

ALBERTVS · DURER · NORICVS

## Un artista europeo en el contexto de su ciudad natal, Nuremberg<sup>1</sup>

### Dagmar Eichberger

La imagen pública de Durero ha estado expuesta a un continuo cambio durante los pasados cinco siglos. Dependiendo de las circunstancias del momento, ha estado determinada por aspectos estéticos, nacionales o político-culturales<sup>2</sup>. Se ha señalado reiteradamente con acierto la importancia del siglo XIX en la manifiesta revalorización de Durero en cuanto héroe indiscutido de Nuremberg y de la historia cultural alemana. Cuando el pintor Friedrich Wanderer recibió el encargo del Ayuntamiento nurembergués de inmortalizar en un lienzo a los artistas más célebres de la ciudad, decidió situar a Alberto Durero, como *primus inter pares*, en el centro de la composición [fig. 3.1]<sup>3</sup>. El cuadro muestra a doce hombres reunidos en armonía, vinculados unos con otros por el espacio y el tiempo. Mientras que el fundidor de bronce Peter Vischer, el Viejo se dirige respetuoso a Alberto Durero, el pintor Michael Wolgemut contempla con benevolencia a su alumno más aventajado<sup>4</sup>. Los demás artistas—Veit Stoß, Adam Kraft, Veit Hirsvogel, el Viejo y Wenzel Jamnitzer—aparecen desempeñando sus respectivos oficios con ropa de trabajo. A Durero, en cambio, no se le muestra trabajando,

está representado como un “príncipe entre los pintores”, vestido de burgués acomodado. Su porte simboliza el éxito artístico y empresarial que disfrutó ya en vida. ¿De qué otra forma podría haberse hecho justicia a un talento tan multifacético como el de Alberto Durero? ¿Habría sido más conveniente representarlo como dibujante, grabador en cobre, pintor, diseñador, teórico o, quizá, como editor? El retrato de Wanderer reproduce uno de tantos autorretratos del pintor del Renacimiento, siempre preocupado por su gloria póstuma. La vestimenta de Durero, su postura y su peinado están inspirados en el autorretrato integrado en el *Altar Landauer* [fig. 3.2]. En *La Adoración de la Trinidad*, que Durero pintó por encargo de Matthäus Landauer, el artista se identifica como ALBERTVS DVRER NORICVS, y al elegir este atributo subraya claramente su vínculo personal con la Ciudad Imperial Libre de Nuremberg<sup>5</sup>. Durero, que nació y creció en Nuremberg, adquirió en 1509 una casa espléndida junto a la Tiergärtnerter y el mismo año fue elegido ciudadano “ilustre” por el Gran Consejo de la ciudad. Esta distinción reflejaba su elevada posición dentro de una sociedad urbana moldeada por comerciantes y humanistas y, a su vez, lo diferenciaba de la mayoría del resto de artistas y artesanos<sup>6</sup>.

Durero utilizó en al menos siete de sus obras la forma latina NUREMBERGENSIS o NORICVS<sup>7</sup>. También su amigo, el humanista Conrad Celtis, lo define en el año 1500 explícitamente como ciudadano de Nuremberg. En los cuatro epigramas dedicados a Alberto Durero, Celtis colma de alabanzas al artista y se dirige a él con las siguientes palabras: *Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem*<sup>8</sup>. Durero emplea por primera vez la fórmula NORICVS en su paradigmático autorretrato de 1500, en el que se presenta como un espíritu creador semejante a Dios [fig. 3.3]<sup>9</sup>. El término *noricus* remite a la idea de que el nombre de la ciudad de Nuremberg proviene de la tribu de los nóricos. Conrad Celtis narra que, cuando combatían a los hunos, los nóricos advirtieron la situación estratégica de la montaña donde se alzaba el castillo y fundaron allí un asentamiento fortificado<sup>10</sup>. Estos mitos sobre la fundación, tan apreciados por los humanistas, eran seguramente del agrado

1. Dedicado al Dr. Matthias Mende, con mis mejores deseos por su setenta cumpleaños, porque sin sus innumerables aportaciones sobre Alberto Durero y la cultura de la ciudad de Nuremberg, hoy seríamos mucho más pobres.
2. Münch 1998, pp. 181-199; Lüdecke / Heiland 1955; Mende 2000; y Gebhardt 2004, pp. 272 y ss.
3. Mende 2000, p. 123. Véase también Smith 2002, pp. 17-38; y Celtis 2000, pp. 16-43.
4. Aquí Wanderer se apoya, de un lado, en el retrato escultórico de pequeño formato de Peter Vischer en el sepulcro de San Sebald y, de otro, en el retrato que Durero hizo a Michael Wolgemut.
5. Anzelewsky 1971, pp. 228-230, CAT. 118; sobre el marco original, véase Frank Kammel en Nuremberg 2004, pp. 52-54.
6. Rebel 1996, pp. 270-271.
7. *Autorretrato*, 1500 (Múnich, Alte Pinakothek); “Albertus Durerus Noricus”; *Adán y Eva*, 1504

- (grabado): “ALBERT(US)/DVRER/NORICVS”; *La Sagrada Familia*, 1509 (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen); “ALBERTUS DVRER NUREMBERGENSIS”; *La resurrección de Cristo*, c. 1510 (Viena, Albertina. Boceto para la capilla de los Fugger); “ALBERTUS DURER/NUREMBERGENSIS”; *Altar Landauer. La Adoración de la Trinidad*, 1511 (Viena, Kunsthistorisches Museum); “ALBERTVS DVRER/NORICVS”; *Retrato de Ulrich Varnbühler*, 1522 (xilografía); “Albertus Dürer Noricus”; *Retrato de Federico el Sabio*, 1524 (grabado en cobre); “ALBERTVS.DVRER.NVR (IMBERGENSIS)”. Véase Mende 2000.
8. *Ibid.*, p. 33. Véanse también Wuttke 1967 y Wuttke 1980.
  9. Véase Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, pp. 314-335 y nota 9, inv. n.º 537; también Koerner 1993.
  10. Celtis 2000, p. 24.



de Durero y de sus amigos entusiastas de la antigüedad. En una carta a Willibald Pirckheimer, remitida desde Venecia, Durero estampó la humorística firma: *Albertus Durer/Norikorius cibus*, reinterpretando irónicamente la posdata *Noricus civus*<sup>51</sup>.

Durero se identifica en sus obras casi con la misma frecuencia como GERMANVS O ALEMANVS<sup>52</sup>. Empleaba preferentemente esta fórmula cuando trabajaba en el extranjero o en el caso de que una obra no estuviera destinada a un emplazamiento en Nuremberg. *La fiesta del rosario*, por ejemplo, pintada en Venecia en 1506 por encargo de comerciantes alemanes, lleva la inscripción “Albertus Dürer Germanus” [fig. 3.4]<sup>53</sup>. De este modo, Durero se presentaba en la lejana Italia como representante de la llamada nación alemana (*Teutische Natziän*)<sup>54</sup>.

La elección de esos atributos refleja la búsqueda de una identidad cultural. Con ellos, Durero pretendía distinguirse tanto de los artistas de otras ciudades alemanas como de los italianos. Esta tendencia encuentra su explicación en el profundo conocimiento que Durero tenía del ideario de los humanistas alemanes, como Conrad Celtis y Heinrich Bebel, que a comienzos del siglo XVI se esforzaron por consolidar la conciencia histórica y nacional alemanas a través de textos e imágenes<sup>55</sup>. Entre 1492 y 1500, Celtis escribió el ensayo *De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae libellus*, llamado de forma abreviada *Norimberga*, por encargo de la ciudad de Nuremberg<sup>56</sup>. El tratado en latín del popular escritor elogiaba las cualidades de la ciudad, así como

sus instituciones y sus ciudadanos “para que nuestra querida Alemania y sus célebres ciudades, además de sus dirigentes y guías, puedan servirse de un luminoso ejemplo”<sup>57</sup>. En torno a 1500, los dos concejales de Nuremberg Johann Löffelholz y Willibald Pirckheimer examinaron la calidad del tratado<sup>58</sup>. Pirckheimer, confidente y asesor humanista de Durero, es descrito en el epílogo de Celtis como un “hombre intachable, con una vasta formación en filosofía y en las dos lenguas antiguas, el latín y el griego”. Dado que Durero pertenecía al círculo de Pirckheimer y mantenía contacto con Celtis, es probable que tuviera conocimiento del ensayo mucho antes de su publicación en el año 1502. El hecho de que Durero añadiera los atributos NORICVS O NOREMBERGENSIS forma parte de un amplio movimiento cultural impulsado por el orgullo ciudadano y por una forma temprana de conciencia nacional individual. Pero cabe preguntarse si la postura de Durero frente a su ciudad natal era en realidad tan extraordinariamente positiva como quizá pueda parecer.

#### 1524. PROPUESTA DE FINANCIACIÓN DE DURERO A LA CIUDAD DE NUREMBERG

En octubre de 1524, Alberto Durero, que ya contaba cincuenta y tres años, envió una carta al Consejo de la ciudad de Nuremberg solicitando autorización para invertir en la ciudad mil florines de su patrimonio

[Fig. 3.1]  
Friedrich WANDERER  
*Durero y los maestros de su tiempo*  
Del ciclo *Los más ilustres hombres de la ciudad de Nuremberg*, 1901  
Óleo sobre tabla. 200 x 450 cm  
Nuremberg, Museen der Stadt Nürnberg  
[INV. GM 0186-3]

[Fig. 3.2 (A-B)]  
Alberto DURERO  
Fotomontaje de *La Adoración de la Trinidad*  
con su marco original, 1511  
Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie,  
y Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum





11. Véase Rupprich 1956-1969, vol. 1, p. 53 y nota 36.
12. *Virgen del verderón*, 1506 (Berlín, Gemäldegalerie): "Albert(us) durer Germanus"; *Retrato de un joven italiano*, 1506 (Génova, Museo Municipal): "Albert(us) dierer german(us)"; *La fiesta del rosario*, 1506 (Praga, Národní galerie): "Albertus Dürer Germanus"; *Eva*, 1507 (Madrid, Museo Nacional del Prado): "Albertus durer alemanus"; *Martirio de los diez mil*, 1508 (Viena, Kunsthistorisches Museum): "Albertus Dürer alemanus"; *Altar Heller*, 1508-1509 (Frankfurt, Historisches Museum): "ALBERTVS/DVRER/ALEMANVS". En la medalla con el retrato de Hans Schwarz de 1520, realizada conforme a las instrucciones de Durero, aparece la inscripción: "ALBERTVS DVRER PICTORIS GERMANICVS". Véase Maué 1986, pp. 107 y 407, CAT. 216.
13. Anzelewsky 1971, pp. 187-199, CAT. 93; y Kotková 2006.
14. Durero utiliza esta expresión en 1513 en el esbozo

de su tratado sobre pintura *Lehrbuch der Malerei*. Véase Rupprich 1956-1969, vol. 2, p. 130.

15. Silver 1998, pp. 38-68, y Gebhardt 2004, pp. 308-309.
16. En 1495 se presentó a la ciudad la primera versión del texto; una segunda versión reelaborada apareció por más de 1497 y 1500. Véase Celtis 2000, pp. 5-6.
17. *Ibid.*, p. 19. Sobre el papel de Nuremberg como ciudad comercial véase Nuremberg 2002.
18. Celtis 2000, p. 75.
19. Rupprich 1956-1969, vol. 1, pp. 109-110.
20. Véase la carta de Alberto Durero a Willibald Pirckheimer (c. 13 de octubre de 1506), en Rupprich 1956-1969, vol. 1, p. 59.
21. *Ibid.*, p. 57: "Y como quiero regresar pronto, desde que he terminado mi trabajo he rehusado encargos por más de 2000 ducados" (23 de septiembre de 1506). Sobre esta carta, véase también Strieder 1996, p. 300.

a interés fijo en concepto de pensión para cuando fuera un anciano<sup>19</sup>. Con el fin de persuadir a la ciudad de su propuesta, Durero alega que siempre se había mantenido fiel a ella y a su patria a pesar de que constantemente le habían lisonjeado con ofertas económicamente atractivas provenientes de Italia y de los Países Bajos. Mientras que la ciudad de Venecia le había ofrecido una retribución anual de doscientos ducados y la ciudad de Amberes, una de trescientos florines holandeses, además de exención de impuestos y una casa propia, en Nuremberg no había disfrutado prácticamente de ninguna ventaja económica. Recuerda que en los últimos treinta años sólo había obtenido, en total, cien florines de beneficio por encargos de la ciudad y, no en última instancia, porque había prestado numerosos servicios a la misma sin recibir a cambio ningún tipo de retribución económica. Durero afirma, además, que hasta entonces se había ganado el sustento casi exclusivamente gracias a encargos externos, esto es, de "príncipes, caballeros y otras personas extranjeras". Su solicitud de cobrar una renta anual de cincuenta florines fue aprobada por el Consejo de la ciudad de Nuremberg el 17 de octubre de 1524.

La imagen negativa que pinta Durero de la tan ponderada ciudad comercial hacia el final de su vida laboral se corresponde con una observación anterior plasmada en una carta enviada a su amigo Pirckheimer desde Venecia:

"Oh, cómo echaré de menos el sol cuando me hiele. Aquí soy un señor; en mi tierra, un parásito"<sup>20</sup>.

Ya en 1506, Durero hablaba de la considerable diferencia de estatus social que había experimentado y criticaba la negativa de la ciudad de Nuremberg a darle el reconocimiento que él consideraba que merecía.

Para juzgar estas dos cartas hay que tener en cuenta que Durero tenía una marcada tendencia a quejarse de la falta del debido reconocimiento o de perjuicios económicos, ya fuera con respecto a encargos perdidos en Venecia o a la escasa remuneración de la archiduquesa Margarita de Austria<sup>21</sup>.

#### 1526. REGALO DE DURERO A LA CIUDAD DE NUREMBERG

Dos años más tarde, Alberto Durero vuelve a dirigir un escrito al Consejo. Esta vez para expresar su deseo de legar a la ciudad de Nuremberg una valiosa pintura con el fin de asegurar su memoria (*Gedechtnus*) en



vida<sup>23</sup>. El obsequio consistía en la obra titulada *Los cuatro apóstoles*, un díptico enmarcado con retratos de tamaño natural de los evangelistas san Juan y san Marcos y de los apóstoles san Pedro y san Pablo [fig. 3.5]<sup>23</sup>. Si nos atenemos a la carta de octubre de 1524, plagada de recriminaciones, una ofrenda tan generosa al Consejo tuvo que haber suscitado ante todo gran asombro. El 6 de octubre de 1526, la ciudad resolvió aceptar el donativo de Durero. Como reconocimiento, el artista y su mujer recibieron la suma de ciento doce florines.

La iniciativa de Durero es llamativa por diferentes motivos. Con esta hábil jugada obligaba al Consejo a concederle una contraprestación económica, ya que un eventual rechazo del cuadro se habría entendido como una afrenta. Por otra parte, al ceder una obra tan relevante, tanto por la calidad artística como por su contenido, su nombre quedaba grabado perennemente en la memoria de la ciudad. El Consejo acató su deseo de que la obra “no fuera a parar a manos extrañas”<sup>24</sup> y, al aceptar el donativo, le dispensaba el respeto que reclamaba. Esta obra de Durero se conservó durante mucho tiempo en la *Obere Regimentsstube* (Sala Superior del Regimiento) del Ayuntamiento de Nuremberg y sólo pocos años después de la muerte de Durero, Georg Pencz, el pintor de la ciudad, doró los marcos, originalmente de madera<sup>25</sup>.

*Los cuatro apóstoles* está considerada con razón una de las obras maestras del pintor de Nuremberg. Tanto el contenido conceptual como la moderna interpretación de las siluetas y la ejecución pictórica atestiguan la maestría artística del Durero maduro. Con una cuidadosa composición espacial de los personajes sitúa en el panel izquierdo al canoso Pedro junto al joven Juan, y en el derecho, al temperamental Marcos junto al atento Pablo. Debajo de cada uno de los personajes, el calígrafo de Nuremberg, Johann Neudörffer, el Viejo, reprodujo, a petición de Durero, un bloque de texto con cuatro citas bíblicas en alemán, escogidas de la Biblia de Lutero de septiembre de 1522<sup>26</sup>. Los autores de estos cuatro textos, así como la introducción antepuesta, explican la inusual elección del tema y dan cuenta de la extraordinaria originalidad conceptual que se atribuye al propio Durero. La importancia del díptico está íntimamente relacionada con la introducción de la Reforma en Nuremberg, que después de 1525 condujo a una reorientación religiosa de la población y a profundos cambios sociales. Con una cita del Apocalipsis de San Juan, Durero advierte al espectador de los peligros y las tentaciones que trae consigo esta época de desorden y de cambio:



[Fig. 3.3]  
Alberto DURERO  
*Autorretrato*, 1500  
(detalle de la firma e inscripción)  
Óleo sobre tabla. 67 x 49 cm  
Múnich, Alte Pinakothek  
[INV. N. 537]

[Fig. 3.4]  
Alberto DURERO  
*Autorretrato con carta*  
Detalle de *La fiesta del rosario*, 1506  
Óleo sobre tabla. 162 x 192 cm  
Praga, Národní galerie v Praze  
[INV. O. 2148]

“En estos tiempos peligrosos, todos los gobernantes terrenales se cuidan de no tomar la tentación humana por la palabra de Dios. Pues Dios no quiere que se agregue ni se quite nada a su palabra. Por ello oíd la advertencia de estos cuatro hombres preclaros: Pedro, Juan, Pablo y Marcos”<sup>27</sup>.

Ya hacia 1518, Alberto Durero se había interesado por la doctrina de Lutero y en 1525 asistió personalmente, en calidad de miembro del Consejo interno, a las conversaciones sobre religión de Nuremberg. En los años siguientes tuvo una activa participación en los debates suscitados por las tensiones confesionales entre las ciudades protestantes y sus oponentes católicos<sup>28</sup>. Observaba con gran preocupación los disturbios y las luchas confesionales que se estaban desencadenando y condenaba cualquier clase de fanatismo religioso. Se ha señalado con acierto que con la elección de esta cita bíblica, Durero no se circunscribía a una opción de fe concreta, confiriendo así a su obra cierta apertura y flexibilidad. Así pues, la advertencia que lanza contra las falsas creencias y las tentaciones religiosas permanece en un plano general<sup>29</sup>.

Todo el proceso, desde el acto del ofrecimiento del cuadro hasta la aceptación de la gratificación de la ciudad, evidencia el papel cambiante del artista en el



[Fig. 3.5]  
 Alberto DURERO  
*Los cuatro apóstoles*, 1526  
 Óleo sobre tabla. 215,5 x 76 y 214,5 x 76 cm  
 Múnich, Alte Pinakothek  
 [INV. 540/545]



22. Rupprich 1956-1969, vol. 1, p. 117: "Luego de haber pintado en este último tiempo una tabla en la que he puesto más dedicación que en otras, considero que no hay nadie más digno de conservarla como *Gedechnus* [recuerdo] que Su Excelencia" (antes del 6 de diciembre de 1526). En las actas del Consejo y en las cuentas municipales de 1526, se habla inequívocamente de "zu seyner Gedechnus" y "zu seim Gedechnuß" [para su memoria]. Véase Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, p. 551 (docs. 4 y 6) y pp. 519-520.
23. La base de estas afirmaciones son, principalmente, los resultados publicados en Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, pp. 478-559. Véase también Price 2003, pp. 258-275.
24. *Ibid.*, p. 551, doc. 6.
25. Strieder 1996, p. 326.
26. Panel izquierdo, debajo de San Juan: *Segunda Epístola de San Pedro* 2, 1-3; debajo de San Pedro: *Primera Epístola de San Juan* 4, 1-3; panel derecho, debajo de San Marcos: *Segunda Epístola de Pablo a Timoteo* 3, 1-7; debajo de San Pedro: *Evangelio según San Marcos* 12, 38-40. Véase Strieder 1996, pp. 480 y 486.
27. Cita original textual en Goldberg / Haimberg / Schawe 1998, p. 487, n. 9. Este texto se basa en el *Apocalipsis de San Juan* 22, 18 de la Biblia de Lutero, pero no coincide literalmente con él.
28. Arndt / Moeller 2003, pp. 42-43.
29. Goldberg / Haimberg / Schawe 1998, p. 531.





temprano siglo XVI. Alberto Durero no era patricio de nacimiento, pero gracias a su educación, a su experiencia del mundo y a sus estrechos contactos con soberanos, príncipes y humanistas adquirió en Nuremberg una destacada posición social. Ya no tenía nada en común con los maestros artesanos medievales, maniatados por la presión de los gremios. En este contexto se plantea la pregunta de cuántos encargos realizó en realidad Durero para Nuremberg y sus ciudadanos y en qué medida contribuyó a la divulgación de la imagen de su ciudad.

#### LOS ENCARGOS DE LA CIUDAD DE NUREMBERG A DURERO

El 6 de octubre de 1526, el mismo día en que la ciudad decidió aceptar el regalo de Alberto Durero, el Consejo adoptó una segunda resolución que reflejaba el prestigio del artista. Por orden de la ciudad, dos tablas de gran formato del artista, que no se describen con precisión,

debían trasladarse de la residencia de Hans Fütterer al Ayuntamiento, situado a poca distancia<sup>30</sup>. Este episodio da a entender que la carta de Durero de octubre de 1526 podría haber llamado la atención sobre una omisión latente y haber motivado las medidas tomadas a continuación. Las tablas en cuestión eran las puertas pintadas del relicario de la ciudad, en el que se guardaban las insignias imperiales y la vestimenta de coronación del emperador, que se exhibían una vez al año [fig. 3.6]<sup>31</sup>. Debido a la reciente adhesión de la ciudad a la Reforma, se había suprimido la adoración de las reliquias y la consiguiente indulgencia, por lo que el relicario de las puertas pintadas perdió su función original. Allí estaban representadas dos personalidades relevantes para la historia de Nuremberg: el emperador Carlomagno, con un pomposo ornamento de coronación, y el emperador Segismundo. En 1423, este último había cedido a la Ciudad Imperial Libre de Nuremberg las insignias imperiales para que se conservaran allí eternamente. Ya hacia 1511 la

[Fig. 3.6]  
 Alberto DURERO  
 Emperador Carlomagno y Emperador Segismundo,  
 1511-1513  
 Óleo sobre tabla. 215 x 115,3 y 214,6 x 115 cm  
 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.  
 Propiedad de la ciudad de Nuremberg  
 [INV. GM. 167 y GM. 168].



[Fig. 3.7]  
 Anónimo, según Alberto Durero  
*Decoración de la fachada del Ayuntamiento  
 de Nuremberg, 1530*  
 Dibujo coloreado  
 Viena, Albertina  
 [AZ 5624, MAPPE 75, UMSCHLAG II, NR. 4]



ciudad había encargado a Durero las dos tablas; con ellas se pretendía subrayar el derecho legítimo de la ciudad a conservar las insignias imperiales. Es probable que para este encargo de cariz político Durero recibiera muchas instrucciones por parte de la ciudad, como sugieren las extensas inscripciones y los diversos escudos de armas del anverso y del reverso. Durero elaboró varios estudios individuales de las diferentes insignias, por lo que tardó casi veinte meses en finalizar el trabajo. Por este encargo le pagaron ciento cuarenta y cinco florines.

En 1521, el Consejo de la ciudad le encargó un medallón [CAT. 24] para conmemorar la coronación de Carlos V, elegido recientemente emperador. Durero se hizo cargo del boceto<sup>32</sup>.

El tercer encargo importante que Durero recibió de la ciudad de Nuremberg fue decorar la sala grande del Ayuntamiento y diseñar la fachada medieval del edificio. Aun cuando Durero no pintara personalmente los frescos del Ayuntamiento, su contribución al desarrollo de la totalidad del proyecto es, no obstante, de gran trascendencia. No se ha conservado prácticamente nada de la decoración original. Matthias Mende ha logrado reconstruir el proyecto original casi por completo con la ayuda de acuarelas contemporáneas, cuadros antiguos y fotografías<sup>33</sup>.

En la época en que vivió Durero, Nuremberg era, con excepción de algunas casas patricias, una ciudad medieval en cuya apariencia el Renacimiento apenas había

encontrado expresión. Ante la inminente celebración de la Dieta Imperial en 1521, el Consejo se vio en la necesidad de realzar el aspecto del viejo Ayuntamiento con una fachada de diseño moderno. Los dibujos a pluma y tinta de gran formato, ejecutados en torno a 1530 siguiendo los bocetos originales de Durero, ponen de manifiesto la eficacia del artista al camuflar las angostas ventanas góticas de tracería y dar a la fachada una ilusoria apariencia renacentista con pilastras, columnas embebidas, cornisamento y bóvedas de cañón [fig. 3.7]<sup>34</sup>. A este proyecto de arquitectura clásica se añadieron escenas narrativas de la antigüedad y del Antiguo Testamento, que en aquella época solían colocarse en los ayuntamientos a modo de ejemplos morales. En esta ocasión se eligieron escenas como *David y Bethsabé*, *La muerte de Absalón*, *El suicidio de Lucrecia* y *El escarnio del profeta Elías*. De este modo, incluso las zonas comerciales de la planta baja, en las que renombrados ciudadanos nurembergueses, entre ellos, Alberto Durero, el Viejo, ofrecían sus mercancías, adquirieron un semblante acorde con la época.

También se recurrió al talento creador de Durero para decorar la sala grande del Ayuntamiento; él fue el encargado de diseñar el proyecto de los frescos de la extensa superficie de muro situada enfrente de la ventana sur, aunque no los realizó de propia mano. En las pinturas de Paul Juvenel, el Viejo (1613) y de Lorenz Hess (1629) [fig. 3.8] se aprecia que la pared norte está dividida en dos zonas temáticas<sup>35</sup>. En la superficie este del muro, cercana a la sala de sesiones del Ayuntamiento, se colocó el carro triunfal del emperador Maximiliano I, con el carruaje arrastrado por seis caballos y las correspondientes figuras alegóricas femeninas de las virtudes. Este motivo está basado en el proyecto para el *Gran carro triunfal* [CAT. 23], ideado conjuntamente por Durero y Pirckheimer, que formaba parte de la obra inconclusa *Cortejo triunfal del emperador Maximiliano*<sup>36</sup>.

30. Rupprich 1956-1969, vol. 1, p. 243, n. 24.

31. Véase Löcher 1997, pp. 203-210.

32. Maué 1987, pp. 227-244. Agradezco a Jeffrey Chipps Smith esta importante referencia y sus comentarios adicionales sobre *Los cuatro apóstoles* de Durero.

33. Nuremberg 1979 y Mende 2000.

34. Mende 2000, pp. 218-237, CATS. 36-39. Sobre el dibujo *El poder de las mujeres* de Durero, véase Barbara Drake Boehm en Nueva York / Nuremberg 1986, pp. 329-330, CAT. 146.

35. Nuremberg 1979, pp. 178-181 (CAT. 110) y pp. 181-182 (CAT. 112).

36. *Ibid.*, pp. 224-245; Schaurte 2002, pp. 470-483, CAT. 257; y Eichberger 2002, pp. 28-36.





[Fig. 3.8]  
Lorenz HESS  
*Vista interior del Ayuntamiento de Nuremberg*,  
c. 1626 (detalle)  
Óleo sobre tabla. 91,6 x 74 cm  
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum  
[INV. GM. 1072]

El segundo sector del muro de la sala del Ayuntamiento, que daba al oeste, mostraba una leyenda transmitida por el escritor griego Luciano, que gira en torno a la verdad, la justicia, la envidia y la traición<sup>37</sup>. *La calumnia de Apeles* [fig. 3.9]<sup>38</sup> se había dado a conocer también al norte de los Alpes gracias al tratado de Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), y a un grabado en cobre de Girolamo Mocetto (1505). La leyenda de la vida de Apeles, pintor de la Corte, pronto despertó gran interés entre los humanistas alemanes. Philipp Melanchthon, el erudito y compañero de lucha de Lutero en la Universidad de Wittenberg, ya había publicado su traducción latina de Luciano en Leipzig en 1518. Su contacto en Nuremberg, Willibald Pirckheimer, tenía a su vez fama de ser gran conocedor y admirador de Luciano. Es presumible que Pirckheimer desempeñara un papel importante en la elaboración de este novedoso tema para la sala del Ayuntamiento nurembergués. A él se atribuyen las inscripciones en alemán y en latín sobre el dibujo a pluma de Durero (1522), entre otras razones, porque se han preservado numerosos trabajos en colaboración realizados por estos dos hombres que se esforzaron por ser innovadores. El tema era bastante apropiado para una sala de Ayuntamiento, ya que hacía alusión al problema de la justicia. ¿Se habrá visto influida la elección del tema por el hecho de que Durero fuera celebrado en todas partes como “el nuevo Apeles” o “Apelles Germaniae”? El afán de Durero por permanecer en la memoria (*Gedechtnus*) de su público sugiere que esta conclusión es acertada<sup>39</sup>. En 1522, la ciudad abonó a Durero cien florines renanos por los servicios prestados<sup>40</sup>. Dentro de estos trabajos

deben contarse, además de los bocetos para los muros de la sala del Ayuntamiento, su proyecto para el candelabro en forma de dragón (1522) y la xilografía de la *Alegoría del buen gobierno de la ciudad de Nuremberg* (1521)<sup>41</sup>.

#### ALBERTO DURERO Y LAS FAMILIAS PATRICIAS CON DERECHO A VOTO EN EL CONSEJO

En su carta al Consejo de octubre de 1524, Durero subrayaba que el dinero que había ganado provenía principalmente de encargos de soberanos extranjeros y no de su ciudad natal, Nuremberg. Pero si examinamos con más detenimiento las obras suyas que se han conservado, rápidamente sale a la luz que Durero realizó más trabajos para clientes de Nuremberg de los que en realidad admite. Como recientemente han señalado Machilek, Mende y Schlemmer, podemos entender mejor a un artista como Durero si lo consideramos como parte de un entramado social, en este caso concreto, de una ciudad<sup>42</sup>. Al entorno directo de Durero pertenecían otros ciudadanos que, como él, vivían en el barrio residencial al pie del castillo imperial y se congregaban en la iglesia parroquial de San Sebaldo. Todo aquel que perteneciera a la vieja estirpe de familias patricias de Nuremberg se había asegurado un sitio en la iglesia de San Sebaldo ya en el siglo XIV. Las familias de posición menos privilegiada en la sociedad —entre las que se contaba la del propio Durero, junto a las de ciudadanos tan prominentes como Sebald Schreyer y Matthäus Landauer— tenían que conformarse con una









encargó a Durero los bocetos para dos ventanas pequeñas en forma de trébol, que muestran al clérigo dialogando con la muerte [CATS. 15 y 16]<sup>32</sup>. En 1513, Martin Tucher mandó colocar en la iglesia de San Sebald un epitafio de gran formato para su hermanastro fallecido, el preboste Lorenzo Tucher. En 1511, Durero entregó para esta obra un boceto muy detallado, cuya ejecución se delegó en uno de sus mejores colaboradores, Hans von Kulmbach<sup>33</sup>. El comerciante nurembergués Linhardt Tucher encargó a Durero un cuadro de devoción de tamaño mediano que representaba a Santa Ana, la Virgen y el Niño [fig. 3.11]<sup>34</sup>. El artista realizó varios bocetos para la pintura, que resultó una interpretación original de este tema tan apreciado. Agnes, su mujer, le sirvió de modelo para pintar a Santa Ana, que en el cuadro parece fundirse en una unidad con la Virgen María y el Niño Jesús. Durero, que había viajado mucho, combinó en esta interesante tabla el estilo de indumentaria alemana con el principio neerlandés del plano cercano y ordenó todo en una composición triangular a la italiana<sup>35</sup>.

#### EL ALTAR PAUMGARTNER Y EL ALTAR LANDAUER

En Nuremberg se encontraban originariamente dos altares pintados por Alberto Durero, uno de ellos encargado por la familia Paumgartner [fig. 3.12]<sup>36</sup> y el otro, por Matthäus Landauer [fig. 3.2]<sup>37</sup>. Estos dos altares representan dos tipos completamente diferentes de retablos. El retablo plegable, con alas movibles, se había difundido al norte de los Alpes, mientras que la *pala* cuadrada y sin alas era típica del estilo de retablo italiano.

Matthäus Landauer era un empresario acaudalado que poseía en Nuremberg un próspero taller de fundición de bronce. Encargó a Durero un cuadro de Todos los Santos para la capilla que había donado en el casco antiguo de San Sebald<sup>38</sup>. Esta capilla, consagrada a la Trinidad y a Todos los Santos, formaba parte de una institución de caridad que se ocupaba de doce artesanos empobrecidos de Nuremberg [fig. 3.13]<sup>39</sup>. El retablo de Durero, con el correspondiente marco tallado, ocupó una posición central en la capilla de estilo gótico tardío. La inclusión de retratos de personajes de la época entre el grupo de santos

[Fig. 3.10]  
Alberto DURERO  
*Hans y Felicitas Tucher*, 1499  
Óleo sobre tabla. 29,7 x 24,7 y 29,8 x 24,4 cm  
Weimar, Klassik Stiftung Weimar  
[INV. G31-G.32]





[Fig. 3.11]

ALBERTO DURERO

*La Virgen y el Niño con Santa Ana*, c. 1519

Óleo sobre tabla. 60 x 49,9 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Legado de Benjamin Altman, 1913

[INV. 14.40.633]

52. Los Angeles / Saint Louis 2000, pp. 109-111, cats. 19-20. Véanse también los bocetos para el pabellón de la residencia de Sixtus Tücher en la periferia de Nuremberg en Los Angeles / Saint Louis 2000, pp. 114-116, cats. 21-22. No todos comparten la atribución a Dürero, véase Rainer Schoch en Nueva York / Nuremberg 1986, pp. 286-287, CAT. 116.
53. Strieder 1993, pp. 134-135.
54. Rainer Schoch en Nueva York / Nuremberg 1986, pp. 326-327, cats. 143-144. También Heinz Wiedauer en Viena 2003, pp. 478-480, CAT. 167.
55. Otros dos cuadros realizados para ciudadanos de Nuremberg son los epitafios de las familias Glimm y Holzschuher (véase nota 43). Alberto Dürero, *Llanto sobre Cristo muerto* (epitafio de la familia Glimm), c. 1500. Múnich, Alte Pinakothek, inv. n° 704. En Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, pp. 260-287, CAT. 4. Esta tabla pintada para la familia de orfebres Glimm estaba destinada a la iglesia de los dominicos de Nuremberg.
56. Anzelewsky 1971, pp. 155-159, CAT. 50; y Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, pp. 166-235, CAT. 2.
57. Anzelewsky 1971, pp. 228-230, CAT. 118.
58. Alberto Dürero, *Estudio coloreado para el Altar Landauer*, 1508. Chantilly, Musée Condé. Véase Strieder 1996, p. 314.
59. Madersbacher 1994, pp. 89-119.
60. Los Angeles / Saint Louis 2000, pp. 116-121, cats. 23-24. Véase también Hess 2002, pp. 458-463.
61. Véase Kammel 2002, en particular pp. 109-130 (Ulrich Söding) y pp. 271-294 (Gerhard Weilandt).
62. Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, p. 205.

que adoran a la Santísima Trinidad contribuye a resaltar la figura del donante, representado de rodillas. Un cardenal invita a Matthäus Landauer a integrarse en el círculo de elegidos para participar en la devoción conjunta a la Trinidad. La alusión de la composición al final de los tiempos se refuerza tanto por el Juicio Final plasmado en el arco de medio punto del marco de madera, como por la vidriera original, cuyo diseño se remonta probablemente también a Alberto Dürero y a su taller<sup>60</sup>. La preocupación de Landauer por la salvación del alma ya se había puesto de manifiesto en la losa sepulcral Schreyer-Landauer, situada en la parte exterior del coro este de la iglesia de San Sebald, realizada entre 1490 y 1492 por el escultor nurembergués Adam Kraft<sup>61</sup>.

En el *Altar Paumgartner*, la familia donante está incluida en el cuadro de forma totalmente distinta. La imagen central muestra la adoración de San José y la Virgen María al Niño Jesús. Los pastores, convocados por los ángeles para la ocasión, ya se encuentran en el umbral del establo. Conforme a la tradición del siglo xv, los miembros de la familia Paumgartner están representados en miniatura en la parte inferior de la tabla: los hombres a la izquierda y las mujeres a la derecha. Los blasones permiten identificar a Martin Paumgartner († 1478), así como a sus dos hijos, Lukas († 1525) y Stefan († 1518). Del lado de las mujeres se hallan la esposa de Martin, Bárbara Volckamer, y dos hijas del matrimonio. Al estar pintados en una escala mucho menor, los miembros de la familia se distinguen claramente de las figuras sagradas del cuadro. En las alas laterales, que no conforman una unidad espacial con la tabla central, se representa a dos santos vestidos de caballeros: San Jorge sosteniendo al dragón muerto y San Eustaquio con la cabeza de ciervo en el estandarte. Según una fuente del siglo xvii, los hermanos Lukas y Stefan habrían encargado el retablo hacia 1498 y habrían posado como modelos para el retrato de los santos<sup>62</sup>. Esta modalidad de retrato oculto era muy popular en el temprano siglo xvi, como demuestran numerosas representaciones similares de santos propiedad del cardenal Alberto de Brandemburgo. Mientras que al eclesiástico le gustaba hacerse retratar como cardenal u obispo, los hermanos Paumgartner prefirieron posar como caballeros santos vestidos a la moda. Este encargo fue acaso el comienzo de una amistad de muchos años que se forjó entre Stefan Paumgartner y Dürero. Hijo de una familia patricia, Stefan, casi diez años mayor que Dürero, era un hombre muy respetado en Nuremberg. En 1498 emprendió una peregrinación a Tierra Santa con el séquito del duque Enrique de Sajonia, y desde 1504 hasta 1523 ejerció como juez de la ciudad. En las cartas que Dürero enviaba a Willibald Pirckheimer





transmitía regularmente saludos a Stefan Paumgartner, para quien realizó algunos encargos en Venecia, como comprar un rosario de cornalina<sup>65</sup>.

Alberto Durero retrató en Nuremberg a muchas personas de su entorno: a sus padres, Alberto Durero, el Viejo [CAT. 3] y Bárbara Holper; a sus hermanos Endres y Hans; a su mujer Agnes Frey; a sus amigos Willibald Pirckheimer y Ulrich Varnbüler; a los humanistas Philipp Melanchthon y Helius Eobanus Hessus; a los patricios Hans v y Conrad IV Imhoff; al comerciante Johannes Kleberger [CAT. 6] y al factor de la sociedad comercial de Ravensburg, Oswalt Krel<sup>64</sup>. Nombrarlos a todos individualmente excedería los propósitos de este trabajo. Nos proponemos aquí estudiar en profundidad el retrato que hizo al pintor nurembergués Michael Wolgemut [fig. 3.14]<sup>65</sup>. El maestro de Durero había montado el que fuera el taller más productivo e influyente de la ciudad antes de Durero. En consecuencia, el retrato presenta a Wolgemut como un caballero vestido con elegancia, que ha alcanzado en vida gloria y prestigio. Con este retrato, Durero erigió a su anciano maestro un monumento impercedero y, al añadir una inscripción, elevó la obra

a la categoría de documento histórico. Rara vez el pintor incluye en una obra suya una nota aparentemente tan espontánea y poco estructurada. La inscripción consta de dos partes escritas sobre la superficie del cuadro en dos momentos distintos. El primer párrafo, parafraseado en lenguaje moderno, reza:

“Alberto Durero pintó este cuadro en el año 1516 teniendo como modelo a su maestro Michael Wolgemut”.

El segundo párrafo, añadido posteriormente, prosigue:

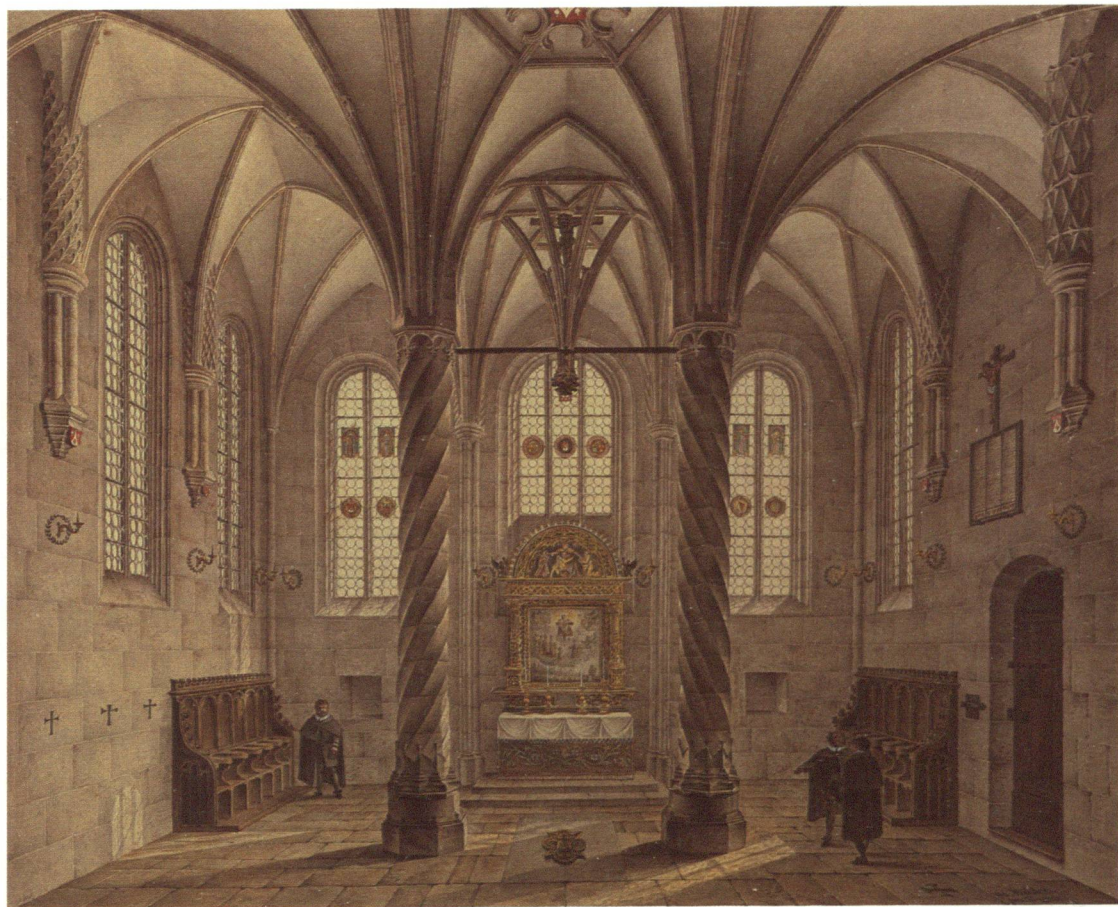
“Tenía ochenta y dos años y vivió hasta que contamos el año 1519; expiró en la madrugada del día de San Andrés, antes de que saliera el sol”<sup>66</sup>.

El estilo y el contenido de la inscripción recuerdan a uno de los dibujos más personales de Durero: el retrato de su madre al borde ya de la muerte [fig. 3.15]. También en este caso consignó posteriormente la fecha del fallecimiento. La primera parte del texto está escrita con lápiz de carbón:

[Fig. 3.12]  
Alberto DURERO  
*La Natividad, San Jorge y San Eustaquio.*  
*Retablo Paumgartner*, después de 1498  
Óleo sobre tabla. 157 x 248 cm  
Múnich, Alte Pinakothek  
[INV. 701-2, 706]



[Fig. 3.13]  
 Georg Christoph WILDER  
*Vista interior de la capilla de la Casa de los Doce  
 Hermanos con el Retablo Landauer, 1836*  
 Acuarela. 290 x 360 mm  
 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.  
 Propiedad de la ciudad de Nuremberg  
 [INV. ST.N. 9656]



“1514 *an oculi*/Esta es la madre de Alberto Durero cuando tenía sesenta y tres años”.

Dos meses más tarde añadió con pluma la segunda parte:

“y expiró en el año 1514, el martes de Semana Santa, a las dos de la madrugada”<sup>67</sup>.

El estudio de la madre aparece como una aguda instantánea, en la que se reproducen sin tapujos las huellas

de la edad y la severidad de la expresión. El retrato del anciano Wolgemut, en cambio, se caracteriza por la paz interior e irradia dignidad y prudencia. Es de suponer que Durero pintó este retrato por iniciativa propia. Dado que hasta el momento no era usual honrar de este modo a un colega artista, el retrato de Wolgemut se considera con razón una innovación en el género. Al igual que los autorretratos de Durero, también esta obra atestigua el profundo cambio que se estaba produciendo en la conciencia del artista.

63. Rupprich 1956-1969, vol. 1, pp. 42, 43, 44, 51, 55 y 59 y nota 26.

64. Acerca de los retratos de Hessus, véase Londres 1988, pp. 110-111, CAT. 80. Sobre los retratos de Imhoff, véase Mende 1991b.

65. Véase Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, pp. 416-429, CAT. 10.

66. *Ibid.*, pp. 415 y 425, para ver la inscripción original.

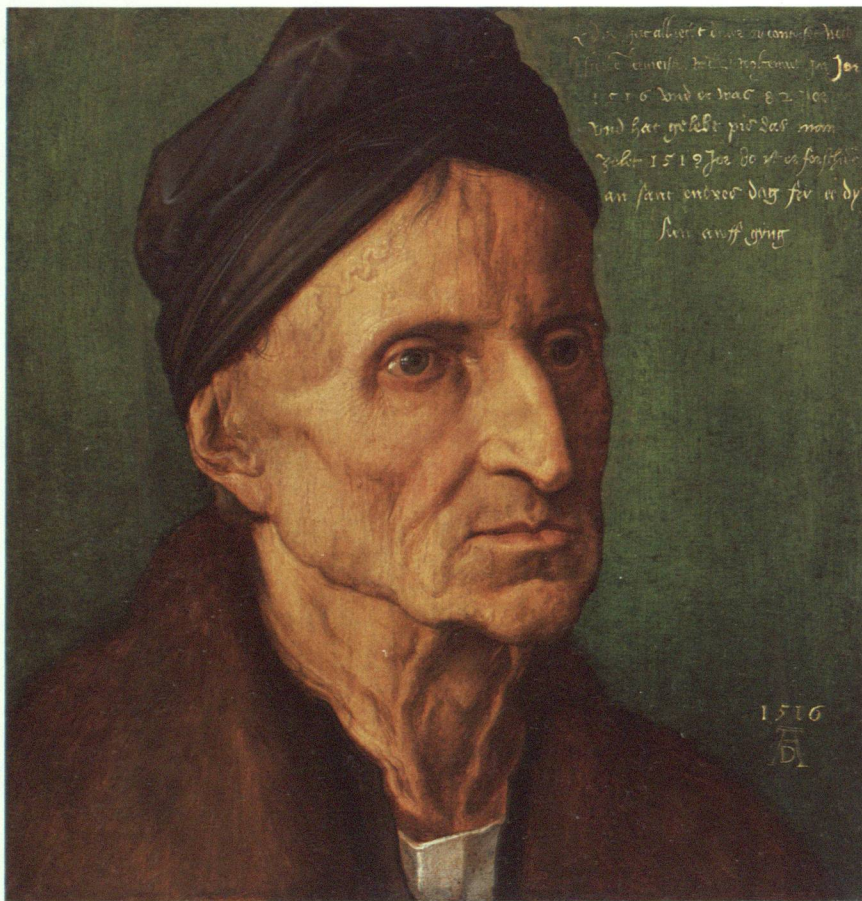
67. Strieder 1996, p. 15, y Berlín 2006.

68. Pfeiffer 1971; Endres 2000, pp. 30-39; y Eberlein 2003, pp. 43-49.

#### VISTAS DE LA CIUDAD, LA REGIÓN Y SUS GENTES

Cuando se trata de la relación de Durero con su ciudad natal, no se pueden pasar por alto sus dibujos y acuarelas de Nuremberg y sus alrededores. Ya en los años noventa del siglo xv, Alberto Durero comenzó a plasmar el territorio perteneciente a la Ciudad Imperial Libre en bocetos coloreados<sup>68</sup>. Al observarlos, se tiene la impresión de que dirige sistemáticamente su mirada hacia diferentes aspectos de la naturaleza y del paisaje modelado





por el hombre. Entre sus acuarelas encontramos reproducciones de pueblos de Franconia (Baviera), así como vistas de calles urbanas y molinos de agua [fig. 3.16], algunos de los cuales se encontraban inmediatamente fuera de las murallas de la ciudad<sup>69</sup>. A los apuntes de paisajes panorámicos se agregan pintorescos detalles de la naturaleza, tales como *Casa junto a la laguna*, que se conserva en Londres, y *Estudio de agua, cielo y pinos*, en el reverso de la misma hoja<sup>70</sup>. Conforman una tercera categoría los estudios de plano cercano de árboles aislados o de grupos de árboles, así como de formaciones rocosas. El artista dibuja estos motivos en colores y no —como es habitual en los libros de bocetos— con punta de plata o carboncillo. El hecho de que Durero consignara por escrito el nombre de la localidad representada y de que rubricara el trabajo con las iniciales AD es un indicio de que consideraba algunas de estas acuarelas como obras terminadas.

En los dibujos de Durero, el uso del color desempeña un papel importante en la medida en que la acuarela y las pinturas opacas permiten captar el ambiente y los juegos de luz de un cielo tormentoso o de una

puesta de sol mejor que el dibujo en blanco y negro. Estos estudios son testimonios tempranos de un análisis consciente del paisaje y la naturaleza, desligados de un propósito religioso o mitológico. Ocasionalmente, Durero incluía motivos aislados en una obra gráfica, como, por ejemplo, en el grabado en cobre *La Virgen con el simio* [fig. 1.11]<sup>71</sup> aunque en este caso se trata de una segunda utilización de un motivo original del repertorio del taller del artista. Esta clase de citas topográficas se sitúan por regla general en el fondo de obras sobre temas religiosos, como se aprecia en el grabado en cobre *La Virgen y el Niño junto a la muralla de Nuremberg* [fig. 3.18]<sup>72</sup>. Esta obra de pequeño formato, realizada con exquisita precisión, traslada al entorno de Franconia la idea italiana de la *Madonna dell'Umiltà*, que representa a la Madre de Dios sentada en el suelo en actitud abatida. Los conocedores de la localidad reconocerán inmediatamente la imagen invertida del castillo imperial de Nuremberg en el paisaje arquitectónico del fondo.

No obstante, Durero no se sirve de la novedosa técnica del dibujo coloreado solamente para estudiar

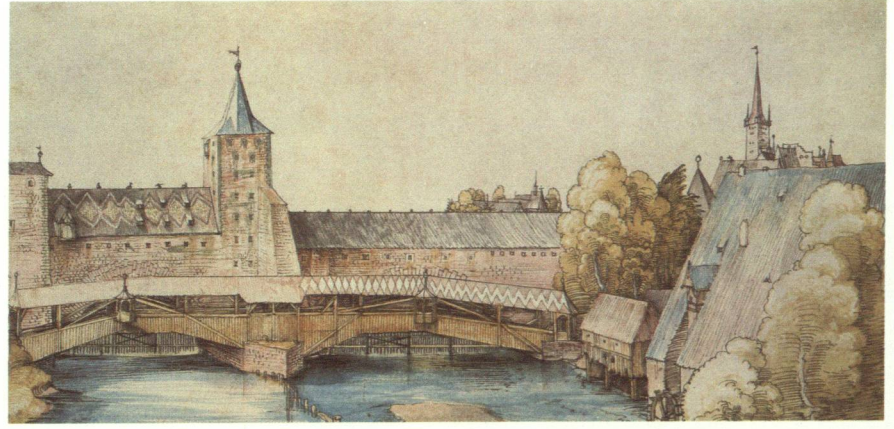
[Fig. 3.14]  
Alberto DURERO  
*Retrato de Michael Wolgemut*, 1516  
Óleo sobre tabla. 29 x 27 cm  
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.  
Depósito de la Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen  
[INV. NO. 700]

[Fig. 3.15]  
Alberto DURERO  
*Retrato de la madre del artista a la edad de sesenta y tres años*, 1514  
Carboncillo. 423 x 305 mm  
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett  
[INV. KDZ/ 22A]





[Fig. 3.16]  
 Alberto DURERO  
*Die Weidenmühle*, después de 1506 (?)  
 Pluma, tinta, acuarela y aguada. 253 x 367 mm  
 París, Bibliothèque Nationale, Département  
 des Estampes et de la Photographie  
 [INV. COTE B 13 RÉS]



[Fig. 3.17]  
 Alberto DURERO  
*El puente seco junto a las Hallertor  
 de Nuremberg*, c. 1496  
 Pluma, tinta china y aguada. 160 x 323 mm  
 Viena, Albertina  
 [INV. 3065 D 43]

determinados juegos de luz y el modo de reflejarlos en su arte, sino que se proponía, en la misma medida, documentar objetivamente su entorno vital. En esta categoría se incluyen dibujos a pluma matizados con acuarela como *El puente seco junto a las Hallertor de Nuremberg*<sup>75</sup>, que es una minuciosa instantánea de la muralla de Nuremberg sobre el río Pegnitz [fig. 3.17].

Alberto Dürero comenzó sus estudios precisamente en la misma época en que el gran humanista Conrad Celtis trabajaba en el ensayo antes mencionado, *Norimberga*. Algunos pasajes de las descripciones allí contenidas recuerdan a las acuarelas de Dürero, tanto en lo que atañe a los motivos individuales como a la relación de las personas con la naturaleza. Celtis describe pormenorizadamente la situación de la ciudad, de los bosques, del río y de los habitantes<sup>74</sup>. Un fragmento del capítulo cuarto recuerda la representación de Dürero de un paisaje fluvial en las cercanías de la Hallertor, aunque no se refiere exactamente al mismo lugar:

“El río, tan pronto como llega desde el este a la ciudad, pasando por dos curvas muy pronunciadas, protegidas con vallados y fortificaciones, forma dos islas. [...] la otra [isla] es más estrecha, pero tiene algunas ventajas con respecto a la más grande: la bordea una hermosa avenida, que con su denso y frondoso follaje parece un bosque, ofrece en verano la bienvenida sombra y traza, con sus árboles a modo de columnas, una especie de galería en ambos márgenes del río”<sup>75</sup>.

El texto pone de manifiesto una apreciación del entorno vital de Nuremberg similar a la de Dürero en sus acuarelas. El paralelismo entre los estudios de la naturaleza del artista nurembergués y las observaciones literarias de Celtis se hace asimismo patente en el intenso trabajo de Dürero sobre los trajes regionales de Nuremberg. En el capítulo sexto de *Norimberga*, Celtis aborda, entre otras cosas, la vestimenta acorde con la moda de las clases altas nuremberguesas<sup>76</sup>. También Dürero realiza, en el año 1500, varios estudios de mujeres de Nuremberg que muestran a damas patricias vestidas con elegancia en sus casas, en el baile municipal o de camino a la iglesia. En Londres y en Viena se conservan dos versiones prácticamente idénticas de una *Mujer de Nuremberg ataviada para ir a la iglesia* [figs. 3.19 y 3.20]<sup>77</sup>. Dürero escribió el siguiente texto en el dibujo de Londres: “1500 AD, una nuremberguesa, como se va a la iglesia”<sup>78</sup>. La inscripción en la lámina de Viena dice así: “Acordaos de mí cuando estéis en Vuestro Reino 1500 / Así se va a la iglesia en Nuremberg/AD”<sup>79</sup>. Rowlands ha demostrado que el dibujo de Londres tiene que haber sido la primera versión de este motivo, mientras que el de Viena debe entenderse como la versión pasada a limpio. Esta afirmación no sólo se corrobora por la ejecución estilística del dibujo, sino también por el modo en que Dürero modificó la inscripción y la dispuso en la lámina. El añadido “Acordaos

Umgebung der Stadt Nürnberg im Allgemeinen”, y cap. 4: “Über das Erscheinungsbild Nürnbergs, seine Inseln, Bäder und die Hallerwiese”.

69. Por ejemplo, Kalkreuth, al noroeste de Nuremberg, o la calle que lleva desde San Sebald a la iglesia de San Juan y a su cementerio. Véase Matthias Mende en Viena 2003, pp. 208-209, CAT. 42.
70. Londres, British Museum, inv. n° 5218-165 (anverso y reverso). Véase Londres 1988, p. 68, cats. 42-43. Sobre la identificación del reverso con *Weisensee en el bosque de Erlenstegen*, véase Mende 2000, pp. 26-27.
71. Rainer Schoch en Schoch/Mende/Scherbaum 2001-2004, vol. 2, pp. 70-72, CAT. 20.
72. Matthias Mende en Schoch / Mende / Scherbaum 2001-2004, vol. 2, pp. 187-188, CAT. 73.
73. Matthias Mende en Viena 2003, pp. 190-191, CAT. 34.
74. Celtis 2000, cap. 2: “Ursprung, Lage und Umgebung der Stadt Nürnberg im Allgemeinen”, y cap. 4: “Über das Erscheinungsbild Nürnbergs, seine Inseln, Bäder und die Hallerwiese”.
75. *Ibid.*, p. 34.
76. *Ibid.*, pp. 43-44.
77. Para la versión de Londres, véase Londres 1988, pp. 72-73, CAT. 46; y para la de Viena, véase Jutta Zander-Seidel en Viena 2003, pp. 192-193.
78. Londres 1988, p. 72: “1500 AD Ein Nörmergerin/a(l)s man zw kirchen gatt”.
79. “Gedenckt mein In Ewerem Reych 1500/Also gett man zw Nörmeck In Die Kirchn/AD”. Sobre la categoría de la vestimenta y la conciencia de clase en Nuremberg, véase Jutta Zander-Seidel en Viena 2003, pp. 192-196, CAT. 35.





[Fig. 3.18]  
Alberto DURERO  
*La Virgen y el Niño junto a la muralla de  
Nuremberg*, 1514  
Butil. 147 x 100 mm  
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett  
[INV. 40-2]



[Fig. 3.19]  
 Alberto DURERO  
*Mujer de Nuremberg ataviada para ir a la iglesia*, 1500  
 Acuarela. 316 x 171 mm  
 Londres, The British Museum  
 [INV. 1895-9-15-973]



[Fig. 3.20]  
 Alberto DURERO  
*Mujer de Nuremberg ataviada para ir a la iglesia*, 1500  
 Tinta gris negruzca, pluma y aguada.  
 320 x 204 mm  
 Viena, Albertina  
 [INV. 3069]



de mí cuando estéis en Vuestro Reino” sigue siendo un enigma. Podría ser entendido como una alusión al Reino de los Cielos<sup>80</sup> o como una dedicatoria a la persona que recibió el dibujo como regalo. Esto explicaría también por qué Durero hizo dos versiones tan parecidas de un mismo motivo, una práctica más bien inusual en él.

Durante su vida, Durero viajó lejos de las fronteras de Nuremberg. Su camino lo condujo dos veces a Italia, donde entabló relaciones provechosas y se familiarizó con la situación cultural de Venecia y Roma. Gracias a la rápida difusión de su obra gráfica, pronto se dio a conocer en toda Europa. Ya en edad madura, emprendió un viaje bastante largo a los Países Bajos, y allí donde iba era celebrado como uno de los artistas más destacados de su tiempo. El estudio de las fuentes ha demostrado que Durero realizó numerosos encargos importantes para Nuremberg y su patriciado. Pese a que el artista sufría constantemente ante la idea de que sus logros no encontraban suficiente reconocimiento en su ciudad natal, seguía identificándose regularmente como NORICVS. Sin duda, estaba orgulloso de proceder de la famosa metrópoli comercial. Celtis, en su

ensayo *Norimberga*, describe al típico ciudadano de Nuremberg como sigue:

Hombres y mujeres son encantadores e inteligentes; el entorno vital configura su carácter, como opinan también los eruditos. Son entonces, dicho en griego, *philotimoi*, esto es, están ávidos de honor, gloria y reconocimiento [...] Cual abejas que rebuscan de flor en flor para construir su panal y llenar sus celdillas con un rico botín, así reúnen los *philotimoi* enormes fortunas en diferentes lugares y las llevan a su ciudad<sup>81</sup>.

Este retrato costumbrista se ciñe a los empresarios de éxito y no incluye a los artistas ni a los artesanos. Con todo, algunas cosas que apunta Celtis en su ensayo sobre los patricios son aplicables también a Durero: su ambición, su carácter abierto al mundo y su interés por la ropa de moda. Aun cuando no pudiera vencer las férreas barreras de clase, logró convertirse en Nuremberg en un hombre célebre y acomodado. Hoy en día, al pintor Alberto Durero se le sigue tributando el reconocimiento que él hubiera querido gozar en vida no sólo en Nuremberg, su ciudad natal, sino también en Melbourne, Washington, Viena y Madrid.

80. En Lucas 23, 42, el buen ladrón dice a Jesucristo en la cruz: “Acuérdate de mí cuando vinieres a tu reino”.

81. Celtis 2000, cap. 7, p. 45.