KUPFERSTICHKABINETT 1994
Alexander Dückers (ed.), *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz* (publicación para la exposición: *Vereint im neuen Haus, Meisterwerke aus zehn Jahrhunderten im Berliner Kupferstichkabinett)*, Berlín, 1994.

HEIDRICH 1906
Ernst Heidrich, *Die Geschichte des Dürerschen Marienbildes (Kunstgeschichtliche Monographien*, vol. III), Leipzig, 1906.

HELD 1931
Julius Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, La Haya, 1931.

HERRMANN-FIORE 1971-1972
Kristina Herrmann-Fiore, «Das Problem der Datierung bei Dürers Landschaftsaquarellen», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1971-1972), pp. 122-142.

HERRMANN-FIORE 1972
Kristina Herrmann-Fiore, *Dürers Landschaftsaquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftsbilder (Kieler Kunsthistorische Studien*, vol. 1), Fráncfort del Meno, 1972.

HERRMANN-FIORE 1997-1998
Kristina Herrman-Fiore, «Zur Verwandlung der Naturstudien in Dürers graphischen Drucken», en *Dürer. Die Kunst aus der Natur zu «reyssenn». Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik* [cat. exp. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt; Stadtmuseum Amberg, Amberg], a cargo de E. Schneider y A. Spall, Schweinfurt, 1997, pp. 28-35.

HEUBACH 1997
Friedrich Wolfram Heubach, *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, Bonn, 1997.

HEUBLEIN 1998
Brigitte Heublein, *Der «verkannte» Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*, Weimar, 1998.

HEWAK Y HUGUE 1993
Albert Dürer, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 et 1521*, intr. de Muriel Hewak, trad. y notas de Stan Hugue, París, 1993.

HIND
Arthur M. Hind, *Early Italian Engravings: A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, 7 vols., Londres, 1928-1948.

HINZ 1993
Berthold Hinz, «Nackt/Akt – Dürer und der "Prozess der Zivilisation"», *Städel-Jahrbuch*, nueva serie, 14 (1993), pp. 199-230.

HINZ 1998
Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Múnich-Viena, 1998.

HIRSCH Y HIRSCH-WERNET 1986-1987
Stefan Hirsch y Katharina Hirsch-Wernet, «Zitherformen im frühen und hohen Mittelalter», *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (1986-1987), pp. 141-186.

HIRSCHMANN 1971
Gerhard Hirschmann, «Albrecht Dürers Abstammung und Familienkreis», en *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971 (Nürnberger Forschungen*, vol. 15), Nuremberg, 1971, pp. 49-50.

HOFFMANN 1978
Konrad Hoffmann, «Dürer's "Melencolia"», *The Print Collector's Newsletter*, IX, 2 (mayo-junio 1978), pp. 33-35.

HOLANDA (1921)
Francisco de Holanda, *Tratado de la pintura antigua* (1548), versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid, 1921.

HOLLSTEIN
Friedrich W. Hollstein (ed. K.G. Boon), *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II* (a cargo de Dieuwke De Hoop Scheffer), vols. 21 y 22 de la colección *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, 60 vols., 1954-2003, Amsterdam, 1980.

HOLLSTEIN VOL. 7
Friedrich W. Hollstein (ed. de K.G. Boon), *Albrecht and Hans Dürer*, vol. 7 perteneciente a la colección: *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, 62 vols., 1954-2002), Amsterdam, 1962.

HOPPE-HARNONCOURT 2003
Alice Hoppe-Harnoncourt, «Naturstudien im Werk Albrecht Dürers», *Parnasss* (sept. 2003).

HÜBNER 1866
J. Hübner, «Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte», *Zeitschrift für bildende Kunst*, I (1866), p. 129.

HUIDOBRO 1997
Concha Huidobro, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*, Madrid, 1997.

HUTCHISON 1990
Jane Campbell Hutchison, *Albrecht Dürer. A Biography*, Princeton, 1990.

HUTCHISON 1994
Jane Campbell Hutchison, *Albrecht Dürer. Eine Biographie*, trad. de Eva Gärtner, Fráncfort del Meno-Nueva York, 1994.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ 1993
Pedro Miguel Ibáñez Martínez, «Yáñez, La Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina», *Boletín del Museo del Prado*, XIV (1993), pp. 25-32.

INNSBRUCK 1992
Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien [cat. exp. Schloss Ambras, Innsbruck], ed. de A. Rosenauer, Milán, 1992.

JAHNKE 1987
Ute Jahnke, *«o wy wirt mich noch der sunen friren...» Mensch und Natur in der Renaissance am Beispiel der Stiche Albrecht Dürers «Ritter, Tod und Teufel» und «Melencolia I»*, tesis doctoral dactilografiada, Hannover, 1987.

JIMÉNEZ DÍAZ 2001
Pablo Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2001.

JKSAK
Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen allerhöchten Kaiserhauses, Viena, 13 (1892).

JUSTI 1902
Ludwig Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig, 1902.

KARLSRUHE 1996
Die Karlsruhe Passion [cat. exp. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe], Ostfildern-Ruit, 1996.

KAUFFMANN 1951
Hans Kauffmann, «Dürers "Nemesis"», en *Tymbos für Wilhelm Ahlmann. Ein Gedenkbuch*, ed. por sus amigos, Berlín, 1951, pp. 135-159.

KEHRER 1917
Hugo Kehrer, *Alt-Antwerpen. Eine kunsthistorische Studie*, Múnich, 1917.

KEHRER 1934
Hugo Kehrer, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlín, 1934.

KEIL 1985
Robert Keil, «Zu Dürers frühen Proportionszeichnungen des menschlichen Körpers», *Pantheon*, XLIII (1985), pp. 54-61.

KISSER 1964
Maria Kisser, *Die Gedichte des Benedictus Chelidonius zu Dürers Kleiner Holzschnittpassion. Ein Beitrag zur Geschichte der spätmittelalterlichen Passionsliteratur*, tesis doctoral dactilografiada, Universität Wien, 1964.

KLIBANSKY, PANOFSKY Y SAXL 1964
Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londres, 1964.

KLINGENBERG 1997
Wilhelm P. A. Klingenberg, *Mathematik und Melancholie. Von Albrecht Dürer bis Robert Musil*, Maguncia-Stuttgart, 1997.

KLOEK 1979
Wouter Kloek, «The Drawings of Lucas van Leyden», *Lucas van Leyden Studies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29 (1979), pp. 425-458.

KOERNER 1993
Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1993.

KORENY 1985
Fritz Koreny, «Albrecht Dürer und die Vogelstudie der Deutschen Renaissance», *Parnass*, 3, (mayo-junio 1985), pp. 16-25.

KORENY 1986
Fritz Koreny, «Tier- und Pflanzenstudien von Albrecht Dürer», *Loccumer Protokolle*, 14 (1986), pp. 7-20.

KORENY 1991
Fritz Koreny, «A Coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer», *The Burlington Magazine*, CXXXIII (septiembre 1991), pp. 588-597.

KORENY 1999
Fritz Koreny, «Venice and Dürer», en *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian* [cat. exp.], ed. de B. Aikema y B. L. Brown, Milán, 1999, pp. 240-249.

KORENY Y OBERHUBER 1986-1987
Fritz Koreny y Konrad Oberhuber, «Albrecht Dürer und Hans Hoffmann. Die Flügelstudien in Wien, Bamberg, Bayonne und der Ian Woodner Family Collection, New York», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 82-83 (1986-1987), pp. 17-21.

KOSCHATZKY 1971
Walter Koschatzky, *Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle. Örtlichkeit. Datierung. Stilkritik*, Viena-Múnich, 1971.

KRESS 1881
Georg Kress von Kressenstein, «Der Paumgärtnerische Altar von Dürer», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 3 (1881), pp. 249-251.

KUHRMANN 1964
Dieter Kuhrmann, *Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer*, tesis doctoral, Freie Universität Berlin, 1964.

KUNSTHALLE BREMEN MEISTERWERKE I
Kunsthalle Bremen. Meisterwerke. Gemälde, Skulpturen und Neue Medien, vol. I, Bremen, 1998.

KUNSTHALLE BREMEN MEISTERWERKE II
Kunsthalle Bremen. Meisterwerke. Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, vol. II, Bremen, 1998.

KUTSCHBACH 1995
Doris Kutschbach, *Albrecht Dürer. Die Altäre*, Stuttgart-Zúrich, 1995.

L
Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich im 15. Jahrhundert*, 16 vols., Viena, 1908-1934.

L.
Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, 2 vols., La Haya, 1956 (reed. de la ed. de Amsterdam, 1921).

LACARRA 1979
María del Carmen Lacarra, «Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses», *Archivo Español de Arte*, LII (1979), pp. 205-210.

LACARRA 1984
María del Carmen Lacarra, «Influencia de Schongauer en los primitivos aragoneses», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVII (1984), pp. 15-39.

LCI
Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 vols., ed. de E. Kirschbaum, con la colaboración de G. Bandmann *et al.*, Roma, 1968-1976.

LEBER 1988
Hermann Leber *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle. Topographie und Genese*, Hildesheim-Zúrich-Nueva York, 1988.

LÉONARDON 1900
H. Léonardon, «Un dépêche diplomatique relative à des tableaux acquis en Angleterre pour Philippe IV», *Bulletin Hispanique*, 2 (1900), pp. 25-34.

LEUKER 2001
Tobias Leuker, *Dürer als ikonographischer Neuerer*, Friburgo-Breisgau, 2001.

LÖCHER 1997
Kurt Löcher, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, con la col. de Carola Gries, Stuttgart, 1997.

LOCHER 1999
Hubert Locher, *Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit*, Fráncfort del Meno, 1999.

LONDRES 1992
Andrea Mantegna [cat. exp. Royal Academy of Arts, Londres], ed. de Jane Martineau, Milán, 1992.

LONDRES 2002-2003
Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist [cat. exp. British Museum, Londres], a cargo de G. Bartrum, con la col. de G. Grass, J. L. Koerner y U. Kuhlemann), Londres, 2002.

LOOMIE 1989
Albert J. Loomie, «New Light on the Spanish Ambassador's Purchases from Charles I's Collection, 1649-1653», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, LII (1989), pp. 257-267.

LÓPEZ MARTÍNEZ 1929
C. López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929.

LÜDECKE Y HEILAND 1955
Heinz Lüdecke y Susanne Heiland, *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlín, 1955.

LÜKEN 2000
Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen (Rekonstruktion der Künste*, vol. 2), Gotinga, 2000.

M = MEDER

MACHILEK 1977
Franz Machilek, «Klosterhumanismus in Nürnberg um 1500», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 64 (1977), pp. 10-45.

MACHILEK 2000
Franz Machilek, «Albrecht Dürer und der Humanismus in Nürnberg», en *Albrecht Dürer - ein Künstler in seiner Stadt* [cat. exp. Stadtmuseum Fembohaus, Nuremberg], a cargo de M. Mende, Nuremberg, 2000, pp. 44-76.

MADRID 1995
Zurbarán. Las doce tribus de Israel [cat. exp. Museo del Prado, Madrid], Madrid, 1995.

MADRID 2002
La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655 [cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid], ed. de J. Brown y J. Elliott, Madrid, 2002.

MANUTH 2001
Volker Manuth, «Dürer ein Dandy? Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers», en *Aus Albrecht Dürer Welt. Festschrift für Fedja Anzeleusky*, ed. de B. Brinkmann, H. Krohm y M. Roth, Turnhout, 2001, pp. 165-171.

MARTÍNEZ (1988)
Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed., prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, 1988.

MASSING 1990
Jean Michel Massing, *La Calomnie d'Apelle et son iconographie. Du texte à l'image*, tesis doctoral, Straßburg Universität, 1985, Estrasburgo, 1990.

MASSING Y MEYER 1982
Jean Michel Massing y Christian Meyer, «Autour de quelques essais musicaux inédits de Dürer», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 3 (1982), pp. 248-255.

MCDONALD 1998
Mark McDonald, «The Print Collection of Philip II at the Escorial», *Print Quarterly*, XV (1998), pp. 15-35.

MCDONALD 2001
Mark McDonald, «Coleccionismo en la era del Descubrimiento: la colección de estampas de Hernando Colón», *Goya*, 283-284 (2001), pp. 299-307.

MCDONALD 2004a
Mark McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance Collector in Seville*, 2 vols., Londres, 2004.

MCDONALD 2004b
Mark McDonald, *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539). Coleccionismo en la era del Descubrimiento* [cat. exp. Fundación «La Caixa», Madrid-Sevilla], Madrid, 2004.

MEDER
Joseph Meder, *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Viena, 1932.

MEDER 1911-1912
Joseph Meder, «Neue Beiträge zur Dürer-Forschung», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 30 (1911-1912), pp. 183-227.

MEIDOW 1945
Erika Meidow, *Das Motiv, den Kopf in die Hand zu stützen*, tesis doctoral dactilografiada, Greifswald, 1945.

MEISS 1966
Millard Meiss, «Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110 (1966), pp. 348-382.

MELLER 1963
Peter Meller, «Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits», en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, vol. 2. de *Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, pp. 53-69.

MENDE 1971
Matthias Mende, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden, 1971.

MENDE 1976
Matthias Mende, *Albrecht Dürer. Das Frühwerk bis 1500. Epochen. Künstler. Meisterwerke. Monographien zur Kunstgeschichte*, ed. de Heinz Spielmann, Hamburgo, 1976.

MENDE 1979
Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des Großen Saales und der Ratsstube* [cat. exp. de los Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, 15], Nuremberg, 1979.

MENDE 1983a
Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, ed. de Stadt Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen y Albrecht-Dürer-Haus Stiftung, Nuremberg, 1983.

MENDE 1983b
Matthias Mende, *Dürer in Dublin. Kupferstiche und Holzschnitte aus der Chester Beatty Library*, Nuremberg, 1983.

MENDE 2003
Matthias Mende, «Der alte Dürer», en *Albrecht Dürer* [cat. exp. Albertina, Viena], ed. de Klaus Albrecht Schröder y Marie Louise Sternath, Ostfildern-Ruit, 2003, pp. 103-113.

MENDE, SCHERBAUM Y SCHOCH 2000
Matthias Mende, Anna Scherbaum y Rainer Schoch, *Albrecht Dürer. 80 Meisterblätter. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer*, Múnich-Londres-Nueva York, 2000.

MENDE, SCHERBAUM Y SCHOCH 2001
Albrecht Dürer, *Die drei grossen Bücher: Marienleben, Grosse Passion, Apokalypse. Faksimile der Original Ausgabe Nürnberg 1511*, ed. y comentarios de Matthias Mende, Anna Scherbaum y Rainer Schoch, Nördlingen, 2001.

MESSLING 2003
Guido Messling, *Albrecht Dürer. Die Apokalypse*, Ostfildern-Ruit, 2003.

MEYER 1978
Ursula Meyer, «Political Implications of Dürer's "Knight, Death and Devil"», *The Print Collector's Newsletter*, IX, 2 (mayo-junio 1978), pp. 35-39.

MIELKE 1988
Hans Mielke, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, ed. del Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlín, 1988.

MILLAR 1970-1972
Oliver Millar, «The Inventories and Valuations of de King's Good, 1649-1651», *The Walpole Society*, 43 (1970-1972).

MORTE 1978
Carmen Morte García, «Huella de Durero en un retablo aragonés del siglo XVI», *Seminario Arte Aragonés*, XXVII-XXVIII (1978), pp. 55-61.

MORTE 1985
Carmen Morte García, «La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo», en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés* [Huesca, 1983], Huesca, 1985, pp. 277-297.

MÜLLER 1996
Mathias F. Müller, *Rinascimento alla Moderna. Kaiser Maximilian I. als imitator antiquorum*, tesis doctoral, Universität Wien, 1996.

MÜLLER 2002
Heinrich Müller, *Albrecht Dürer. Waffen und Rüstungen*, Maguncia, 2002.

MULZER 1988
Erich Mulzer, «Vom Spießhaus zum Wohnheim», *Nürnberger Altstaadtberichte*, 13 (1988), pp. 65-84.

MÚNICH 1967-1968
Dürer und seine Zeit. Zeichnungen und Aquarelle. Aus den Sammlungen Biblioteca Ambrosiana Mailand, Bayerische Staatsbibliothek, Staatliche Graphische Sammlung München [cat. exp. Staatliche Graphische Sammlung, Múnich], a cargo de Dieter Kuhrmann, Múnich, 1967.

MÚNICH 1998
Albrecht Dürer. Druckgraphik. Eine Auswahl aus den Beständen der Staatlichen Graphischen Sammlung München [cat. exp.], ed. de Herbert Wilhelm Rott, Múnich, 1998.

MÚNICH 2001
Venus. Bilder einer Göttin [cat. exp. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Múnich], redacción de Claudia Denk, Múnich, 2001.

MÚNICH Y COLONIA 2002
Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier [cat. exp. Haus der Kunst, Múnich; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia], ed. de E. Mai y K. Wettengl, Wolfratshausen, 2002.

NAVARRETE 1998
Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

NEWTON 1988
Stella Mary Newton, *The Dress of the Venetians 1495-1525 (Pasold Studies in Textile History, 7)*, Aldershot, 1988.

NUEVA YORK (LEHMAN COLLECTION, VOL. VII) 1999
The Robert Lehman Collection. Vol. VII. Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings, catálogo de la colección, ed. de Egbert Haverkamp-Begemann, y a cargo de Mary Tavener Holmes, Fritz Koreny, Donald Posner y Duncan Robinson, Princeton, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en colaboración con Princeton University Press, 1999.

NUEVA YORK 1997
A Quintessence of Drawing. Masterworks from the Albertina [cat. exp. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York], ed. de Thomas Krens y Konrad Oberhuber, Milán, 1997.

NUREMBERG 1961
Meister um Albrecht Dürer [cat. exp. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg], a cargo de Peter Strieder, Nuremberg, 1961.

NUREMBERG 1971
1471. Albrecht Dürer. 1971 [cat. exp. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg], ed. a cargo de Peter Strieder *et al.*, Nuremberg, 1971.

NUREMBERG 1990
Düreriana. Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung Nürnberg [cat. exp. Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg], Nuremberg, 1990.

NUREMBERG 2000
Albrecht Dürer - ein Künstler in seiner Stadt [cat. exp. Stadtmuseum Fembohaus, Nuremberg], a cargo de Matthias Mende, Nuremberg, 2000.

NUREMBERG 2002
Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg. 1400-1800 [cat. exp. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg], a cargo de H. Maué, T. Eser, S. Hauschke y J. Stolzenberger, Nuremberg, 2002.

NUREMBERG Y NUEVA YORK 1986
Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550 [cat. exp. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York], bajo la dirección de Gerhard Bott y Philippe de Montebello, Múnich, 1986.

OEHLER 1954-1959
Lisa Oehler, «Die Grüne Passion. Ein Werk Dürers?», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1954-1959), pp. 91-127.

OSLO 2002
Albrecht Dürer. Tegninger fra Albertina, Wien. Grafikk fra Nasjonalgalleriet, Oslo [cat. exp. Nasjonalgalleriet Oslo], a cargo de Sidsel Helliesen y Heinz Widauer, Oslo, 2002.

OSNABRÜCK 2003
Thomas Schauerte, *Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs (Osnabrücker Kulturdenkmäler, 8)* [cat. exp., Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück], ed. de Thomas Schauerte, Bramsche, 2003.

OSTHOFF 1971-1972
Wolfgang Osthoff, «Das Musikbuch auf Dürers Zeichnung "Der Tod des Orpheus"», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1971-1972), pp. 40-41.

PACHECO (1990)
Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed., intr. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

PALEOTTI (1961)
Gabriele Paleotti, «Discorso intorno alle Immagini sacre e profane», en P. Barocchi (ed.), *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. 2, Bari, 1961, pp. 119-169.

PALOMINO (1947)
Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, pról. de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1947.

PANOFSKY = PANOFSKY 1943 Y 1948

PANOFSKY 1920
Erwin Panofsky, «Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari», *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 41 (1920), pp. 359-377.

PANOFSKY 1934
Erwin Panofsky, «Jan von Eycks Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine*, 64 (1934), pp. 117-127.

PANOFSKY 1943
Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 vols., Princeton, 1943.

PANOFSKY 1948
Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 vols., Princeton, 1948 (3.ª ed.).

PANOFSKY 1955
Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (publicada anteriormente bajo el título: *Albrecht Dürer)*, Princeton, 1955 (4.ª ed.).

PANOFSKY 1962
Erwin Panofsky, «Virgo et victrix», *Prints*, 50 (1962), pp. 13-38.

PANOFSKY 1963
Erwin Panofsky, «An Unpublished Portrait Drawing by Albrecht Dürer», *Master Drawings*, 1 (1963), pp. 35-41.

PANOFSKY 1977
Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, trad. al alemán por Lise Lotte Möller, Múnich, 1977.

PANOFSKY 1982
Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982.

PANOFSKY 1984
Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Fráncfort, 1984 (3.ª ed.).

PARÍS 1989-1990
Léonard de Vinci. Les études de draperie [cat. exp., Musée du Louvre, París], a cargo de Françoise Viatte, París, 1989.

PARÍS 1991
Dessins Germaniques de l'Albertina de Vienne [cat. exp. Musée du Petit Palais, París], ed. de Thérèse Burollet y Konrad Oberhuber, París, 1991.

PARSHALL 1982
P. Parshall, «The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXVIII (1982), pp. 139-184.

PAULI 1906
Gustav Pauli, «Ein neuer Holzschnitt Sebald Behams», *Jahrbuch der Königlich preussichen Kunstsammlungen*, 77 (1906), pp. 291-295.

PEMÁN 1948
César Pemán y Pemartín, «La serie de los hijos de Jacob y otras estampas zurbaranescas», *Archivo Español de Arte*, XXI (1948), pp. 153-172.

PFAFF 1971
Annette Pfaff, *Studien zu Albrecht Dürers Heller-Altar (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte*, vol. 7), Nuremberg, 1971.

PHYSIOLOGUS (1981)
Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung, trad. y ed. de Ursula Treu, Hanau del Meno, 1981.

PHYSIOLOGUS (2001)
Physiologus. Griechisch–Deutsch (Reclam Universal-Bibliothek, n.º 18124), trad. y ed. de Otto Schönberger, Stuttgart, 2001.

PIEL 1983
Friedrich Piel, *Albrecht Dürer. Zeichnungen und Aquarelle*, Colonia, 1983.

PIEL 1994
Friedrich Piel, *Dürer. Aquarelles et dessins*, París, 1994.

PIRCKHEIMER (2001)
Willibald Pirckheimers Briefwechsel, ed. de H. Scheible, vol. 5, Múnich, 2001.

PITTSBURGH, LOUISVILLE Y FRESNO 2002
Masterworks from the Albertina [cat. exp. The Frick Art and Historical Center, Pittsburgh; The Speed Art Museum, Louisville; Fresno Metropolitan Museum of Art, History and Science], ed. de K. A. Schröder y M. L. Sternath, Wolfratshausen, 2001.

PLEISTER Y SCHILD 1988
Wolfgang Pleister y Wolfgang Schild, *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Colonia, 1988.

POPE HENNESSY 1990
John Pope Hennessy, *Retrato en el Renacimiento*, Akal, 1990.

PORTÚS 1998
Javier Portús Pérez, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554-1838*, Madrid, 1998.

PORTÚS 2002
Javier Portús Pérez, *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002

RASMUSSEN 1983
Jörg Rasmussen, «Kleinplastik unter Dürers Namen: Das New Yorker Rückenakt-Relief», *Städel-Jahrbuch*, nueva serie, 9 (1983), pp. 131-144.

REBEL 1996
Ernst Rebel, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, Múnich, 1996.

REBEL 1999-2000
Ernst Rebel, «"Im Ungleychen eine grosse Vergleychung". Dürers Kunst als Entwurf universeller Vermittlung», en *Dürer. Himmel und Erde. Gottes- und Menschenbild in Dürers druckgraphischem Werk* [cat. exp. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt; Museum Bad Arolsen; Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop], a cargo de E. Schneider, Schweinfurt, 1999, pp. 15-25.

REBEL 2003
Ernst Rebel, *Druckgrafik. Geschichte, Fachbegriffe*, Stuttgart, 2003.

REIBER 1997
Ulrich Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Múnich, 1997.

REITERER 1955
Markus Reiterer, *Die Herkulesentscheidung von Prodikos und ihre frühhumanistische Rezeption in der «Voluptatis cum Virtute disceptatio» des Benedictus Chelidonius*, tesis doctoral dactilografiada, Universität Wien, 1955.

ROWLANDS Y BARTRUM 1988
John Rowlands y Giulia Bartrum, *The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400-1550*, Londres, 1988.

ROWLANDS Y BARTRUM 1993
John Rowlands y Giulia Bartrum, *Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists Born before 1530*, 2 vols., Londres, 1993.

RÜCKLIN 1995
Françoise Rücklin, *La condition humaine d'après Dürer. Essai d'interpretation symbolique des «Meisterstiche»*, Zúrich, 1995.

RUIZ LASALA 1975
I. Ruiz Lasala, *Historia de la imprenta en Zaragoza, con noticias de la de Barcelona, Valencia y Segovia*, V Centenario de la introducción de la imprenta en Zaragoza, Zaragoza, 1975.

RUPP 1994
H. Rupp, «Marienleben», en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, ed. de E. Kirschbaum, con la col. de G. Bandmann *et al.*, Friburgo, 1994, pp. 212-213.

RUPPRICH 1956
Hans Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, vol. 1: *Autobiographische Schriften. Briefwechsel. Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlín, 1956.

RUPPRICH 1966
Hans Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, vol. 2: *Die Anfänger der theoretischen Studien. Das Lehrbuch der Malerei: Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive: Von Fraben. Ein Unterricht alle Maß zu ändern*, Berlín, 1966.

RUPPRICH 1969
Hans Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, vol. 3: *Die Lehre von menschlicher Proportion: Entwürfe zur Vermessungsart der Exempeda und zur Bewegungslehre. Reinschriftzyklen: Der Ästhetische Exkurs. Die Unterweisung der Messung. Befestigungslehre. Verschiedenes*, Berlín, 1969.

SALLEY 2003
Victoria Salley, *Albrecht Dürer. Kunststück Natur. Tier- und Pflanzenstudien*, Múnich-Berlín-Londres, 2003.

SÁNCHEZ CANTÓN 1923
Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923.

SÁNCHEZ CANTÓN 1956
Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Archivo documental español. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, I, Madrid, 1956.

SÁNCHEZ CANTÓN 1972
Francisco Javier Sánchez Cantón, *Durero en España*, Pontevedra, 1972.

SANCHO CAMPO 1972
Ángel Sancho Campo, *El arte sacro en Palencia*, III, Palencia, 1972.

SANDRART 1675-1680
Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 vols. (ed. Nuremberg 1675-1680, nueva reed. de la original con intr. de Christian Klemm), Nördlingen, 1994.

SANTIAGO PÁEZ 1997
Elena Santiago Páez, *Catálogo de la exposición El Gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón, 1997.

SCHAUERTE 2001
Thomas Ulrich Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, Berlín-Múnich, 2001.

SCHAUERTE 2002
Thomas Schauerte, «Dürer und Kaiser Maximilian», en *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, vol. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, ed. de R. Schoch, M. Mende y A. Scherbaum, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, 2002, pp. 389-392.

SCHERBAUM 2002
Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers "Marienleben". Ein Buch im geistigen Umfeld des Nürnberger Klosterhumanismus*, tesis doctoral, Freie Universität Berlín, 2002.

SCHILLING 1958
Albrecht Dürer, *Skizzenbuch der Reise nach den Niederlanden (1520-1521)*, ed. de Edmund Schilling, Basilea, 1958 (reed. de la de 1928).

SCHILLING 1973
Katalog der deutschen Zeichnungen. Alte Meister, 3 vols., catálogo de la colección, Kunstinstitut Frankfurt am Main, a cargo de Edmund Schilling y Kurt Schwarzweller, Múnich, 1973.

SCHLEIF 1999
Corine Schleif, «"Das pos weyb" Agnes Frey Dürer: Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 86 (1999), pp. 47-79.

SCHNELBÖGL 1971
Fritz Schnelbögl, «Das Nürnberg Albrecht Dürers», en *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971 (Nürnberger Forschungen*, vol. 15), Nuremberg, 1971, pp. 56-77.

SCHOCH, MENDE Y SCHERBAUM 2001
Rainer Schoch, Matthias Mende y Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, vol. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, Múnich-Londres-Nueva York, 2001.

SCHOCH, MENDE Y SCHERBAUM 2002
Rainer Schoch, Matthias Mende y Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, vol. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, en colaboración con Yasmin Doosry, Dagmar Eichberger, Anke Fröhlich, Peter Krüger, Bernd Mayer, Ursula Mielke, Thomas Schauerte y Erich Schneider, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, 2002.

SCHOEN 2001
Christian Schoen, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlín, 2001.

SCHOTT 1992
Clausdieter Schott, *Trauung und Jawort. Von der Brautübergabe zur Zivltrauung*, Zúrich, 1992.

SCHREIBER 1999
Peter Schreiber, «A New Hypothesis on Dürer's Enigmatic Polyhedron in His Copper Engraving "Melencolia I"», *Historia Mathematica*, 26 (1999), pp. 369-377.

SCHULTE 1996
Brigitte Schulte, *Melancholie. Von der Entstehung des Begriffs bis Dürers Melencolia I*, Würzburgo, 1996.

SCHUSTER 1978
Peter-Klaus Schuster, «Zu Dürers Zeichnung "Der Tod des Orpheus" und verwandten Darstellungen», *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 23 (1978), pp. 7-24.

SCHUSTER 1982
Peter-Klaus Schuster, «Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich», *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, ed. de W. Hofmann y M. Warnke, I (1982), pp. 72-134.

SCHUSTER 1986
Peter-Klaus Schuster, «Bild gegen Wort: Dürer und Luther», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1986), pp. 35-50.

SCHUSTER 1991
Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 vols., Berlín, 1991.

SCHWEINFURT 1995-1996
Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II [cat. exp., Bibliothek Otto Schäfer], a cargo de E. Schneider, con la col. de A. Spall y G. Drescher, Schweinfurt, 1995.

SCHWEINFURT Y AMBERG 1997-1998
Dürer. Die Kunst aus der Natur zu «reyssenn». Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik [cat. exp. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt; Stadtmuseum Amberg], a cargo de E. Schneider y A. Spall, con la col. de K. Herrmann-Fiore, P. Krüger y M. Mende, Schweinfurt, 1997.

SCHWEINFURT, BAD AROLSEN Y BOTTROP 1999-2001
Dürer. Himmel und Erde. Gottes- und Menschenbild in Dürers druckgraphischem Werk [cat. exp. Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt; Museum Bad Arolsen; Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop], a cargo de E. Schneider, con la col. de A. Scherbaum, G. Drescher y E. Rebel, Schweinfurt, 1999.

SERRERA 1987
Juan Miguel Serrera, «Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», *Archivo Hispalense*, 213 (1987), pp. 197-239.

SEZNEC 1972
Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton, 1972.

SIDNEY 2002
Old Master Drawings from the Albertina, Vienna [cat. exp. Art Gallery of New South Wales, Sydney], a cargo de M. Bisanz-Prakken, M. Dachs, C. Ekelhart-Reenwetter, A. Gnann, M. L. Sternath y H. Widauer, Sidney, 2002.

SIGÜENZA (1988)
Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1988.

SILVA 1988
Pilar Silva Maroto, «La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, LXI (1988), pp. 271-289.

SILVA 1989
Pilar Silva Maroto, «La influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III», en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 410-411.

SILVA 1991a
Pilar Silva Maroto, «La utilización del grabado por los pintores del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, LII (1991), pp. 311-320.

SILVA 1991b
Pilar Silva Maroto, «La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 309-320.

SILVA 1994
Pilar Silva Maroto, «Rafael y la pintura española del siglo XVII», en *Espacio y tiempo en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 867-900.

SILVA 2004
Pilar Silva Maroto, *Fernando Gallego*, Salamanca, 2004.

SILVER 1984
Larry Silver, *The Paintings of Quentin Massys, with Catalogue Raisonné*, Oxford, 1984.

SIMON 1971-1972
Erika Simon, «Dürer und Mantegna 1494», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1971-1972), pp. 21-40.

SMITH 1973
Alistair Smith, «Dürer as a portraitist», en *Essays on Dürer*, Manchester University Press, 1973, pp. 65-81.

SORIA 1949
Martín Soria, «Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain», *The Art Bulletin*, XXXI (1949), p. 74.

STECHOW 1951
Wolfgang Stechow, «Lucretia Statua», en *Beiträge für Georg Swarzenski. Zum 11. Januar 1951*, Berlín, 1951, pp. 114-124.

STIEGLECKER 2001
Roland Stieglecker, *Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brandt und Onuphrius eremita (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung*, 37; a la par tesis doctoral, Universität Bamberg, 1999), Bamberg, 2001.

STRAUSS
Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vols., Nueva York, 1974.

STRAUSS 1980
Walter L. Strauss (ed.), *Albrecht Dürer. Woodcuts and Woodblocks*, Nueva York, 1980.

STRIEDER 1981
Peter Strieder, *Dürer*, con artículos de Gisela Goldberg, Joseph Harnest y Matthias Mende, Königstein im Taunus, 1981.

STRIEDER 1993
Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, ed. del Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Königstein im Taunus, 1993.

STRIEDER 2001
Peter Strieder, «Zum Titulus auf Albrecht Dürers Kupferstich Melencolia I», en *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*, ed. de B. Brenkmann, H. Krohm y M. Roth, Turnhout, 2001, pp. 63-68.

SUCKALE 1977
Robert Suckale, «Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung?», en *Festschrift Wolfgang Braunfels*, ed. de F. Piel y J. Träger, Tubinga, 1977, pp. 357-369.

SUIDA 1929
Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis*, Múnich, 1929.

TÉREY 1892
Gabriel von Térey, *Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt*, Estrasburgo, 1892.

THAUSING 1876
Moritz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig, 1876.

THAUSING 1884
Moriz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2 vols., Leipzig, 1884 (2.ª ed. corregida).

THEISSING 1978
Heinrich Theissing, *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlín, 1978.

TIETZE Y TIETZE-CONRAT 1928
Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat, *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505. Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Augsburgo, 1928.

TIETZE Y TIETZE-CONRAT 1932
Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat, «Neue Beiträge zur Dürerforschung. 1. Neuerworbene Zeichnungen der Albertina», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie, 6, (1932), pp. 115-119.

TIETZE Y TIETZE-CONRAT 1937
Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, vol. 2: *Der reife Dürer*, primera parte: *Von der venezianischen Reise im Jahre 1505 bis zur niederländischen Reise im Jahre 1520, nebst Nachträgen aus den Jahren 1492-1505*, Basilea-Leipzig, 1937.

TIETZE Y TIETZE-CONRAT 1938
Hans Tietze y Erika Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, vol. 2: *Der reife Dürer*, segunda parte: *Von der niederländischen Reise im Jahre 1520 bis zum Tode des Meisters 1528*, Basilea-Leipzig, 1938.

TIMKEN-ZENKANN 1972
Reinhard F. Timken-Zenkann, *Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*, Berlín, 1972.

TOKIO 1991
Deutsche Zeichnungen. Meisterwerke aus dem Besitz der Albertina in Viena [cat. exp. Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio], ed. de K. Oberhuber, Tokio, 1991.

TORMO 1936
Elías Tormo, «Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV (1936), pp. 82-87.

TOURNIER 1998
Michel Tournier, «Albert Dürer Melencolia I», *Nouvelle Revue Française*, 546-547 (1998), pp. 3-9.

TRADLER 1998
Marion Tradler, *Die Ikonographie der Nemesis*, tesis doctoral, Maguncia, 1998.

TROYEN 1979
Carol L. Troyen, *Dürer's Life of the Virgin*, tesis doctoral, Yale University, 1979.

TRUX 1993
Elisabeth M. Trux, *Untersuchungen zu den Tierstudien Albrecht Dürers*, Wurzburgo, 1993.

TRUX 2003
Elisabeth M. Trux, «Überlegungen zum Feldhasen und Anderen Tierstudien Dürers mit einer Datierungsdiskussion», en *Albrecht Dürer* [cat. exp. Albertina, Viena], ed. de Klaus Albrecht Schröder y Marie Louise Sternath, Ostfildern-Ruit, 2003, pp. 45-55.

TÜMMERS 1964
Horst-Johs Tümmers, *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog*, Colonia, 1964.

TURNER Y HENDRIX 1997
Nicholas Turner y Lee Hendrix, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. European Drawings*, Londres, 1997.

VAN DURME 2000
M. van Durme, *El cardenal Granvela (1517-1586)*, Madrid, 2000 (facsímil de la 1.ª ed., Barcelona, 1957).

VAN OS 1996
Henk van Os, «Mediteren op Golgotha», *Bulletin van het Rijksmuseum*, 44, 4 (1996), pp. 361-380.

VASARI (1880)
Giorgio Vasari, *Le Vite de piu eccellenti pittori scultori e architettori*, con notas de Gaetano Milanesi, vol. 5, Florencia, 1880.

VASARI (1910)
Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, versión alemana de A. Gottschewski y G. Gronau, vol. 4: *Die mittelitalienischen Maler*, Estrasburgo, 1910.

VASCONCELLOS 1929
Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influência na península*, Coimbra, 1929 (2.ª ed.; 1.ª ed., *Archeologia Artística*, fasc. IV, Oporto, 1877).

VENECIA 1993
Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr [cat. exp. Museo Correr, Venecia], a cargo de Attilia Dorigato, Milán, 1993.

VENECIA 1999
Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian [cat. exp. Palazzo Grassi, Venecia], ed. de Bernard Aikema y Beverly Louise Brown, Milán, 1999.

VIENA 1959
Maximilian I. 1459-1519 [cat. exp. Österreichische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung Albertina y Kunsthistorisches Museum, Viena], ed. de Erwin M. Auer, Otto Benesch, Hermann Fillitz *et al.*, Viena, 1959.

VIENA 1971
Die Dürerzeichnungen der Albertina [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena], a cargo de Walter Koschatzky y Alice Strobl, Viena, 1971.

VIENA 1978
Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertina. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena], a cargo de Veronika Birke, Christian Dittrich, Glaubrecht Friedrich, Hans-Ulrich Lehmann, Gertraute Lippold y Werner Schmidt, Viena, 1978.

VIENA 1985
Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena], a cargo de Fritz Koreny, Múnich, 1985.

VIENA 1987
Albertina. Die Grüne Passion. Kunstkarten in Steckschachtel, anläßlich einer Ausstellung. Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1987.

VIENA 1992
Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena], ed. de Ilsebill Barta Fliedl y Christoph Geissmar, Salzburgo-Viena, 1992.

VIENA 1994
Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum [cat. exp. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena], a cargo de Karl Schütz, Rudolf Distelberger, Manfred Leithe-Jasper *et al.*, Milán, 1994

VIENA 2001
Die Kunst, als Mensch menschlich zu leben. Vienas Beitrag zum Welterbe - 2000 und mehr [cat. exp. Historisches Museum der Stadt Wien, Viena], ed. de Günter Düriegl, Viena, 2001.

VIENA 2003
Albrecht Dürer [cat. exp. Albertina, Viena], ed. de Klaus Albrecht Schröder y Marie Louise Sternath, Ostfildern-Ruit, 2003.

VIENA Y AMSTERDAM 1989-1990
Begegnungen / Ontmoetingen. Meisterwerke der Zeichnung und Druckgraphik aus dem Rijksprentenkabinet in Amsterdam und der Albertina in Wien / Meesterwerken van teken- en prentkunst uit de Albertina in Wenen en het Rijksprentenkabinet in Amsterdam [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena; Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam], a cargo de M. Bisanz-Prakken, J. W. Niemeijer y J. P. Filedt Kok, Viena, 1989.

VIENA Y MÚNICH 1986
Die Sammlung Ian Woodner [cat. exp. Graphische Sammlung Albertina, Viena; Haus der Kunst, Múnich], a cargo de V. Birke y F. Piel, Viena, 1986.

W = WINKLER

WARNKE 1992
Martin Warnke, «Erhobenen Hauptes», en *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, ed. de Ilsebill Barta Fliedl y Christoph Geissmar, Salzburgo-Viena 1992, pp. 190-194.

WASHINGTON 1971
Dürer in America. His Graphic Work [cat. exp. National Gallery of Art, Washington, D.C.], ed. de Charles W. Talbot y notas de Gaillard F. Ravenel y Jay A. Levenson, Washington, D.C., 1971.

WASHINGTON 1991
Circa 1492: Art in the Age of Exploration [cat. exp. National Gallery of Art, Washington, D.C.], ed. de J. A. Levenson, New Haven, 1991.

WASHINGTON, NUEVA YORK Y VIENA 1984-1986
Old Master Drawings from the Albertina. Zeichnungen Alter Meister aus der Albertina [cat. exp. National Gallery of Art, Washington, D.C.; The Pierpont Morgan Library, Nueva York; Graphische Sammlung Albertina, Viena], ed. de J. Carter Brown, Charles Ryskamp y Walter Koschatzky, Washington D.C., 1984.

WHITE 1971
Christopher White, *Albrecht Dürer. Die schönsten Zeichnungen*, Colonia, 1971.

WICKHOFF 1880
Franz Wickhoff, «Dürers Studium nach der Antike. Ein Beitrag zu seinem ersten venezanischen Aufenthalte», *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 1 (1880), pp. 411-429.

WIEGAND 1991
Hermann Wiegand, «Humanismus», en *Marienlexikon*, 6 vols., ed. por encargo del Institutum Marianum Regensburg, ed. de Remigius Bäumer y Leo Scheffczyk, vol. 3, Regensburg, 1991, pp. 261-267.

WIENER 2003
Claudia Wiener, «Hochmittelalterliche Mariendichtung? Benedictus Chelidonius'Elegien in ihrem Verhältnis zu Baptista Mantuanus'Parthenice Mariana und Dürers "Marienleben"», en *Formen und Funktionen neulateinischer Lyrik. 1. Arbeitsgespräch der Deutschen Neulateinischen Gesellschaft*, ed. de B. Czapla, R. Czapla y R. Seidel, Tubinga, 2003 (en prensa).

WIMMER 1999
Karin Wimmer, *Albrecht Dürers Betende Hände und ihre trivialisierte Rezeption. Untersuchung zur Darstellung von Dürers eigener Hand und die Popularität des Motivs im 20. Jahrhundert*, tesis doctoral, Universität Innsbruck, 1999.

WIND 1938-1939
Edgar Wind, «Dürer's "Männerbad": a Dionysian Mystery», *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938-1939), pp. 269-271.

WINKLER
Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 vols., Berlín, 1936-1939.

WINKLER 1928
Friedrich Winkler, *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 4.ª ed.), Berlín-Leipzig, 1928.

WINKLER 1960
Bernhard Gerhard Winkler, *Die Sonette des Benedictus Chelidonius zu Albrecht Dürers Marienleben und ihr Verhältnis zum Marienleben des Kartäusers Philipp*, tesis doctoral dactilografiada, Universität Wien, 1960.

WINZINGER 1963
Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Graphik. Gesamtausgabe*, Múnich, 1963.

WINZINGER 1971
Franz Winzinger, «Dürer und Leonardo», *Pantheon*, 29 (1971), pp. 3-21.

WINZINGER 1982
Franz Winzinger, «Eine unbekannte Zeichnung Albrecht Dürers aus seiner Wanderzeit», *Pantheon*, 40, 3, (1982), pp. 229-232.

WÖLFFLIN 1905
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Múnich, 1905.

WÖLFFLIN 1908
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Múnich, 1908 (2.ª ed.).

WÖLFFLIN 1915
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Múnich, 1915.

WOOD 1993
Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Londres, 1993.

WUTTKE 1964
Dieter Wuttke, *Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaubt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500 (Archiv für Kulturgeschichte*, anexo, 7), parcialmente en la tesis doctoral, Universität Tübingen, 1958, Colonia-Graz, 1964.

WUTTKE 1967
Dieter Wuttke, «Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 30 (1967), pp. 321-325.

WUTTKE 1977
Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Öffentlicher Abendvortrag aus Anlass des XIV. Deutschen Kunsthistorikertages gehalten am 7. Oktober 1974 im Auditorium Maximum der Universität Hamburg*, Wiesbaden, 1977 (4.ª ed. aumentada, 1990).

ZAMPA Y OTTINO DELLA CHIESA, 1970
Giorgio Zampa y Angela Ottino della Chiesa, *La obra pictórica completa de Durero*, Barcelona, Noguer, 1970.

ZANDER-SEIDEL 1985
Jutta Zander-Seidel, «Das erbar gepent. Zur ständischen Kleidung in Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert», *Waffen- und Kostümkunde*, 27 (1985), pp. 119-140.

ZANDER-SEIDEL 1990
Jutta Zander-Seidel, *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, Múnich, 1990.

ZARCO CUEVAS 1930
P. Julián Zarco Cuevas, «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVI (1930).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Los números en cursiva indican las páginas con ilustración.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Amsterdam, Rijksmuseum: fig. 26 • Basilea, Kunstmuseum Basel (Martin Bühler): fig. 43 • Berlín, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: figs. 2, 3, 9, 47, 51, 76 y 87 • Bourne, Grimsthorpe and Drummond Castle: fig. 34 • Bremen, Kunsthalle: figs. 1 y 55 • Castellón de la Plana, Pascual Merce: fig. 20 • Erlangen-Nuremberg, Universitätsbibliothek: fig. 50 • Florencia, SCALA: figs. 11 y 32 • Fráncfort, Horst Ziegenfusz: fig. 83 • Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta: fig. 27 • Lisboa, Instituto Português de Museus: fig. 86 • Londres, The British Museum: figs. 8, 49, 52 y 78 • Londres, The National Gallery: fig. 48 • Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum: fig. 53 • Madrid, Archivo Oronoz: fig. 29 • Madrid, Cuauhtli Gutiérrez: fig. 23 • Madrid, Museo Nacional del Prado (J. Baztán y A. Otero): cat. 5, 53, 54 y 79; figs. 18, 19, 21, 24, 28, 35, 73, 77, 80 y 92 • Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: fig. 12 • Madrid, Patrimonio Nacional: fig. 17 • Milán, Biblioteca Ambrosiana: fig. 57 • Múnich, Bayerische Staatsbibliothek: figs. 14 y 75 • Nueva York, The Pierpont Morgan Library, David A. Loggie: fig. 79 • París, Bibliothèque nationale de France: fig. 46 • París, Réunion des Musées Nationaux (Michéle Bellot y Arnaudet): figs. 7, 44 y 85 • Viena, Akademie der Bildenden Künste: fig. 16 • Viena, Albertina: cat. 1-4, 6-52, 55-78 y 80-91; figs. 5, 6, 13, 15, 22, 25, 30, 31, 33, 36-42, 45, 54, 58-71, 74, 81, 84, 88, 90, 91 y 94-100 • Viena, Kunsthistorisches Museum: figs. 72 y 89 • Weilheim, Kunstdia-Archiv Artothek / Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: figs. 10 y 82 • Weimar, Fotothek der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu senden: fig. 4 • Windsor Castle (Berkshire), The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II: fig. 56

COMISARIO

José Manuel Matilla

COORDINACIÓN

Karina Marotta Peramos

Patricia Sánchez-Cid

Raquel González Escribano

Elvira Cámara López

EXPOSICIÓN

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

J. A. García de Cubas
(El Taller de Gráfica y Comunicación)

CATÁLOGO

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

Santiago Saavedra

Lucía Varela

DISEÑO

Subiela

TRADUCCIÓN

Rosa Pilar Blanco (textos)

Beatriz Mariño (bibliografía y procedencias)

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Ramos

Rústica: ISBN 84-8480-076-8 Tela: ISBN 84-8480-077-6

NIPO 555-05-003-4 D.L. M-8382-2005