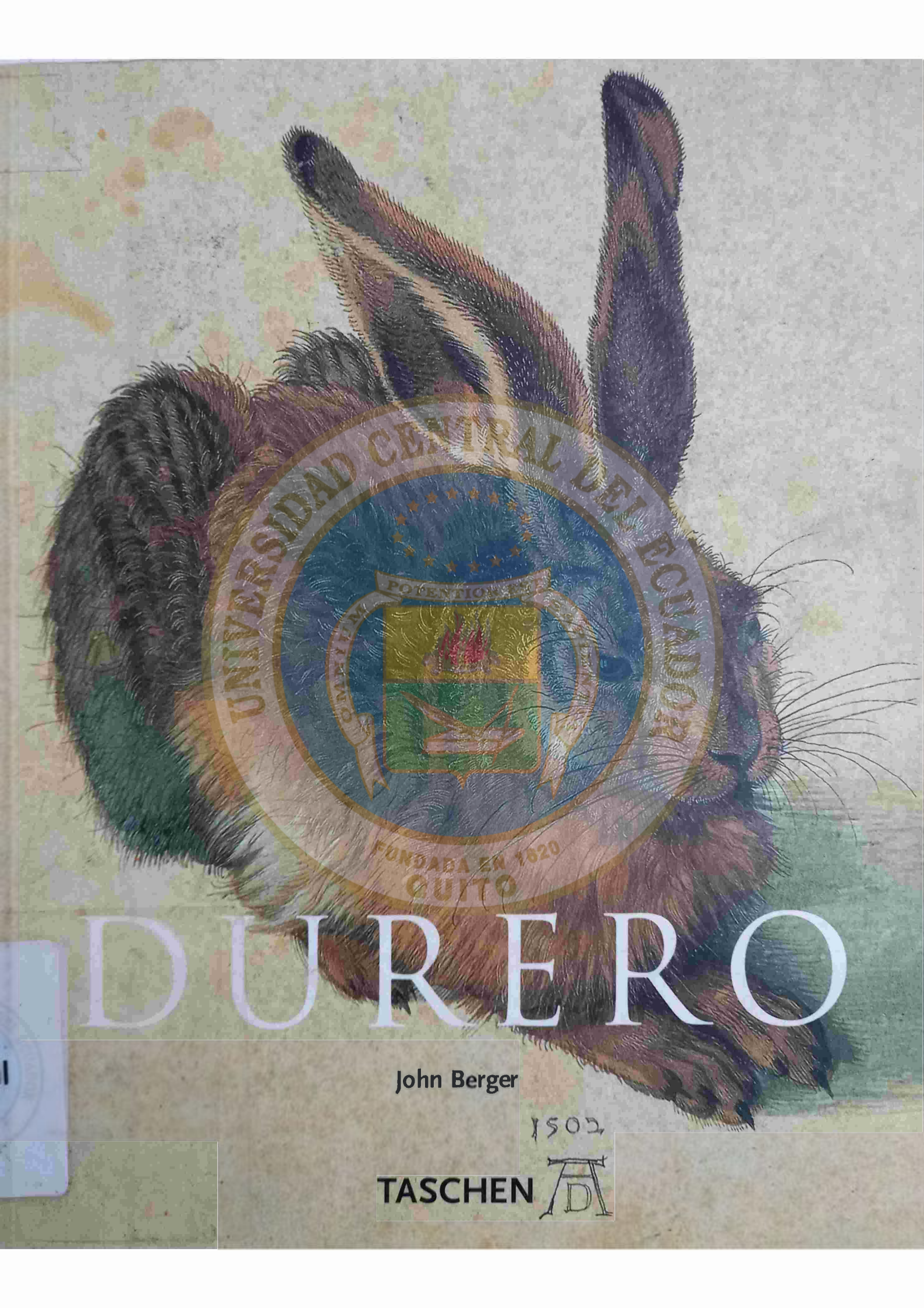




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST OMNIBUS

FUNDADA EN 1820
QUITO

DURERO

John Berger

1502

TASCHEN





BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	26
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



«Cuanto más fiel sea tu obra a la
figura viviente, tanto mejor será.»

FUNDADA EN 1626
QUITO
ALBERTO DURERO

759
B126al
8975



9.486 - 4.4.713 12-06-2006

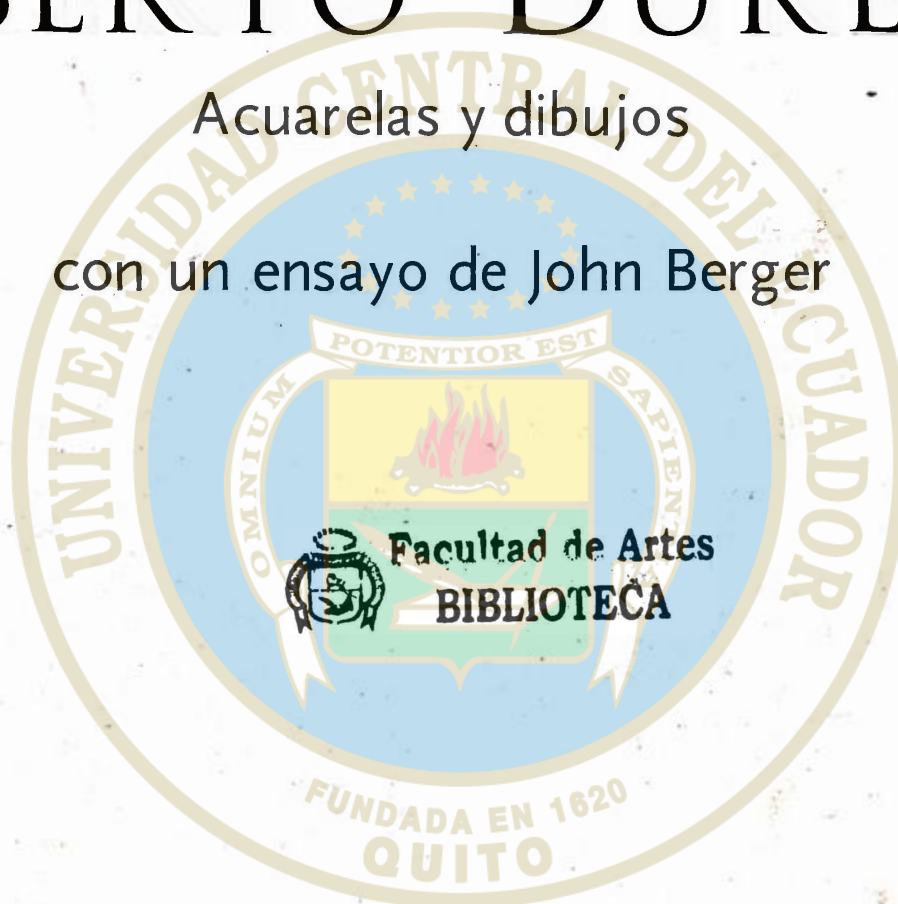




ALBERTO DURERO

Acuarelas y dibujos

con un ensayo de John Berger



TASCHEN

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PORTADA:

La liebre, 1502

Acuarela y aguada sobre papel, 25,1 x 22,6 cm

Viena, Graphische Sammlung Albertina

CONTRAPORTADA:

Autorretrato con pelliza, 1500

Óleo sobre madera de tilo, 67 x 49 cm

Munich, Alte Pinakothek

(Inscripción: Así me pinté a mi mismo/ Alberto Durero de Nuremberg/
con colores imperecederos a la edad de 28 años.)

REPRODUCCIÓN PÁGINA 1:

Autorretrato con venda, sin fecha

Pluma sobre papel, 20,4 x 20,8 cm

Erlangen, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

REPRODUCCIÓN PÁGINA 2:

Autorretrato desnudo, hacia 1500

Pluma y pincel, realizado con blanco sobre papel imprimado

con verde, 29,1 x 15,3 cm

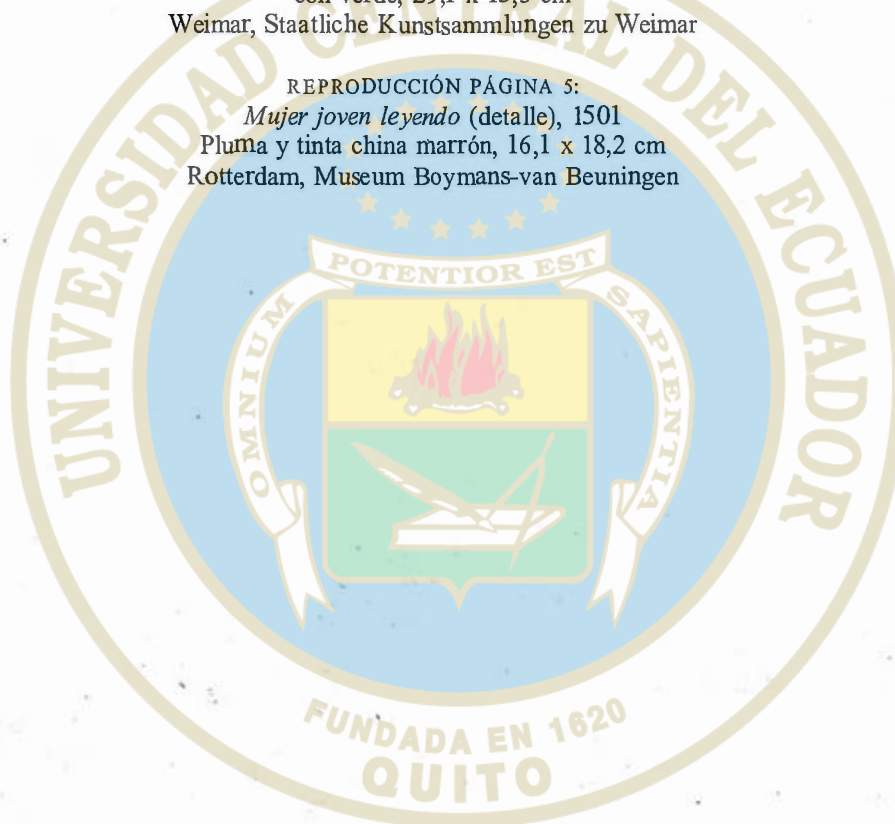
Weimar, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar

REPRODUCCIÓN PÁGINA 5:

Mujer joven leyendo (detalle), 1501

Pluma y tinta china marrón, 16,1 x 18,2 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



© 2003 TASCHEN GmbH

Hohenzollern ring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Edición original: © 1994 Benedikt Taschen Verlag GmbH

Concepción y maqueta: Angelika Taschen, Colonia

© 1985 John Berger, para el ensayo «Durero, retrato del artista».

Tomado de: John Berger, «El sentido de la vista», 1990,
con la amable autorización de Alianza Editorial, S.A., Madrid

Descripción de las obras y biografía: Klaus Ahrens, Hamburgo

Traducción: Sara Mercader

Documentación gráfica: Martin Bühler, Basilea: pág. 26;

Elke Walford, Hamburgo: pág. 31

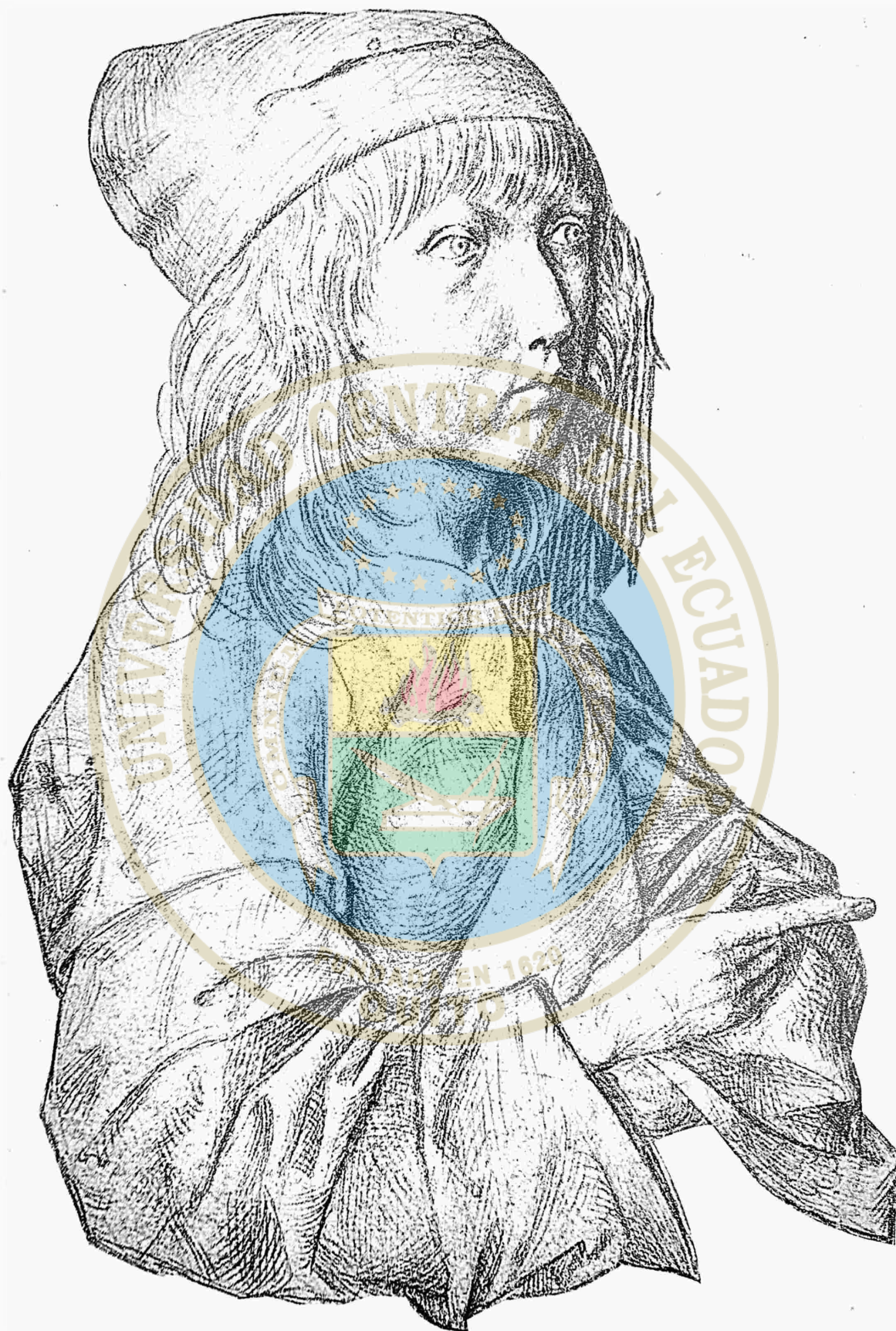
© Photo R.M.N., París: págs. 27, 38, 67

Printed in Germany

ISBN 3-8228-7574-0

El arte de Alberto Durero marca el punto culminante en el desarrollo de la pintura al finalizar la Edad Media. La magistral combinación de dibujo minucioso y colorido sensual continúa fascinando al espectador de hoy.





Durero: retrato del artista

Hace más de quinientos años del nacimiento de Durero. (Nació el 21 de mayo de 1471, en Nuremberg.) Estos quinientos años pueden parecer mucho o poco tiempo, dependiendo del punto de vista o el humor de cada cual. Cuando parecen poco tiempo, sientes que es posible entender a Durero y mantener con él una conversación imaginaria. Cuando parecen mucho tiempo, el mundo en el que vivió y la conciencia que de él tenía el artista se sienten como algo tan remoto que no es posible diálogo alguno.

Durero fue el primer pintor obsesionado con su imagen. Nadie antes de él había pintado tantos autorretratos. Entre sus obras tempranas se encuentra un autorretrato a grafito dibujado a los trece años. El dibujo no sólo demuestra que era un prodigio, sino también que estaba convencido de que su aspecto era asombroso e inolvidable. Y, tal vez, una de las cosas que lo hacía asombroso era el que parecía consciente de su propia genialidad. Todos sus autorretratos revelan un sentimiento de orgullo. Se diría que la mirada del genio que él mismo percibe en sus ojos es un elemento más de la obra maestra que se ha propuesto crear en cada caso. En estos autorretratos son la antítesis de los de Rembrandt.

¿Por qué se pinta un hombre a sí mismo? Uno de los motivos, entre otros muchos, es el mismo que el que lleva a cualquier persona a querer que la retraten. Para producir pruebas, unas pruebas que seguramente le sobrevivan, de que ha existido. Su mirada permanece; y el doble sentido de la palabra inglesa «look», que significa tanto «aspecto» como «mirada», sugiere el misterio o el enigma contenido en esa idea. Su mirada interroga a quienes contemplamos el retrato intentando imaginar la vida del artista.

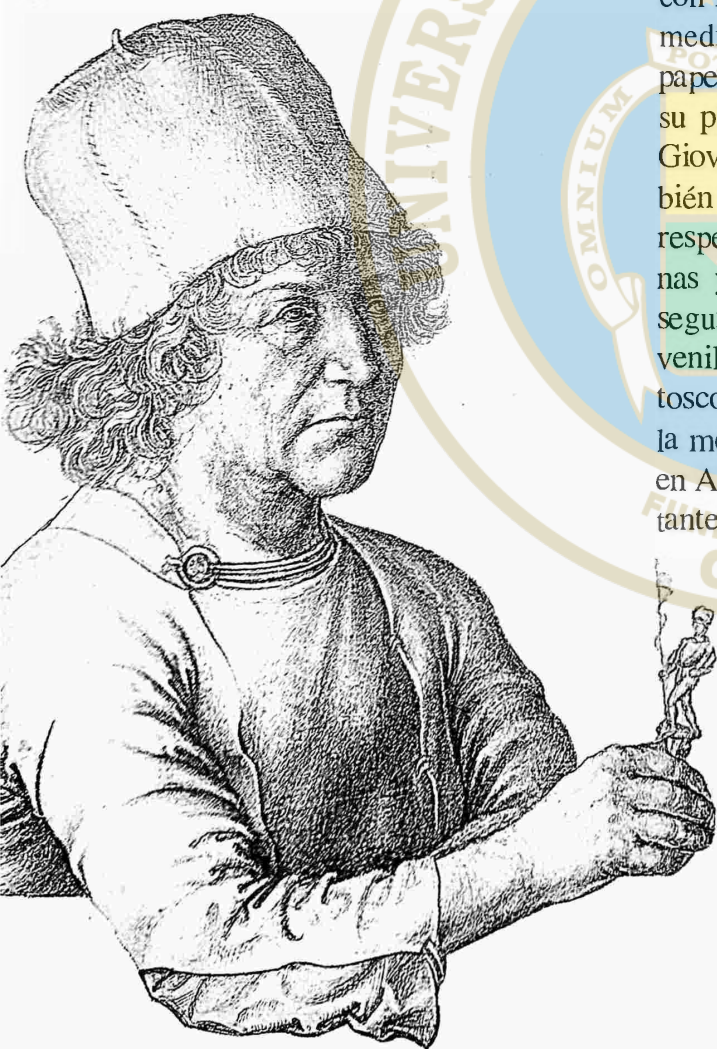
Al recordar estos dos autorretratos de Durero, el uno conservado en Madrid y el otro en Munich, soy consciente de ser, junto con otros miles de personas, el espectador imaginario cuyo interés presupuso el pintor hace unos 485 años. Al mismo tiempo, sin embargo, me pregunto cuántas de las palabras que escribo ahora habrían

Autorretrato a la edad de trece años (detalle), 1484. Punta de plata sobre papel imprimado, 27,5 x 19,6 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

«Lo dibujé reproduciendo mi imagen reflejada en un espejo en 1484, siendo todavía niño», escribió Durero lleno de orgullo en el ángulo superior derecho de la lámina. Este dibujo del chico de trece años que acababa de ingresar al taller de su padre es uno de los primeros autorretratos realizados en la Europa septentrional. Durero cultivaría el género del autorretrato como ningún otro entre sus contemporáneos.

El padre de Durero, Alberto Durero el Viejo, hacia 1484–1486. Punta de plata sobre papel imprimado, 28,4 x 21,2 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

El padre y primer maestro de nuestro artista era un humilde orfebre emigrado de Hungría. Durero retrató al sustentador de una numerosísima familia –veinte personas– con expresión de amargura y una obra de orfebrería en la mano.



transmitido a Durero el significado que tienen hoy. Podemos aproximarnos tanto a su rostro, a su expresión, que resulta difícil creer que en realidad una gran parte de su experiencia no puede sino escapárseles. Situar a Durero históricamente no es lo mismo que reconocer su propia experiencia. Me parece importante señalar esto en vista de la autocomplacencia con la que se suele dar por supuesta una continuidad entre su tiempo y el nuestro. Autocomplacencia porque cuanto más se insiste en esa llamada continuidad, más tendemos, de un modo extraño, a felicitarnos por la genialidad de Durero.

Dos años separan las dos pinturas que obviamente representan al mismo hombre en dos estados de ánimo del todo diferentes. El segundo retrato, hoy en el Museo del Prado de Madrid, muestra al pintor, a los veintisiete años, vestido a la moda de los cortesanos venecianos. Parece seguro de sí mismo, orgulloso, casi principesco. Tal vez se quiera hacer un leve hincapié en el hecho de que está disfrazado, lo que nos viene sugerido, por ejemplo, por su mano enguantada. La expresión de sus ojos no concuerda con la gracia con la que lleva el tocado. Se diría que Durero está confesando a medias que se ha disfrazado para desempeñar un papel, el nuevo papel al que aspira. Pintó este autorretrato cuatro años después de su primera visita a Italia. Durante esta visita no sólo conoció a Giovanni Bellini y descubrió la pintura veneciana, sino que también llegó a darse cuenta de cuán independientes de espíritu y cuán respetados socialmente podían ser los pintores. Sus ropas venecianas y el paisaje de los Alpes que se ve por la ventana indican seguramente que la pintura hace referencia a sus experiencias juveniles en Venecia. Interpretado en unos términos absurdamente toscos, parece que la pintura estuviera diciendo: «En Venecia tomé la medida de mi propia valía, y espero que se me reconozca aquí en Alemania». Desde su regreso había empezado a recibir importantes encargos por parte de Federico el Sabio, príncipe elector de Sajonia. Posteriormente trabajaría para el emperador Maximiliano I.

El retrato conservado en Munich fue pintado en 1500. Muestra al artista vestido con un sombrío gabán ante un fondo oscuro. La pose, la mano que cierra el abrigo a la altura del pecho, la disposición del dabello, la expresión del rostro, o más bien la sacra carencia de ella, sugieren, conforme a las convenciones pictóricas de la época, una representación de la cabeza de

Cristo. Y, aunque no se pueda probar, parece que la comparación era intencionada, o cuando menos Durero quería que pasara por la mente del espectador.

Su intención no debía de ser en absoluto blasfema. Era un hombre profundamente religioso y, aunque en cierto modo compartía la actitud renacentista con respecto a la ciencia y la razón, su religiosidad respondía a un tipo tradicional. En una época ya tardía de su vida admiró moral e intelectualmente a Lutero, pero fue incapaz de romper con la religión católica. Esta pintura no puede estar diciendo: «Me veo como Cristo». Sino más bien diría: «Por el sufrimiento que conozco aspiro a imitar a Cristo».

Y, sin embargo, como en el otro retrato, hay también en éste un elemento teatral. Al parecer, en ninguno de sus autorretratos llegó a aceptarse tal como era. La ambición de ser otra cosa, de ser algo más, interviene siempre. El único dato de sí mismo que aceptó de forma consistente fue el monograma con el que, a diferencia de cualquier otro artista anterior a él, firmó toda su producción. La gama de posibles personalidades que vería reflejadas cuando se miraba al espejo debía de fascinarle; a veces, la visión, como sucede en el retrato de Madrid, era extravagante; a veces, como en el de Munich, llena de presentimientos.

¿Cómo se puede explicar la asombrosa diferencia existente entre estos dos autorretratos? En el año 1500, miles de personas en el sur de Alemania creían firmemente que se acercaban al fin del mundo. A las hambrunas y las pestes se sumaba el nuevo azote de la sífilis. Los conflictos sociales, que pronto conducirían a la Guerra de los Campesinos, se intensificaban. Masas de trabajadores y campesinos dejaban sus hogares para convertirse en nómadas a la búsqueda de alimentos y venganza – y también de salvación el día en que la cólera de Dios cayera en forma de lluvia de fuego sobre la tierra, el sol desapareciera y los cielos se abrieran, desplegándose como un pergamino.

Durero, a quien durante toda su vida había obsesionado la idea de la proximidad de la muerte, participaba del terror general. Fue en esta época cuando realizó para un público relativamente extenso, popular, su primera serie importante de xilografías. Y el tema de la serie era el Apocalipsis.

El estilo de estos grabados, por no hablar de la urgencia de su mensaje, constituye una prueba más de lo lejos que estamos hoy de la experiencia de Durero. Según nuestras categorías, parece una mezcla simultánea e incongruente

La madre de Durero, Barbara Holper, sin fecha. Carboncillo sobre papel, 42,1 x 30,3cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Durero retrató a su madre poco antes de su muerte. Esta obra es uno de los retratos más conmovedores y penetrantes de la historia del arte. Los rasgos de la mujer sexagenaria están marcados por la vida llena de privaciones de las postrimerías del medievo.



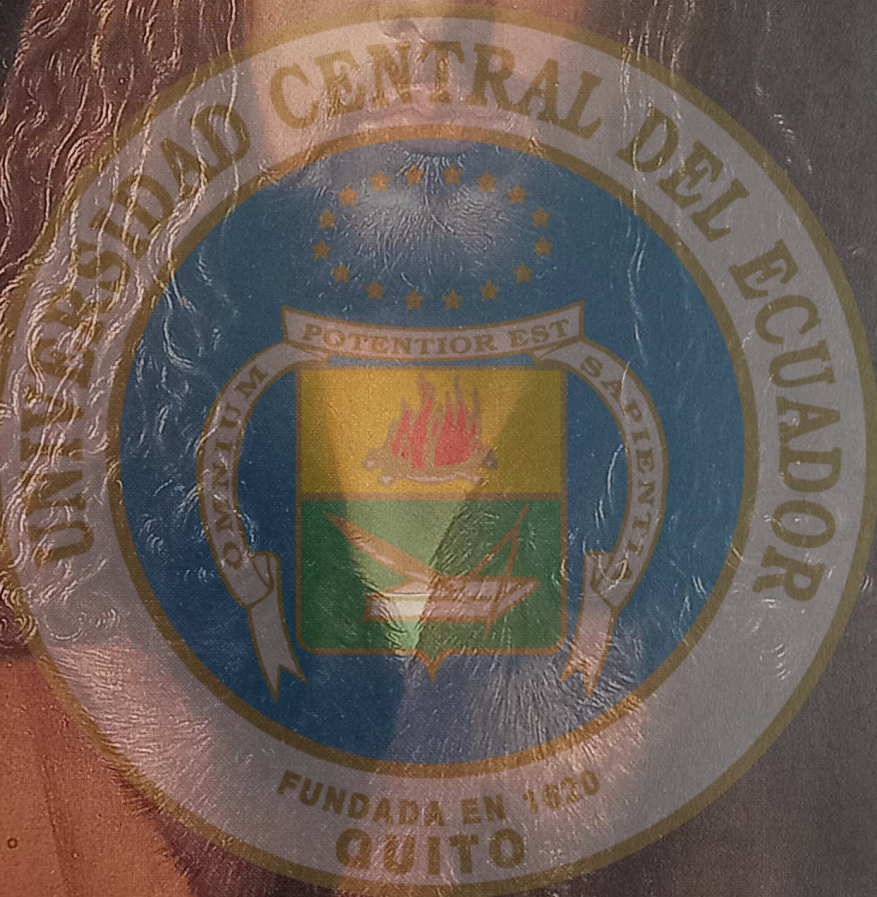


1798
Dilectis filiis
Philosophiae
Alumnis
A

1500

AD

Albertus Durrerus Noncus
ipsum me proprijs hie illin-
gebam coloribus aquis
anno 1500.



Reproducción pág. 10: *Autorretrato con paisaje*, 1498. Óleo sobre madera, 52 x 41 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (a la derecha de bajo del antepecho de la ventana, 1498, debajo el monograma del artista y la inscripción: Lo pinté según mi figura/tenía veintiseis años/Alberto Durero).

Reproducción pág. 11: *Autorretrato con pelliza*, 1500. Óleo sobre madera de tilo, 67 x 49 cm. Munich, Alte Pinakothek. (Inscripción: Así me pinté a mi mismo/Alberto Durero de Nuremberg/con colores imperecederos a la edad de 28 años.)



de gótico, renacentista y barroco. Históricamente, lo vemos como el recorrido de todo un siglo. Para Durero, que veía acercarse el «fin» de la historia y alejarse el sueño de la Belleza renacentista, tal como él la había imaginado en Venecia, el estilo de estos grabados debía de ser tan inmediato a ese momento y tan natural como el sonido de su propia voz.

No creo, sin embargo, que ningún acontecimiento específico sea la causa de la diferencia entre los dos autorretratos. Podrían haber sido pintados en el mismo mes del mismo año; se complementan; juntos forman una especie de arco que se alza ante toda la obra posterior de Durero. Sugieren el dilema, el marco de autocrítica en el que trabajaba como artista.

El padre de Durero fue un joyero húngaro que se había establecido en Nuremberg, a la sazón un importante centro de comercio. Tal como lo exigían entonces la normas del oficio, era un dibujante y grabador competente. Pero en sus actitudes y alcance nunca pasó de ser un artesano medieval. Lo único que tenía que preguntarse a sí mismo con respecto a su trabajo era el «cómo». No se planteaba otras cuestiones.

A los veintitrés años, su hijo era ya el pintor europeo más alejado de la mentalidad del artesano medieval. Creía que el artista había de descubrir los secretos del universo si quería conseguir la Belleza. La primera cuestión en términos artísticos era el «adónde» (y también de una forma concreta en términos de viaje; viajaba siempre que podía). Durero nunca hubiera logrado este sentido de la independencia y la iniciativa si no hubiera ido a Italia. Pero, paradójicamente, llegó a ser mucho más independiente que cualquier pintor italiano, precisamente porque era un forastero sin una tradición moderna; la tradición alemana, hasta que él la cambiara, pertenecía al pasado. Él por sí solo constituyó la primera vanguardia.

Es ésta la independencia expresada en el retrato del Museo del Prado. El que no la abraza por completo, el que parezca un atavío que uno puede probarse, se puede explicar por el hecho de que Durero era hijo de su padre. La muerte de éste, en 1502, afectó al pintor en gran medida; estaba muy unido a él. ¿Creía que la diferencia entre él y su padre era algo inevitable y ordenado, o la veía más bien como una cuestión que dependía de su libre elección, una elección de la que no se sentía del todo seguro? Ambas cosas probablemente, dependiendo del momento. El retrato de Madrid incluye ese sutil elemento de duda.

Su independencia, combinada con el estilo de su arte, debió de dar a Durero un sentimiento de poder inusual. Su arte se aproximó más a la recreación de la naturaleza que el de cualquier otro artista anterior a él. Su capacidad para representar un objeto debió de parecer entonces, como todavía lo parece hoy, milagrosa (no tenemos más que pensar en sus acuarelas de flores y animales). Solía decir que sus retratos eran *konterfei*, un término que pone de relieve el proceso de *producir algo exactamente igual*.

¿No era acaso su forma de describir o de recrear lo que tenía ante sí o veía en sueños similar, en cierto modo, al proceso por el que se decía que Dios había creado el mundo y todo lo que lo puebla? Tal vez se planteó esta cuestión. De ser así, no era un sentido de su propia virtud lo que le llevaba a compararse con la divinidad, sino su conciencia de lo que parecía ser su propia creatividad. Y, sin embargo, pese a esta creatividad, se veía condenado a vivir en un mundo lleno de sufrimiento, un mundo contra el que en definitiva su poder creativo no servía para nada. Su autorretrato caracterizado de Cristo es el retrato de un creador en el lado equivocado de la creación, un creador que no ha tenido parte en su propia creación.

La independencia de Durero como artista era a veces incompatible con su fe religiosa, todavía medieval en gran medida. Estos dos autorretratos expresan los términos de dicha incompatibilidad. Pero esto no deja de ser una afirmación abstracta. Seguimos sin poder acceder a la experiencia de Durero. En una ocasión viajó durante seis días en una pequeña barca para examinar, como lo haría el científico, el esqueleto de una ballena. Al mismo tiempo, creía en los Jinetes del Apocalipsis. Consideraba que Lutero era un «instrumento de Dios». Cuando se miraba al espejo, ¿cómo formulaba exactamente esa pregunta que se nos insinúa al contemplar su autorretrato y que planteada en su forma más sencilla sería «de qué soy yo el instrumento»? ¿Y cuál era su verdadera respuesta?



John Berger



Autorretrato, la mano izquierda del artista, una almohada, hacia 1493. Pluma sobre papel, 27,6 x 20,2cm. Colección particular.

Alberto Durero en la intimidad: en este estudio dibujó el joven artista su propio retrato, una almohada y su mano —en cuya palma se distingue el órgano sexual femenino—.

Reproducción pág. 12: «Mi Agnes», hacia 1494. Pluma en bistre, sobre papel blanco, 15,6 x 9,8 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Al terminar su aprendizaje, Durero se casa en 1494 con la novia que su padre había elegido para él. Durero retrata a Agnes Frey, hija de un rico comerciante y «mecánico», con unos cuantos trazos.

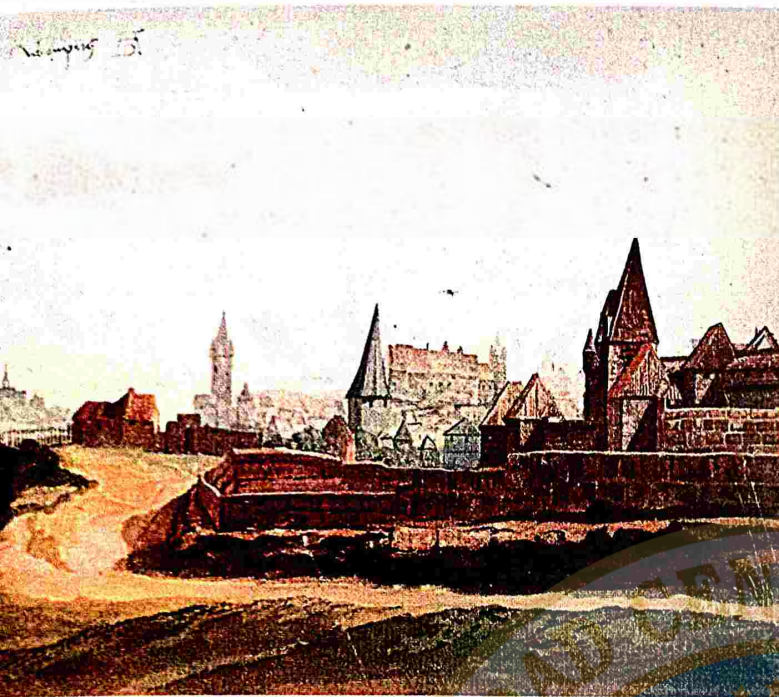
Los molinos de los sauces a la orilla del Pegnitz, 1498. Acuarela y aguada sobre papel, 25,1 x 36,7 cm. París, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Durero dibujó varias veces los molinos situados frente al Hallertor. Esta obra de 1498 —el artista celebraba su primer gran triunfo con los grabados sobre el *Apocalipsis*— está considerada como su acuarela más importante.

Nuremberg, parte occidental, sin fecha. Acuarela y aguada sobre papel, 16,3 x 34,4 cm. Perdido desde 1945. Antiguamente en Bremen, Kunsthal Bremen (arriba en el centro: nürnberg. A un lado, el monograma de Durero, trazado por mano ajena).

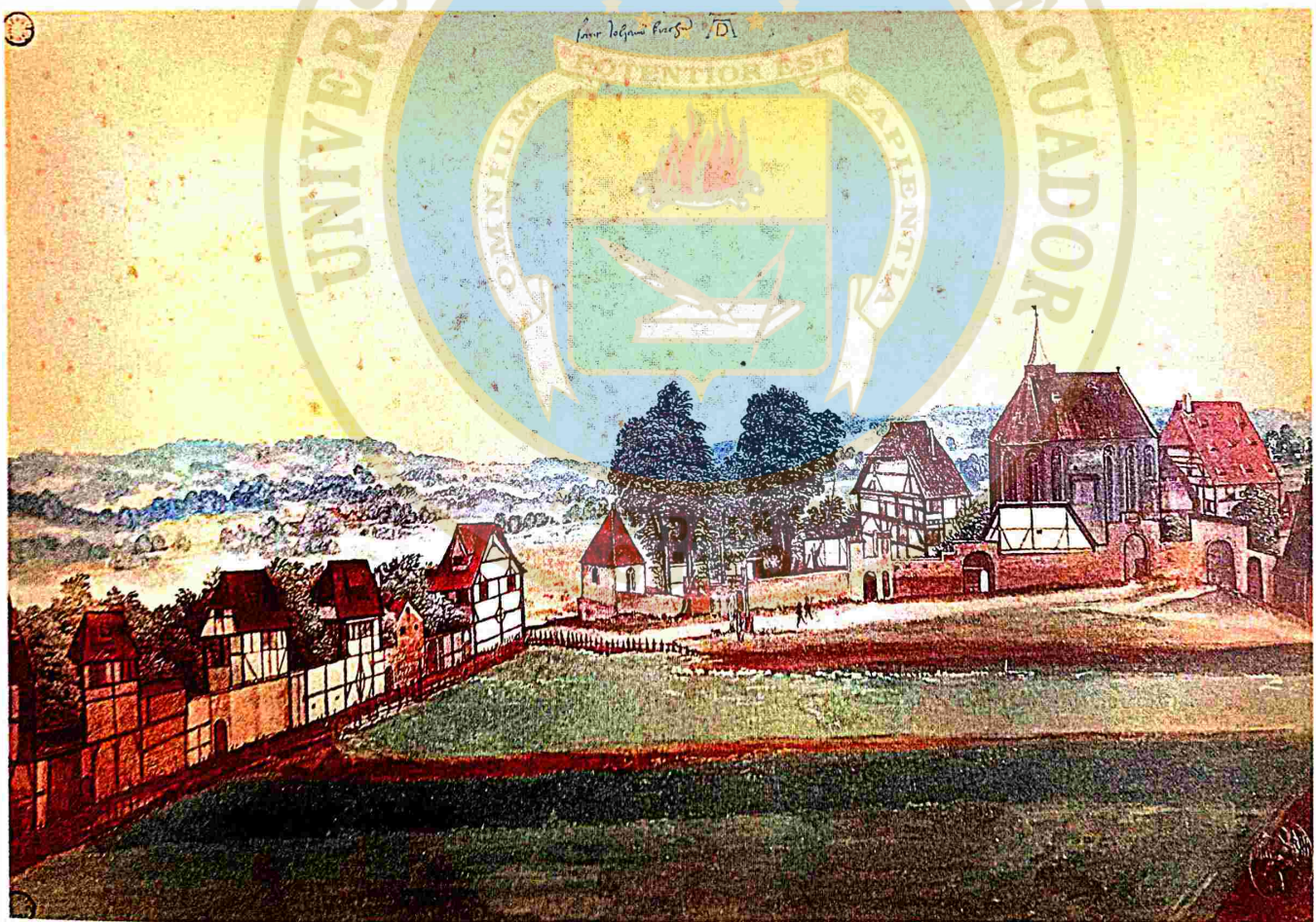
Un gran número de bocetos y estudios dedicó Durero a su ciudad natal, prefiriendo sobre todo vistas de la periferia. En esta acuarela aparecen en delicadas tonalidades de verde, marrón y azul las afueras de la ciudad en el llamado Splittertorgraben.





Reproducción inferior: *Iglesia y cementerio de St. Johann cerca de Nuremberg, 1494*. Acuarela y aguada sobre papel, 29 x 42,3 cm. Perdido desde 1945. Antiguamente en Bremen, Kunsthalle Bremen.

Dürero dibujó en 1494 los sanatorios y la capilla del cementerio de St. Johann situados frente a las puertas de la ciudad medieval. El artista fue enterrado ahí mismo en 1528.



Trefilero, sin fecha. Acuarela y aguada sobre papel 28,6 x 42,2cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. (Inscripción arriba: trotzich müll.)

Este trefilero frente a las puertas de Nuremberg constituía, junto con los molinos a la orilla del Pegnitz, el primer complejo industrial de la ciudad medieval. El colorido naturalista de esta lámina lo consiguió Durero aplicando una refinada técnica de lavado. Sobre la fecha en que fue terminada la obra no hay acuerdo entre los especialistas: unos opinan que fue en los años 1489/90, otros en 1494, año en que regresó de su viaje de estudios y se casó con Agnes Frey.



Wolfgang Müller 1751





Reproducción pág. 19: Una nuremberguesa en traje de baile, 1500. Pluma sobre papel, matizado con acuarela, 32,5 x 21,8cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

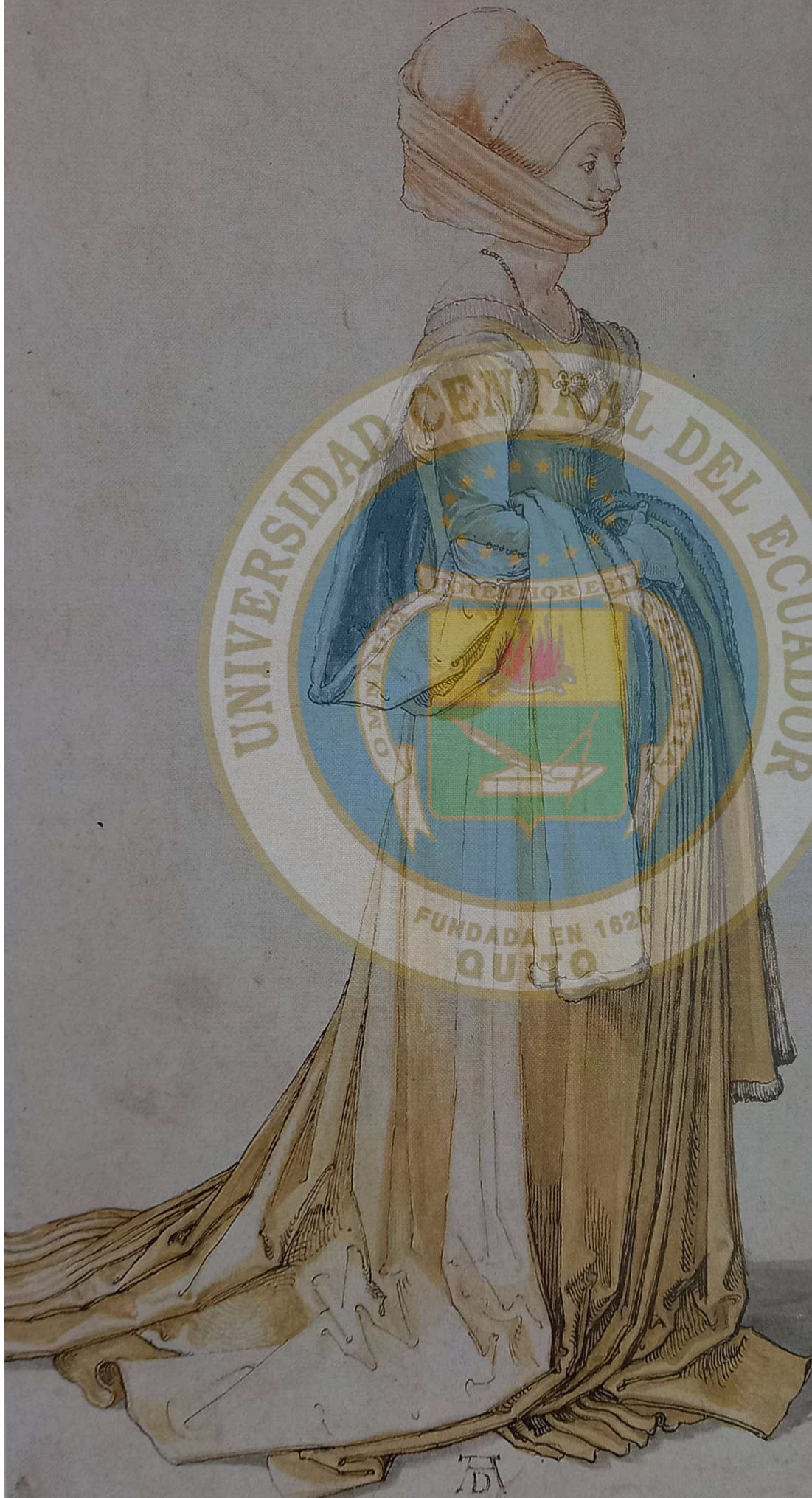


Una nuremberguesa en traje para ir a la iglesia, 1500. Píncel, matizado con acuarela, 31,7 x 17,2 cm. Londres, The British Museum (arriba escribió Durero: recordadme en vuestro reino 1500/así se va a la iglesia en Nuremberg).

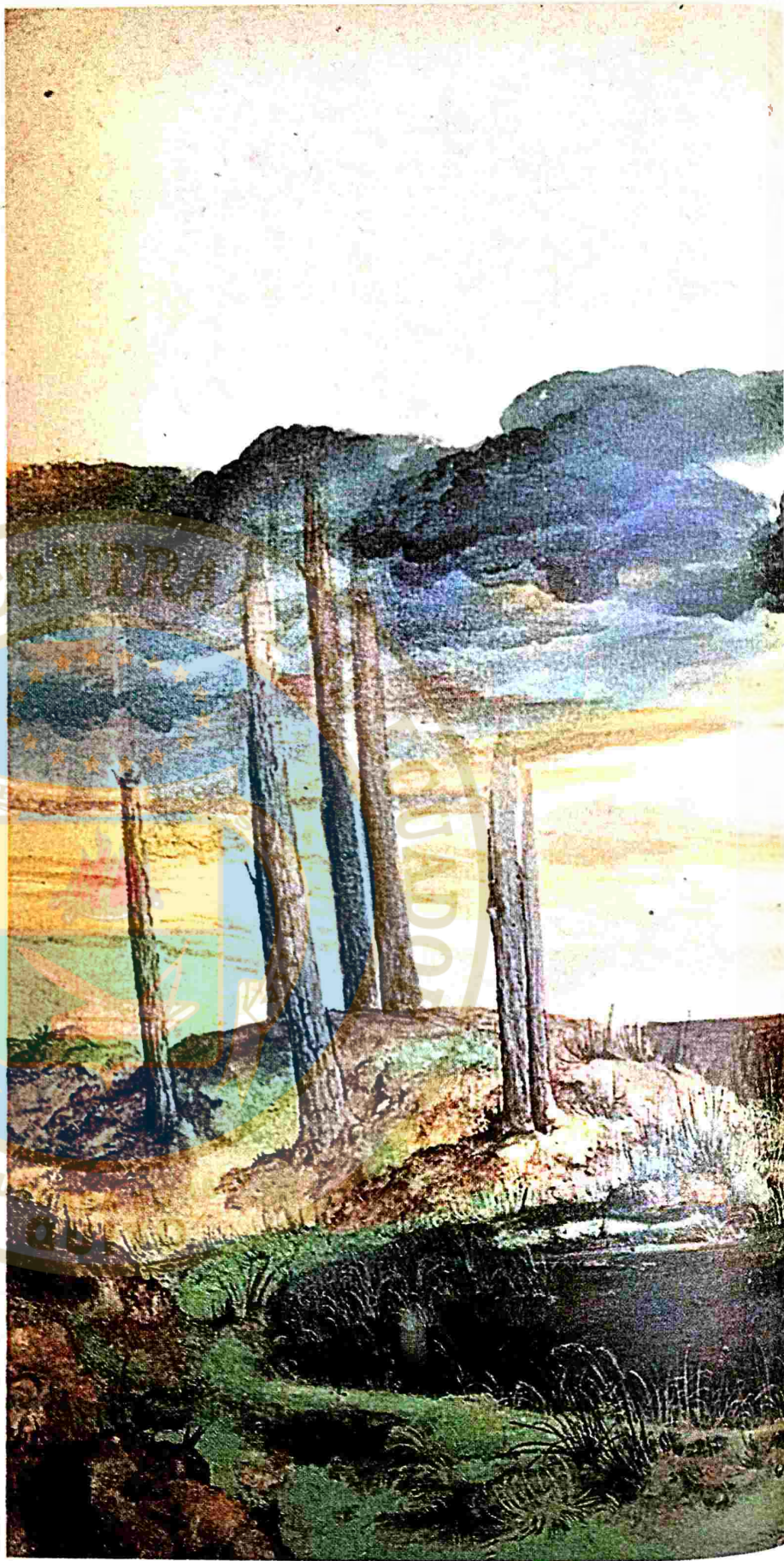
Su esposa Agnes le sirvió de modelo al artista.

Una nuremberguesa en traje casero, sin fecha. Pluma, matizado con acuarela, 28,4 x 13 cm. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Alto gordo Dye Wörmeyer
Johann. Jungfer 1500



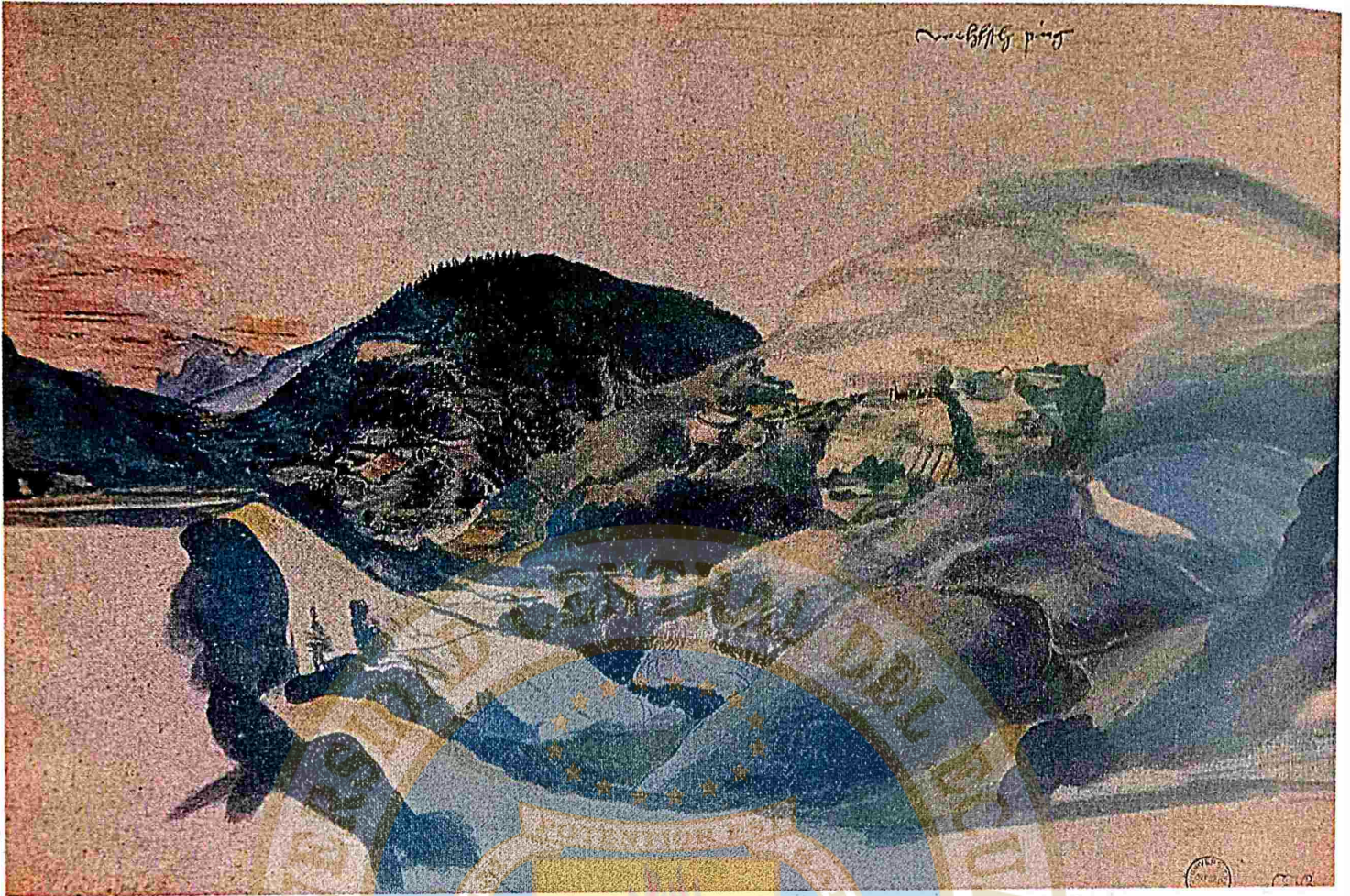
Estanque en el bosque, hacia 1496. Acuarela y aguada sobre papel, 26,2 x 36,5cm. Londres, The British Museum.



Estudio de un abeto (detalle), sin fecha. Acuarela y aguada sobre papel, 29,5 x 19,6cm. Londres, The British Museum.

75





Paisaje cerca de Segonzano en el valle de Cembra, hacia 1494. Acuarela sobre papel, 21 x 31,2cm. Oxford, Ashmolean Museum (inscripción arriba a la derecha: welsch pirg).

En 1494, poco después de contraer matrimonio, Durero huye por primera vez de la peste con rumbo a Italia. De regreso, se da tiempo para pintar en apagados tonos de verde y azul las montañas que circundan el valle de Cembra, situado al norte de Trento.



Innsbruck, vista desde el norte sobre el Inn, sin fecha. Acuarela sobre papel, 12,7 x 18,7 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

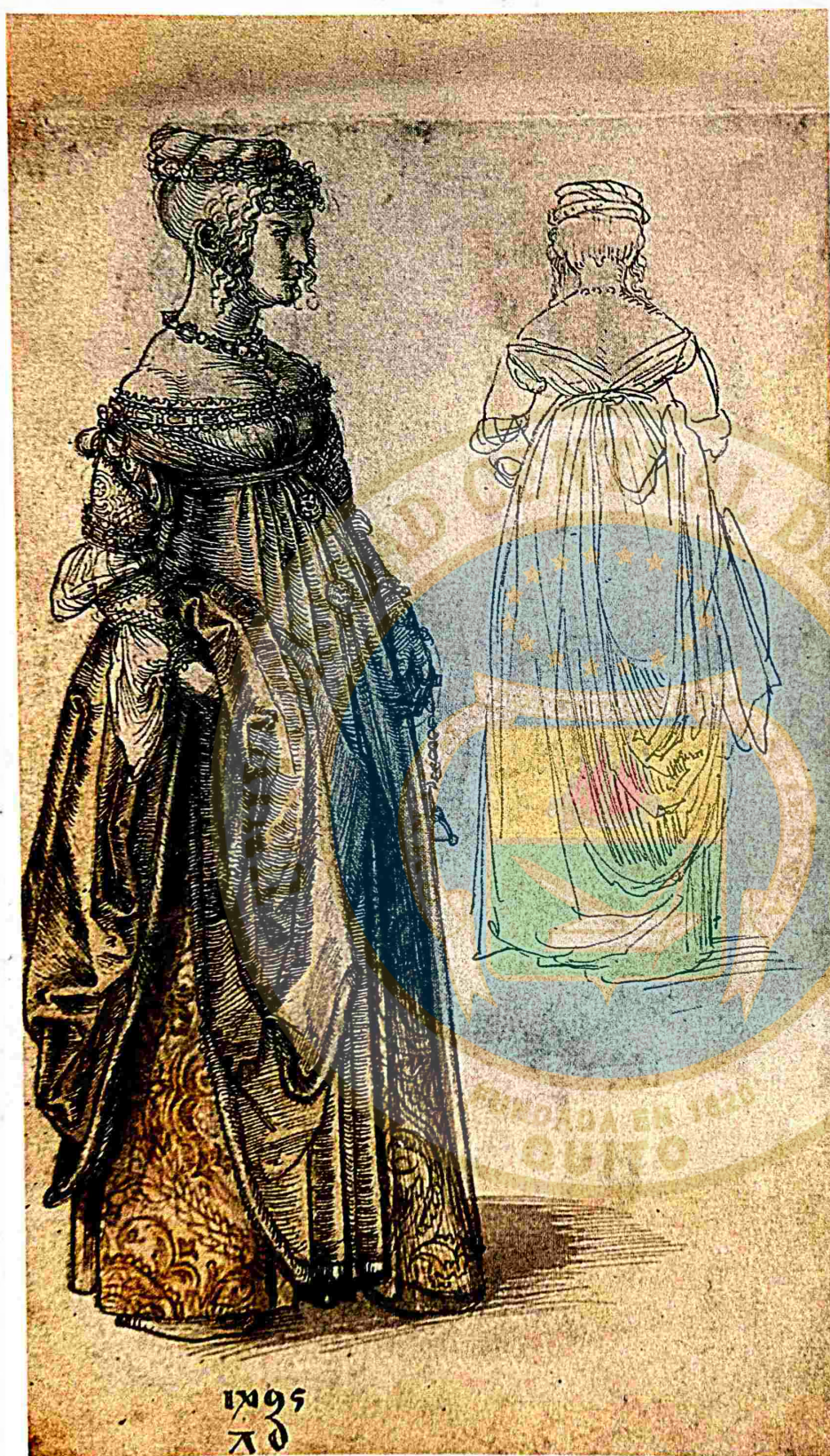
En la primavera de 1495, después de atravesar el Paso del Brenner al regresar de Italia, Durero hace una pausa en Innsbruck. Dibuja las pintorescas torres y almenas de la ciudad con el río en primer plano. Es evidente que al pintor –cosa entonces desusada– le interesaron los reflejos de los edificios en la corriente del Inn. Es fuerza decir que estos reflejos no le salieron muy bien al maestro. La acuarela hace una impresión de torpeza. En varios puntos la perspectiva cambia de foco, ni el colorido ni el estilo son uniformes.

Reproducción pág. 24: *El patio del castillo de Innsbruck (sin nubes), sin fecha. Acuarela sobre papel, 36,8 x 27 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.*

Reproducción pág. 25: *El patio del castillo de Innsbruck (con nubes), sin fecha. Dibujo con acuarela sobre papel, 33,5 x 26,7 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.*







Dama veneciana, de tres cuartos y de espaldas, hacia 1495. Pluma sobre papel, 29 x 17,3 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

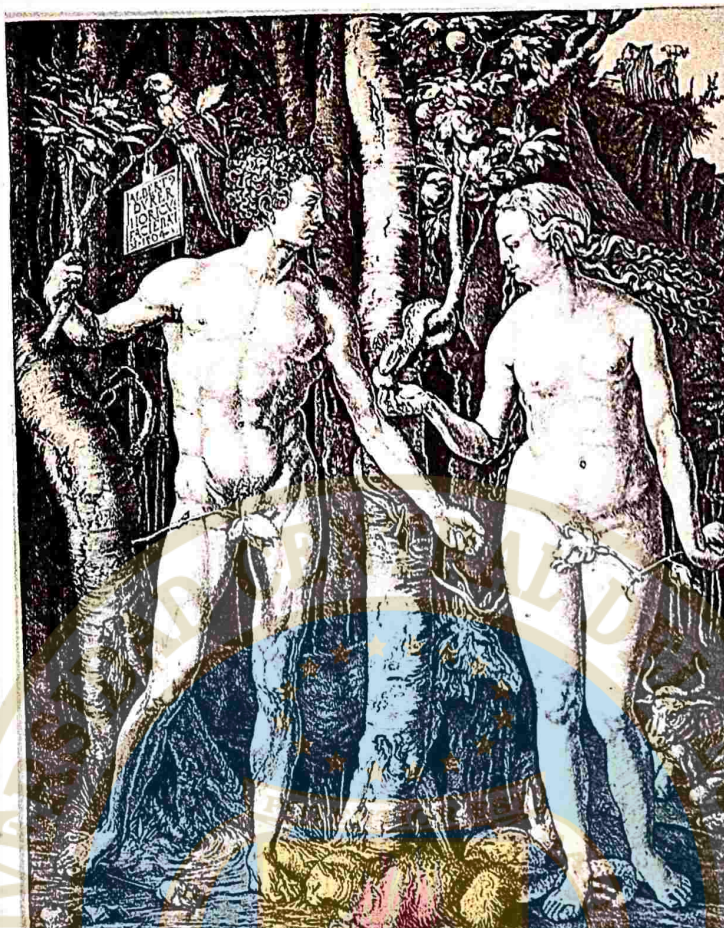
En Venecia, el «Manhattan del Viejo Mundo», centro internacional de la moda y del comercio de artículos suntuarios, Durero no estudia solamente las obras de sus colegas italianos, sino también los magníficos atavíos de la «buena sociedad». El artista toma nota de cada pliego.

Doncella nuremberguesa en traje de baile, 1500–1501. Pluma sobre papel con acuarela, 32,4 x 21,1 cm. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.





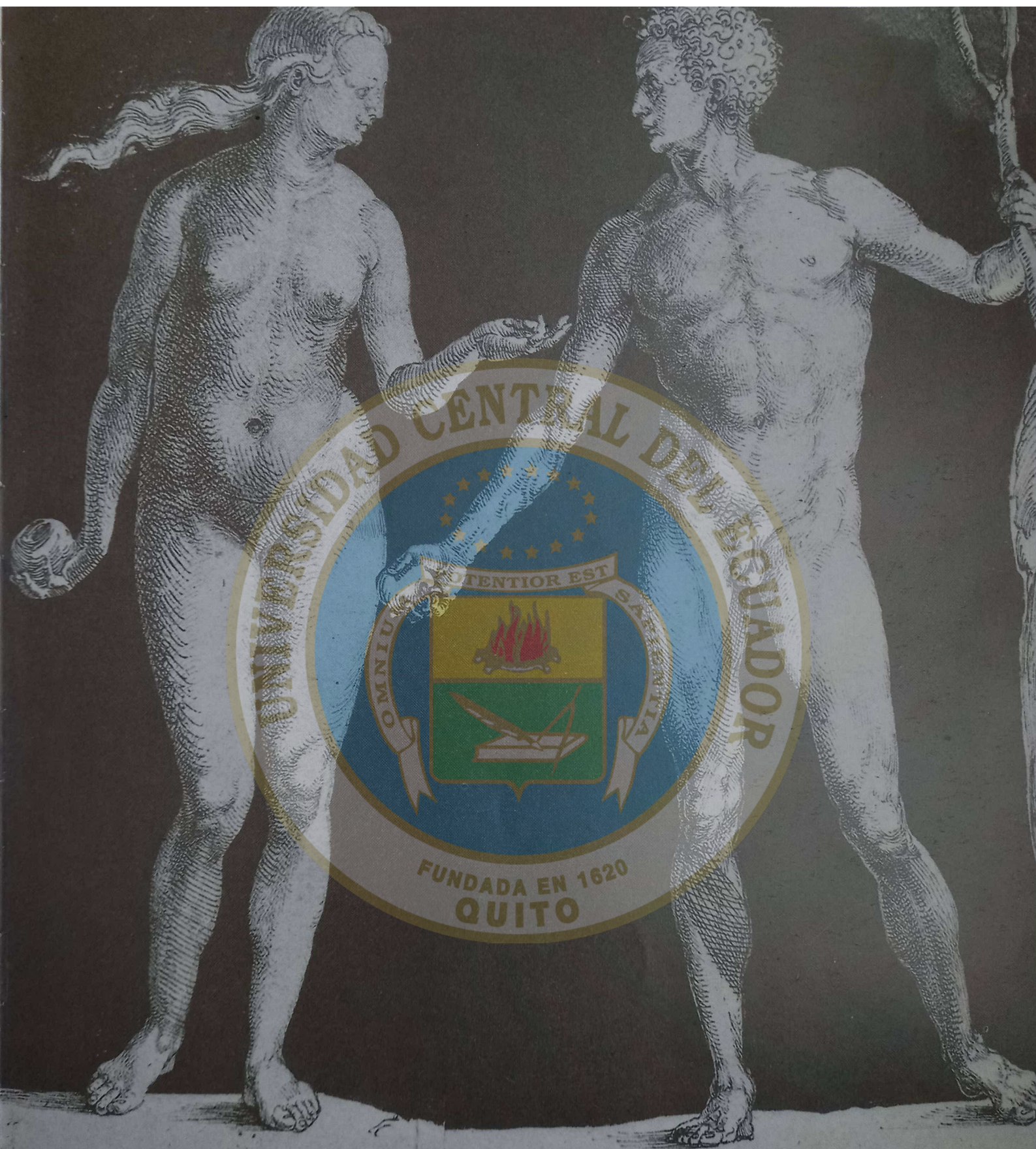
Tres mujeres livonias, 1521.
 Pluma y acuarela, 18,7 x 19,7cm.
 París, Musée du Louvre, Colección
 E. v. Rothschild.



Adán y Eva, 1504. Grabado al cobre, 25,2 x 19,5cm.

Adán y Eva, 1504. Pluma sobre papel, lavado en marrón, 24,2 x 20,1cm. Nueva York, J. Pierpont Morgan Library.

A partir de 1500, nuestro artista se esfuerza por encontrar las proporciones ideales del cuerpo humano. En el dibujo que realizó para el aguafuerte de la primera pareja, el tema propiamente dicho son las proporciones y las actitudes de los cuerpos.

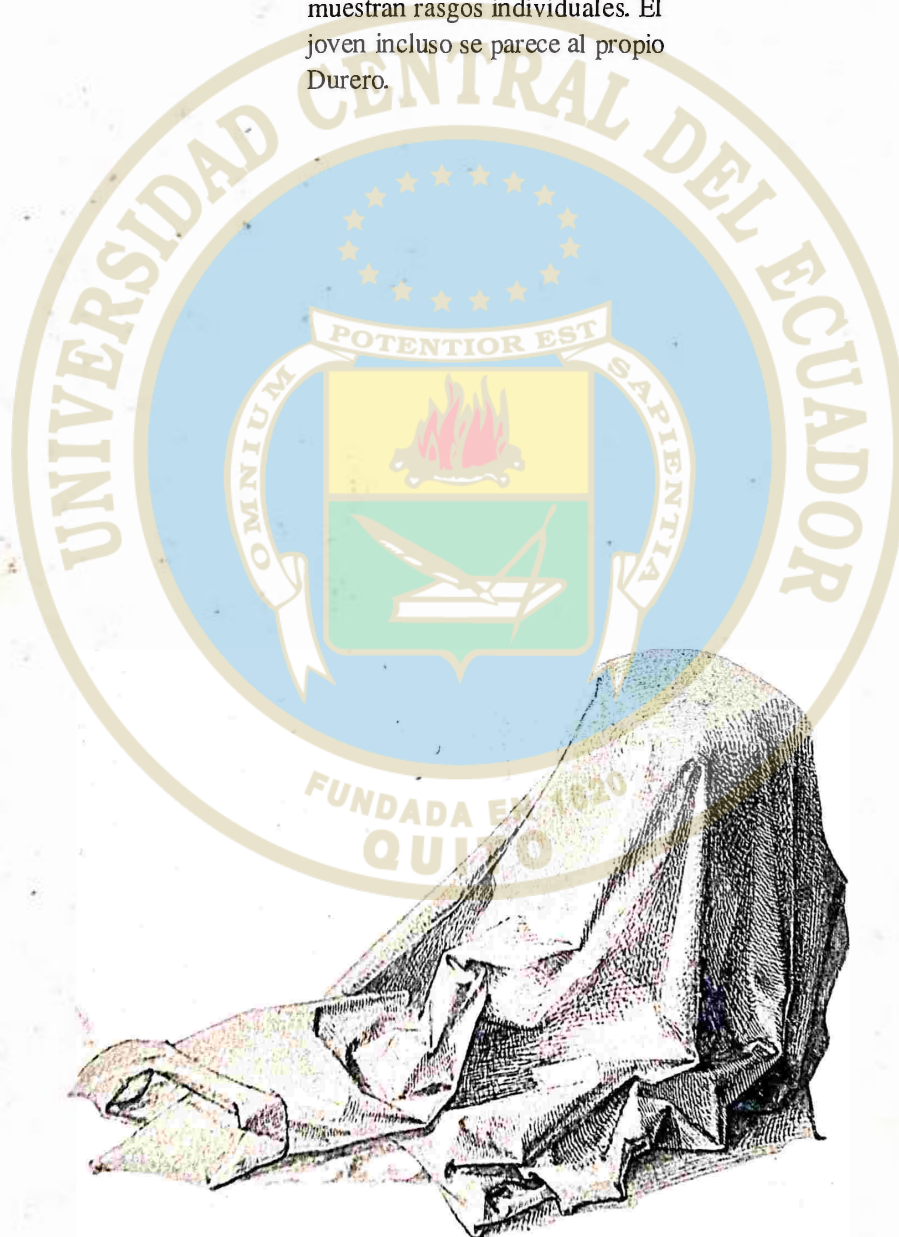


1504



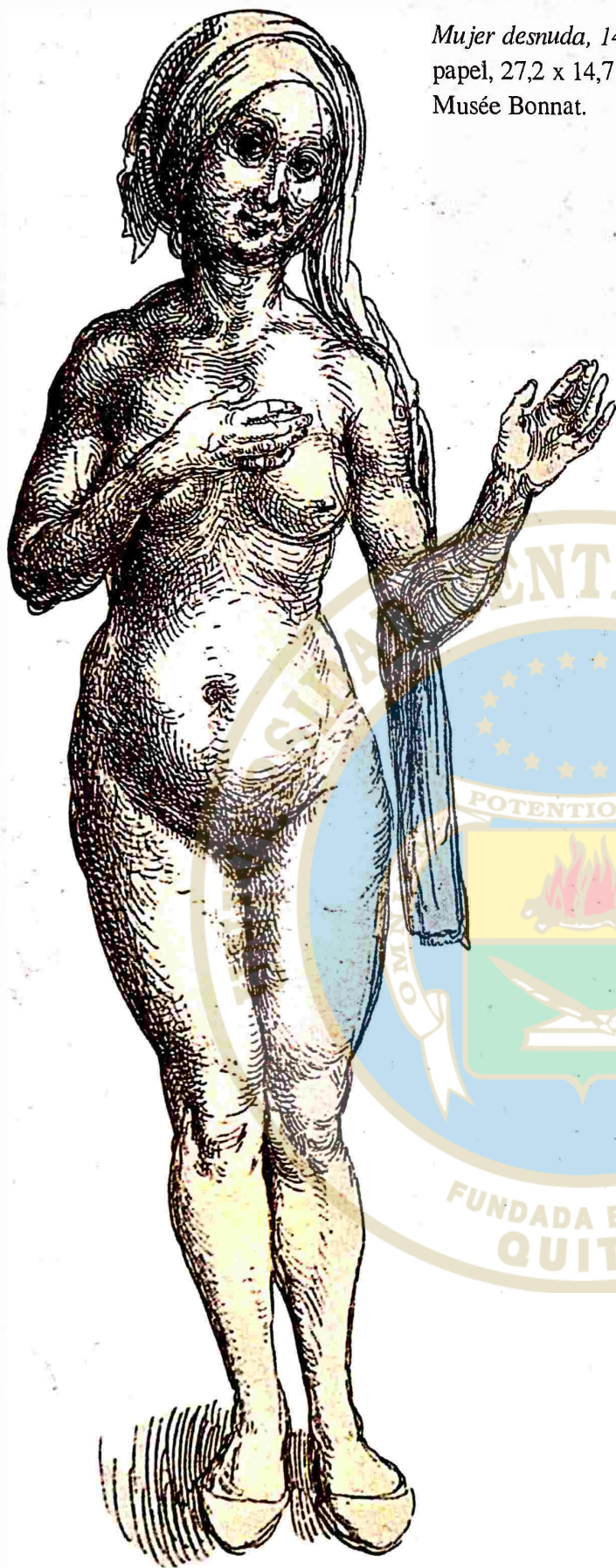
Pareja paseando, sin fecha. Pluma marrón sobre papel, 25,8 x 19,1cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle (cortada irregularmente).

Este dibujo fue hecho probablemente durante su estancia en Basilea. El tema de los amantes que van de paseo era muy popular en el siglo XV. El dibujo realista de Durero rompe con las convenciones idealizantes observadas por otros artistas. Los rostros muestran rasgos individuales. El joven incluso se parece al propio Durero.





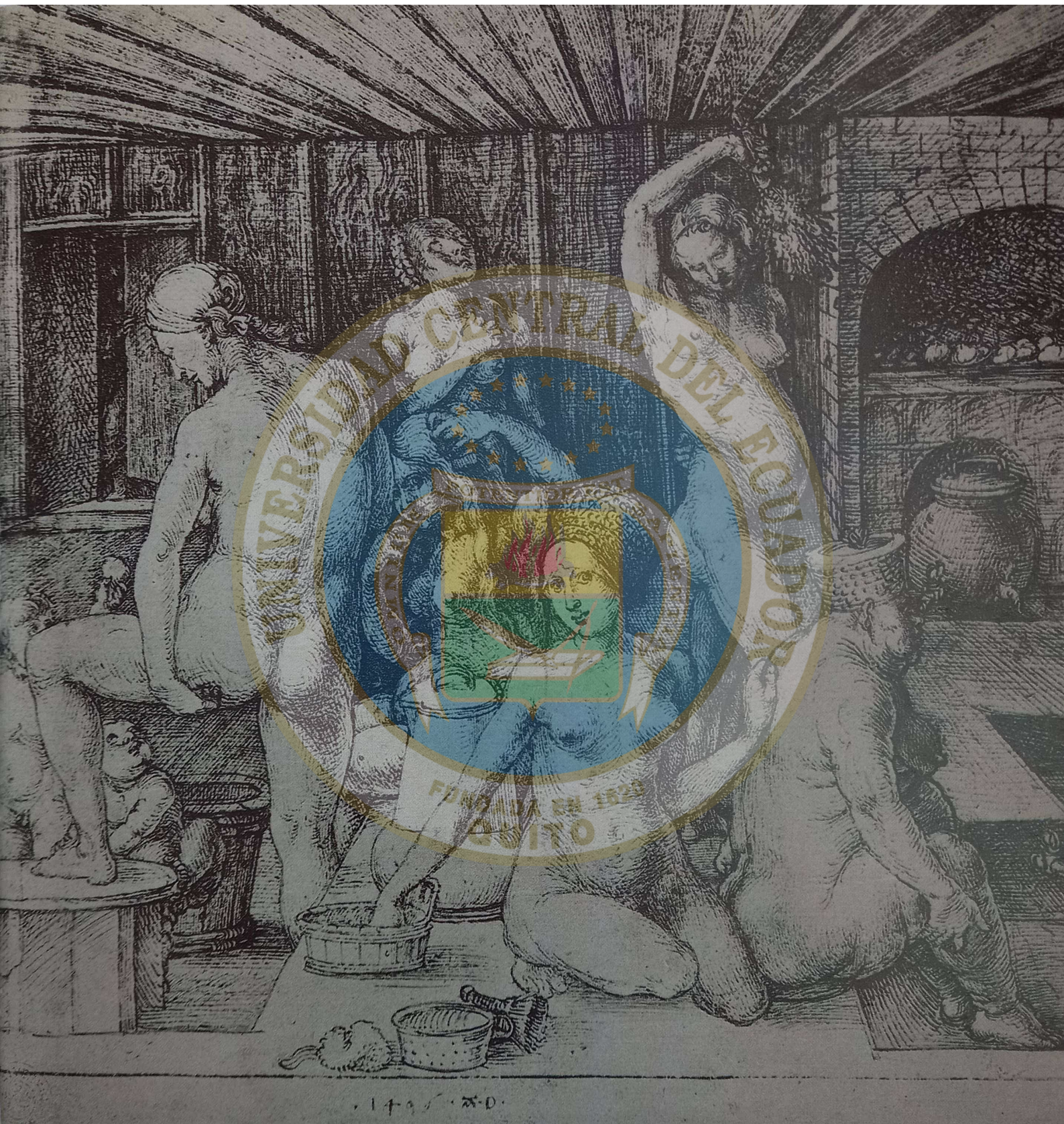
Mujer desnuda, 1493. Pluma sobre papel, 27,2 x 14,7 cm. Bayona, Musée Bonnat.



Mujer desnuda, sin fecha. Pluma, 29 x 18,8cm. Dibujo procedente del «Dresdner Skizzenbuch» (Album de Dresde), Dresde, Sächsische Landesbibliothek.

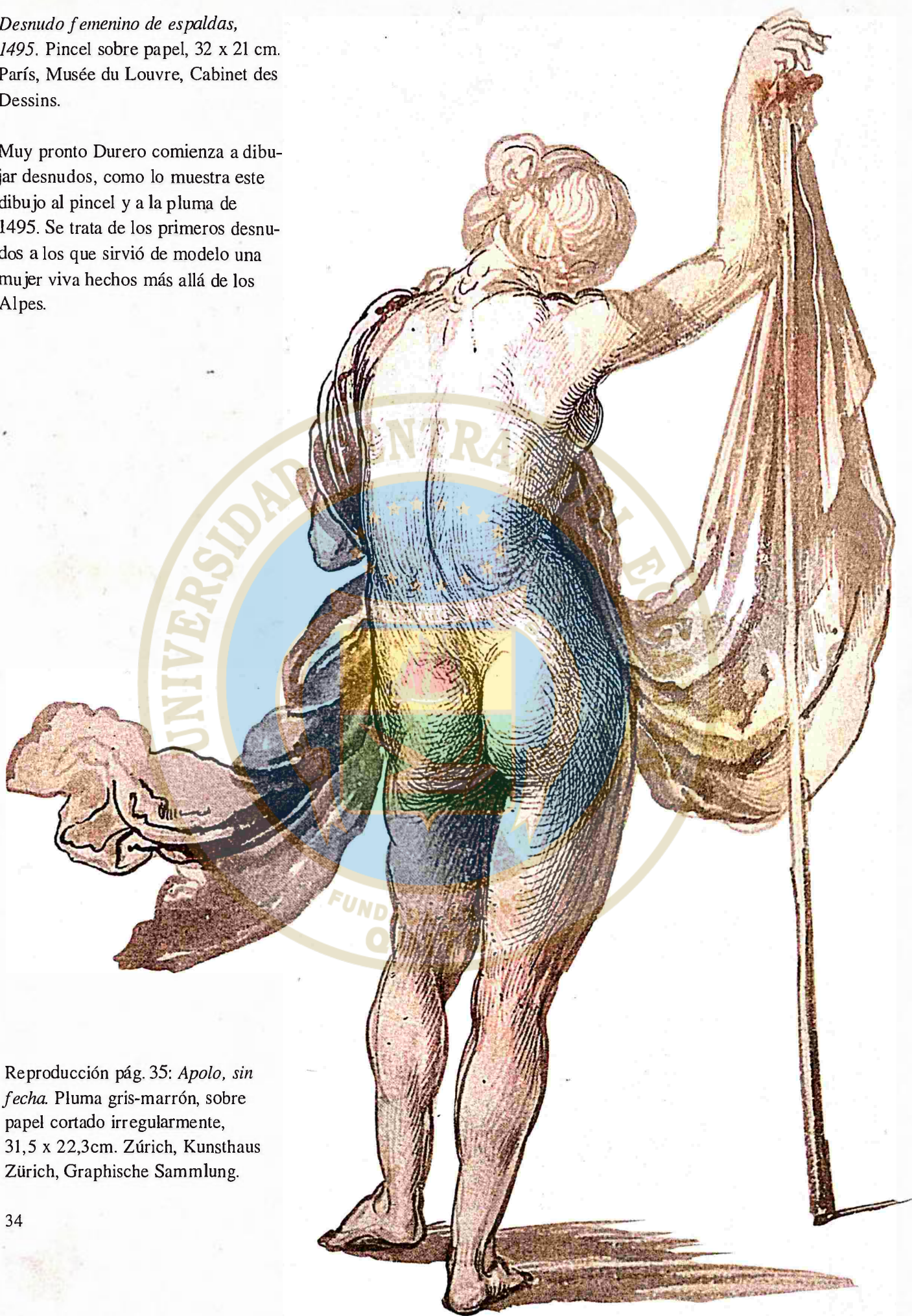
Reproducción pág. 33: *Baño de mujeres, 1496. Pluma sobre papel, 23,1 x 22,6cm. Perdido desde 1945. Antiguamente en Bremen, Kunst-halle Bremen.*

Durero nos presenta aquí seis cuerpos femeninos de todas las edades.



Desnudo femenino de espaldas,
1495. Pincel sobre papel, 32 x 21 cm.
París, Musée du Louvre, Cabinet des
Dessins.

Muy pronto Durero comienza a dibujar desnudos, como lo muestra este dibujo al pincel y a la pluma de 1495. Se trata de los primeros desnudos a los que sirvió de modelo una mujer viva hechos más allá de los Alpes.

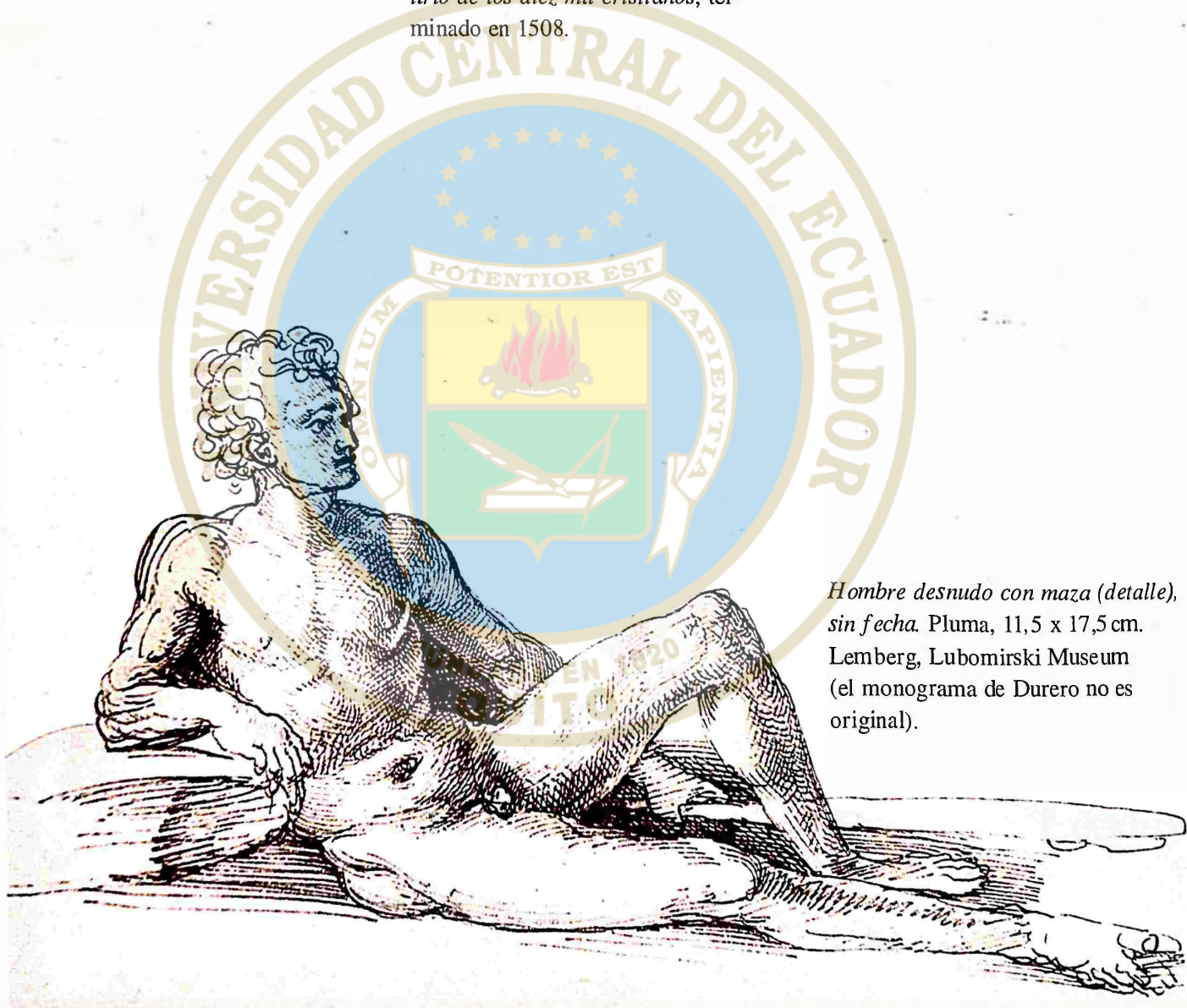


Reproducción pág. 35: *Apolo, sin fecha.* Pluma gris-marrón, sobre papel cortado irregularmente, 31,5 x 22,3cm. Zúrich, Kunsthaus Zúrich, Graphische Sammlung.



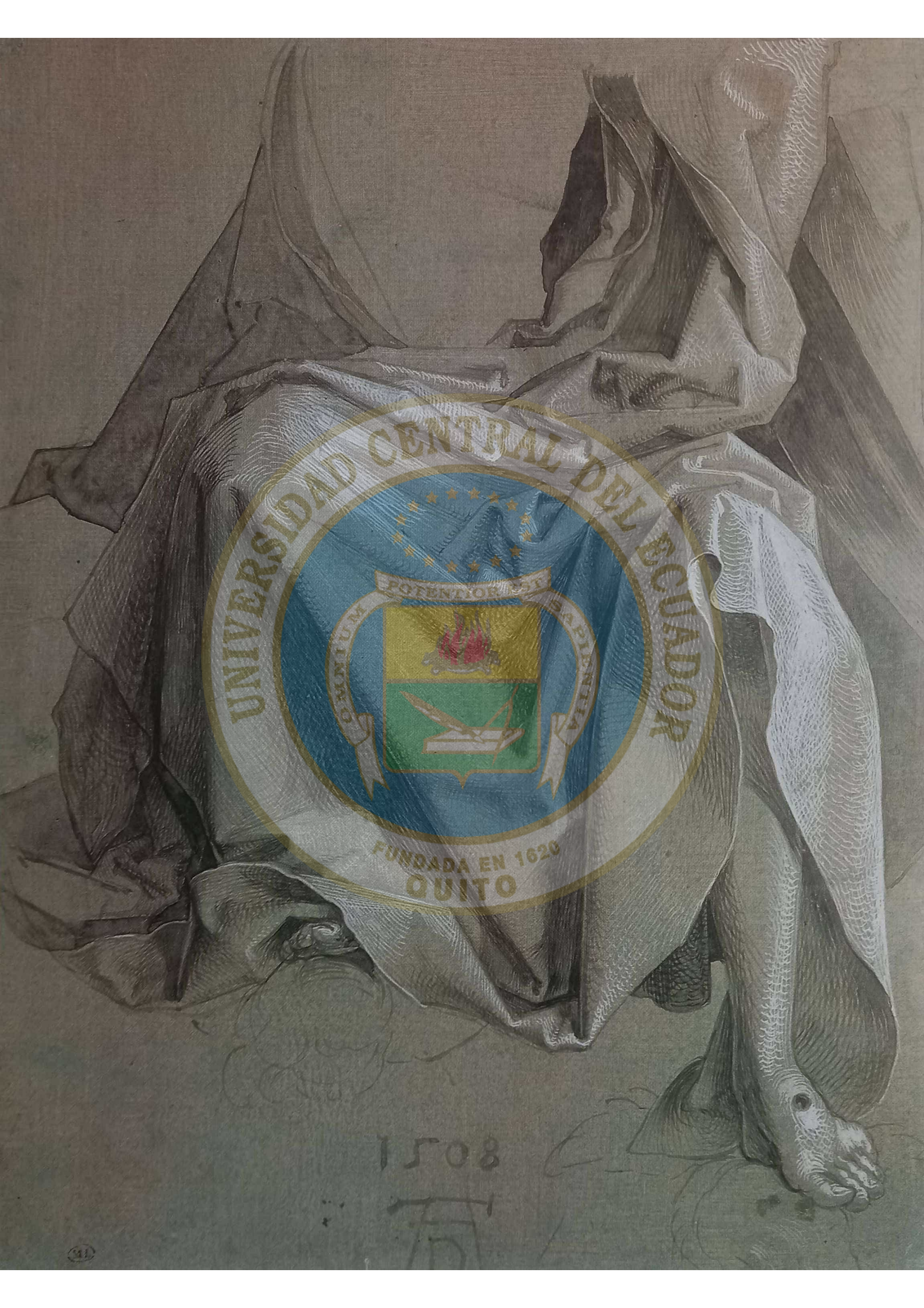
Reproducción pág. 37: *Seis figuras desnudas*, 1515. Pluma, 27,1 x 21,2cm. Francfort del Meno, Städelches Kunstinstitut.

Escenas de martirios como ésta eran comunes en la pintura medieval tardía. Los mártires eran parte de la entonces dominante imagen católico-romana del mundo, el mismo Jesucristo es azotado antes de morir en la cruz. Esta lámina es seguramente un estudio para uno de esos cuadros de torturas, p.e.j. para el cuadro *Martirio de los diez mil cristianos*, terminado en 1508.



Hombre desnudo con maza (detalle), sin fecha. Pluma, 11,5 x 17,5 cm. Lemberg, Lubomirski Museum (el monograma de Durero no es original).





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST

OMNIVM SAPIENTIA

FUNDADA EN 1620 QUITO

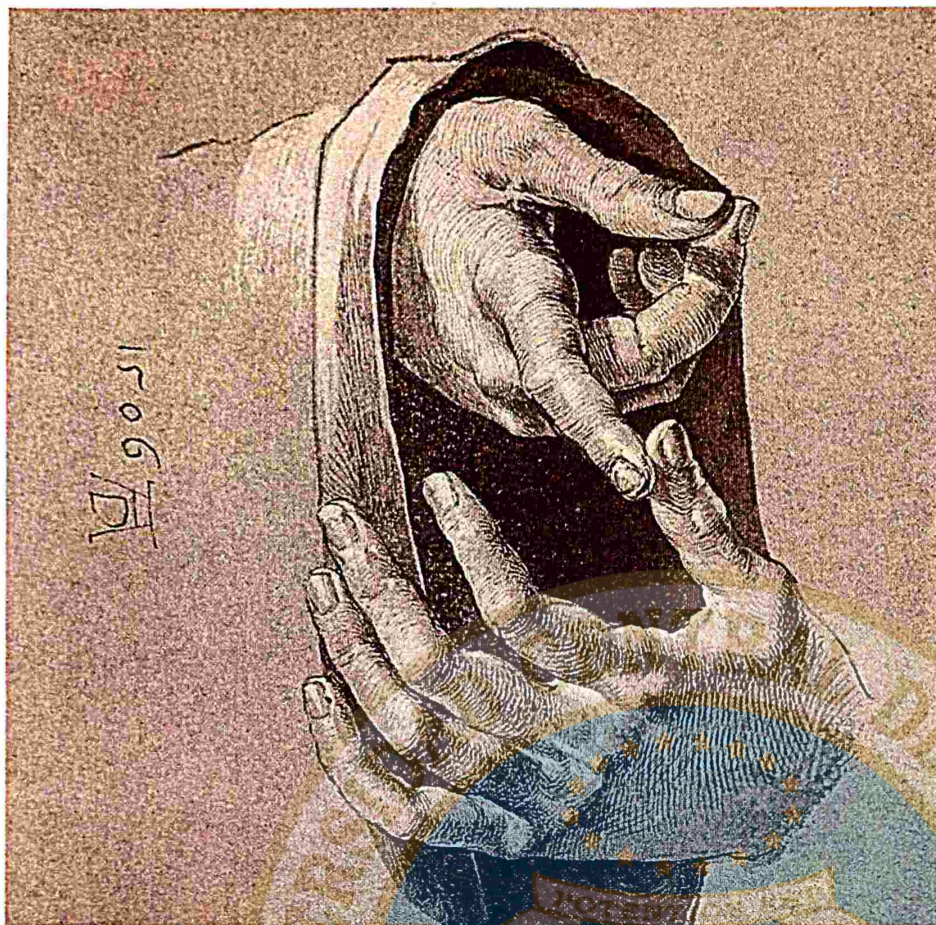
1508

Reproducción pág. 38: *Estudio para el manto de Cristo, 1508*. Pincel sobre papel imprimado con verde, realizado con blanco, 25,6 x 19,6cm. París, Musée du Louvre (firmado y fechado por el artista).

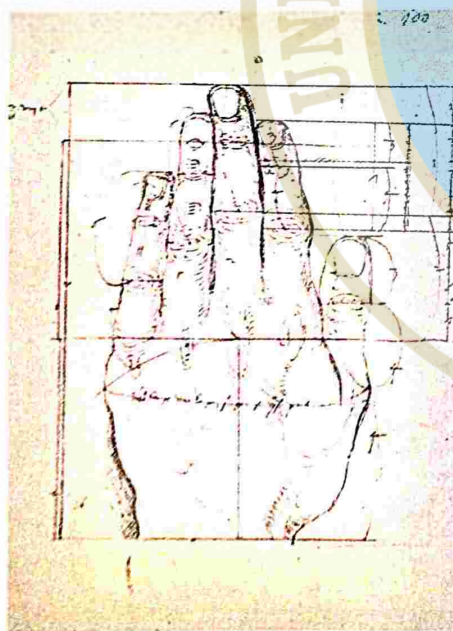
Otro estudio para el Retablo de Heller, que fue destruido, muestra el manto de Cristo torturado.

Pies de un apóstol, 1508. Pincel sobre papel verdoso, realizado con blanco, 17,7 x 21,7cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.





Las manos de Cristo a la edad de doce años, 1506. Estudio para el cuadro El Niño Jesús a los 12 años frente a los doctores de la ley. Píncel sobre papel azul veneciano, lavado y realzado con blanco, 20,7 x 18,5cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

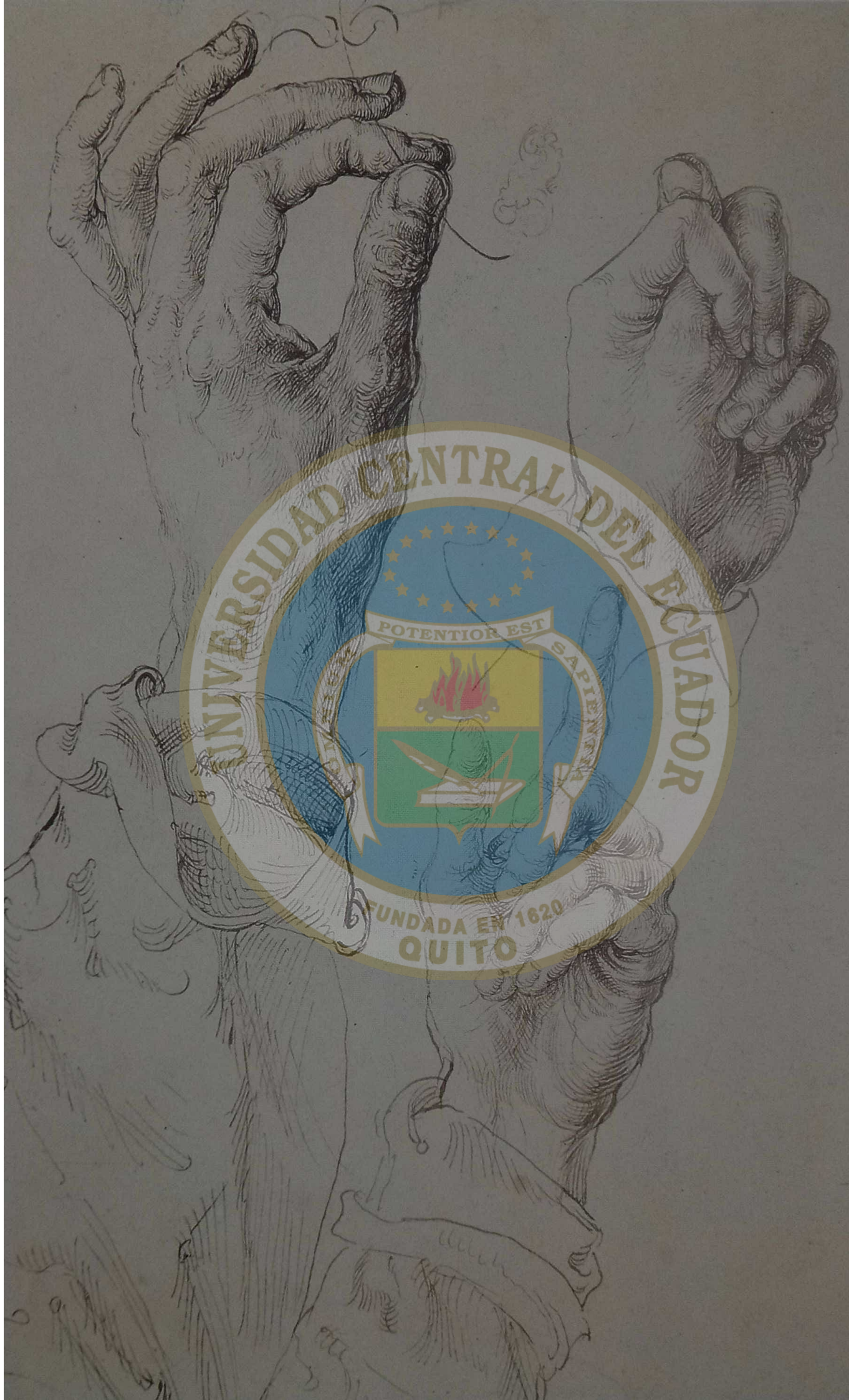


Estudio de la mano izquierda (de los «Teoría de las proporciones»).



Reproducción pág. 41: Estudio de tres manos, 1494. Pluma, 27 x 18cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

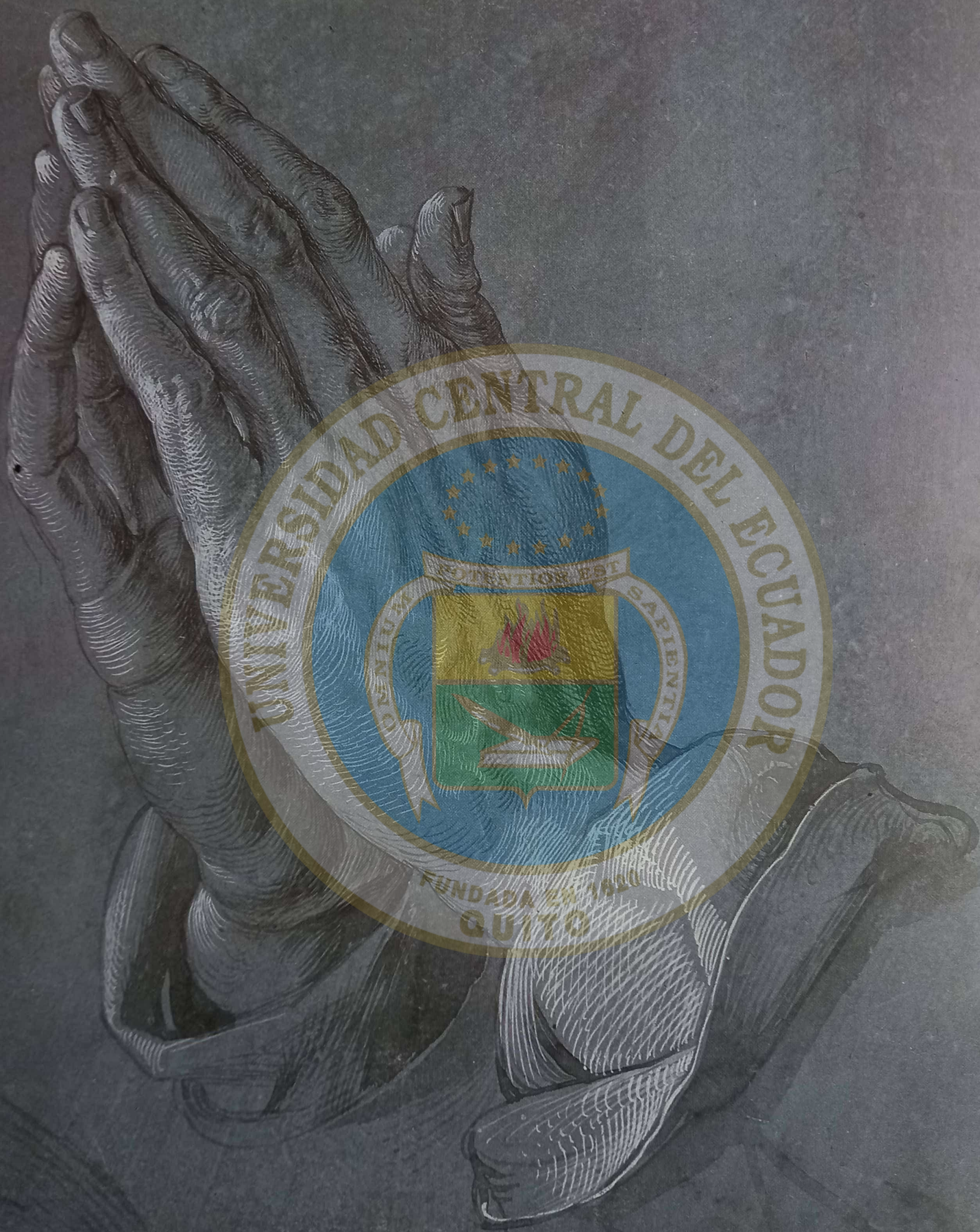
Las manos es un tema que interesó mucho a Durero. A veces las dibujó como quien hace un ejercicio de digitación, manos que trabajan o que gestículan, fijadas en precisas instantáneas. Otras veces se trata de detallados estudios previos para cuadros de gran formato, como en el caso del cuadro *El Niño Jesús a los 12 años frente a los doctores de la ley*. Todos estos trabajos testimonian la importancia que para el artista tenían las manos, que también analizó en sus estudios de proporciones.

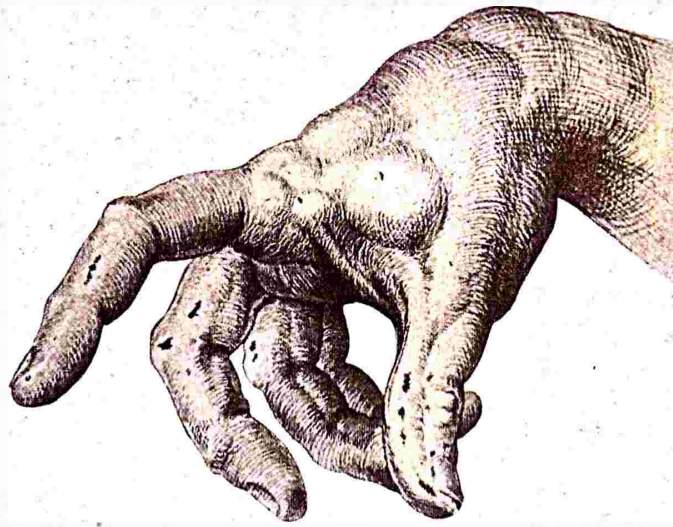


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SAPIENTIA

FUNDADA EN 1620
QUITO





Manos orando, 1508. Pincel sobre papel azul, 29 x 19,7 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

En 1508 comienza Durero con los trabajos para el Retablo de Heller. Realiza una serie de bocetos, como el dibujo de las manos orando, que se cuenta entre las obras más famosas del artista. Son las manos de uno de los apóstoles, según lo demuestra una versión posterior, reunido con sus hermanos de fe en torno a una tumba vacía. El apóstol dirige su mirada hacia lo alto, donde se corona a la Virgen María.

Apóstol de pie, 1508. Estudio para el Retablo de Heller. Pincel, tinta china sobre papel imprimado con verde, lavado y realzado con blanco, 40,7 x 24cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin– Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (firmado y fechado por el artista).

Durante dos años, de 1508 a 1509, trabajó Durero en un retablo que le encargó el comerciante francfortés Jakob Heller. Su parte central, en la que se representaba la coronación de la Virgen, fue destruida por un incendio en 1729. Todo lo que queda del retablo es una copia que data del siglo XVII y dieciocho estudios a pincel, entre los que se encuentra este apóstol con báculo.

Reproducción pág. 46: *Cabeza de ángel, 1506.* Estudio para el cuadro *La Fiesta del Rosario*. Pincel sobre papel veneciano azul, realzado con blanco, 27 x 20,8cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Reproducción pág. 47: *Cabeza del Niño Jesús a los 12 años, sin fecha.* Estudio para el cuadro *El Niño Jesús a los 12 años frente a los doctores de la ley*. Pincel sobre papel veneciano azul, realzado con blanco, 27,5 x 21,1 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

1508

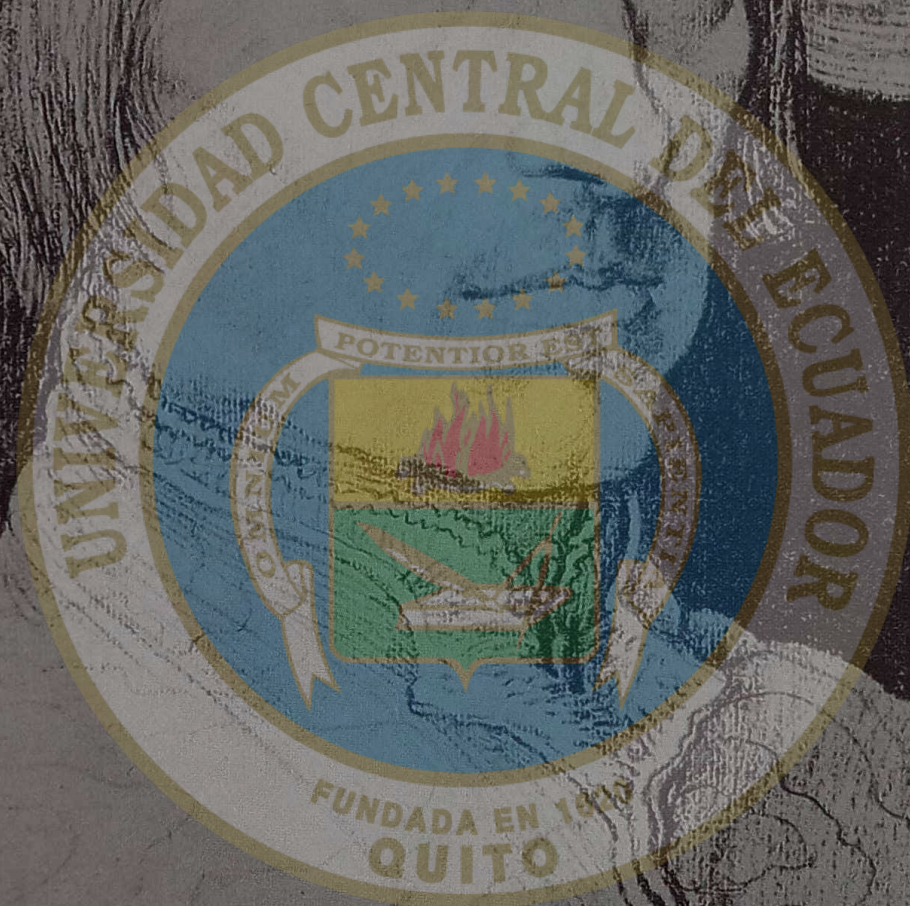


506

A
D





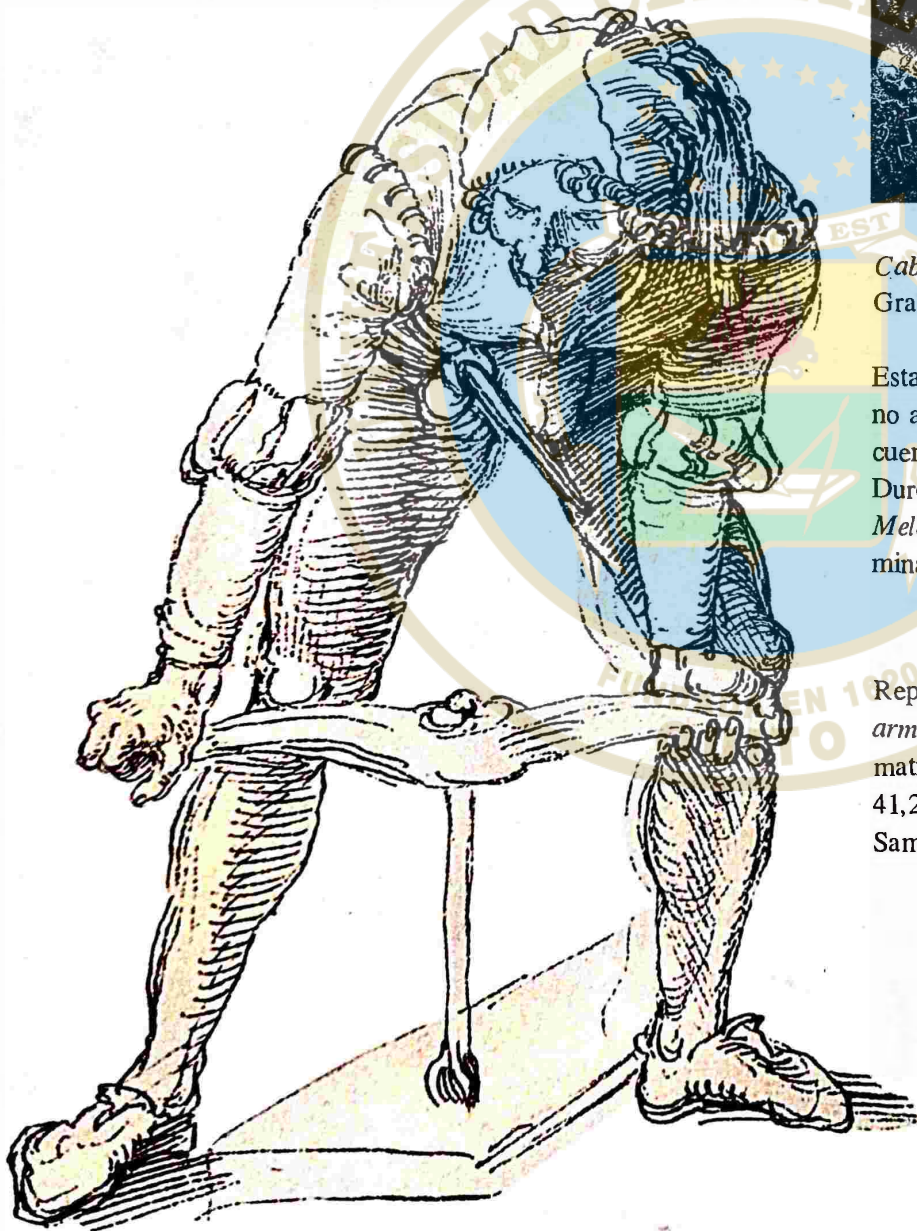




Reproducción pág. 48: *Retrato de hombre que mira hacia la derecha, hacia 1521*. Carboncillo, 36,8 x 25,5 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Reproducción pág. 49: *Retrato de un hombre joven, 1520*. Carboncillo, 36,6 x 25,8 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (firmado y fechado por el artista).

Hombre con taladro, hacia 1496–1497. Pluma, 25,1 x 15,1 cm. Bayona, Musée Bonnat.

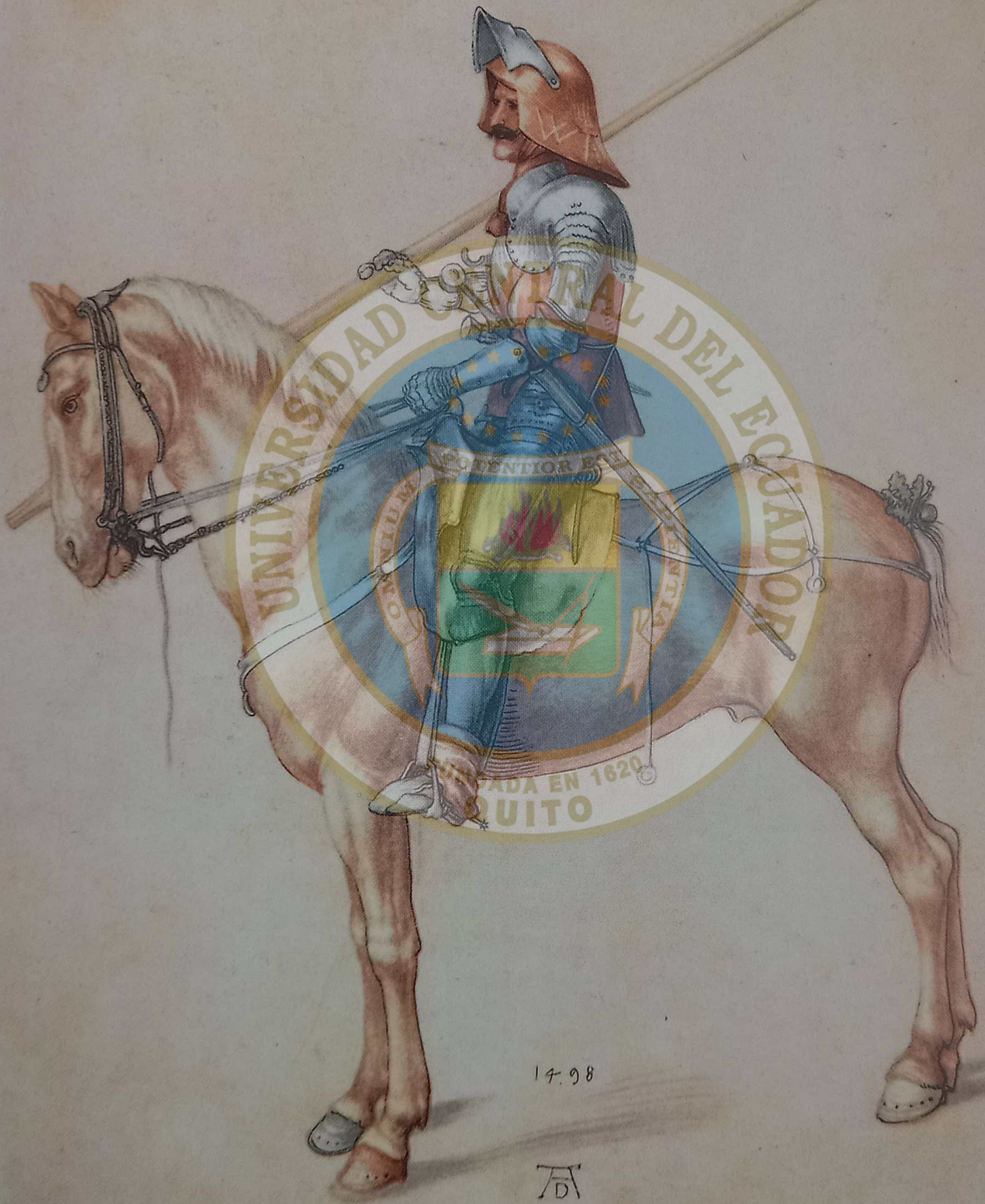


Caballero, muerte y diablo, 1513. Grabado al cobre, 24,4 x 18,9 cm.

Esta lámina con el caballero cristiano armado, terminada en 1513, se cuenta entre los mejores grabados de Durero. Junto con el *San Jerónimo* y *Melancolía* constituye el punto culminante de su obra de grabador.

Reproducción pág. 51: *Jinete con armadura, 1498*. Pluma sobre papel, matizado con acuarela, 41,2 x 32,4 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

*By the authority of the Senate
of the University of Quito*



1798

75



Erasmus de Rotterdam, 1520. Carboncillo sobre papel, 37,3 x 27,1 cm. París, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Varias veces se encontraron Durero y Erasmo de Rotterdam. El gran humanista quedó profundamente decepcionado del retrato que a petición suya le hizo Durero.



*El puerto de Amberes, 1520. Pluma,
21,3 x 28,3 cm. Viena: Graphische
Sammlung Albertina.*

Gracias a su clara composición y a la sencillez del trazo, esta vista del floreciente centro comercial en la desembocadura del Schelde figura entre los paisajes mejor logrados del maestro.



La mora Catarina, 1521.
Punta de plata sobre papel,
20 x 14cm. Florencia, Ga-
lleria degli Uffizi, Gabinet-
to Disegni e Stampe.

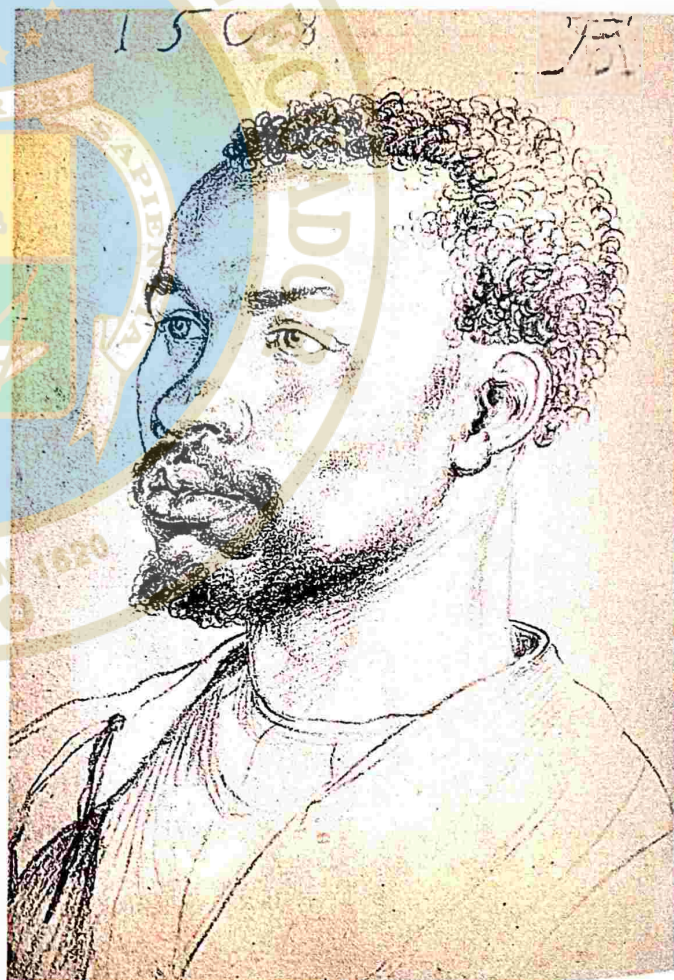
Durante su estancia en Am-
beres, una sirvienta negra
que trabajaba en casa del
comerciante portugués
João Brandão despierta la
curiosidad del artista,
quien, como consigna en
su diario, pinta a la «mo-
ra». En la lámina escribe
«Catarina 20 años de
edad».

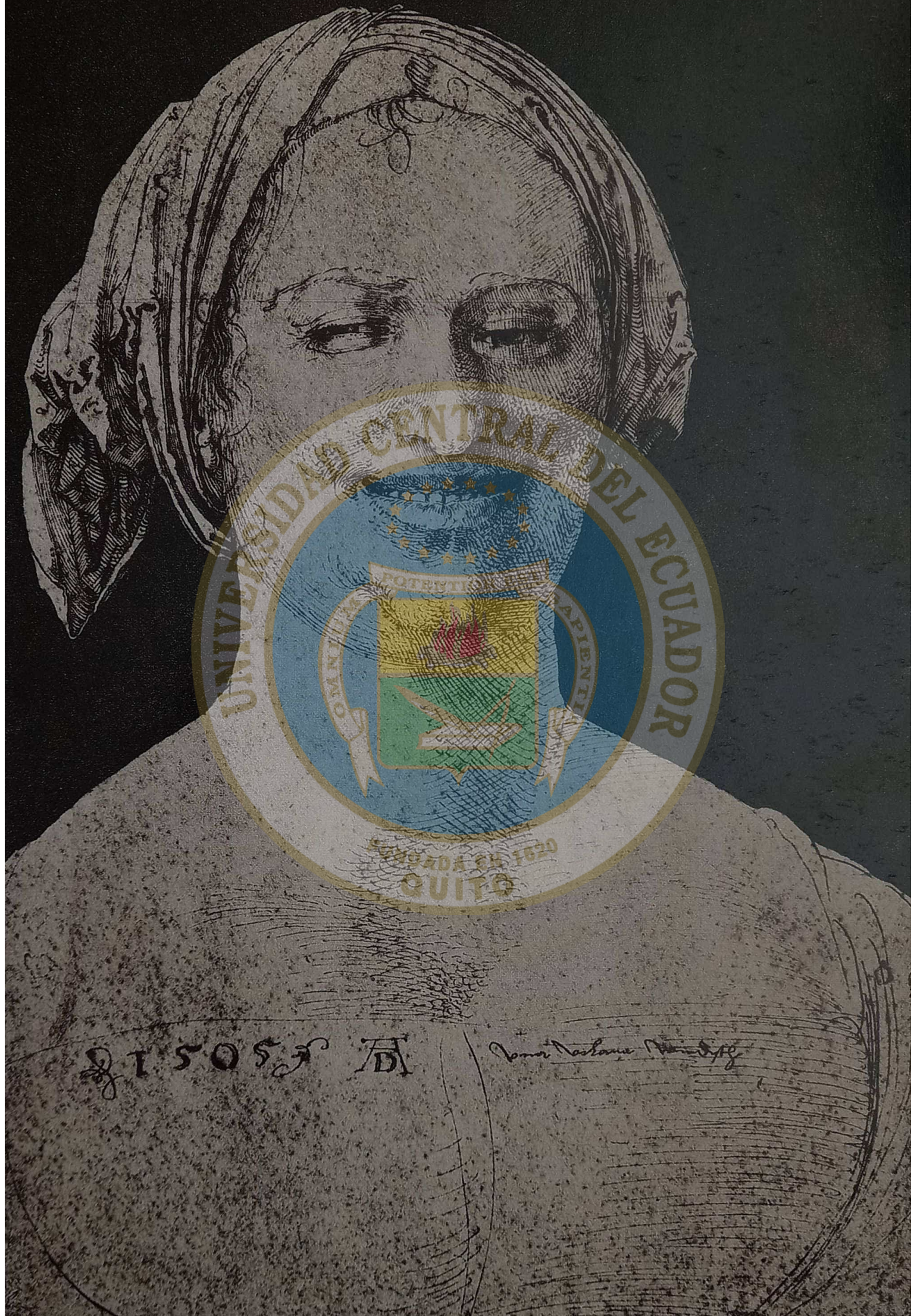
Retrato de un negro, 1508.
Carboncillo sobre papel,
32 x 21,8cm. Viena, Gra-
phische Sammlung Alber-
tina.

Este retrato es proba-
blemente un estudio para
alguno de los grandes reta-
blos que Durero y sus cola-
boradores realizaron hacia
1508.

Reproducción pág. 54: *Campesina
vindonissa, 1505.* Pluma sobre
papel, fondo lavado con marrón,
41,6 x 28,1 cm. Londres, The British
Museum (firmado y fechado por el
artista).

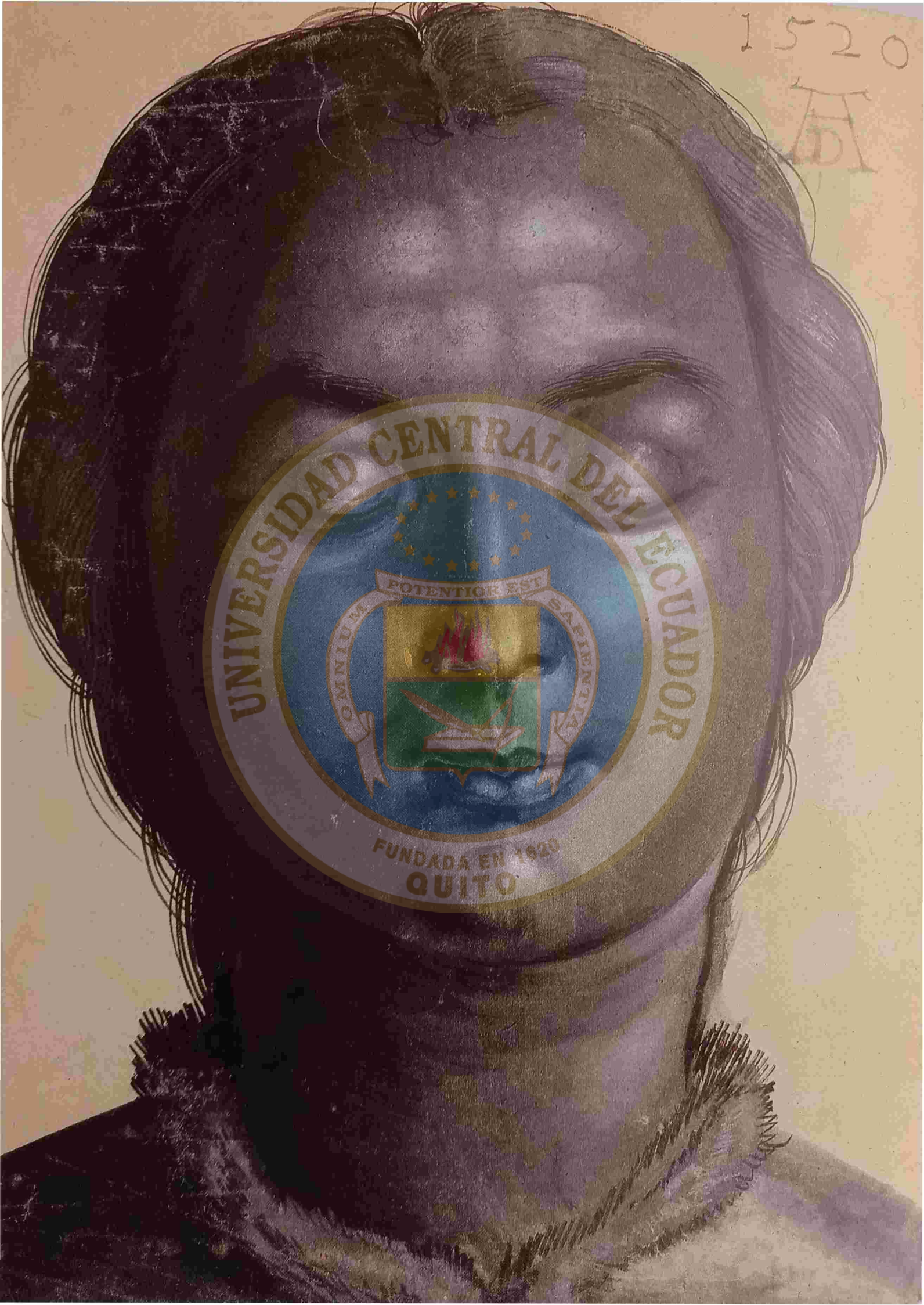
Este retrato de una mujer sonriente
lleva la inscripción «una aldeana vin-
donissa». Probablemente nuestro pin-
tor pasó, al viajar a Venecia en 1505,
por Vindonissa, comarca situada en-
tre Estiria y Carintia.





1520

AD





Reproducción pág. 56: *Cabeza de mujer joven con los ojos cerrados, hacia 1520*. Pincel, realzado con blanco, 32,4 x 22,8 cm. Londres, The British Museum.



El sultán Solimán, 1526. Punta de plata, 18,4 x 13,3 cm. Bayona, Musée Bonnat (firmado por el artista).

Solimán (1520–1566) fue uno de los más importantes sultanes del imperio otomano. Militar victorioso, sus conquistas alcanzaron en 1526 –datación de la lámina de Durero– las fronteras de Hungría.

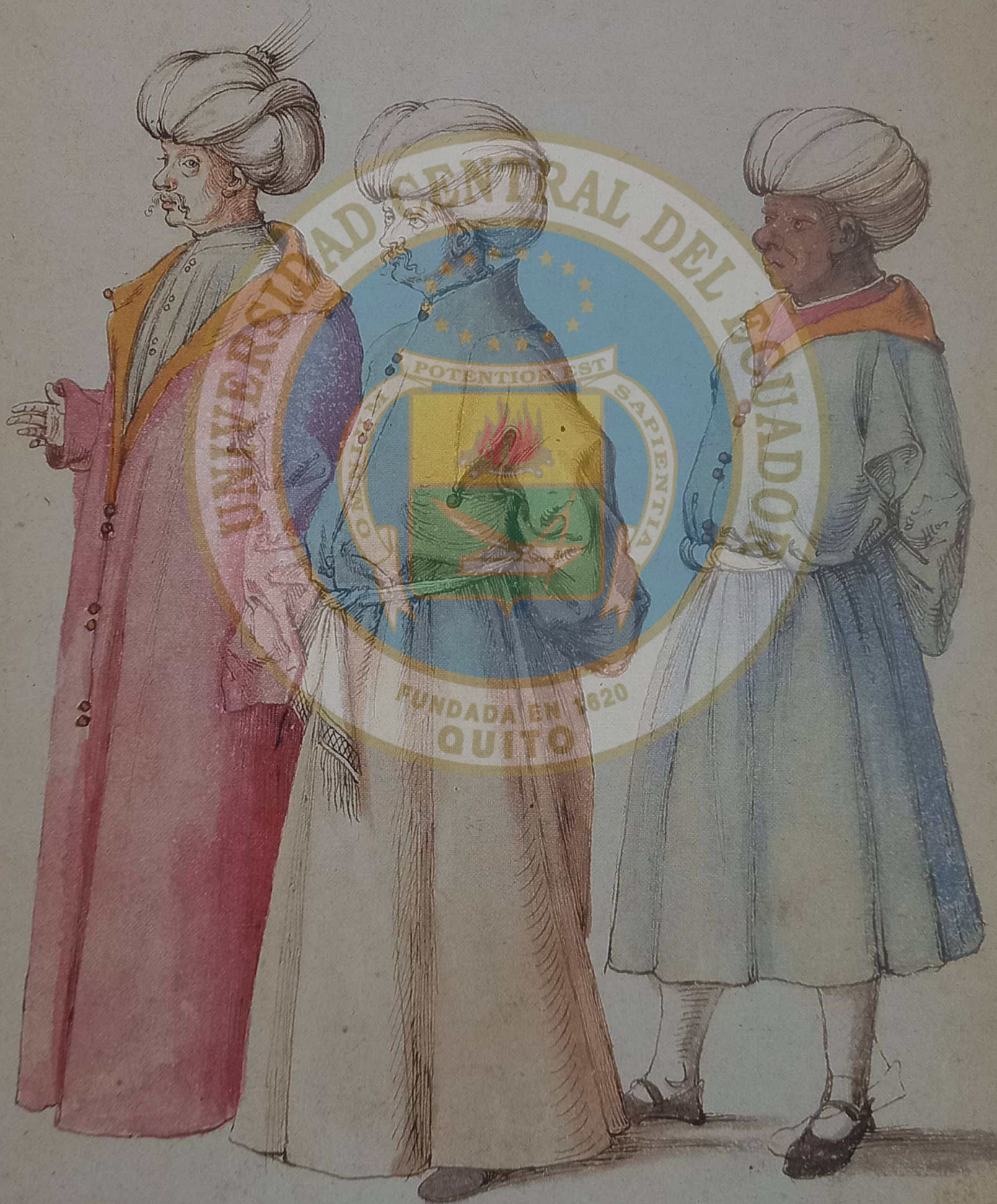
Un soberano oriental en su trono, hacia 1495. Pluma y tinta china sobre papel, 30,6 x 19,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund.

El gobernante oriental era una figura que inspiraba horror al cristiano del medievo tardío. Cuando las tropas turcas sitiaron Viena en 1529, se vio amenazada la civilización cristiana.

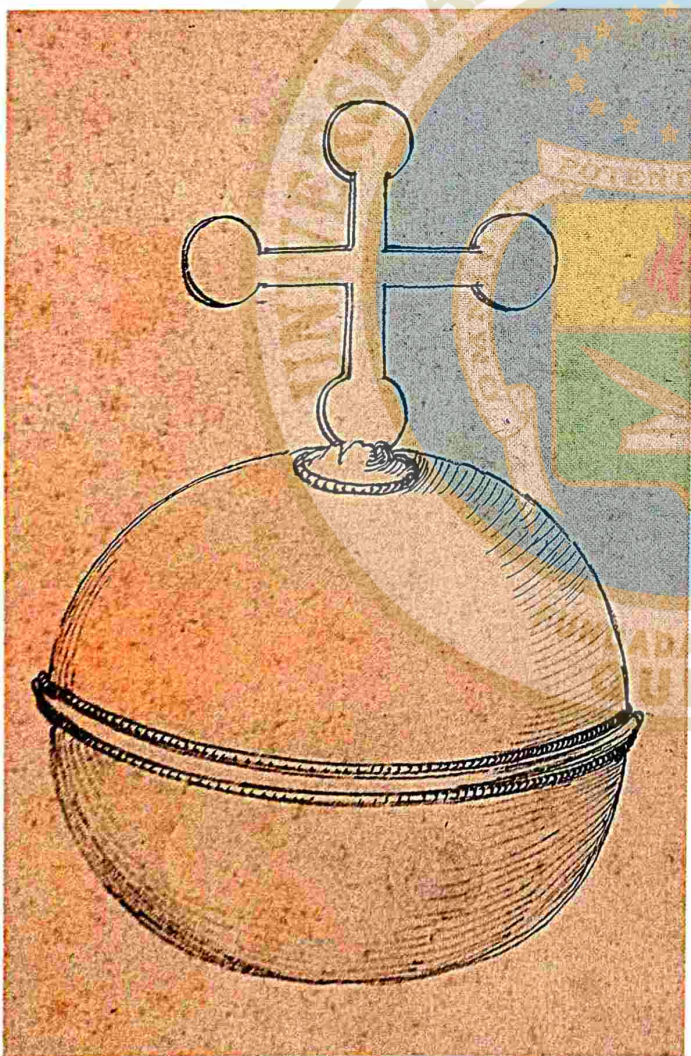
Reproducción pág. 57: *Cabeza de una mujer joven, sin fecha*. Pincel sobre papel veneciano azul, realzado con blanco, 28,5 x 19 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.



Reproducción pág. 59: *Tres orientales, 1514*. Pluma y tinta china negra y marrón, 30,5 x 19,9 cm. Londres, The British Museum.



El globo imperial, sin fecha. Pluma, sombreado con acuarela amarilla, 27,3 x 21 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

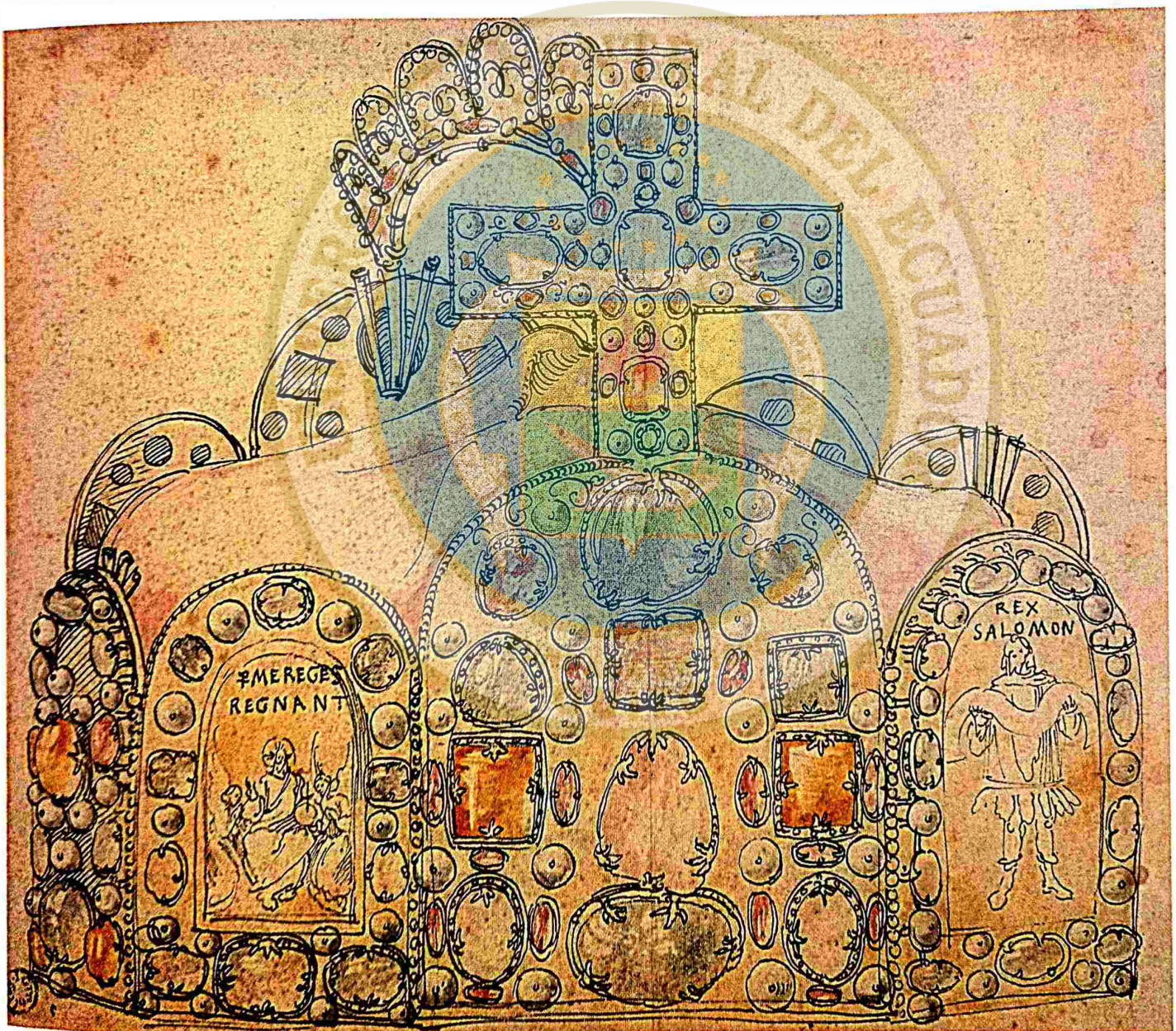


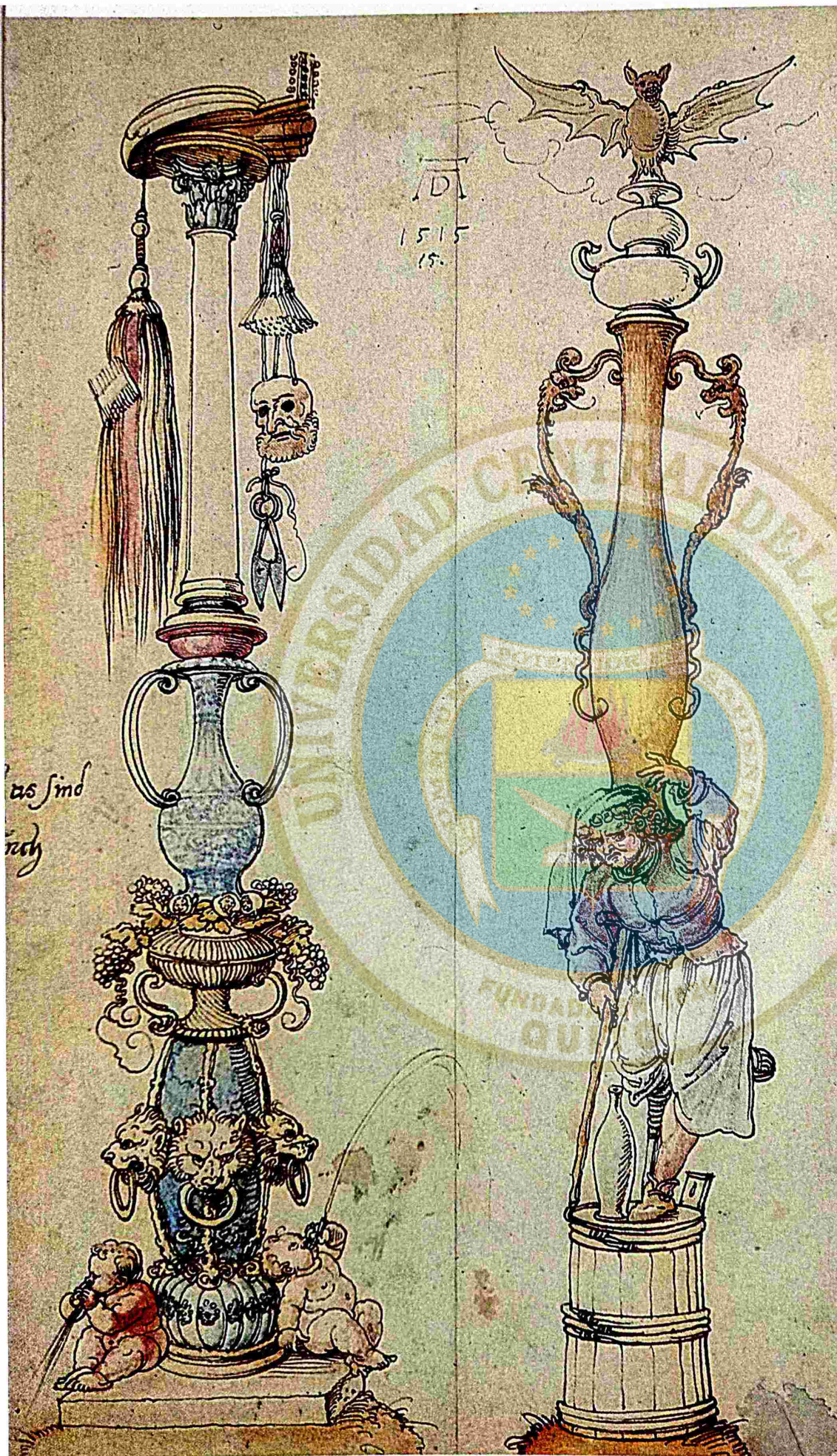
Guante del emperador, sin fecha. Pluma y acuarela, 30,5 x 19,8cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Colección Praun y Esterházy.

Para pintar un retrato de Carlomagno, Durero estudió las joyas imperiales que se conservaban en Nuremberg y que se exponían todos los años durante las fiestas de Pascua de Resurrección. Entre las joyas se contaba, además del globo imperial y el cetro, un guante ricamente adornado.

La corona imperial, sin fecha. Pluma, sombreado ligeramente con acuarela, 23,7 x 28,1 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

La corona imperial era parte de las insignias conservadas en Nuremberg. A pesar de que fue hecha sólo en 962 con motivo de la coronación de Otón el Grande, en el retrato ideal que Dürero pintó de Carlomagno adorna ya su cabeza.





Dos columnas de fantasía, 1515. Pluma, sombreado con acuarela roja, azul y marrón, 20,3 x 14,3 cm.

Londres, The British Museum (el monograma y la fecha no son originales).

Reproducción pág. 63:
Estudio para un surtidor de mesa, 1509. Pluma, sombreada a colores, 30,5 x 19,4cm. Oxford, Ashmolean Museum (el monograma y la fecha no son originales).



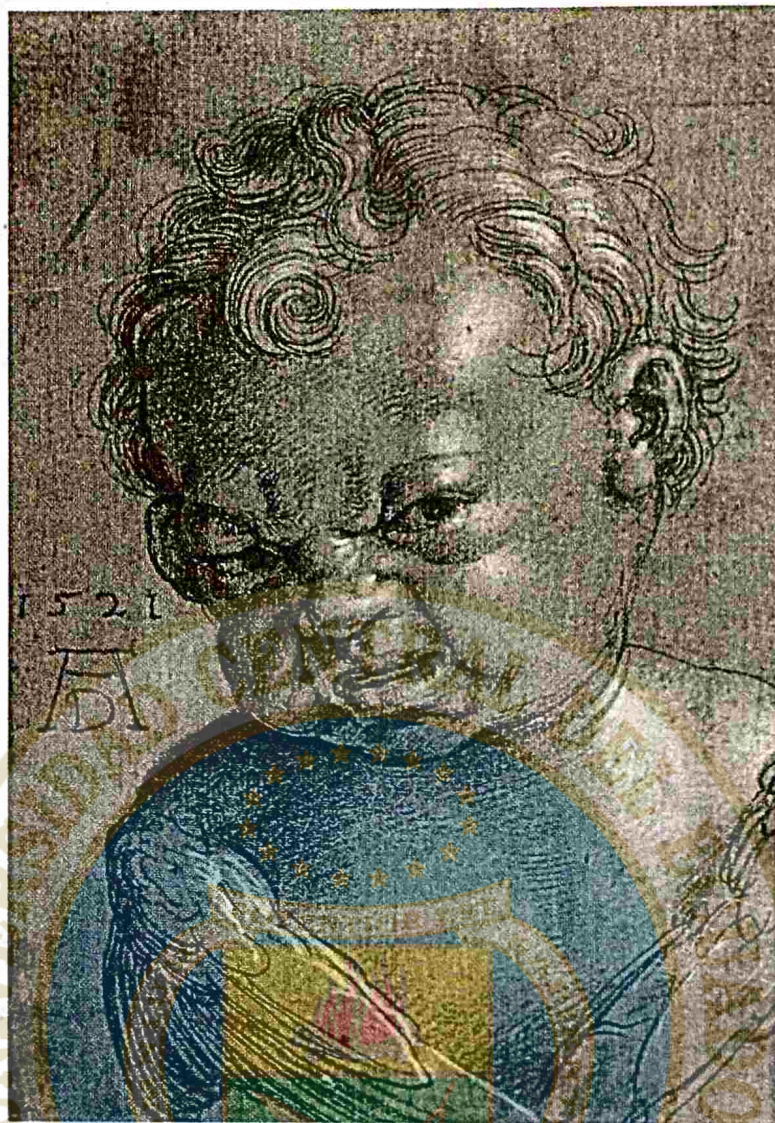
1506
A





Niño Jesús salvador del mundo, 1493. Temple sobre papel vitela, 11,8 x 9,3cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Niño Jesús entronizado, 1506. Estudio para La Virgen con el lugano. Pincel sobre papel azul veneciano, realzado con blanco, 39,6 x 27,2cm. Perdido desde 1945. Antiguamente en Bremen, Kunsthalle Bremen (el monograma y la fecha no son originales). Las divergencias con respecto al cuadro ponen de manifiesto la importancia que Durero daba a los estudios previos.



Busto de un ángel llorando, 1521.
 Estudio para el cuadro *Crucifixión*.
 Tiza sobre papel imprimado con
 azul, realzado con blanco,
 21,1 x 16,7cm. Nuremberg,
 Germanisches Nationalmuseum.

*Cabeza de niño vuelta hacia la dere-
 cha, sin fecha.* Pincel sobre papel
 veneciano azul, realzado con blanco,
 16 x 10,9cm. París, Musée du
 Louvre.



Abajo a la izquierda: *La Virgen María sentada sobre asiento de césped amamantando al Niño Jesús, sin fecha. Pluma, 11,7 x 7,8cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina (el monograma no es original).*

Abajo a la derecha: *La Virgen María en traje nurembergués, 1502. Pluma, 19,9 x 12,8cm. Oxford, Ashmolean Museum.*

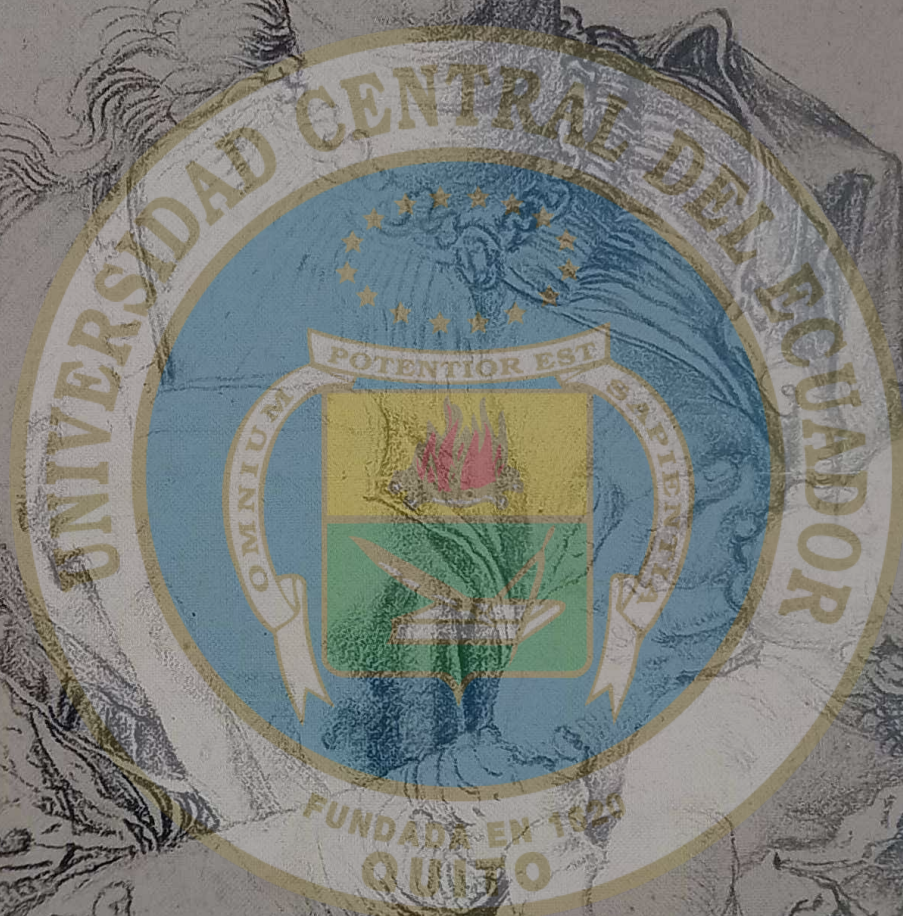


Pequeña cabeza de la Virgen María. Pluma, 4,2 x 4,2cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

Reproducción pág. 69: *La Virgen María de medio cuerpo amamantando al Niño Jesús, 1512. Carboncillo, 41,8 x 28,8 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.*

María dando el pecho al Niño es un tipo muy antiguo de retrato del arte cristiano. Durero mundaniza el tipo utilizando como modelo una mujer contemporánea y suprimiendo la aureola.



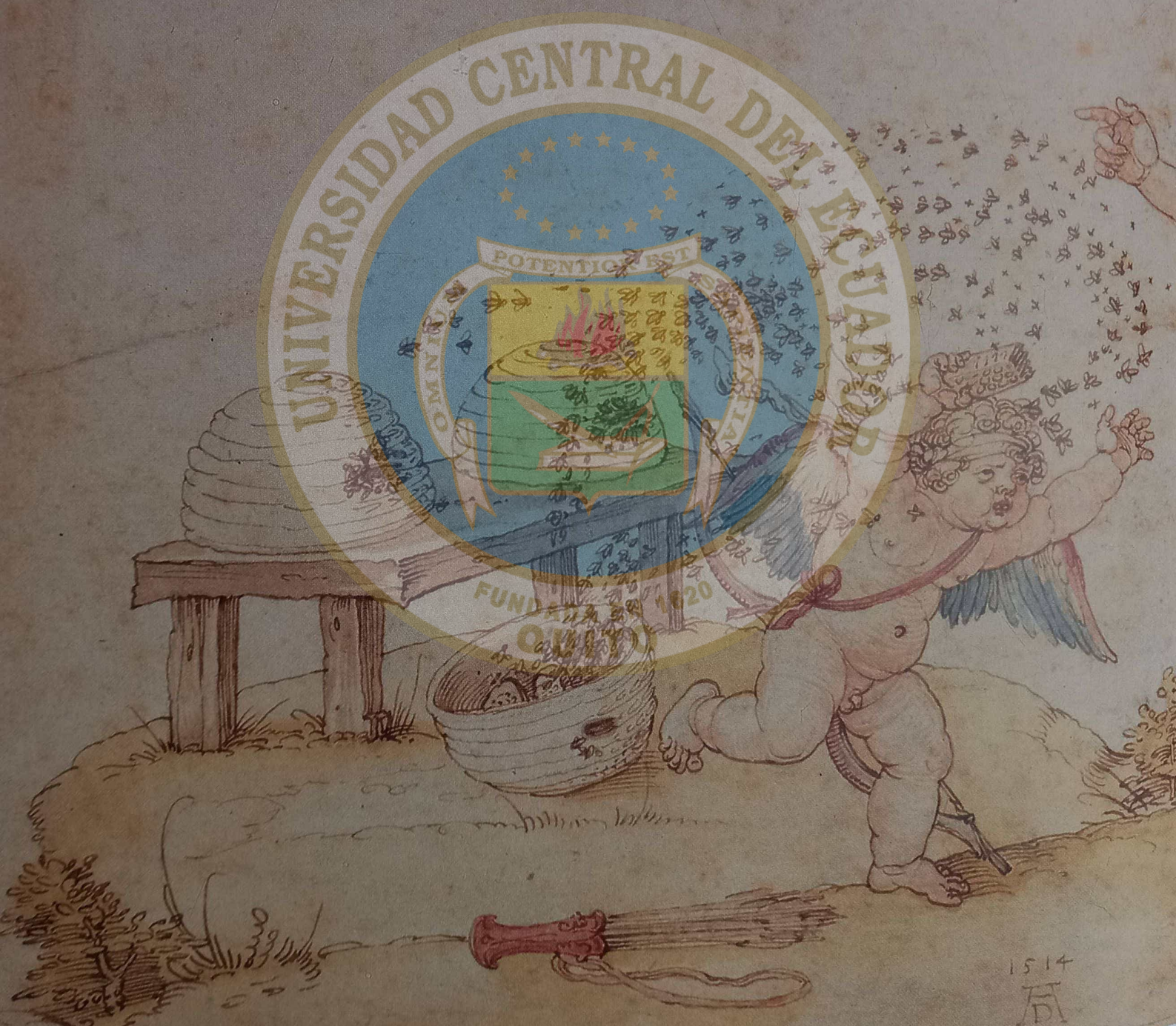


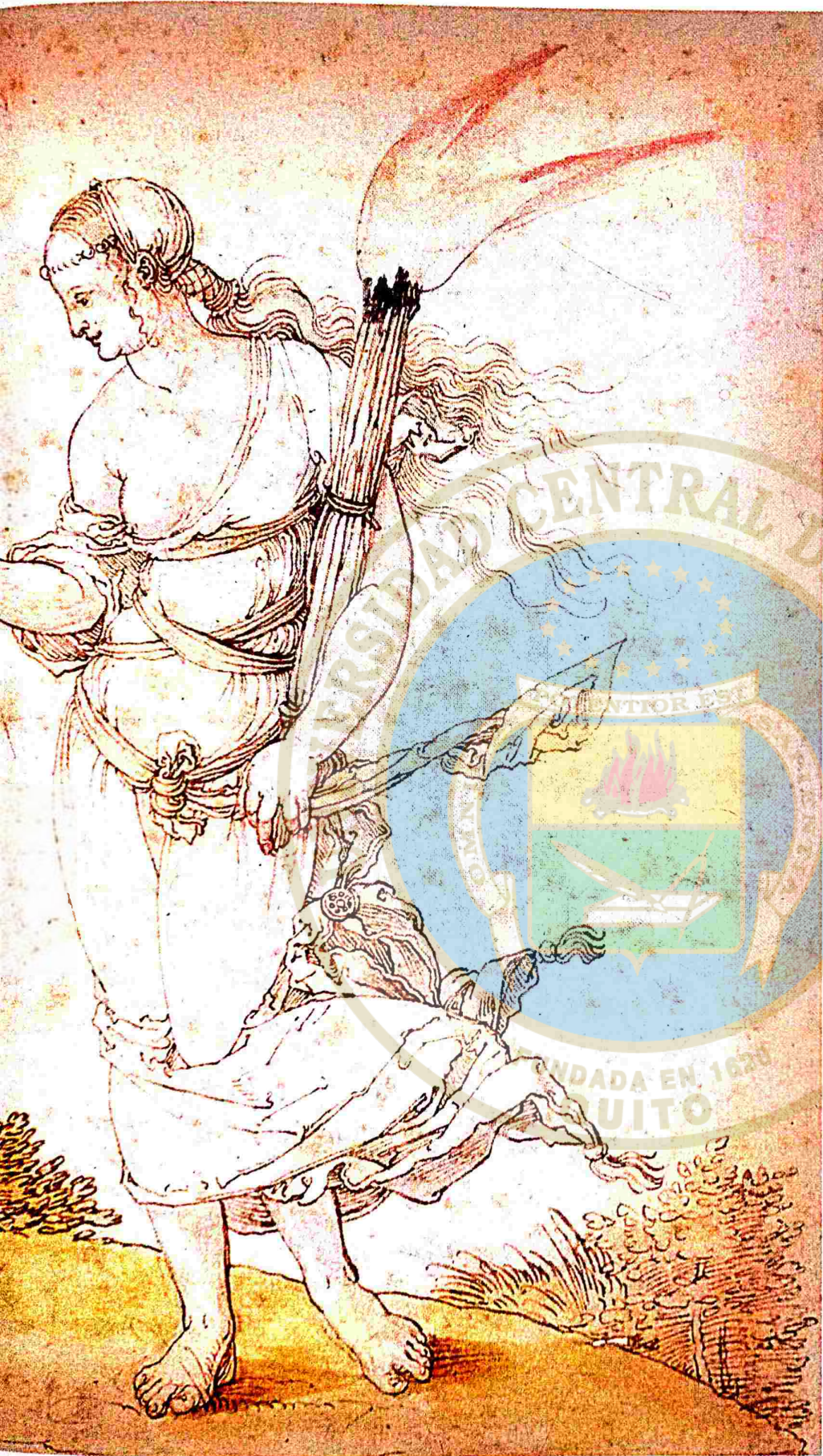
Reproducción pág. 71: *Adán y Eva, de espaldas*, 1510. Pluma, 29,5 x 22cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina (firmado y fechado por el artista).

Dürero utiliza el tema de la seducción de Adán –un tema religioso– como pretexto para describir una escena íntima cargada de erotismo.

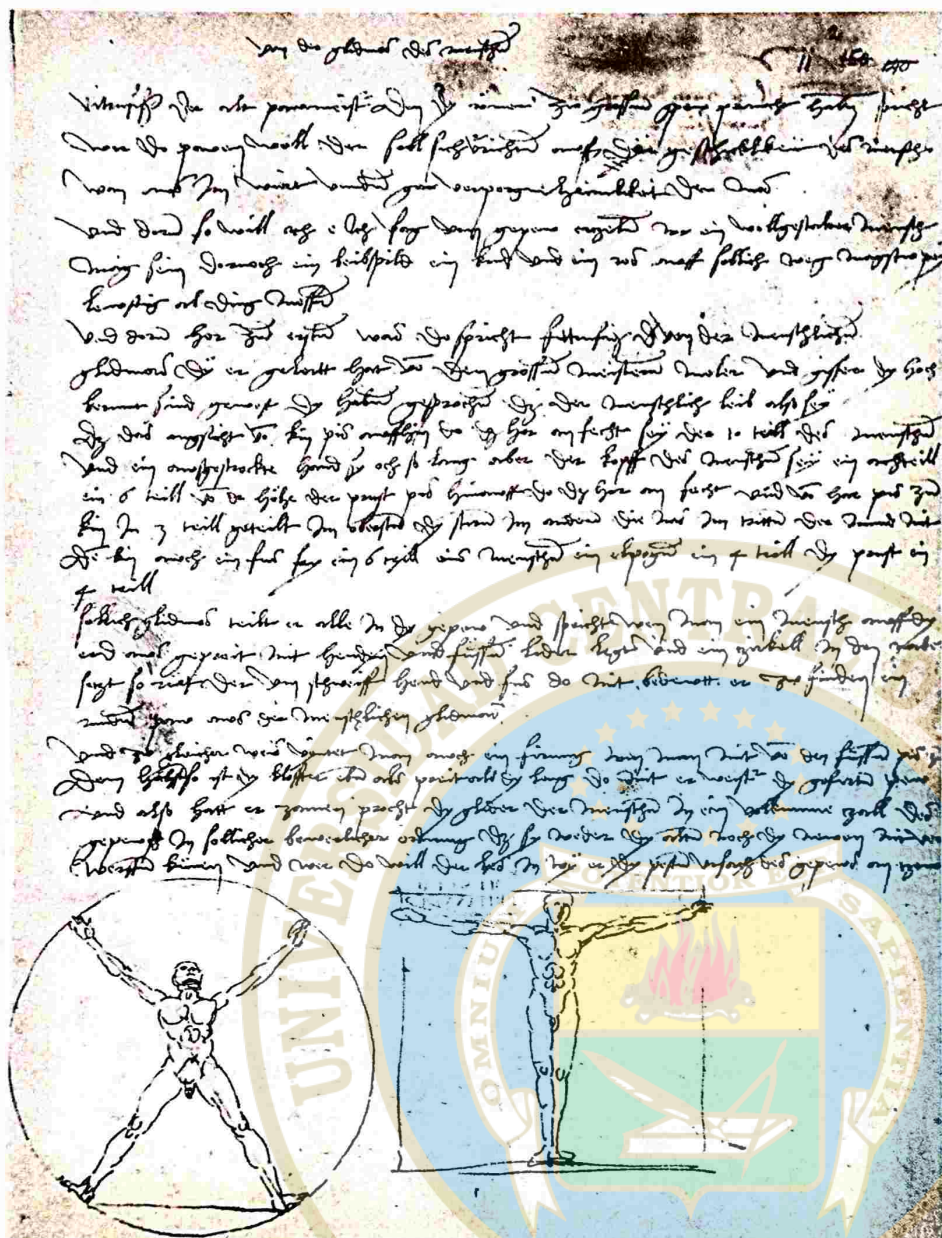








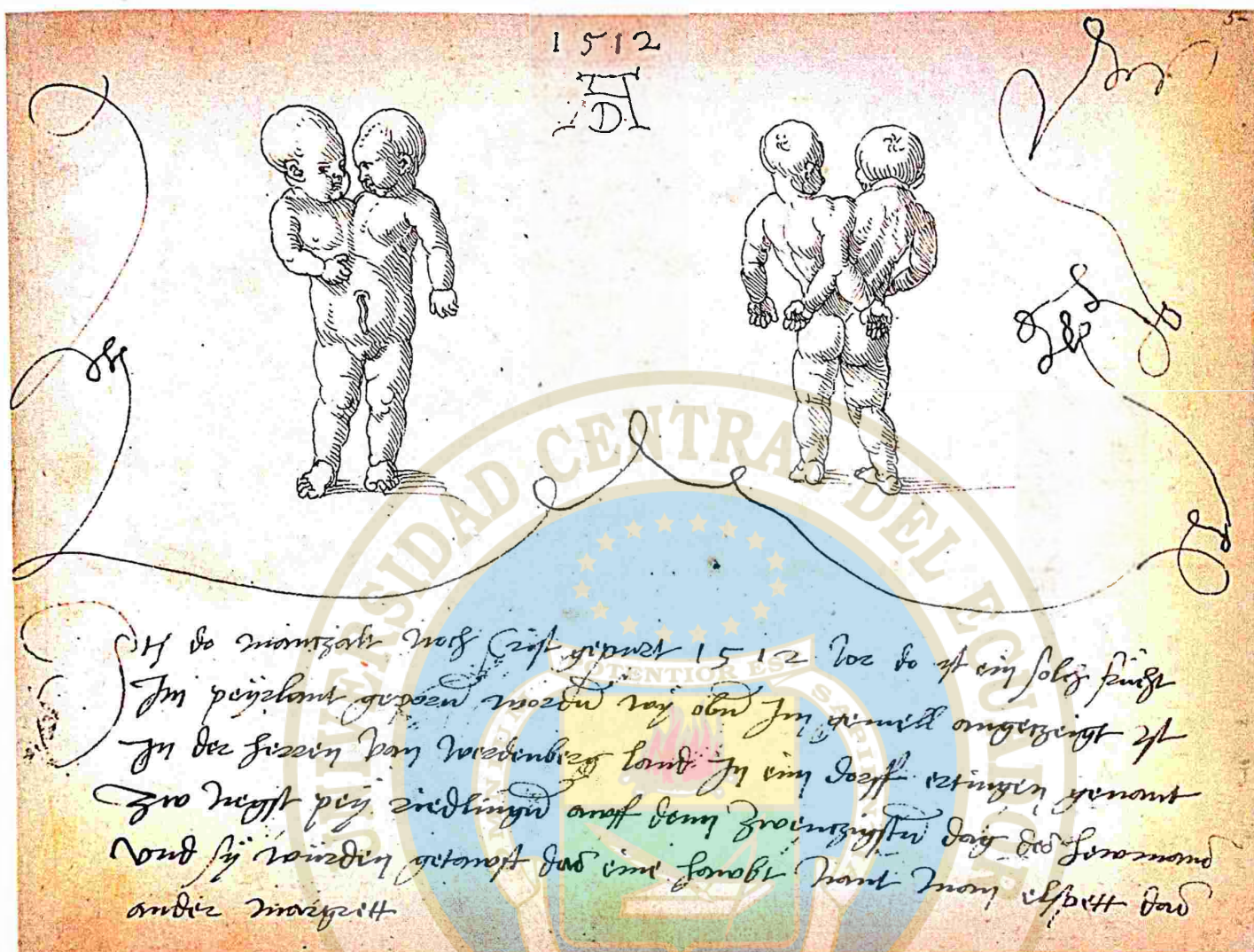
Venus y Cupido, ladrón de miel,
1514. Pluma sobre dibujo a pincel, li-
geramente sombreado con acuarela,
21,6 x 31,3cm. Viena, Kunsthistori-
sches Museum (firmado y fechado
por el artista).



Hombre desnudo inscrito en un círculo y en un cuadrado, 1507.



Retrato de un niño con larga barba, 1527. Acuarela sobre lienzo, 55,2 x 27,8cm. París, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (firmado y fechado por el artista).



Los hermanos siameses de Ertlingen, 1512. Pluma y tinta china, 15,8 x 20,8 cm. Oxford, Ashmolean Museum (firmado y fechado por el artista).

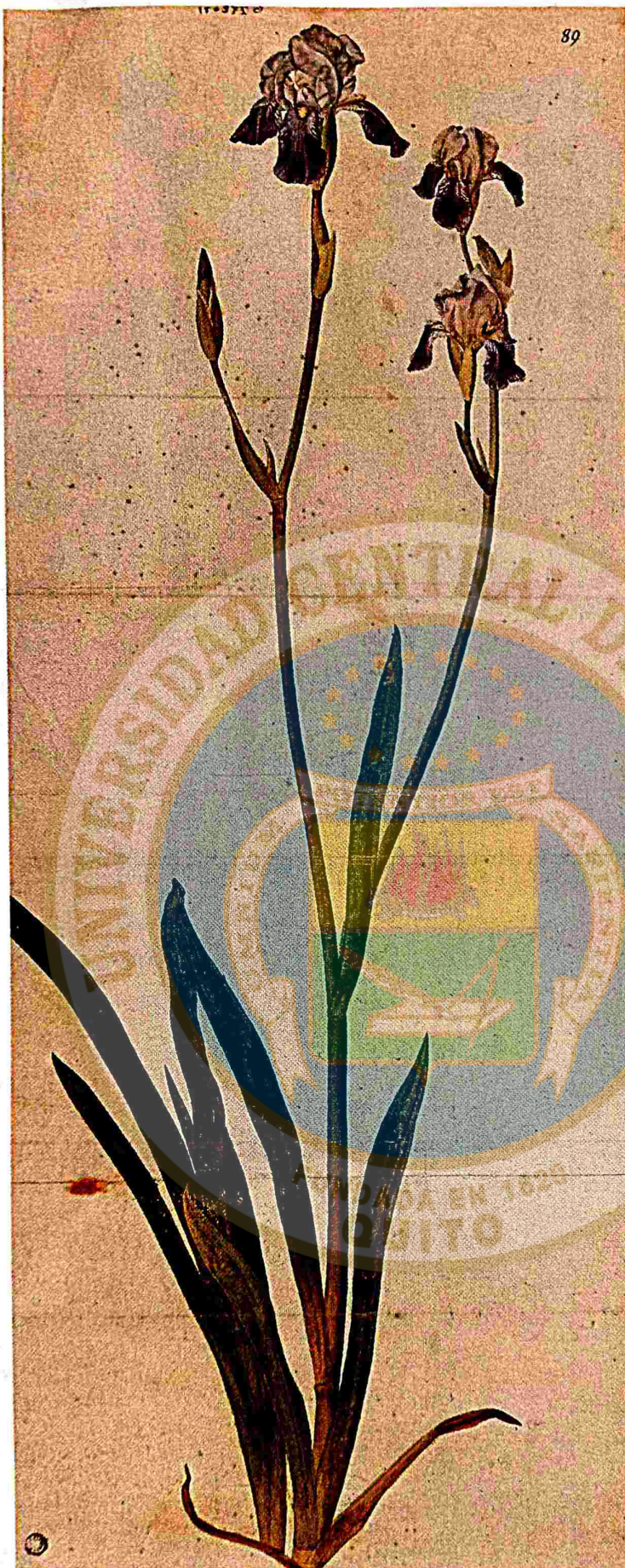
Al igual que Leonardo da Vinci, Dürero mostró gran interés por las anomalías biológicas; en este caso se trata de dos hermanas mellizas unidas por el tórax. La lámina es expresión de nuevo interés por la naturaleza.

Gran tabla de césped, 1503. Acuarela y aguada, 41 x 31,5 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

La reproducción de dientes de león marchitos, hierbas, pimpinelas y hojas de llantén en tamaño natural era, hacia 1503, una cosa nunca vista en el arte. Nadie se había atrevido a pintar algo tan humilde y trivial. Durero fundamentaría más tarde este nuevo interés por la naturaleza en su «Teoría de las proporciones», en la que escribió: «La vida en la naturaleza nos enseña la verdad de las cosas».

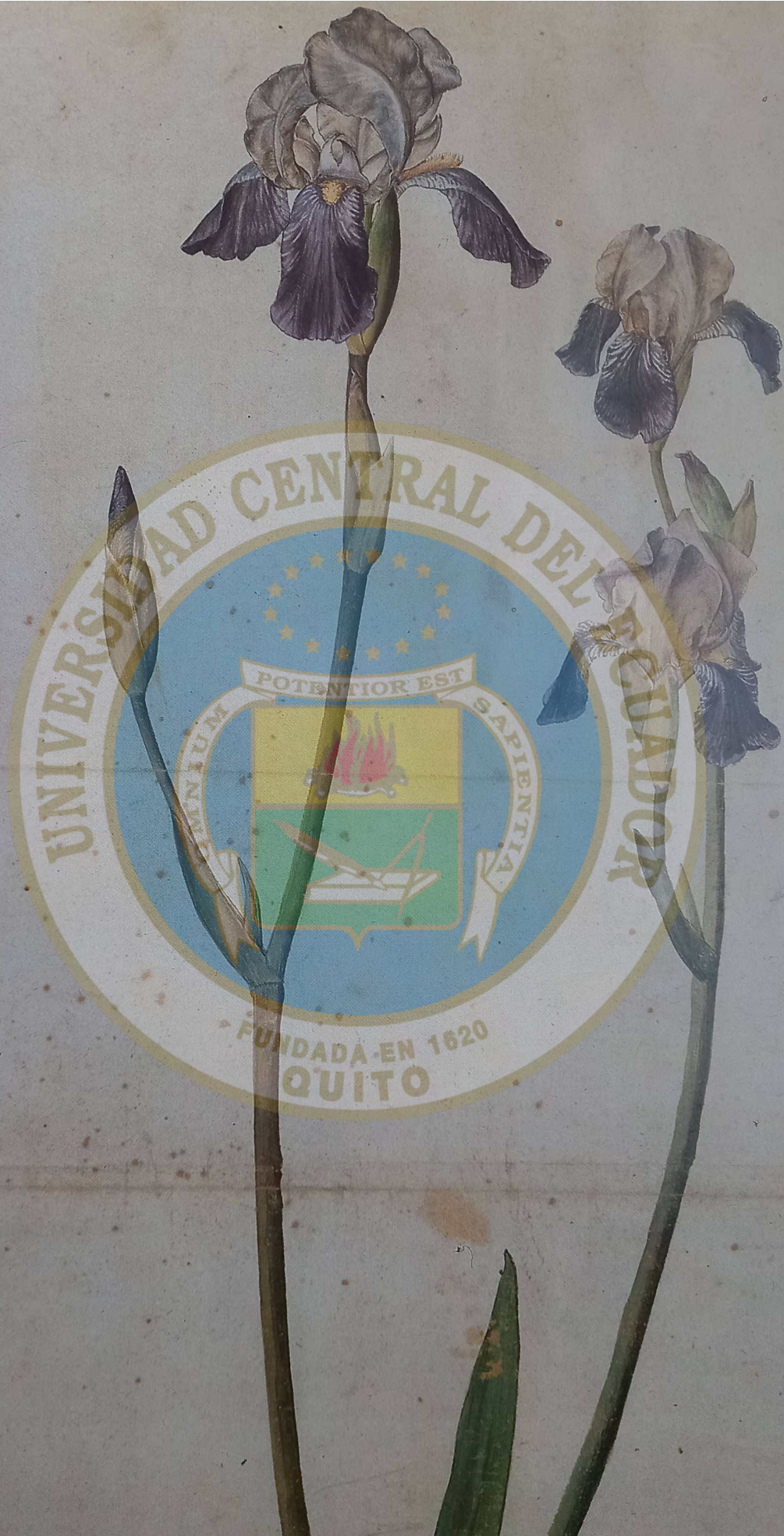


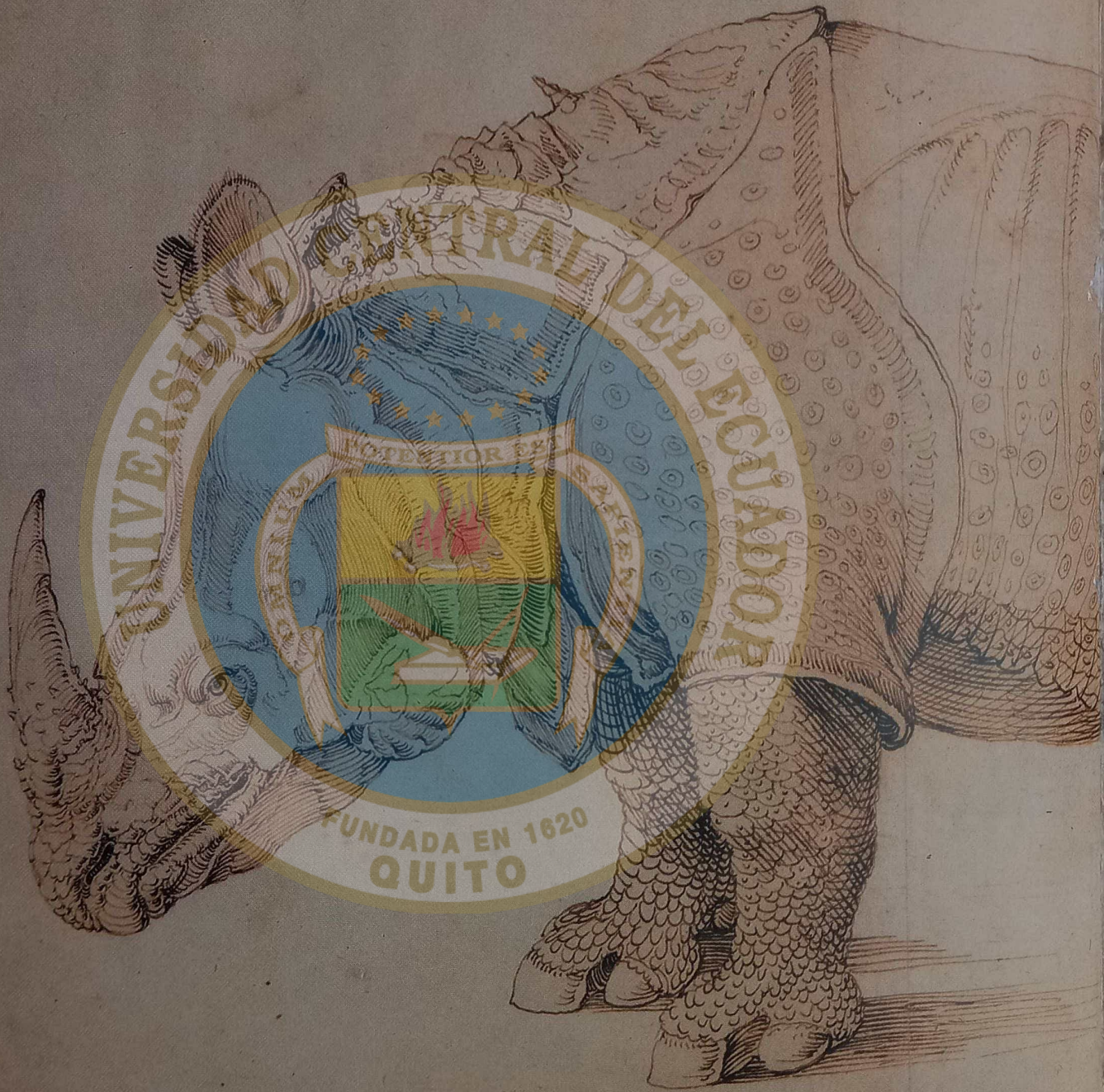




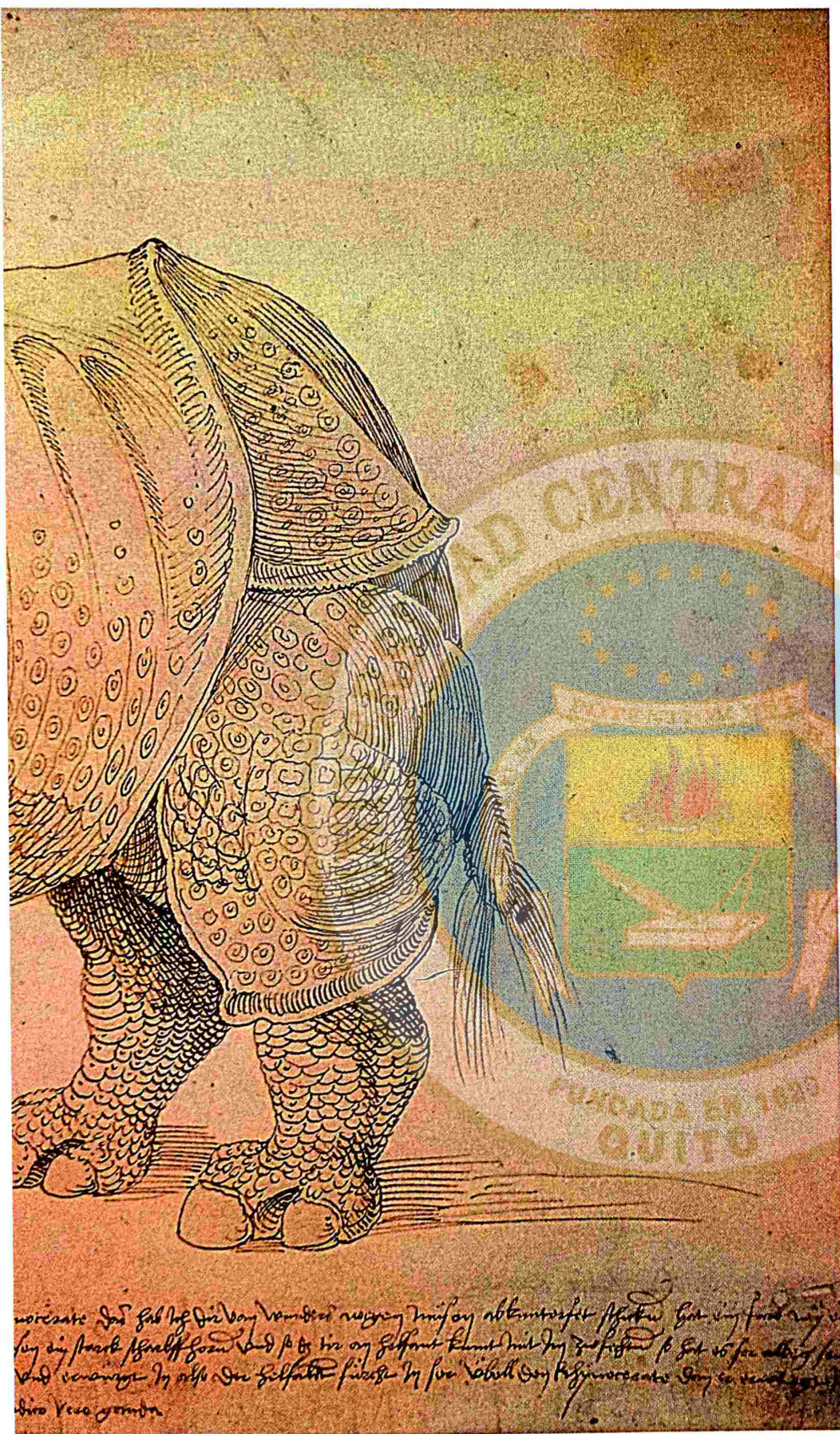
Gladiolo (Iris troiana), 1508. Pluma, acuarela y aguada sobre papel con marca de agua, 77,5 x 31,3 cm. Bremen, Kunsthalle Bremen (el monograma y la firma no son originales).

Las plantas, sobre todo las flores, tenían en tiempos de Durero un significado simbólico religioso, que aludía a la doctrina de la gracia cristiana. Su utilización en cuadros de santos y en retablos confieren a los hechos representados un carácter místico. Dentro de este simbolismo vegetal, el gladiolo representaba el perdón de los pecados.





H. 153 la ab i. may. Ein Rhinoceros ist ein sehr lebendiges Thier und ist in der That ein sehr gefährliches Thier. Es ist sehr stark und sehr schnell und sehr wild. Es ist sehr schwer zu tödten und sehr gefährlich für den Menschen. Es ist sehr schön und sehr interessant zu sehen. Es ist sehr selten und sehr kostbar. Es ist sehr wichtig für die Wissenschaft und für die Natur. Es ist sehr schön und sehr interessant zu sehen. Es ist sehr selten und sehr kostbar. Es ist sehr wichtig für die Wissenschaft und für die Natur.



*Rinoceronte, 1515. Pluma,
27,4 x 42cm. Londres, The British
Museum.*

En 1515 el rey Manuel I de Portugal manda embarcar en Lisboa un elefante y un rinoceronte, animales que quería regalar al papa León X. En el trayecto, el barco naufraga y los animales perecen. Es seguro que Durero no vió al paquidermo, su dibujo lo hizo apoyado en informes ajenos e incluso tal vez aprovechando bocetos de terceros. Así se explican las divergencias anatómicas del animal.

Cabeza de ciervo, 1514. Pincel con acuarela, 22,8 x 16,6cm. Bayona, Musée Bonnat (fecha y monograma se deben probablemente a Hans Kulmbach).

Durero elaboraba sus láminas de animales en tres etapas: primero pintaba a pincel los contornos –como en la lámina del ciervo–, luego coloreaba las superficies, y finalmente añadía los detalles de la piel.

Alce, hacia 1519. Pincel, 21,3 x 26cm. Londres, The British Museum.

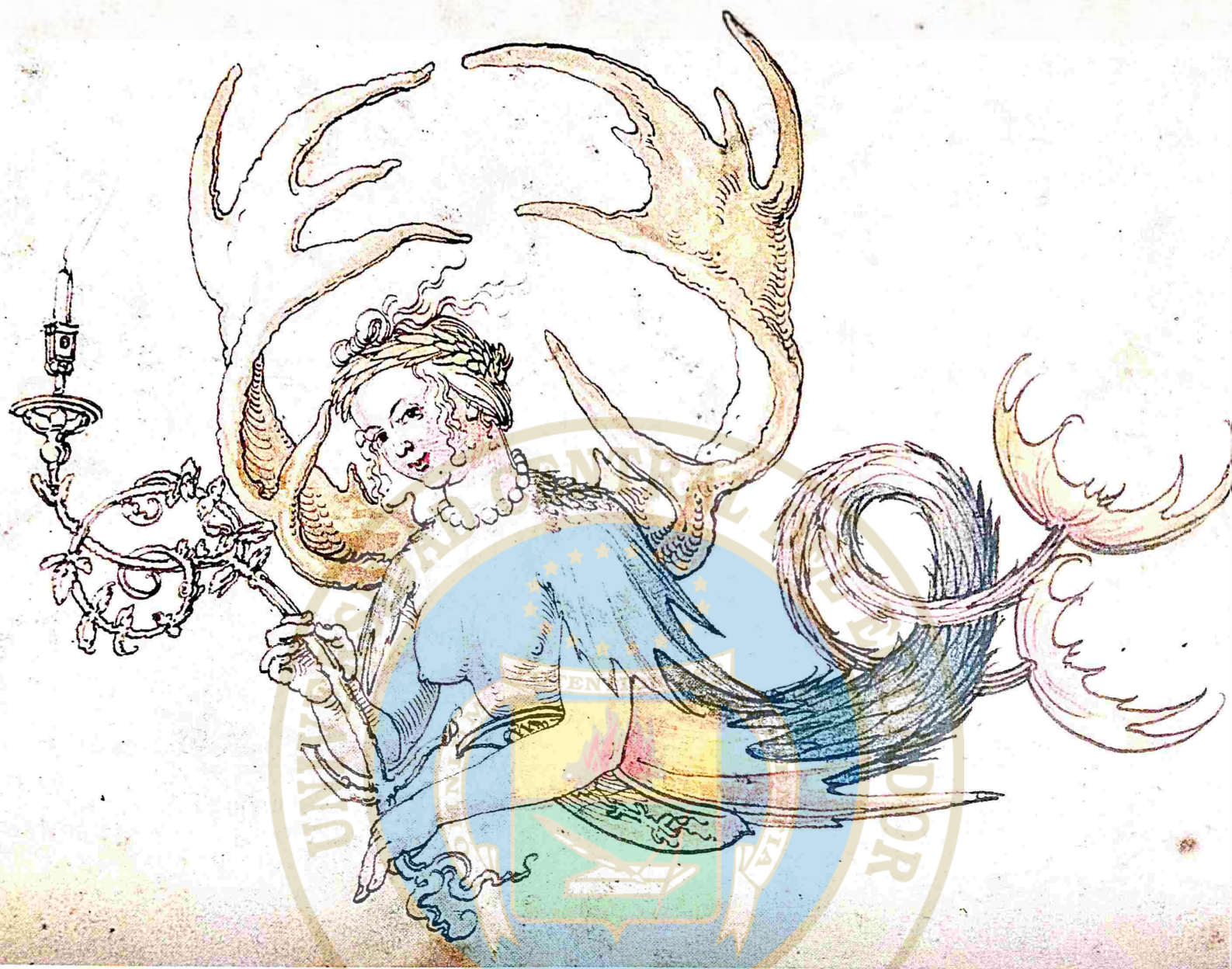


1514 H



*Cabeza de venado con monstruosa
cornamenta, sin fecha. Pluma ma-
rrón, 24 x 30,9 cm. Berlín, Staatliche
Museen zu Berlin – Preußischer Kul-
turbesitz, Kupferstichkabinett.*



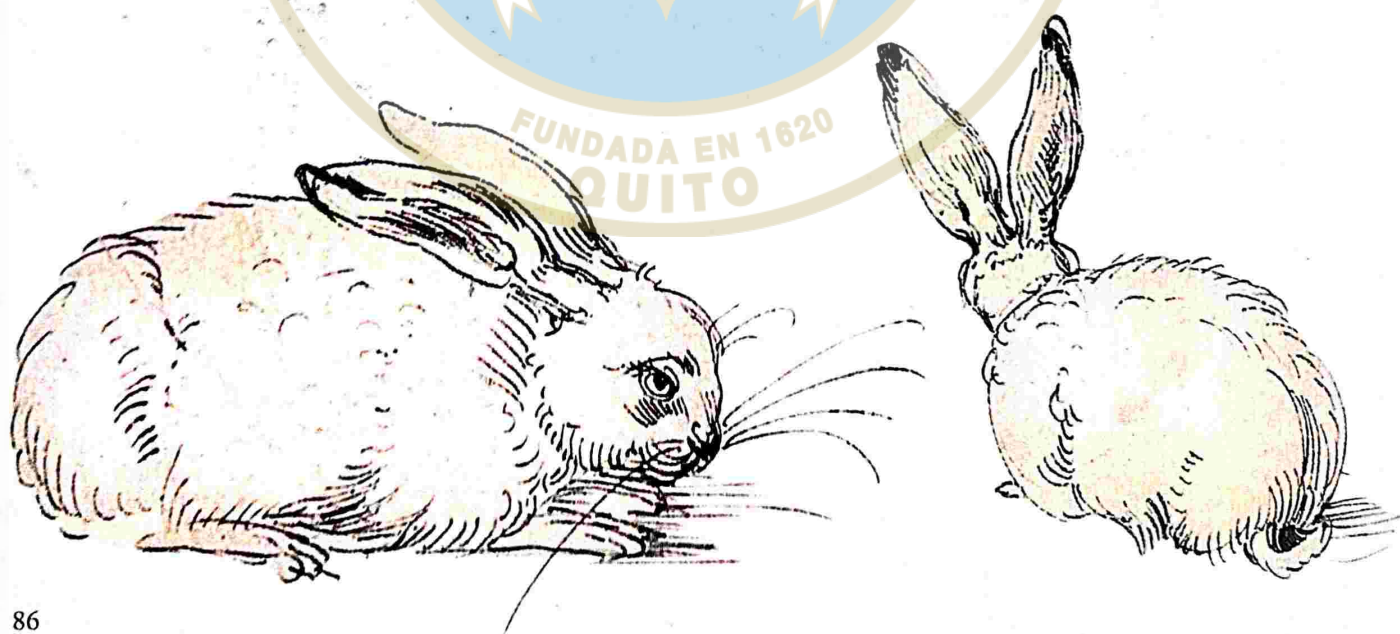


Nereida, 1513. Pluma y acuarela, 15,3 x 19,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

El empleo de candelabros compuestos de madera y cornamentas era una moda del gótico tardío. Durero diseñó estas curiosas figuras —p. ej. esta voluptuosa dama con cuernos de alce— para su amigo Pirckheimer.

La liebre, 1502. Acuarela y aguada sobre papel, realzado con blanco, 25,1 x 22,6cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

El interés de Durero por el estudio de la naturaleza lo ponen de manifiesto sobre todo sus cuadros de animales y plantas. Su técnica de trabajo y la gran exactitud de sus dibujos testimonian un afán de fidelidad absoluta. La piel del animal, realizada con un finísimo pincel, fue pintada sobre un dibujo previo. El espectador cree —erróneamente— que Durero ha pintado cada pelo del animal, circunstancia que ha contribuido a la inmensa popularidad del cuadro.



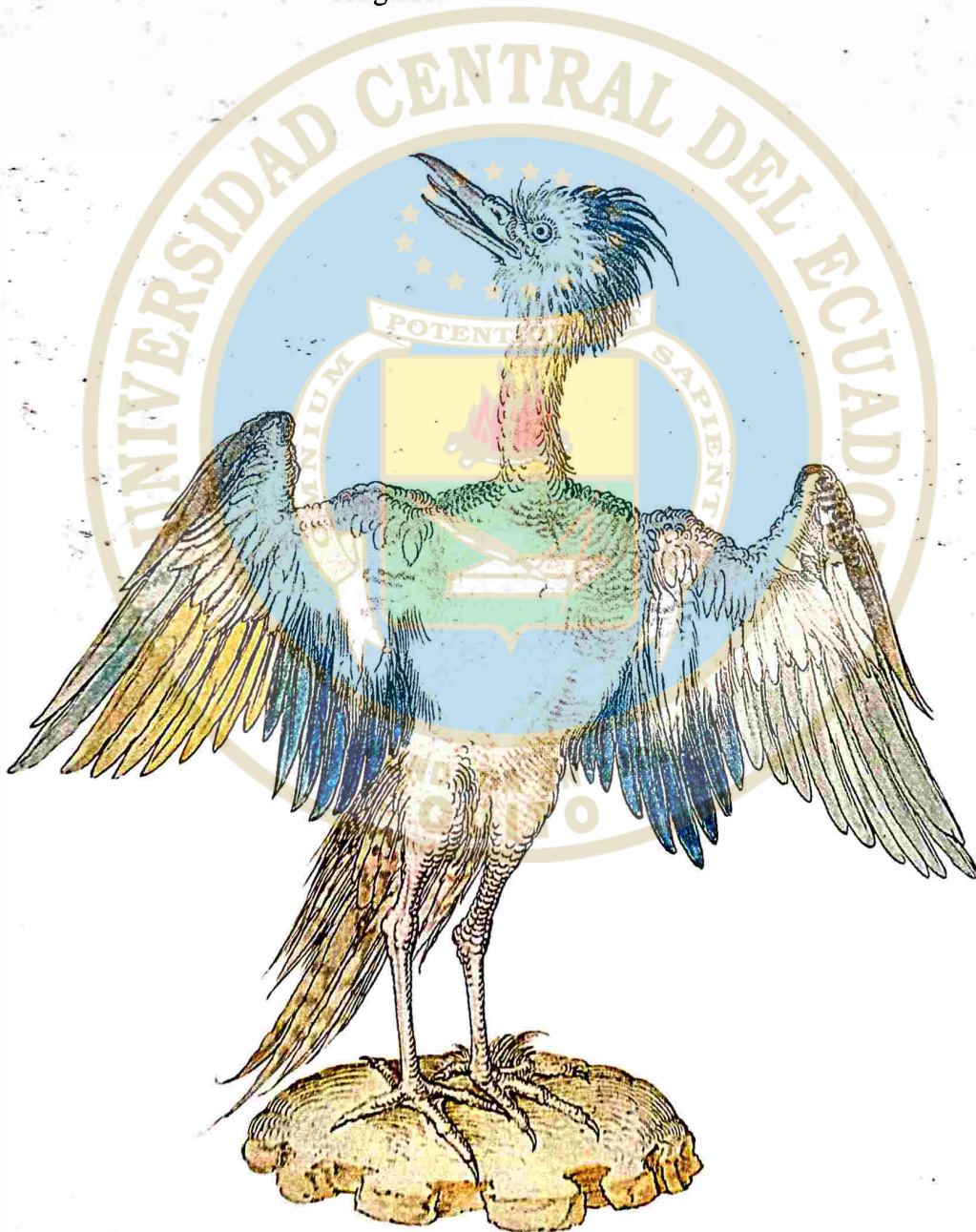


1502



Ala de una carraca (Corracias gerula), 1512. Acuarela y aguada sobre pergamento, 19,7 x 20cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Durero se encontraba en la plenitud de su facultades artísticas cuando en 1512 dibujó esta ala sobre pergamino. Con acribia científica traza la anatomía de la extremidad del pájaro y reproduce los colores de las plumas. Se trata probablemente de un estudio para las alas de los ángeles que aparecen en los cuadros de tema religioso.



1512

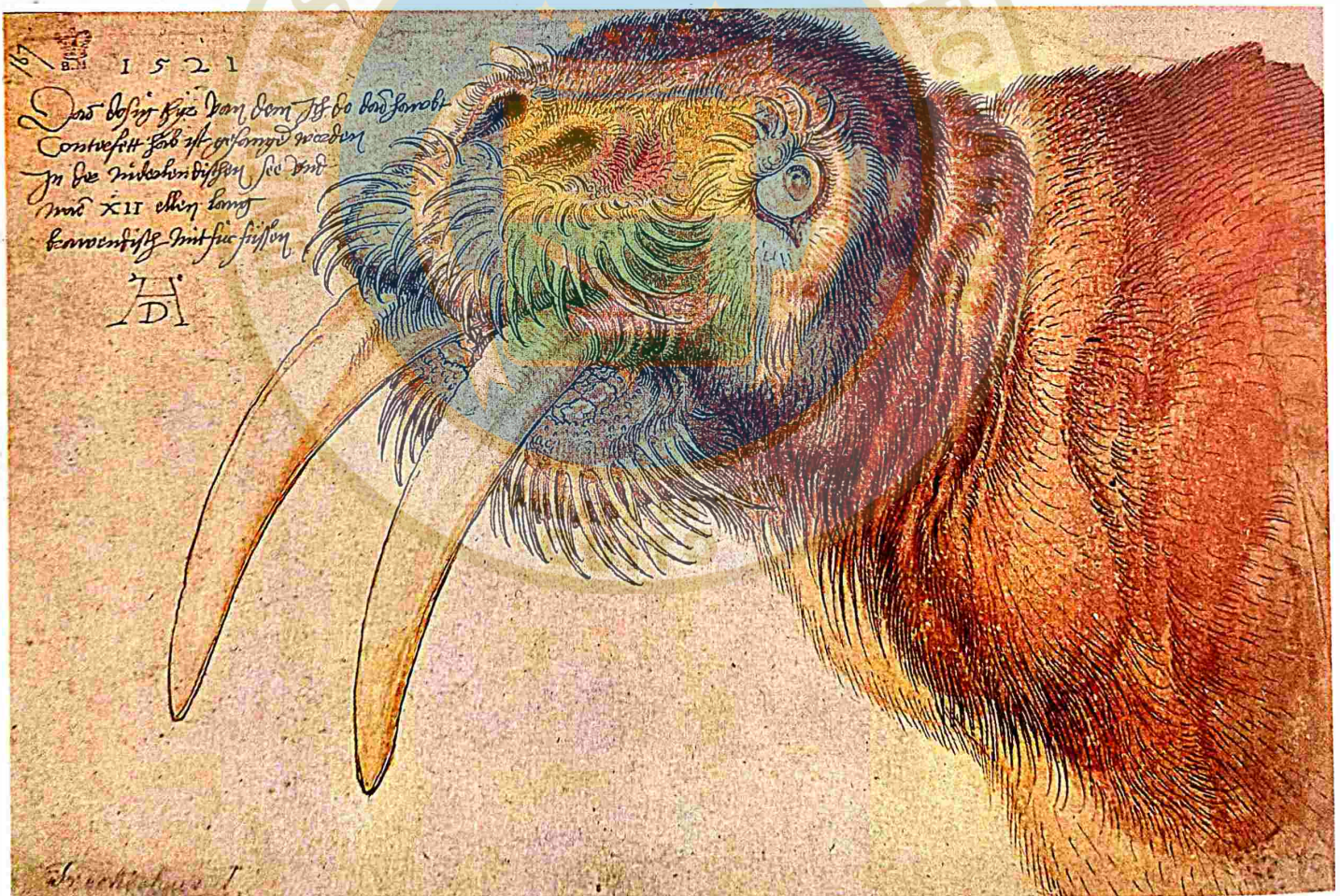


A
D

Hocico de buey (vista frontal), 1523.
Acuarela marrón, gris oscuro y rosa,
19,7 x 15,8cm. Londres, The British
Museum (el monograma y la fecha
no son originales).

«Cuanto más fiel sea tu obra a la figura viviente», dice uno de los principios de nuestro pintor, «tanto mejor será». Así se explica el amor de Durero por los detalles, manifiesto no sólo en sus retratos y estudios de plantas, sino también —como en la presente lámina— en esta representación del órgano olfativo y masticatorio de un buey. Nótese también los detalles de la cabeza de morsa.

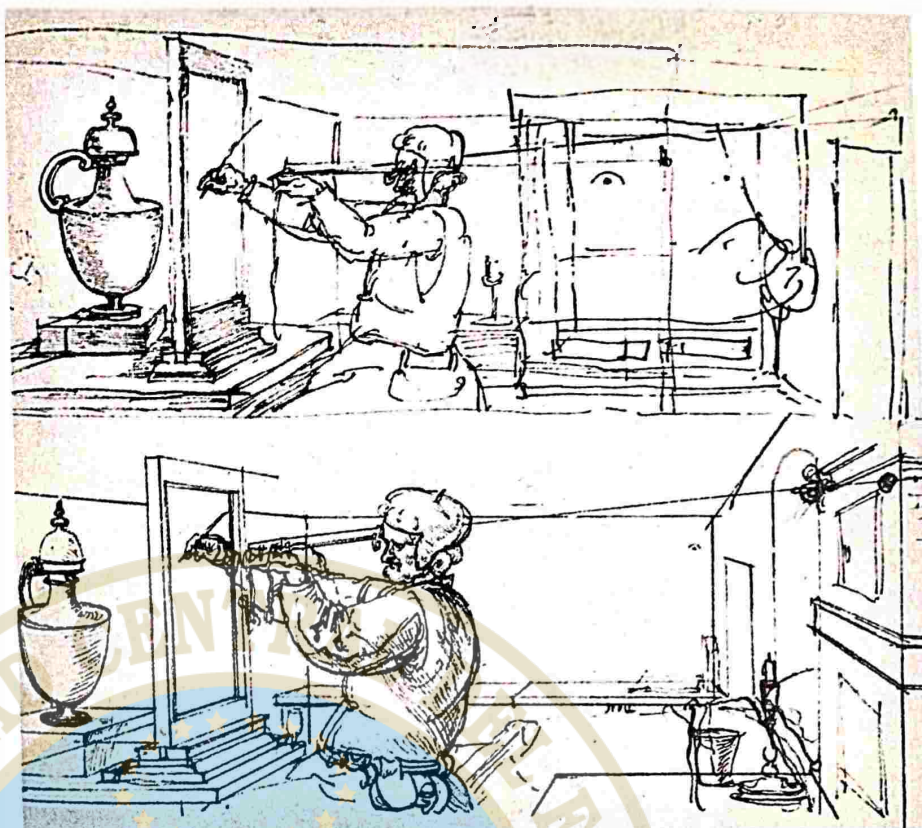
Cabeza de morsa, 1521. Pluma y tinta china marrón, 21,1 x 31,2cm. Londres, The British Museum (firmado y fechado por el artista).



1527

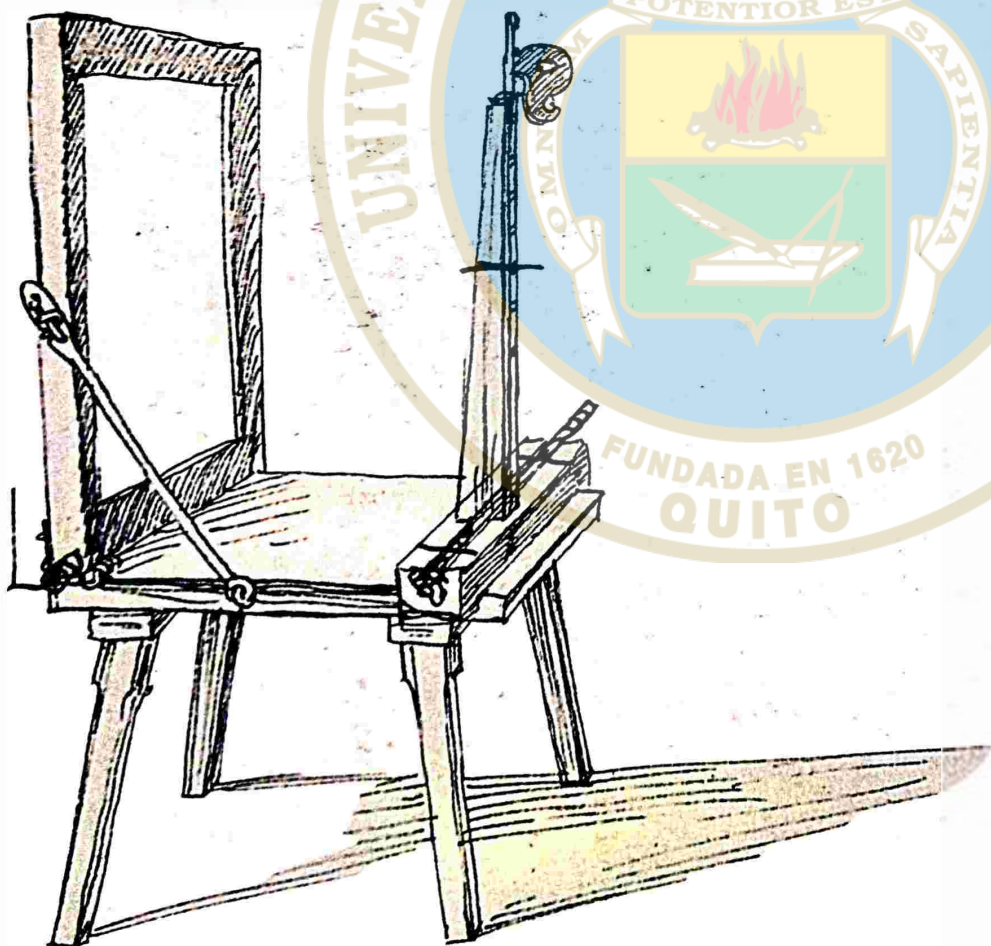


Dos bocetos para el Dibujante con la jarra, sin fecha. Pluma, 18,7 x 20,4cm. Dresde, Sächsische Landesbibliothek.



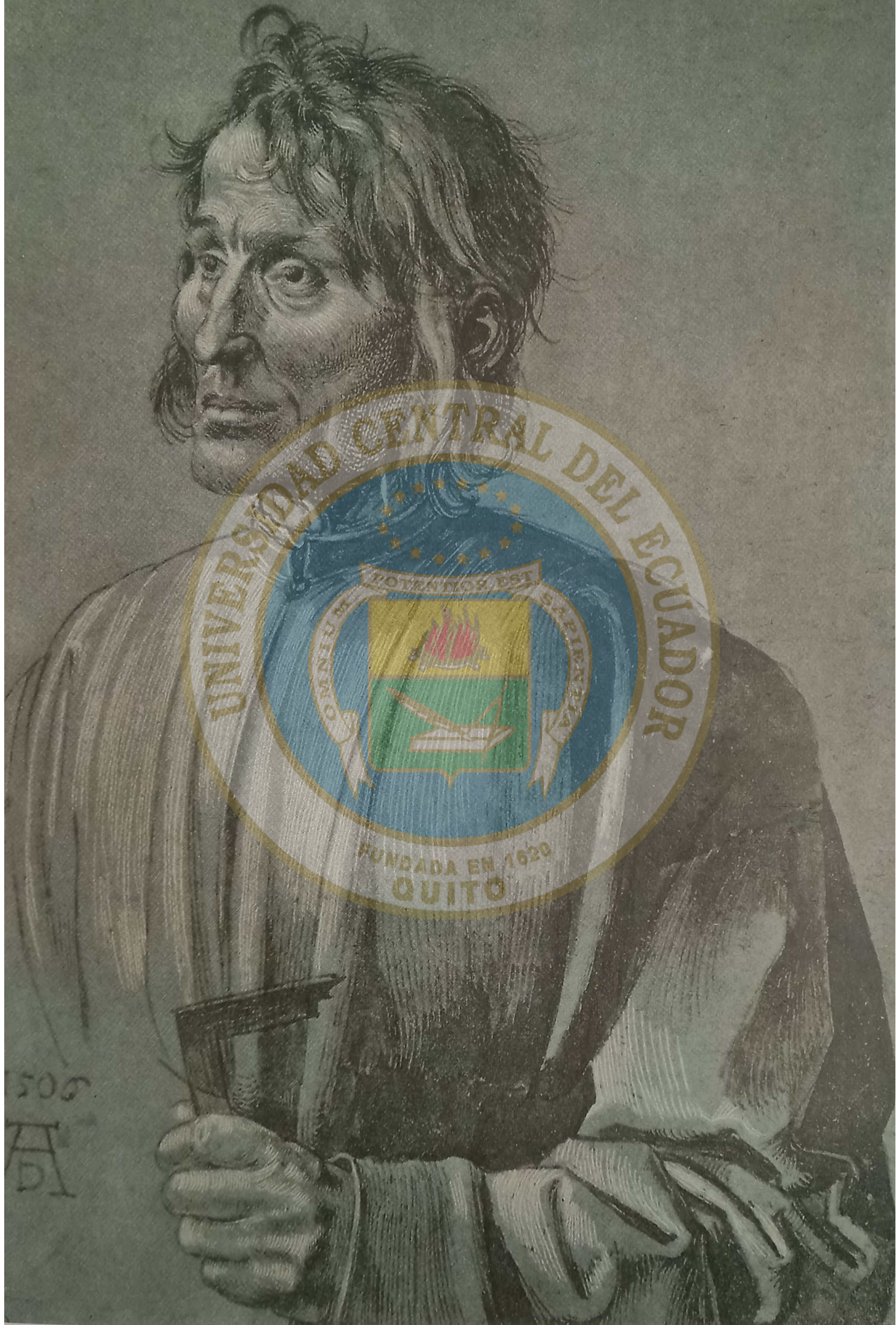
Durero, Aparato para dibujar, 1515. Pluma, 12,2 x 17,4 cm. Londres, The British Museum.

Para lograr una representación en perspectiva exacta, Durero utilizaba un marco con cuadrícula, instrumento inventado en Italia.



Retrato de un arquitecto, sin fecha. Estudio para La Fiesta del Rosario. Pincel sobre papel veneciano azul, 38,6 x 26,3 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

En este hombre de áspera fisonomía con una rinconera en la mano se reconocen los rasgos del arquitecto nurembergués Hieronymus. Se trata de un estudio previo para la *La Fiesta del Rosario*, cuadro en el que la Virgen María y el Niño Jesús reparten ramos de rosas al papa Julio II, al emperador Maximiliano y a las celebridades de Nuremberg.



Alberto Durero 1471–1528

Vida y obra



La casa de Durero en Tiergärtnerort in Nuremberg, que el artista adquirió en 1509.

1471 Alberto Durero nace el 21 de mayo en Nuremberg. Es el tercer hijo de un humilde orfebre emigrado de Hungría, padre de 18 hijos. Ingresa como aprendiz al taller paterno.

1486 Ingresas como aprendiz al taller de Michael Wolgemut, en Nuremberg.

1490 Viaja como artesano oficial a Basilea, Colmar y Estrasburgo, para completar su aprendizaje.

1494 Regresa a Nuremberg, contrae matrimonio con Agnes Frey, hija de familia acomodada, viaja huyendo de la peste a Italia, donde estudia los maestros del Renacimiento, sobre todo las obras de Andrea Mantegna.

1495 Retorna a Nuremberg y funda un taller de grabado de madera.

1498 Publica el «Apocalipsis», una serie de xilografías que lo hace famoso de la noche a la mañana. Se hace amigo del humanista y consejero imperial Willibald Pirckheimer.

1505 Vuelve a huir de la peste. Visita Boloña, Florencia y Roma, pero reside sobre todo en Venecia. Traba relaciones con nobles venecianos y estudia las obras de Leonardo y Rafael.

1507 Regresa a Nuremberg. Durante el viaje pinta unos paisajes que serían famosos.

1509 Compra una casa junto al Tiergärtnerort de Nuremberg y es elegido miembro del Gran Concejo de la ciudad. La casa alberga actualmente el museo «Dürer-Haus».

1512 Trabaja como ilustrador de libros para el emperador Maximiliano, llamado «el último caballero».

1513/1514 Termina *Caballero, muerte y diablo*, *San Jerónimo en su retiro* y *Melancolía*, tres grabados que se cuentan entre sus obras maestras.

1515 El emperador le concede una renta anual de 100 gulden.

1518 Participa como representante de Nuremberg en las Dietas del Imperio en Augsburgo. Ahí retrata, entre otros potentados, al comerciante Jakob Fugger, el hombre más rico de su tiempo.

1519 Realiza varios retratos de su protector, el emperador Maximiliano, muerto en enero.

1520 En compañía de su mujer y una sirvienta, vuelve a salir de Nuremberg evadiéndose de la peste, esta vez con destino a los Países Bajos. Pretende obtener de Carlos V, sucesor de Maximiliano, la ratificación de su renta anual. Acompaña al joven monarca a Amberes y Bruselas y luego a Colonia, hasta que logra obtener la ratificación.

1521 Durero y su mujer residen en Amberes. Estudia el arte de los neerlandeses, y lo impresiona en particular Lucas van Leyden. Consigna en su diario la elaboración de doce cuadros. Poco después enferma de malaria, que minará su salud. Regresa a Nuremberg en Agosto.

1522 Se interesa por las ideas de luterio y simpatiza con la Reforma.

1524 En Nuremberg deben comparecer ante el juez cinco «pintores ateos», entre ellos Jörg Pencz, aprendiz de Durero, así como sus discípulos Barthel y Sebald Beham, que son expulsados de la ciudad.

1525 Su grabador Hieronymus Andreae es tomado prisionero, por haber participado en la Guerra de los Campesinos. Durero publica su tratado de estética «Arte de tomar medidas».

1526 Termina el retablo de los *Cuatro apóstoles*, una de sus obras maestras tardías.

1527 Escribe su «Teoría de las fortificaciones», obra que dedica al rey de Bohemia, hermano del emperador.

1528 Aparece su «Teoría de las proporciones». Muere el 6 de abril y es enterrado en el Johannesfriedhof. Durero, que se contaba entre las cien personas más ricas de Nuremberg, deja en herencia a su mujer bienes por valor de 20 millones de pesetas actuales. No tuvo descendencia.



En la misma serie se han publicado:

GIUSEPPE ARCIMBOLDO Werner Kriegeskorte	JAMES ENSOR Ulrike Becks-Malorny	TAMARA DE LEMPICKA Gilles Néret	PABLO PICASSO Ingo F. Walther
JEAN-MICHEL BASQUIAT Leonhard Emmerling	MAX ERNST Ulrich Bischoff	LEONARDO Frank Zöllner	REMBRANDT Michael Bockemühl
SANDRO BOTTICELLI Barbara Deimling	M.C. ESCHER Estampas y dibujos	ROY LICHTENSTEIN Janis Hendrickson	PIERRE-AUGUSTE RENOIR Peter H. Feist
PIETER BRUEGEL La obra completa – pintura Rose-Marie y Rainer Hagen	CASPAR DAVID FRIEDRICH Norbert Wolf	AUGUST MACKE Anna Meseure	DIEGO RIVERA Andrea Kettenmann
ALEXANDER CALDER Jacob Baal-Teshuva	PAUL GAUGUIN Ingo F. Walther	FRANZ MARC Susanne Partsch	AUGUSTE RODIN Esculturas y dibujos Gilles Néret
CARAVAGGIO Gilles Lambert	VINCENT VAN GOGH Ingo F. Walther	KASIMIR MALEVICH Gilles Néret	MARK ROTHKO Jacob Baal-Teshuva
PAUL CÉZANNE Ulrike Becks-Malorny	FRANCISCO DE GOYA Rose-Marie y Rainer Hagen	ÉDOUARD MANET Gilles Néret	HENRI ROUSSEAU Cornelia Stabenow
MARC CHAGALL Ingo F. Walther	EDWARD HOPPER Rolf G. Renner	HENRI MATISSE Volkmar Essers	EGON SCHIELE Reinhard Steiner
SALVADOR DALÍ Gilles Néret	HUNDERTWASSER Pierre Restany	MIGUEL ÁNGEL Gilles Néret	GEORGES SEURAT Hajo Düchting
EDGAR DEGAS Bernd Growe	FRIDA KAHLO Andrea Kettenmann	JOAN MIRÓ Janis Mink	HENRI DE TOULOUSE- LAUTREC Matthias Arnold
EUGÈNE DELACROIX Gilles Néret	WASSILY KANDINSKY Hajo Düchting	AMEDEO MODIGLIANI Doris Krystof	J. M. W. TURNER Michael Bockemühl
MARCEL DUCHAMP Janis Mink	ERNST LUDWIG KIRCHNER Norbert Wolf	PIET MONDRIAN Susanne Deicher	DIEGO VELÁZQUEZ Norbert Wolf
ALBERTO DURERO John Berger	PAUL KLEE Susanna Partsch	CLAUDE MONET Christoph Heinrich	VERMEER La obra completa – pintura Norbert Schneider
EL BOSCO La obra completa – pintura Walter Bosing	YVES KLEIN Hannah Weitemeier	EDVARD MUNCH Ulrich Bischoff	ANDY WARHOL Klaus Honnef
	GUSTAV KLIMT Gilles Néret		

«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Londres

1500
A

Albertus Durrus Noncus
ipsum ut proprijs sic effin-
gebam coloribus artatis.
anno. M. C. CC. LXXIII.



ISBN 3-8228-7574-0



9 783822 875742

www.taschen.com