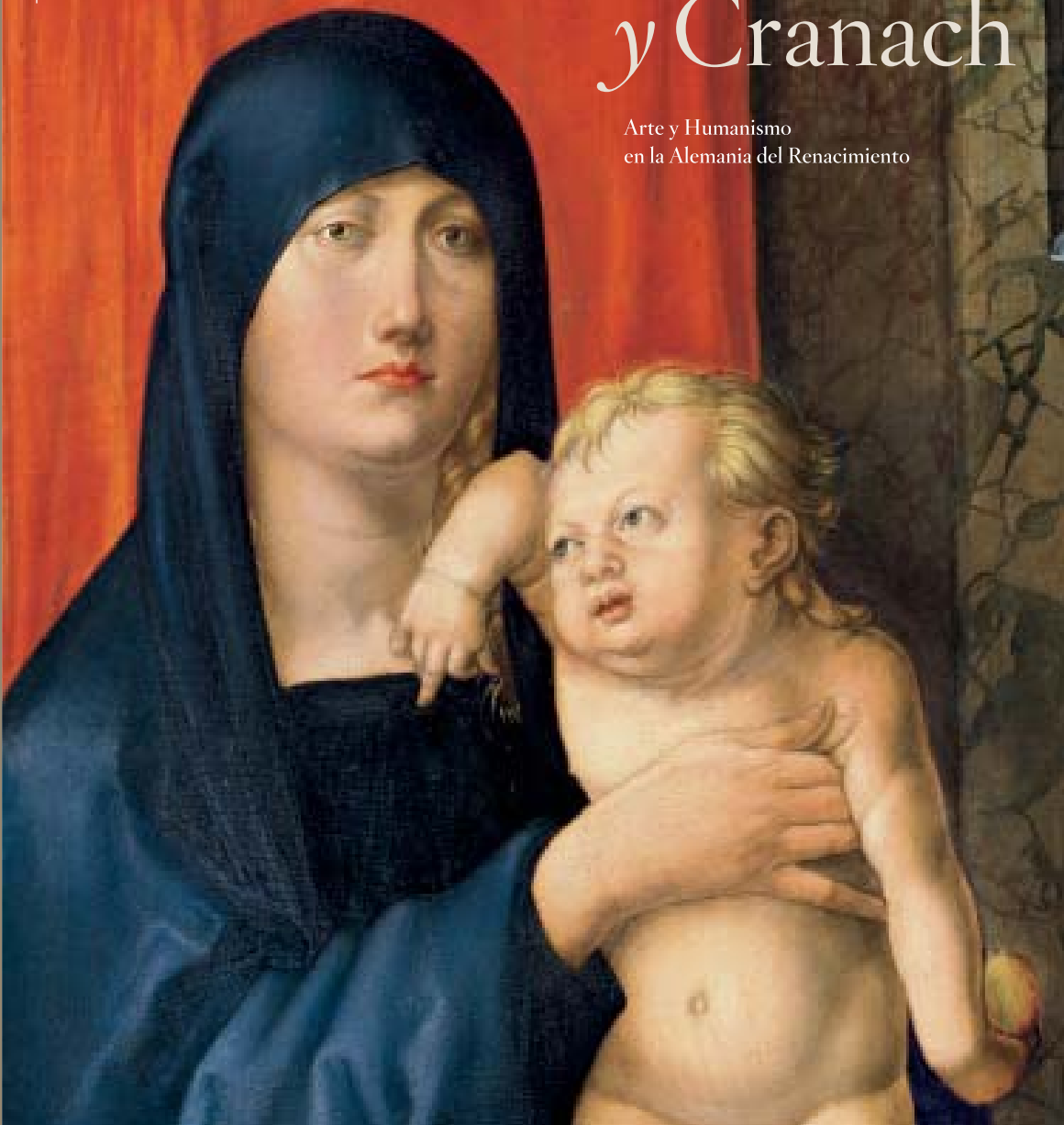
Durero y Cranach

Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento





08

Museo Thyssen-Bornemisza
Guía didáctica

Durero *y* Cranach

Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento

Textos Ana Moreno

cubierta
Alberto Durero
Virgen con el Niño (Madonna Haller), c. 1498 (detalle)
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

interior de cubierta
Alberto Durero
Cigüeña, 1517 (detalle)
Bruselas, Musée d'Ixelles

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
CAJA MADRID FUNDACIÓN

www.fundacioncajamadrid.es

www.museothyssen.org

www.educathyssen.org

Edita
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Textos
Ana Moreno

Diseño gráfico
Carrió Sánchez Lacasta

Maquetación
Paco Sánchez

Fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis

Todos los derechos reservados
© de la presente edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007
© de los textos: Ana Moreno, 2007

ISBN: 978-84-96233-53-9
84-96233-53-7

Depósito legal: M-44731-2007

Contenido

4 Introducción

Parte I: Los artistas y su mundo

6 1. Orgullo y melancolía
Una imagen del artista alemán

10 2. Nuremberg

12 3. Italia: «Aquí soy un señor»

14 4. En la cámara del coleccionista (I)
Brujas, monstruos y desnudos

18 5. En la cámara del coleccionista (II)
Nuevas ideas de belleza

20 6. Ciencia y pintura en Durero

22 7. «Apelles germaniae»

24 8. ¿Un retrato germánico?

Parte II: Un mundo en conflicto

26 9. Imágenes para la salvación

28 10. Maximiliano I
La nueva imagen del poder y de la guerra

32 11. Imágenes como palabras

34 Propuestas didácticas

Alberto Durero
Retrato de un joven, 1500-1510
Óleo sobre tabla. 42,8 x 34,5 cm
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum



Alberto Durero
San Jerónimo en su celda, 1514
Buril. 243 x 187 mm
Ámsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet



Introducción

Durero y Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento es el título de esta muestra que nos ofrece una panorámica de la pintura en Alemania, entre los siglos XV y XVI, a través de las obras de dos de sus grandes figuras: Alberto Durero y Lucas Cranach.

Las dos partes en las que se ha dividido la exposición: *Los artistas y su mundo* y *Un mundo en conflicto*, nos aproximan en primer lugar a la figura del artista y el cambio que supone el reconocimiento de la pintura como una de las artes liberales. En estos primeros capítulos se recorre la evolución de la obra de Durero y su discípulo Hans Baldung Grien, en paralelo a la de artistas de la talla de Lucas Cranach. Vemos cómo todos ellos viven e impulsan los procesos de cambio del Renacimiento.

En la segunda parte de la exposición se pueden analizar los cambios sociales y religiosos de la época, así como la repercusión que tienen la Reforma y las ideas de Martín Lutero en la representación artística.

1. Orgullo y melancolía

Una imagen del artista alemán



Alberto Durero
Autorretrato, 1498
Óleo sobre tabla. 52 × 41 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

Uno de los aspectos que destacan de la personalidad de Alberto Durero (1471-1528) es su conciencia de ser artista y no artesano. Para él el proceso de concepción de una obra era tan importante como el de ejecución. Además tenía un gran interés por los aspectos teóricos y científicos que concernían al arte de la pintura.

A través de sus autorretratos Durero presenta a la sociedad esa idea que tiene de sí mismo, se muestra con aspecto elegante y sofisticado, orgulloso de su profesión y seguro de la importancia que tiene la creación artística.

El primer autorretrato que se conserva de Durero lo realizó cuando aún era un niño. Se trata de un dibujo de una considerable calidad realizado en 1484, es decir con tan solo trece años, que conservó a lo largo de su vida, y al que más tarde añadió la fecha.

En el *Autorretrato* del Museo del Prado realizado en 1498, según se puede leer en la inscripción de la ventana, Durero se presenta con un aspecto elegante y cuidado, sus gestos son delicados, y sus ropas a la moda. Aparece con su larga melena rizada, de la que debía estar orgulloso, sus manos cubiertas con guantes y su brazo apoyado en un elemento arquitectónico en el primer plano. Su cuerpo se sitúa entre este elemento y la ventana del fondo en la que aparece un paisaje amplio, que se puede relacionar con los dibujos y acuarelas de su primer viaje a Italia.

En su famoso *Autorretrato como Ecce Homo* conservado en Múnich del año 1500 se retrata de frente con el pelo largo y la mano sujetando su abrigo de piel. Su rostro podría interpretarse como el rostro de Cristo, en una clara alusión al concepto que tiene de su condición de artista como «ser divino».



Alberto Durero
La Melancolía, 1514
Buril. 239 × 185 mm
Ámsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet

Durero estaba muy interesado por el estudio de las clasificaciones médicas y filosóficas que en su época dividían a los hombres en cuatro temperamentos: flemático, colérico, sanguíneo y melancólico. De estos cuatro temperamentos el artista era identificado con el melancólico. Para realizar la estampa *La Melancolía*, Durero se inspiró en las ideas que Marsilio Ficino recoge en su libro *Libri de Triplici Vita*, sobre el carácter melancólico y saturniano.

En la estampa aparece una joven alada con la cabeza apoyada en el puño, pensativa ante un espacio repleto de objetos con una fuerte carga simbólica y cuyo significado no podemos entender totalmente. Junto a ella aparecen un niño, un perro dormido y al fondo un murciélago portando una cartela en la que se lee el título.

La figura femenina de *Melancolía I* está rodeada de instrumentos relacionados con las matemáticas y la geometría. El humor melancólico se asociaba con artistas y arquitectos.

El hecho de que su título sea *Melancolía I* se explica recurriendo a otra fuente: el libro de Agrippa de Nettesheim *De Occulta Philosophia*, que fue publicado en 1531 y cuyo manuscrito era conocido desde 1510. Agrippa distinguía entre la *melancolía imaginativa*, la *melancolía mentalis* y la *melancolía rationalis*. No sabemos si Durero pensó en realizar una serie con estos tres aspectos de la melancolía.

Junto a *Melancolía I* y *San Jerónimo en su celda*, *El caballero, la muerte y el diablo* es la tercera de las denominadas «estampas maestras» de Durero. Las estampas fueron realizadas entre 1513 y 1514 y son la culminación de su trabajo como grabador.

Se han interpretado como autorretratos en clave simbólica, que nos presentan la imagen que Durero tiene de sí mismo: como artista de carácter melancólico en *Melancolía I*, como intelectual en *San Jerónimo en su celda* y como caballero cristiano en *El caballero, la muerte y el diablo*.

En la Edad Media el tema de la muerte era tratado con frecuencia y el ideal de caballero medieval no se abandona ahora, sino que se transforma y se sigue representando a lo largo del siglo XVI. No debemos olvidar la importancia del culto a San Jorge, el santo caballero, que se da en esta época,



Alberto Durero
El caballero, la muerte y el diablo, 1513
Buril. 246 × 188 mm
Ámsterdam, Rijskmuseum, Rijksprentenkabinet

en concreto en el círculo de la corte de Maximiliano I, para la que trabajaron tanto Durero como sus discípulos.

Aquí Durero representa a la manera renacentista el encuentro del caballero con la muerte. La muerte se retira abatida por el caballero que se presenta erguido sobre su caballo, ambos con un porte victorioso que contrasta con la postura de la derrotada muerte. El caballero camina por un valle oscuro de abrupto paisaje. La idea del camino para los cristianos es entendida como metáfora

Lucas Cranach, el Viejo
Melancolía, 1532
Óleo sobre tabla. 51 × 97 cm
Copenhague, Statens Museum for Kunst



de la vida. Al fondo y con una iluminación clara aparece la ciudad como lugar de salvación.

Para Lucas Cranach (1472-1553), que hizo tres versiones de este tema, la imagen de la Melancolía es una mujer alada, sentada sobre un cojín en un poyete de piedra, pelando una vara. El significado de esta acción se desconoce. A su izquierda tres *putti* juegan con aros y palancas con una esfera, cerca hay una pareja de perdices y un perro tumbado que parece amenazar con su ladrido.

Detrás de ese espacio arquitectónico el artista realiza un complejo paisaje. A la izquierda un grupo de brujas y un caballero de rojo se acercan sobre cabras y un cerdo en unas nubes grises. Al otro lado el paisaje se amplía y se observa una ciudad y unas montañas al fondo.

Aunque también esta imagen es compleja, se puede interpretar como las dos posibilidades de la magia a las que da lugar el pensamiento melancólico: la perjudicial y demoníaca, y la creadora y ordenadora de formas. La primera obviamente representada por el grupo de brujas y la segunda por los *putti*.

Existe otra interpretación de la obra según la cual la joven estaría dudando entre el vicio y la virtud. El primero representado en el grupo de brujas y en la pareja de perdices, símbolo de la lujuria, y la virtud se correspondería con los *putti* y el perro, símbolo de la fidelidad.

2. Nuremberg



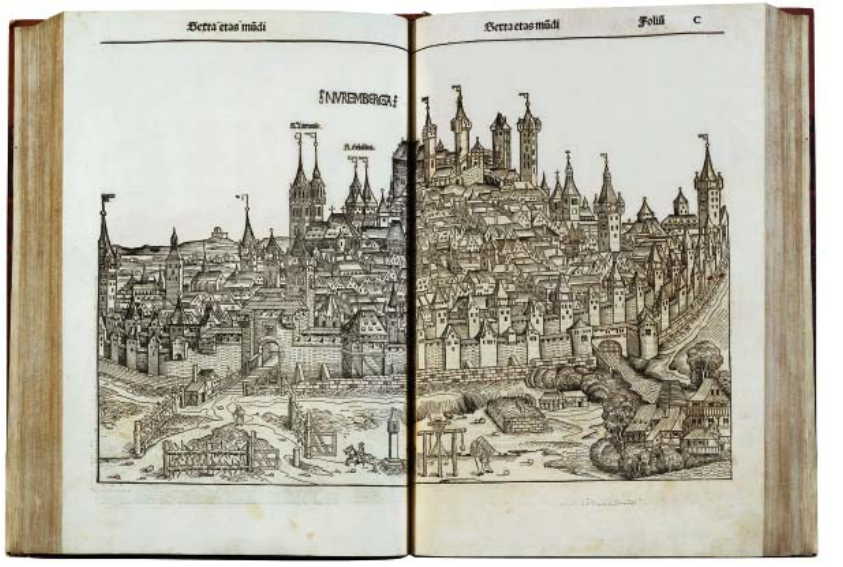
Alberto Durero, atribuido a
Alberto Durero, el Viejo, 1497
Óleo sobre tabla. 51 × 40 cm
Londres, The National Gallery

Alberto Durero nació en Nuremberg en 1471 y se formó en un primer momento en el taller de su padre, Alberto Durero, el Viejo, que era orfebre. Más tarde, a partir de 1486 está documentado como aprendiz en el taller de Michael Wolgemut, donde probablemente entró en contacto con la técnica del grabado.

El círculo de amistades de su padre estaba formado también por artistas de la ciudad, por lo que Durero creció en un ambiente culto y rodeado de artistas. Alberto Durero, el Viejo pertenecía a los «ehrbar» (honorables), que era el segundo estrato social más importante de la ciudad. Su posición social le facilitó la amistad de intelectuales y humanistas, como los Pirckheimer, clientes habituales de las obras religiosas y retratos de Durero.

Es notable que en la ciudad de Nuremberg no existieran gremios. Esto había facilitado la relación más directa entre artistas y comitentes, y contribuyó también a que se generara una nueva conciencia de la individualidad del artista alejada del artesano.

Durero, ávido de saber y conocer, emprendió una serie de viajes que le llevaron por los Países Bajos, donde conocería la obra de Van Orley y

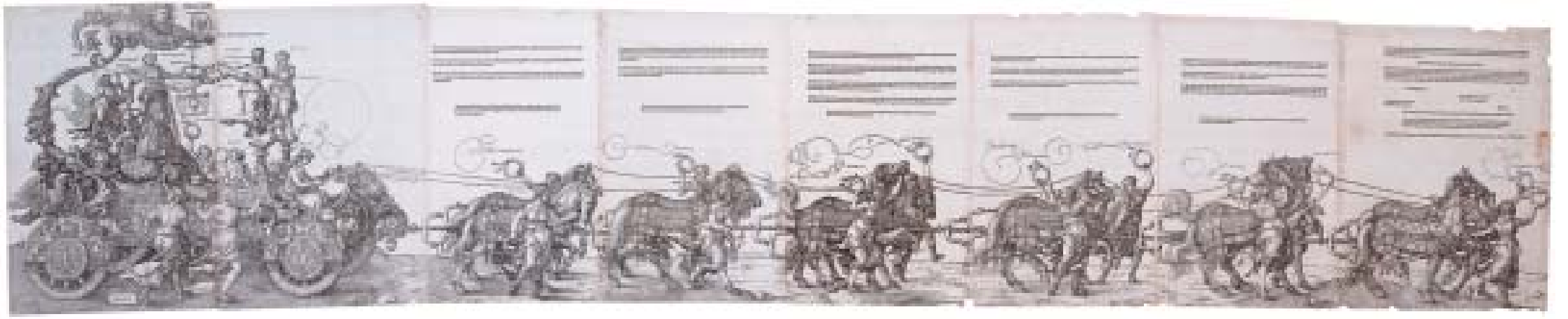


Hartmann Schedel, con grabados de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff
Liber Chronicarum. Crónica de Nuremberg
[Antonius Koberger, Nuremberg, 12 de julio de 1493]
433 × 310 × 75 mm (cerrado); 433 × 670 mm (abierto)
Vista de Nuremberg (fol. XCIX y C)
Xilografía a fibra. 342 × 500 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España

Provost, así como por el alto Rin y el norte de Italia, donde su interés se centró en Mantegna y los Bellini. También en este viaje Durero descubrió el tema del paisaje, de capital importancia para el arte alemán en el siglo XVI.

A partir de 1498 se documenta a Durero de nuevo en la próspera Nuremberg. La ciudad en estas fechas era una población próspera económica y culturalmente, una de las ciudades más importantes de Alemania. Está enclavada en el centro de lo que fué el Sacro Imperio Germánico y, por tanto, es centro de comunicaciones y rutas comerciales.

Alberto Durero
El gran carro triunfal de Maximiliano I, 1522 (1518)
Xilografía a fibra. 438 x 328 mm (cada hoja)
Estampa en 8 hojas. 438 x 2624 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España



En *Liber Chronicarum* Nuremberg aparece en todo su esplendor, rodeada de murallas y destacando las torres del castillo y de las iglesias góticas de San Lorenzo y San Sebaldo. La famosa *Crónica de Nuremberg* fue ilustrada con más de 1800 estampas, gran parte de ellas realizadas por Michael Wolgemut.

Se ha querido ver en alguna de ellas la mano del joven Durero. Lo que sí es seguro es que esta obra forma parte de su aprendizaje y es el trabajo que le acerca al grabado y al mundo de la edición y los libros. La ciudad de Nuremberg adoptará oficialmente el luteranismo en 1525, un año antes de la muerte de Durero. Pero toda la actividad artística del maestro se había desarrollado en un ambiente de tensiones religiosas previo a la Reforma.

La ciudad de Nuremberg era además ciudad imperial custodia de las insignias imperiales. Se custodiaban en el Hospital del Espíritu Santo desde tiempos del Emperador Segismundo y eran expuestas al público una vez al año, el segundo viernes de Pascua.

En 1510 la ciudad encargó a Durero dos retratos ideales: uno del Emperador Carlomagno y otro del Emperador Segismundo, probablemente destinados a las puertas del armario de estas reliquias. Como preparación realizó varios dibujos como *Un emperador con la dalmática de las águilas*, que además de la dalmática lleva la corona imperial, la espada y el mundo, tres signos asociados a la coronación de los emperadores del Sacro Imperio Romano-Germánico.

En esta línea de encargos se le pidió en 1521 una adaptación de la entalladura con el *Gran carro triunfal de Maximiliano I*, para formar parte de las decoraciones de la sala en la que se iba a celebrar la primera dieta del Emperador Carlos V.

La estampa consta de ocho bloques, con inscripciones en latín, en los que seis parejas de caballos van guiados por mujeres que alegorizan diferentes virtudes morales y políticas. El carro en el que aparece Maximiliano representado como rey-sol es conducido por la razón.

La ciudad de Nuremberg también encargó a Durero el diseño para una medalla conmemorativa del nuevo Emperador Carlos V. La medalla, de la que se acuñaron once ejemplares, fue realizada por Hans Kraft, el Viejo. En la medalla aparece Carlos V joven, con la corona imperial, con el collar de la Orden del Toisón de Oro y rodeado de las armas de sus reinos. En el reverso, estas armas rodean el águila bicéfala de la casa de los Habsburgo.

3. Italia: «Aquí soy un señor»



Alberto Durero
Virgen con el Niño (Madonna Haller), c. 1498
Óleo sobre tabla. 52,4 × 42,2 cm
Washington, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection

A finales del siglo XV se producen toda una serie de cambios en el contexto artístico europeo. En Alemania destacan junto a Durero, Cranach, Baldung Grien y Hans Holbein como los artífices de este cambio en la primera mitad del siglo XVI. En Italia Durero estará atento a la obra de Mantegna y sobre todo a Carlo Crivelli y Giovanni Bellini, artífices de una nueva pintura veneciana.

Después de una estancia en Estrasburgo, Durero vuelve a Nuremberg para casarse con Agnes Frey y unos meses después parte hacia Italia. Su estancia en el Norte de Italia le permite, a través de la obra de Mantegna y Bellini, aproximarse a un tratamiento del desnudo, del cuerpo humano y del movimiento desconocido para él hasta ese momento.

La *Madonna Haller* es una de las pinturas en las que se percibe la huella italiana y su nueva aproximación al tema de la Virgen con el Niño. La influencia de la pintura de Bellini es evidente en la combinación de colores, los gestos y miradas, y el paisaje que se ve a través de la ventana.

La obra fue encargada por la familia Haller von Hallerstein, cuyos escudos de armas aparecen en el plano inferior, para su capilla privada. En esta tabla Durero acentúa el carácter monumental en el manto azul de la Virgen y el vertical en su cuerpo, también lo hace con el Niño Jesús de pie y desnudo. Con esta obra, la intención no es que el espectador se introduzca en el espacio sagrado, sino que se sitúe delante de él y contemple las figuras con distancia y devoción.

Entre 1505 y 1507 Alberto Durero realizó su segundo viaje a Italia. Entre las razones que se barajan para justificar este segundo viaje está la búsqueda de Durero de algunas de las soluciones estéticas del Renacimiento italiano, sobre todo lo relacionado con la proporción y la representación anatómica del cuerpo humano y de algunos animales, y por supuesto con la perspectiva.

Durante este viaje adquirió un ejemplar de la *Geometría* de Euclides llevado por un extraordinario interés en los aspectos científicos que concernían a la representación pictórica. Según sus propias palabras quería aprender «los secretos del arte de la pintura».

Durero hizo un estudio pormenorizado de rostros y gestos, como se puede ver en varios de los dibujos que han llegado hasta nosotros, y que sin duda son estudios que le sirvieron para la tabla *Jesús entre los doctores*, tales como *Mano con libro* o *Cabeza de joven Jesús*, ambos de 1506. En una inscripción afirma que esta obra la realizó en tan solo cinco días.

El centro de esta composición es un juego de manos que parecen complementar lo que están hablando los personajes. En algunos rostros de los viejos rabinos se ha visto la influencia de Leonardo da Vinci por su carácter caricaturesco y por el tratamiento que hace de la fealdad y la diferencia de la edad en los personajes.

La realización de esta tabla está inscrita en el segundo viaje de Durero a Italia, puesto que tanto el soporte, la madera de álamo empleada frecuentemente en la escuela italiana, como el colorido y la técnica, son propios de este periodo en Italia.



Alberto Durero
Jesús entre los doctores, 1506
Óleo sobre tabla. 64,3 × 80,3 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Alberto Durero
Cabeza del joven Jesús, 1506
Pincel y realces de albayalde sobre papel azul
275 × 211 mm
Viena, Albertina

4. En la cámara del coleccionista (I)

Brujas, monstruos y desnudos



Hans Baldung Grien
Dos brujas, 1523
Temple y óleo sobre tabla. 65 × 45 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum

Hans Baldung Grien (1484/85-1545) es el más creativo de los discípulos de Alberto Durero. Trabajó en su taller entre 1503 y 1507, y llegó a ocuparse de alguno de los encargos del maestro.

Esta obra pudo formar parte de una Kunstkammer, esas habitaciones apartadas en las que los coleccionistas conservaban obras que no estaban habitualmente expuestas a la vista de todos. El tema del desnudo era objeto de colección pero frecuentemente se enmascaraba tratando temas de la Antigüedad o del Antiguo Testamento, con lo cual, también se hacía evidente la cultura literaria del coleccionista. A esta temática se unirán obras sobre la vida salvaje pretendidamente natural y, en el caso de Baldung Grien, también la brujería, tema que le obsesiona.

Dos brujas es una obra inquietante que le sirve para hacer un estudio del desnudo femenino en distintas posturas y con cierta complicación. También le sirve para presentarnos un mundo disarmónico. La primera de esas disarmonías es el color, los cuerpos de pálidas carnaciones destacan sobre un fondo amarillo que se va transformando en naranjas hasta llegar a los nubarrones oscuros de la parte superior; aquí se mezclan con el humo que sale de la antorcha que porta el niño. El trance y la excitación de las brujas se ven reflejados en el movimiento de la naturaleza. La pintura de Hans Baldung Grien está dentro de la estética manierista como se puede apreciar en el tratamiento anticlásico que hace de las proporciones o el antiidealismo de las figuras.



Lucas Cranach, el Viejo
La ninfa de la fuente,
c. 1530-1534
Óleo sobre tabla.
75 × 120 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Cuatro mujeres desnudas o *Las cuatro brujas* es uno de sus primeros buriles fechados y también uno de los más enigmáticos. En esta estampa aparecen cuatro mujeres en un interior, un espacio construido ateniéndose a las leyes de la perspectiva lineal, como se puede ver en el suelo o en el vano semicircular que se abre a la derecha. Al fondo hay otro espacio más, en el que aparece una figura monstruosa que representa al diablo. Del techo cuelga una esfera cuyo significado no se conoce y en la que está inscrita la fecha 1497.

El tema del desnudo de estas mujeres se relaciona con el tema clásico de las *Tres gracias*, interesante para Durero desde el punto de vista formal, ya que le permite representar el desnudo femenino de pie, con figuras entrelazadas, unas de frente, otras de espaldas; es decir, desde diversos puntos de vista.

Cranach en *La ninfa de la fuente* dispone el cuerpo esbelto y suave de la ninfa en paralelo a la tabla. La joven descansa sobre una vegetación realizada con gran detallismo, y al tiempo nos introduce al resto de elementos que aparecen en el cuadro.

A continuación nos encontramos con una pareja de perdices delante de un árbol del que cuelga el carcaj, así como de un pequeño lago. A la izquierda hay rocas con una fuente, y al fondo unos ciervos y la masa boscosa que cierra la escena.

En el ángulo superior izquierdo aparece una cartela con un hexámetro de Giovanni Campani: «Fontis Ninpha sacri somnun ne rumpe quiesco». El tema lo trató Cranach en varias ocasiones más, se trata de la ninfa Castalia que fue transformada en fuente.

5. En la cámara del coleccionista (II)

Nuevas ideas de belleza

Hans Baldung, llamado Grien por su predilección por el verde, está documentado a partir de 1503 en el taller de Durero, hasta el que llega como aprendiz, atraído por la fama del maestro. Baldung Grien realizó obras de temática religiosa, retratos y también destacó en el grabado. Como grabador desarrolló una nueva técnica para el claroscuro.

En *Adán y Eva* se disponen los dos personajes en tamaño casi natural. Recuerda a la obra del mismo tema realizada por Durero y que sin duda pudo ver durante su estancia en el taller.

En primer término, la figura de Eva, semicubierta por un velo transparente, abraza el árbol en el que aparece la serpiente, y sujeta una manzana roja con la otra mano. Adán con un aspecto varonil, barbado y con un tono de piel más oscuro que Eva, abraza su cuerpo delicadamente y nos lo muestra. La mirada cómplice de Adán está dirigida al espectador y parece confirmar ese ofrecimiento del cuerpo desnudo de Eva.

Obras como *Las edades y la muerte*, que reflejan las tres edades del hombre, no son de temática estrictamente religiosa, pero sí moralizante. Por esa razón no eran cuestionadas en los círculos reformistas y abundaron en la Alemania del siglo XVI.

El paso del tiempo y la idea de la muerte, se representan con las edades de la vida. Aparecen también figuras femeninas que aluden a la vanidad, con lo que se convierten en sencillas alegorías de carácter docente.

Las tres edades se suceden desde el niño recién nacido, a la joven y finalmente hasta la vejez arrastrada por la muerte, con el reloj de arena como símbolo del paso del tiempo. La escena se sitúa en un paisaje yermo y desolado. La muerte es un tema obsesivo para Baldung Grien y suele ponerla en contraste con cuerpos femeninos jóvenes y bellos.

En la pintura de Baldung Grien se hace obsesivo el tema del «poder de la mujer». La heroína femenina estaba encarnada en la figura de Lucrecia, cuyo modelo iconográfico parte de la obra de Durero, que la representó en el momento del suicidio.

En el dibujo de Baldung Grien vemos una Lucrecia con el rostro desencajado, la mirada hacia el cielo y la melena en movimiento. Lucrecia con una mano sujeta un puñal y con la otra levanta sus ropas dejando ver su cuerpo, su vientre y su sexo. La joven había sido violada por Tarquinio y esa fué la razón de su suicidio.

Estas obras de temática abiertamente erótica sirvieron a sus poseedores como objeto de reflexión moral y ética. Pero sin duda, la representación del cuerpo femenino debió proporcionar un gran placer visual a los coleccionistas.

Hans Baldung Grien
Adán y Eva, 1531
Óleo sobre tabla. 147,5 x 67, 5 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza





Hans Baldung Grien
Las edades y la muerte, c. 1540-1543
Óleo sobre tabla. 151 x 61 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

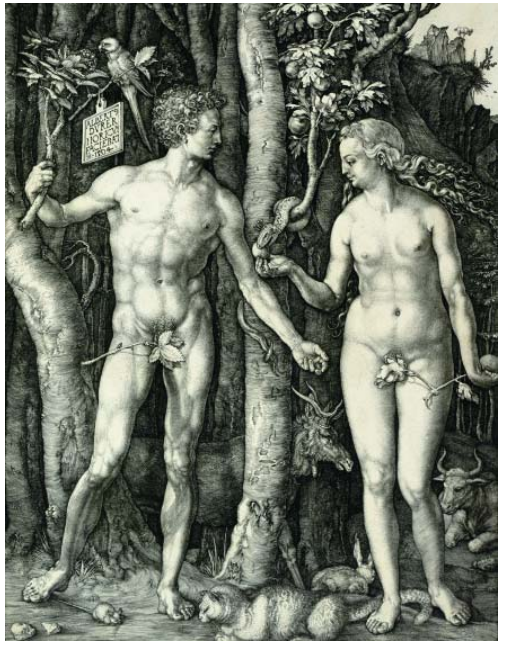
Hans Baldung Grien
Lucrecia, 1520
Pluma y realces en albayalde. 302 x 141 mm
Frankfurt am Main, Städel Museum,
Graphische Sammlung



6. Ciencia y pintura

Para Durero el equilibrio entre la práctica y la teoría constituyen el fundamento de su trabajo. Por eso, además de su producción en pintura y grabado, son esenciales sus tratados de pintura. Durero estaba convencido de que un pintor necesariamente debía adquirir otros conocimientos a través del estudio, y no solamente de la práctica del taller.

En el grabado *Adán y Eva* culmina una etapa de estudio e investigación sobre el desnudo, la proporción humana, la armonía y la belleza, conceptos todos ellos que había estudiado en su viaje a Italia. Mientras, el entorno artístico alemán en el que se inició Durero seguía anclado en la estética del gótico.



Alberto Durero
Adán y Eva, 1504
Buril. 250 × 192 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España

Los estudios e investigaciones de Durero quedaron recogidos en tres tratados: *De la medida* publicado en 1525, el *Tratado de la fortificaciones* de 1527 y su obra *Tratado de las proporciones* que fue publicado en 1528, tras su muerte.

En su libro *De la medida* Durero insertó varios grabados explicando la mejor manera de dibujar la perspectiva de figuras y objetos, siguiendo las teorías que se habían desarrollado en Italia y que él había estudiado. En la estampa *Dibujante de un laúd* nos muestra cómo se usa el invento de Jacob Kesser, un instrumento que sirve para facilitar el dibujo de objetos en escorzo.

Durero dividió su libro en cuatro partes; una dedicada al estudio de la línea, otra a la medida de las superficies planas, otra a las medidas de los cuerpos y por último dedicó un capítulo a los aparatos y sistemas de medición.

Durero se interesó por representar las proporciones en el caballo, como hizo también Leonardo. En *El gran caballo* representa al animal en perspectiva, con unas proporciones idealizadas, mientras que en *El pequeño caballo* lo presenta de perfil. Del grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, en el que vuelve a representar un caballo, se conservan dibujos en los que se ve la cuadrícula que utilizó para trazar la perspectiva de la escena y las debidas proporciones de cada figura.

En el esquema que realizó en 1512 para un tratado de pintura, Durero se proponía dedicar parte del libro «a las proporciones de un caballo», aunque finalmente no lo hizo. Entre sus seguidores, Cranach y Baldung Grien, el tema de los caballos también encuentra acogida. En la exposición se pueden ver las escenas de caballos salvajes de Baldung Grien, estampas en las que transforma la idea de Durero y representa las fuerzas salvajes del animal.

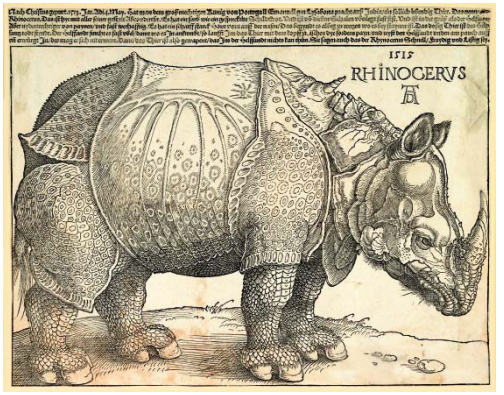
Alberto Durero
Dibujante de un laúd, 1525
Xilografía a fibra. 130 × 183 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España



Alberto Durero
El gran caballo, 1505
Buril. 166 × 117 mm
Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg



7. «Apelles Germaniae»



Alberto Durero
Rinoceronte, 1515
Xilografía a fibra
236 × 300 mm
Viena, Albertina

Quizá esta sea una de las estampas más famosas de Durero. Realizada en 1515 representa al rinoceronte que fue transportado a Lisboa desde Goa para el rey Manuel I y que éste a su vez iba a regalar al Papa León X, aunque nunca llegó a Roma.

Durero no vió nunca al animal y realizó su dibujo basándose en las descripciones que le llegaron, en la obra de Plinio con descripciones de animales y en un dibujo del impresor Valentin Ferdinand que llegó a la ciudad de Nuremberg.

Así dibujó Durero este rinoceronte con sus incorrecciones anatómicas, como el cuerno al final de la cabeza o la gruesa coraza cubriendo su cuerpo. No se trataba en este caso de reproducir fidedignamente la naturaleza sino de recoger lo más fielmente posible la imagen de un ser exótico a partir de sus descripciones.

El rinoceronte estaba destinado al zoológico del Papa. Esto es un ejemplo del interés por este tipo de parques en la época, como otro que Durero pudo visitar en Bruselas.

El interés de Durero por las rarezas y el exotismo de la naturaleza se dejan ver en las ilustraciones de su *Diario del viaje por los Países Bajos*. En esta época las cámaras de las maravillas son muy frecuentes, y los coleccionistas están siempre ávidos por conseguir novedades y tesoros que poder coleccionar y enseñar, y que demuestren al mismo tiempo su nivel cultural.



Alberto Durero
León, 1521
Pluma y acuarela
177 × 288 mm
Viena, Albertina



Alberto Durero, atribuido a
Lirio, c. 1503
Acuarela y colores cubrientes. 574 × 172 mm
Madrid, Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Acuarelas como *León* y *Lirio* demuestran la pasión de Durero por representar, con verdadera curiosidad fisiológica, la naturaleza. Responden, por un lado, a un interés científico ya que son dibujos de una perfección tal que podrían servir para ilustrar un libro de zoología o de botánica, y por otro, le permiten demostrar las posibilidades de la pintura para representar la realidad. Este interés por la contemplación y el estudio de la naturaleza es una actitud moderna que lo aproxima a Leonardo. Hay una diferencia conceptual importante; en el Renacimiento esta observación responde al interés por reflejar la realidad tal y como es, frente a la visión medieval que representaba la realidad en clave simbólica.

Durero, conocido en su época como nuevo Apeles, se aproxima en estos trabajos a Zeuxis, el pintor capaz de engañar nuestra mirada presentándonos animales y plantas como si fueran reales.

8. ¿Un retrato germánico?



Alberto Durero
Cabeza de anciano con gorro rojo, 1520
Temple sobre papel, adherido a lienzo
400 × 303 mm
París, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques

El retrato en la Alemania de la Reforma se caracteriza por un interés en representar la espiritualidad de la persona retratada. Se busca mostrar el interior del personaje y ser fiel a la realidad, huyendo de toda idealización. Esa es la razón de que existan numerosos estudios de rostros en los que se refleja tanto la belleza como la fealdad, la juventud, la vejez o las huellas de la enfermedad.

El movimiento reformista, por otro lado, al reducir las imágenes de culto, hace que los artistas pierdan muchos encargos. En consecuencia los pintores se dedicarán sobre todo al retrato o a pequeños cuadros de encargo.

El joven Johannes Kleberger ha sido retratado por Durero inspirándose en el formato de la medallística y la glíptica renacentista. Su rostro, representado como si de un relieve se tratara, se enmarca en un espacio circular en el que se lee su nombre en una inscripción. En el espacio que queda fuera creemos que se representan sus escudos de armas.

Kleberger se casó con Felicitas, hija de Willibald Pirckheimer, el humanista y amigo de Durero. Pero el matrimonio no tuvo éxito y Kleberger acabó abandonando a su mujer y emprendiendo carrera política en Lyon. Probablemente Durero realizara esta tabla con motivo de su boda. Es un retrato excepcional que demuestra que las clases altas de Nuremberg buscaban también la idealización en sus retratos.



Alberto Durero
Retrato de Johannes Kleberger, 1526
Óleo sobre tabla. 37 × 36,6 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie



Hans Baldung Grien
Retrato de una dama, 1530 (?)
Óleo sobre tabla, 69,2 × 52,5 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Este *Retrato de una dama* viene a representar un ideal de belleza dentro de este género. Esta dama ataviada con ricos brocados y terciopelos, de pálida tez, ojos rasgados y barbilla pronunciada no parece responder a ningún modelo real sino a un prototipo de belleza.

La pieza firmada con el monograma «HB», de Hans Baldung, y previsiblemente fechada en 1530, presenta rasgos que recuerdan algunos retratos femeninos de Lucas Cranach.

9. Imágenes para la salvación

En 1511 Durero realizó una serie de entalladuras de temática religiosa de gran calidad, entre las que se encuentra *La Santísima Trinidad*. A ellas hay que añadir las compiladas en sus tres grandes libros *Apocalipsis*, *La vida de la Virgen* y *Pasión grabada*. En las estampas de la Pasión busca una nueva expresividad basada en la sencillez, en los gestos comedidos y en una teatralidad clásica alejada del gestualismo medieval.

Con anterioridad, Alberto Durero había estado trabajando en otra serie de 15 estampas en torno al libro del *Apocalipsis*. Se trata de uno de los conjuntos de imágenes que más han influido en la historia del arte. Durero ha conseguido con su obra una autentica reforma en la imagen religiosa y ha superado ampliamente la pintura del final de la Edad Media.

Lucas Cranach, el Viejo
La crucifixión de Cristo, c. 1515
Pluma y aguada. 280 x 208 mm
Cambridge. Prestado por the Syndics of the Fitzwilliam Museum



Alberto Durero
El entierro de Cristo, 1521
Pluma. 211 x 288 mm
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Propiedad de la ciudad de Nuremberg



Alberto Durero
Cristo con la cruz a cuestas, entre 1497-1511
Xilografía a fibra. 395 x 288 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España



Alberto Durero
La lucha de los cuatro ángeles, c. 1496-1498
Xilografía a fibra y huecograbado. 393 x 284 mm
Madrid, Biblioteca Nacional de España



Se relaciona con el momento de crisis religiosa reformista y con los terrores que acompañan el fin de siglo. La serie está cargada de una profunda significación religiosa

El Entierro de Cristo forma parte de una serie de dibujos que inició para una nueva «Pasión». En ellos cambia el formato y busca una nueva expresividad. Las imágenes de Durero han superado la estética medieval y son estampas en las que la concepción del espacio es plenamente renacentista. Durero nunca llegó a grabar este proyecto.

Entre 1520 y 1521 Durero realizó su viaje por los Países Bajos anotando sus impresiones en un diario. Conoció a Erasmo de Rotterdam en Amberes y después volvieron a coincidir en Bruselas. En estos años también Lutero publica sus famosas 95 tesis, y sus obras *A la nobleza de la nación alemana* y *La cautividad babilónica de la Iglesia*, que causaron un gran impacto a nuestro artista.

10. Maximiliano I

La nueva imagen del poder y de la guerra



Alberto Durero
Retrato de Maximiliano I, c. 1519
Xilografía a fibra coloreada, 41,5 x 32,2 cm
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum. Colección Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'sche Stiftung für Kunst und Wissenschaft

Maximiliano I realizó una importante labor para conseguir una representación plástica adecuada del poder político. Tanto Alberto Durero como sus seguidores realizaron obras en las que había un claro interés propagandístico por parte del Emperador.

Esta entalladura de Durero está realizada a partir de un dibujo que hizo del Emperador durante la celebración de la Dieta de Augsburgo en 1518. En este ejemplar Maximiliano I aparece retratado de tres cuartos y se presenta con algunos elementos de poder como es el Toisón de Oro, un rico manto de brocados y bordados y un sombrero con una insignia.

Armas y armaduras eran dos de los objetos que gozaban del interés de Maximiliano I. No parece que el emperador fuera un coleccionista en el sentido moderno del término, pero sí le gustaba rodearse de objetos bellos y tenía en consideración tanto su valor como su significado.

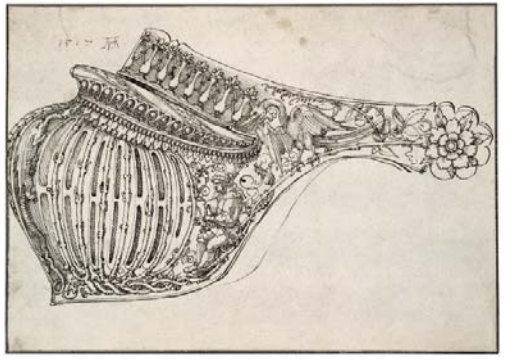
Aquí se recogen varios dibujos y acuarelas de Alberto Durero que debieron servir de modelo para la fabricación de alguna armadura. Una de ellas, con adornos de plata y una exquisita decoración de figuras, fue encargo del Emperador Maximiliano I. Los dibujos están realizados con tal detallismo que perfectamente pueden ser diseños para que un armero realizara el objeto. En el caso de la acuarela del yelmo se aprecian unos cordones de cuero para unir las piezas que apenas se han conservado en los yelmos que han llegado hasta nosotros.

Maximiliano I promovió la realización de tres libros, proyecto que tiene que ver con su gusto por la estética caballeresca. *Weisskunig* es el primero de los libros que presenta una biografía redactada en un lenguaje alegórico que hace referencia a los asuntos de la política y el gobierno.

Theuerdank narra también en lenguaje alegórico su viaje hasta Borgoña para contraer matrimonio con María de Borgoña, convirtiéndolo en viaje fantástico en el que tiene que superar numerosas pruebas y vencer en seis torneos. En la exposición se presenta un ejemplar que debió pertenecer a la biblioteca de Carlos V y que posteriormente, pasaría a las colecciones de Felipe II.

Freydal estaba compuesto por escenas de torneo y de lucha a pie de los caballeros antes de alcanzar el premio de su amada. Las entalladuras de Durero que se imprimieron pertenecientes a *Freydal*, probablemente son las únicas que llegaron a este estado, ya que solamente se publicó completo el *Theuerdank*.

Alberto Durero
Estudio de una armadura para Maximiliano I, c. 1517
Pluma. 195 x 276 mm
Viena, Albertina





Alberto Durero
Dos caballeros en torneo «Anzogen Rennen», c. 1516-1517
Xilografía a fibra, 223 x 242 mm
Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg

La Dieta de Worms fue famosa por la disputa entre Lutero y Carlos V, pero también fue el momento en el que el Emperador asignó a su hermano Fernando los territorios de la Baja Austria y Austria interior; allí se casó como estaba previsto con Ana de Hungría y Bohemia.

El retrato directo de Carlos V realizado por Lucas Cranach se impone frente a los retratos de aire flamenco. Son representaciones más solemnes y majestuosas, desaparece el gesto con la boca abierta y mostrando los dientes que se puede ver en las entalladuras aquí expuestas, y se adopta esta tipología en la que el rey aparece barbado y con la boca cerrada, aunque se aprecie su labio inferior caído y el mentón prominente característicos. Destacan sus ropas negras y el gran cuello de piel, y sobre su pecho el Toisón de Oro.

En el fondo del cuadro se puede ver la serpiente alada con la que firmaba Lucas Cranach.



Lucas Cranach, el Viejo
Retrato del Emperador Carlos V, 1533
Óleo sobre tabla. 51,2 x 36 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Freydal
Libro con miniaturas de torneos, 1515
Acuarela, *gouache* y pluma con dorado y plateado 230 x 230 mm (cada dibujo)
Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd-und Rüstkammer



11. Imágenes como palabras

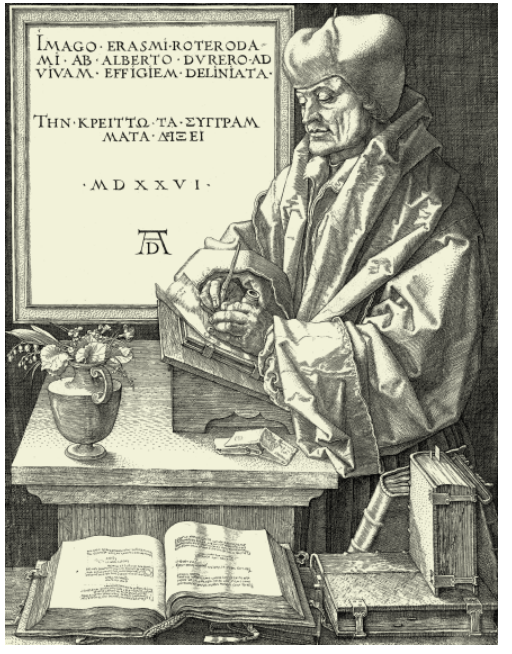
El humanismo preparó el camino de la Reforma, ofreciendo una solución a la insatisfacción que existía respecto a la Iglesia, con su propuesta de acercarse a la Biblia y practicar una religión interior.

La crisis de la Reforma protestante afectó a las representaciones religiosas, se produjeron episodios iconoclastas y progresivamente fueron desapareciendo las imágenes religiosas destinadas al culto en las iglesias. Se produce un cambio en la función de la obra de arte y del interés por los aspectos estéticos y formales. Se busca la claridad en el mensaje, que sea perfectamente comprendido, es decir convertir las imágenes en palabras.

Esto no quiere decir que se dejaran de realizar imágenes religiosas. Lucas Cranach continuó trabajando para una clientela protestante pero también realizó otro tipo de encargo como demuestran las tablas que representan a *San Jorge* y *San Cristóbal*, en cuyo interior aparecen *Santa Isabel* y *Santa Ana* con los donantes, el Duque Jorge de Sajonia y su mujer la Duquesa Bárbara de Sajonia.

Durero realizó en 1524 el retrato del elector de Sajonia Federico el Sabio y un retrato estampado de su amigo Willibald Pirckheimer, y en 1526 hizo una estampa de Philipp Melanchthon y este magnífico retrato de Erasmo de Rotterdam.

Las cuatro obras son la culminación de sus ideas en el campo del retrato, pero también un resumen de sus ideas y de sus preocupaciones religiosas.



Alberto Durero
Erasmo de Rotterdam, 1526
Buril. 249 x 193 mm
Amsteram, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet



Lucas Cranach, el Viejo
Alegoría de la Ley y la Palabra, 1529
Óleo sobre tabla. 72 x 88,5 cm
Praga, Národní gallery v Praze

Erasmo de Rótterdam es la imagen del intelectual concentrado en sus pensamientos y en sus escritos. La composición está dominada por la figura absorta en su labor; nos muestra sus manos, en el primer plano los libros, ordenados en rigurosa perspectiva, y al fondo una inscripción en letras claras en griego y latín, el anagrama y la fecha.

Alegoría de la Ley y la Palabra de Lucas Cranach es una de las imágenes más famosas y repetidas de este momento. Existen dos versiones de esta obra, una entalladura y numerosos dibujos preparatorios.

No hay diferencias considerables entre las dos versiones, en ambas el tema es la oposición del Antiguo y del Nuevo Testamento. La composición presenta dos escenas separadas por el eje que marca el árbol. La copa del árbol en la parte izquierda está seca y representa el Antiguo Testamento, la Ley; mientras que la copa en la zona derecha aparece frondosa y se corresponde con el Nuevo Testamento, es decir la Palabra.

Si nos detenemos a analizar esta obra veremos escenas y personajes fácilmente reconocibles. El alma cristiana es la figura desnuda del centro que, rodeada por Moisés y San Juan Bautista, atiende a sus comentarios. En esta obra se resumen las ideas de Lutero sobre la oposición de la Ley y la Palabra, la imagen y la palabra, el pasado del Antiguo Testamento y el presente del Nuevo.

Propuestas didácticas

1. Investiga y experimenta

A lo largo de la historia de la pintura son muchos los instrumentos para dibujar que se han inventado y utilizado, con el fin de facilitar el trabajo del pintor o del dibujante. Aquí en las estampas de Durero hemos visto el conocido como instrumento de Jacob Kesser. La cámara oscura por ejemplo ya se utilizaba en el siglo XVI, también las cuadrículas, etc.

Investiga sobre estos artilugios e instrumentos y a ver cuántos eres capaz de localizar. Analiza para qué se construyeron y para qué servían.

2. Técnicas de grabado y estampación

Son muchas las técnicas que podemos utilizar para realizar imágenes seriadas. Busca información sobre las que enumeramos a continuación y analiza dónde está la diferencia entre ellas, las dificultades y por qué unas son más utilizadas que otras. Las técnicas más frecuentes son: grabado en madera, calcografía, litografía y serigrafía.

3. Una búsqueda divertida

Te proponemos que recojas las diferentes firmas de los artistas que forman parte de esta exposición, búscalas en las obras, a veces están camufladas y en algún caso hasta han sido pintadas siguiendo las leyes de la perspectiva. ¿Sabes que es un monograma? ¿Cuántos has podido encontrar?

4. Investiga. Reforma y Contrarreforma

Busca una biografía de Martín Lutero y analiza su trayectoria como teólogo. ¿Cuáles son los principios del luteranismo? ¿Cuáles son los aspectos que le separan de la Iglesia Católica?

La Iglesia Católica responde con la Contrarreforma a la crisis originada por la Reforma protestante. Puedes analizar brevemente en qué consistió esta respuesta. ¿Cómo afectan estas medidas a la pintura?

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado, 8
28014 Madrid

Fechas
Del 9 de octubre de 2007
al 6 de enero de 2008.

Lugar
Salas de exposiciones temporales
del Museo Thyssen-Bornemisza.

Horario
De martes a domingo, de 10.00 a
19.00 h. Lunes cerrado. Taquilla
abierta hasta la 18.30 horas. Cerrado
los días 25 de diciembre de 2007
y 1 de enero de 2008. El desalojo
de las salas de exposición tendrá
lugar cinco minutos antes del cierre.

Tarifas
General:
Exposición temporal: 5,00 €
Entrada combinada para la Colección
Permanente y la exposición
temporal: 9,00 €

Estudiantes previa acreditación
y mayores de 65 años:
Exposición temporal: 3,50 €
Entrada combinada para la Colección
Permanente y la Exposición
Temporal: 5,00 €

Entrada gratuita para menores de 12
años acompañados (excepto grupos).

Catálogo
Disponible en la Tienda-Librería.

Transporte
Metro: Banco de España.
Autobuses: 1, 2, 5, 9, 10, 14, 15, 20, 27,
34, 37, 45, 51, 52, 53, 74, 146 y 150.
RENFE: estación de Atocha
y Recoletos.

Servicio de información
Teléfono: 913 690 151

Tienda-Librería
Planta baja.

Cafetería-Restaurante
Planta baja.

Servicio de Audio-Guía
Disponible en español, inglés y francés.

Venta de entradas
Sistema de venta de entradas con
posibilidad de elegir día y hora
con acceso garantizado a la
exposición en el día y hora elegidos.

Venta anticipada:
- En la taquilla del Museo
- www.museothyssen.org/entradas
- www.entradas.com (902 488 488)
- www.elcorteingles.es (902 400 222)

interior de cubierta
Lucas Cranach, el Viejo
***La Virgen y el Niño con un racimo de uvas*, c. 1509-1510** (detalle)
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Fundación Caja Madrid
Plaza de San Martín, 1
28013 Madrid

Fechas
Del 9 de octubre de 2007
al 6 de enero de 2008.

Lugar
Sala de exposiciones de la Fundación
Caja Madrid.

Horario
De martes a domingo, de 10.00
a 20.00 h. Lunes cerrado.
Cerrado el 25 de diciembre de 2007
y el 1 de enero de 2008.

Entrada libre

Catálogo
Disponible en la recepción de la sala
de exposiciones de la Fundación
Caja Madrid.

Transporte
Metro: Sol, Ópera y Callao.
Autobuses: 1, 2, 3, 5, 15, 25, 29,
44, 50, 51, 53, 146, 148 y 150.

Servicio de información
Teléfono: 902 246 810

Servicio de Audio-Guía
Disponible en español, inglés
y francés.

Visitas guiadas
Reserva previa en el teléfono:
913 792 050 de martes a viernes,
de 10.00 a 14.00 h (servicio gratuito).

Talleres infantiles (de 4 a 16 años)
Reserva previa en el teléfono:
913 792 200 de martes a viernes,
de 10.00 a 14.00 h (servicio gratuito).



Durero y Cranach.
Arte y Humanismo
en la Alemania del Renacimiento

Del 9 de octubre de 2007
al 6 de enero de 2008

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado, 8
28014 Madrid

Fundación Caja Madrid
Plaza de San Martín, 1
28013 Madrid

www.fundacioncajamadrid.es

www.museothyssen.org

www.educathyssen.org

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

CAJA MADRID FUNDACIÓN