

**“Quien será un gran pintor...” Análisis de las  
condicionantes y de las capacidades necesarias  
para ser artista según Durero**

Oskar J. Rojewski

Universidad de Silesia en Katowice (Polonia)



## **“Quien será un gran pintor...” Análisis de las condicionantes y de las capacidades necesarias para ser artista según Durero**

## **“Who will be a great painter ...” Analysis of necessities conditions and capacities to be an artist according to Dürer**

**Oskar J. Rojewski**

Universidad de Silesia en Katowice (Polonia)

oskar.rojewski@us.edu.pl

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2019

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2020

### **Resumen**

La historiografía artística de la Edad Moderna, plasmada en tratados, *paragonae*, discursos y correspondencias entre humanistas, permite a los historiadores del arte reconstruir y analizar distintos aspectos de la producción artística italiana de esa época. En el caso de los territorios del Norte de Europa, la ausencia de esta documentación no permite precisar con claridad de detalle fenómenos análogos para los pintores flamencos o acerca de la llamada escuela alemana hasta las primeras décadas del siglo XVI. La poca documentación conservada imposibilita una definición profunda de los aspectos teóricos y estéticos ligados a la producción de los artistas. Además, la estructura gremial del Norte disuadía el proceso de individualización de los artistas.

Alberto Durero, artista vinculado a la corte de Maximiliano I y posteriormente a la corte de Carlos V, se considera el primer autor de tratados teóricos sobre la creación artística al Norte de los Alpes. Gracias a sus viajes a Italia, Durero entró en contacto con las corrientes de pensamiento acerca de la teoría del arte, que le llevaron a redactar varias publicaciones: *Proyecto para el tratado sobre la pintura* (1508-1513), *Los cuatro libros sobre medidas. Instrucciones de medir con compás y regla* (1525) y *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (1528).

El objetivo de este estudio es analizar los tres tratados mencionados con una atención especial a las recomendaciones del autor respecto a la formación del artista. A partir del corpus dureriano, traducido por Bialostocki en 1954, este

estudio permitirá revisar la difusión y aplicación de las sugerencias en el ámbito de los artistas durante las primeras décadas del siglo XVI.

**Palabras claves:** Alberto Durero; Jan Bialostocki; Siglo XVI; Educación de los artistas

### Abstract

The artistic historiography of the Modern Age, formed by theoretical treatises, paragonae, speeches and correspondence between humanists, permit the Historians of art to reconstruct and to analyse various aspects of Italian artistic production. In the case of Northern Europe, the absence of that kind of documentation does not allow to precise clear analogous phenomena for Flemish painters or for German school, until the early decades of the sixteenth century. Not much preserved documentation makes impossible to define well theoretical and aesthetic aspects relate to the artistic production. Besides, the guild structure on the Northern Europe dissuades the process of artists individualization.

Albrecht Durer, connected to the court of Maximilian I and to the Charles V court artist, is considered as the first author of artistic theoretical treaties on the North of the Alps. Thanks for the trip to Italy, Dürer came into contact with modern art theory, which resulted in writing several treaties: *Project for the Treatise on Painting* (1508-1513), *Four Books on Measurement. Instructions for Measuring with Compass and Ruler* (1525) and *Four Books on Human Proportion* (1528).

The aim of this study is to analyse the three mentioned treaties with special attention on the author's recommendations for appropriated formation of the artist. The base is the Durer's corpus, translated by Bialostocki in 1954. This study will review the dissemination and implementation of Durer's suggestions for artists during the first decades of the sixteenth century.

**Key words:** Albrecht Durer; Jan Bialostocki; XVIth century; Artist's education

## 1. INTRODUCCIÓN

El Humanismo italiano, que tiene su comienzo en el cambio del enfoque filosófico hacia las tendencias modernas, inició un proceso de cambio de pensamiento en Europa, diferenciándose de las tendencias escolásticas (Baker y Maxson, 2015; Maxson, 2014). La creación artística, anteriormente considerada como artesanía, a partir del siglo XIV empezó a gozar de un estatus diferente que reconocía su complejidad, tanto a nivel emotivo, por sus repercusiones perceptivas, como resultado de una creación artística consciente. El proceso de este cambio epistemológico avanzó con su propio ritmo tanto en Italia como al Norte de los Alpes. Además, las tendencias políticas corrientes de las dos regiones impulsaron la concepción del no solamente conocido como oficio. A partir de la segunda mitad del siglo XV y sobre todo en los primeros años del siglo XVI, se puede observar un fenómeno que amplió el significado del término la creación artística, ya que, a partir de este momento, por creación artística se comienza a considerar el conjunto de

obras que salían del taller de un pintor, pero también la producción teórica escrita, sobre todo los tratados.

El momento culminante fue la publicación de los libros de Giorgio Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), donde se recuperaron los datos biográficos de todos los artistas considerados como grandes maestros de las tres artes: pintura, escultura y arquitectura. El punto de vista definido por un italiano no tenía en cuenta, sin embargo, los terrenos al Norte de los Alpes, donde la producción teórica acerca del arte no tuvo tanto éxito. Hay que destacar que Giorgio Vasari mencionó algunos artistas que él consideró válidos para la historiografía italiana, en cuyo criterio recayeron exclusivamente los artistas conocidos en el ambiente italiano, entre los cuales se encuentran Jan van Eyck, Rogier van der Weyden y Alberto Durero. A ningún de ellos Vasari dedicó un capítulo entero, si no que mencionó sus nombres durante la descripción de la formación de los artistas procedentes de Italia.

El último mencionado, Alberto Durero, humanista de origen norte europeo, tras sus viajes a Italia, en las primeras dos décadas del siglo XV introdujo la tradición de escritura teórica artística en los terrenos del Sacro Imperio Romano Germánico. Los tratados y cartas de Durero acerca de la de la creación artística y de los aspectos estéticos no se han conservado en versión completa, y hoy en día los podemos conocer principalmente a través de copias posteriores. Este estudio se ha delimitado a los tratados de Durero publicados por el historiador del arte polaco Jan Bialostocki (fig. 1) profesor



Fig. 1. Jan Bialostocki, Fotografía pertenece a la Colección de la Sociedad de los Historiadores del Arte en Polonia.

de la Universidad de Varsovia y Comisario de la colección del Museo Nacional de Varsovia en Polonia, uno de los más relevantes historiadores del arte polacos para la problemática de la diferencia entre el arte Tardío Gótico y Renacimiento, quien tradujo los textos de la lengua vernácula alemana al inglés y al polaco en el año 1954 (Poprzecka, 1991, PP. 251-253).

El objetivo de esta investigación es definir las cualidades y las capacidades que, según Alberto Durero, debería poseer un candidato para entrar al oficio de pintor en las primeras décadas del siglo XVI. Sus tratados: *Proyecto para el tratado sobre la pintura* (1508-1513), *Los cuatro libros de la medida* (1525) y *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (1528) contienen la información sobre las condiciones que debería cumplir un adepto de la pintura y además proporcionan consejos razonados tanto para los alumnos como para los maestros de este arte.

## 2. DURERO Y SU RECEPCIÓN EN LAS PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XVI

Alberto Durero nació el 21 de mayo del año 1471 en Núremberg, hijo de un orfebre quien llegó a la ciudad del Reino de Hungría, Alberto Durero el Viejo. Su padre, antes de instalar su taller en la ciudad, viajó por Europa del Norte aprendiendo su oficio; a partir de los datos presentes en su crónica familiar consta su visita en los Países Bajos alrededor del año 1455 (Bartum, 2002, pp. 20-22). Núremberg ciudad y mercado de artesanías entre los más atractivos de Europa del Norte, era además una de las ciudades más grandes de Europa del Norte con aproximadamente 50 000 habitantes. La ciudad poseía un estatus libre dentro del territorio del Sacro Imperio Romano Germánico dominado por Federico III de Habsburgo (1440-1493) (Conway, 1889, pp. 12-13).

El joven Durero empezó su educación en una escuela local y después de acabar tres de los cuatro años obligatorios, se dedicó al trabajo en el taller familiar y en el taller de la imprenta de Miachael Wolgemut, vecino de su familia. Wolgemut era uno de los artistas más conocidos de la ciudad por el éxito de su técnica innovadora – la xilografía (Rowlands, 1998, pp. 57-58). En el año 1493, Wolgemut publicó los grabados para *Las Crónicas de Núremberg* (fig. 2), obra en la cual se denota la colaboración del aprendiz Alberto y los primeros grabados de su mano (Landau y Parschall, 1994, p. 26).

Entre los años 1490 y 1495 Durero viajó por Europa para observar artistas conocidos como grandes maestros de la imagen en la Europa del Norte. Su primer destino fue el taller de Martin Schongauer. Desafortunadamente, Durero llegó a Colmar solo unos meses después de la muerte de Schongauer en el año 1491 (Campbell Hutchison, 2000). No obstante, su taller, todavía activo, permitió a Durero conocer y estudiar proyectos de Schongauer. Pasando luego por los Países



Fig. 2 Miachael Wolgemut, Las Crónicas de Núremberg, 1493.

Bajos, en el año 1493 estuvo en Estrasburgo, desde donde volvió a Núremberg para comprometerse con la hija del otro orfebre del gremio. En el año 1494 visitó Venecia con el objetivo de dibujar las vestimentas locales y probablemente Padova, donde conoció las obras de Andrea Mantegna, Giovanni Bellini y Antonio Pollaiuolo. El viaje italiano impresionó tanto a Durero que las reminiscencias de las técnicas y los dibujos de los artistas mencionados se pueden observar en posteriores obras de su taller (Panofsky, 1945, pp. 56-58; Bialostocki, 1998, p. 265; Sánchez Cantón, 1971, p. 65-58). Durante el viaje por los Alpes, el artista deslumbrado por el panorama natural preparó varias acuarelas de paisaje montañoso que posteriormente fueron insertados y todavía son reconocibles en sus obras (Bartum, 2002, p. 28).

En el año 1495, Durero volvió a Núremberg para establecer su propio taller y producir y vender en el mercado local los grabados y los diseños para las vidrieras. Hay que destacar que en la ciudad no existía ningún gremio de artistas, sino que las normativas que regularon el trabajo de los oficios procedían directamente del ayuntamiento. Por otra parte, es importante considerar que el término pintor o artista en aquella época y en el ambiente norte europeo, se hacía referencia a cualquier persona dedicada a un oficio dirigido a la creación de imágenes y objetos de lujo. En los textos redactados por Durero, él mismo se nombra *Pictor* y a los *pictores* aconseja como trabajar.

En el año 1498, Durero pintó su autorretrato que hoy en día se encuentra en el Museo Nacional del Prado (fig. 3) y en el año 1500, otro autorretrato, hoy preservado en la Pinacoteca Antigua de Múnich (fig. 4). En las dos obras aparece el símbolo de su taller, las iniciales <<AD>> con la fecha, y siempre en ambos casos, se pueden observar los efectos del impacto que el arte italiano tuvo sobre la obra de Durero como, por ejemplo, los paisajes al fondo de la persona retratada (Eichberger y Zika,



Fig. 3 Alberto Durero, Autoretrato, 1498, Museo del Prado.



Fig. 4 Alberto Durero, Autoretrato, 1500, Pinacoteca Antigua de Múnich.

1988, pp. 36-38). En los primeros años del siglo XVI amplió su taller y acogió tres alumnos: Hans Baldung, Hans von Klumbach, Hans Schaufelein, que se ocuparon tanto del diseño como de la venta de las obras. Dejando el taller bajo el cuidado de sus discípulos, el maestro realizó otro viaje a Venecia en los años 1506 y 1507, con el fin de vender sus obras en el mercado italiano, donde ya había conseguido cierta fama. Después de volver de Venecia se dedicó a pintar una de sus obras maestras, el altar de *la Fiesta del Rosario* para Jacob Fugger, banquero vinculado con la corte del Emperador Maximiliano I (Silver, 2008, p. 85; Crawford, 2005, p. 123).

La primera referencia a la vida de Alberto Durero y a su actividad en el mercado artístico procede del año 1499. Un manuscrito de Konrad Celtis, humanista del norte, describe el taller del artista. Es importante destacar el vínculo existente entre los dos personajes, Willibald Pirckheimer, abogado, miembro del consejo de ayuntamiento de Núremberg y humanista y el mejor amigo de Durero, con quien intercambiaría varias cartas de sus viajes (Schleif, 2010, pp. 193-205). Además, el artista diseñó para Celtis dos grabados en madera que representaban la *Filosofía* (fig. 5) e ilustró su publicación *Quatro Libri Amorim* en el año 1502.

Celtis no deja de alabar el trabajo de Durero llegando a definirle como *el pintor más famoso de las tierras germanicas* y comparándole con figuras clásicas como Fidias y Apelles. A partir del texto de Celtis los demás autores que exaltaron el talento de Durero mantuvieron una manera parecida de crear los elogios, a través de





Fig. 5 Alberto Durero, Filosofía, Quatro Libri Amorim, 1502.

la comparación con otros talentos incuestionables. Joachim Camerarius, traductor de Durero a la lengua latina, en el prólogo de *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* expresa su aprecio de las obras de Durero:

¿Qué podría decir de la capacidad y de la exactitud de su mano? Juraría que su línea está dibujada con regla, compás, y brújula, de hecho está dibujada con pincel, muy a menudo con un lápiz o una pluma sin ninguna ayuda de los medios artificiales. No puedo abstenerme de decir, en este lugar, que a lo largo de la historia no había ninguno como él y como Giovanni Bellini. Bellini tiene la reputación como pintor en Venecia y en toda Italia. Alberto estaba allí y fácilmente se hizo su amigo (Koernes, 2002, p. 43).

En otro fragmento exaltó la apariencia física y las capacidades analíticas del artista:

*La naturaleza le otorgó un cuerpo bien construido y digno de la mente ilustre que contenía [...]. sus ojos eran inteligentes y brillaban, la nariz estaba bien formada, su cuello era bastante largo, su pecho amplio, su cuerpo entero no demasiado robusto, piernas firmes y estables. Pero sus dedos, lo juro que nunca antes había visto algo más elegante [...] Su voz estaba marcada por mucha dulzura e ingenio[...] es cierto que sabía las grandes ciencias de física y matemáticas que son notable en sus cartas. Él no sólo las entiende, lo más importante es que sabía cómo aplicarlas en práctica...* (Koernes, 2002, p. 46).

Joachim Camerarius también relata las palabras de Bellini sobre una obra de Durero en Venecia: *Hay muchos testimonios del genio divino de Durero, la colonia alemana en Venecia está muy orgullosa de la mejor pintura de la ciudad hecha por él, el retrato del Emperador que parece tan realista que lo único que le falta es el respiro* (Koernes, 2002, p. 52).

Las opiniones sobre Durero marcan su gran talento y capacidad para ser una autoridad para los demás. A parte de las condiciones físicas y una educación adecuada, el pintor fue considerado como un personaje idealizado. Por tanto, podía ser calificado como una persona adecuada para poder aconsejar a los demás. Además, sus estudios y observaciones confirmaron varios gráficos publicados al margen de las explicaciones. Otro aspecto que confirma la preparación conforme para dirigir el proceso del aprendizaje es el hecho de que en el taller de Durero trabajaron constantemente los mismos discípulos, algo que puede señalar el buen trato que recibieron, aunque nunca mencionaron al maestro en sus expresiones escritas.

### 3. CONDICIONANTES Y CAPACIDADES DE UN PINTOR SEGÚN DURERO

Alrededor del año 1506, Durero después de volver de uno de sus viajes a Italia, inspirado por los artistas que trabajaron en Venecia, comenzó a escribir un proyecto de tratado sobre todos los elementos teóricos de la pintura. Abandonó la idea de publicarlo en el año 1513 (Bialostocki, 1985, pp. 57-62). Sus apuntes fueron editados y publicados por primera vez en 1955 por el Historiador del Arte Jan Bialostocki con el título *Proyecto para el tratado sobre pintura* (1508-1513) (Bialostocki, 1985, pp. 57-62) (The British Library, Add MS 5229) que forma parte de un compendio de textos acerca del pensamiento sobre el arte en Europa del Norte (Bialostocki, 1955). La traducción fue revisada y corregida a partir de otra publicación del mismo texto en alemán moderno de Hans Rupprich (Rupprich, 1956-69).

El tratado se compone de tres partes: prólogo, segunda parte y epílogo. Todas las partes están divididas en tres puntos principales y cada punto está construido por seis anotaciones.

El prólogo escrito por el mismo Durero nos deja la constancia de su autocrítica, donde el mismo artista se define como pintor (*pictor*) (Koernes, 2002, p. 56) y decide apuntar los consejos para todos los que empezaron el proceso de aprendizaje y quieren llegar a ser maestro del oficio. Desde el principio, el autor destaca que los consejos proceden de su propia experiencia profesional y tienen que servir para ampliar el conocimiento general sobre las cuestiones relativas al arte, además, apunta que en el futuro las condiciones podrían cambiar. Durero reflexionó sobre las cualidades y los conocimientos que debería obtener una persona para poder trabajar en un “taller de imágenes”, también asumió que no todos los que aspiran a esta profesión podrían llegar al mismo resultado ya que son pocos los *predestinados a ser grandes maestros*.

El prólogo, analiza el proceso de selección de discípulos, guiando los maestros para encontrar los alumnos más adecuados. La formación de un aprendiz tiene que ser larga, según Durero, aunque no especifica una cifra exacta. La característica más relevante de los candidatos eficaces es el temperamento que, según el autor, se puede conocer a través sus predisposiciones, pero también a través del análisis de sus condiciones genealógicas. Entre las primeras anotaciones que el maestro tiene que considerar sobre el posible alumno están el signo zodiacal y la hora de nacimiento. Con una nota el autor especifica que la familia debería haber pedido a Dios que el niño naciese a la hora correcta. Durero aconseja a los maestros fijarse bien en la construcción física de los alumnos, “tomando la medida”. Sin embargo, en el proyecto de tratado no especifica ningunas medidas exactas. A continuación, el autor describe los mejores métodos para que el aprendiz encuentre una forma personal de formación profesional. En la anotación cuarta el autor propone el sistema de premios y castigos, sugiriendo a los maestros escoger solamente una opción, aplicándola constantemente según las necesidades del alumno. Además, Durero marca la importancia de la constante admiración del maestro por los apéndices, mientras que por parte del maestro exige paciencia, comprensión y adecuada selección de las tareas para que los discípulos no caigan en melancolía. Para evitar este peligro aconseja al discípulo tocar el laúd para alegrar el alma y la sangre.

La segunda parte del prólogo contiene seis anotaciones que explican de qué manera un maestro debería educar su discípulo, teniendo en cuenta la devoción e intervenciones divinas que ayudan en comprensión del arte. El alumno todos los días debería pedir a Dios la pulcritud para que la gracia divina pueda permear en él, concibiéndole poder y control sobre las técnicas. En la segunda anotación el autor aconseja a los estudiantes controlar la gula, mientras que en la tercera explica de qué manera debería vivir el aprendiz para mantener una vivienda “decente”. En particular, en el cuarto punto, se advierte acerca de las relaciones del alumno con las mujeres: el discípulo no debería compartir la casa con una mujer y no debería verlas ni tocarlas para mantener su pureza. El quinto punto aconseja que el alumno debería saber leer y escribir en su idioma, así como en latín para poder entender la palabra divina. Finalmente, Durero destaca la importancia de los recursos económicos del

alumno que deberían ser suficientes para comprar libros y en caso de enfermedad, medicamentos.

El tercer punto del prólogo define los placeres y los provechos que puede dar la pintura. Como en los apartados anteriores, también se ha respetado la regla de dividir la información en seis anotaciones. La pintura en sí es un arte aceptado y concebido por Dios, por lo que debería ser usada para transmitir su gloria. Además, como disciplina se ocupa de la creación de imágenes útiles con el objetivo de evitar el pecado. El arte también es provechoso porque crear felicidad en la persona que le dedicó su vida. Este aspecto, siendo el más importante, debería ser apreciado por todos los que decidieron dedicar su vida al oficio. En la quinta anotación el autor explica que el arte existe en honor de Dios, y, por tanto, todos los creyentes deben apreciar la persona que crea el arte, porque fue elegida para ese oficio por el mismo Dios. La anotación sexta menciona que gracias al arte se pueden ganar los recursos materiales para poder mantener la casa y la familia.

El prólogo de Durero fue diseñado más detalladamente respecto a los dos apartados siguientes: el texto y el epílogo. El texto explica la práctica y de la misma manera que el prólogo está dividido en tres partes principales y seis anotaciones. Su primera parte explica la libertad de pintar como en el caso anterior en seis puntos. La segunda parte trata de las medidas e de los instrumentos para poder dibujar la figura humana y la arquitectura. La tercera parte explica qué es lo que vemos, es decir la materialidad de los objetos y su comprensión por el ser humano. La segunda parte del tratado en su primer proyecto tenía que contener la explicación sobre la libertad de la pintura, interpretada como la capacidad de manejar bien los pinceles, las normas respecto a las proporciones, tanto humanas como arquitectónicas y las bases para poder dibujar bien la perspectiva. Últimamente el autor pasó estos contenidos a otras publicaciones: Los cuatro libros sobre medidas. Instrucciones de medir con compás y regla (1525) y Cuatro libros sobre las proporciones humanas (1528).

El tripartido epílogo en la primera parte trata del lugar donde debería vivir un artista para poder trabajar adecuadamente. La segunda parte explica cuánto debería cobrar un artista por su labor y que el dinero que pide nunca es demasiado, porque en realidad el precio siempre está de acuerdo con la voluntad divina. La tercera parte explica de qué forma el pintor alaba a Dios y cómo agradecer por su talento (Bialostocki, 1985, pp. 57-62).

Las instrucciones de Durero para los aprendices se encuentran en otro manuscrito suyo, hoy en día conservado en la Biblioteca Nacional de Inglaterra en Londres, también traducido por Jan Bialostocki (Hotchkiss Price, 2003, pp. 149-156). En este texto, Durero marca la importancia de la predestinación para poder realizar el trabajo del pintor, demostrando una fuerte consonancia con las ideas de Martín Lutero (Bialostocki, 1985, p. 60). Según Durero, para que la pintura sea de cierto nivel, es necesario que el autor haya disfrutado durante su realización y no lo haya hecho bajo presión ninguna. Todos los pintores que ganaron buena fama

tuvieron que empezar el proceso de aprendizaje en los primeros años de su vida. Respecto a los ejercicios para los jóvenes, el autor aconseja la copia de obras de otros artistas, hasta conseguir la misma “libertad” de su mano. Además, sugiere siempre tomar nota de las proporciones humanas reales y antes de pintar, el artista debería dividir en papel su personaje en partes y realizar luego los dibujos de detalle.

Tercer manuscrito de Durero, también editado por Bialostocki, titulado *La defensa del arte* aporta informaciones más precisas sobre la predestinación de los creadores de la imagen.

*Las artes en sí son buenas. Lo que creó el Dios es bueno, aunque muchos lo pueden abusar. Si el artista es devoto y bueno en su naturaleza, evita lo malo y hace lo bueno. Las artes le sirven, porque permiten diferenciar lo malo de lo bueno. Algunos pueden formarse en varias artes, pero no es el destino de todos* (Bialostocki, 1985, p. 61).

Durero intenta justificar la creación de las imágenes en un momento crítico del debate sobre lo bueno y lo malo, justo antes del apogeo de la reforma de la iglesia. Sus divagaciones tienen objetivo de precisar el rol de las artes y de los artistas respecto a la ideología cristiana. Es importante marcar que por el término artes (*kunst*) se entiende el conocimiento sobre la creación artística, imprescindible en el proceso del aprendizaje. En otro fragmento del mismo manuscrito reprocha a los artistas, procedentes de los países alemanes, una gran falta del verdadero conocimiento del arte.

En el texto *Los cuatro libros sobre medidas. Instrucciones de medir con compás y regla* (1525) se pueden anotar algunas observaciones del artista sobre la formación de los jóvenes pintores. El texto no está dedicado a ellos, sino que trata de los problemas de la educación artística. El tratado empieza con una dedicación muy cordial y personal a Wilibald Prickheymer, relatando las experiencias italianas del autor y confirmando la buena intención que tiene su texto crítico (Bialostocki, 1985, pp. 66-67). Según Durero, los talleres de pintura en las tierras alemanas eran “numerosos”, sin embargo, el autor no precisó ningún número. Destaco un problema de la enseñanza que era el método inadecuado, sobre todo una gran falta de base teórica que no conocían los apéndices. Con esta enseñanza defectuosa se formaron generaciones de pintores. Sin embargo, algunos de ellos consiguieron “liberar” su mano, condición imprescindible para un artista. El teórico explica que el resultado de todas las generaciones anteriores fue casual, ya que los artistas no sabían cómo reflexionar sobre la pintura para percibir y crearla de manera adecuada (Panofsky, 1945, p. 75).

Los pintores alemanes fueron víctimas de la crítica italiana, tanto apreciada por Durero. Aunque este justifique la manera alemana de crear las imágenes sin profundo conocimiento de las técnicas artísticas, subraya la diferencia entre el gusto alemán e italiano, diciendo que ninguna obra del taller artesano alemán, podría satisfacer los ojos de los que han estudiado verdaderamente la teoría artística italiana. Buscando la razón de este problema, culpa los maestros que nunca consiguieron el manejo

satisfactorio de la teoría. Además, el texto precisa la motivación de Durero para redactar el tratado sobre las medidas, que debería solucionar el problema de falta de una buena educación. Su tratado debería servir a los jóvenes pintores como manual para tomar bien la medida a través de los instrumentos técnicos en el proceso de crear la imagen. Gracias a sus consejos los principiantes de pintura no sólo podrán amar el arte, sino también entenderlo mejor, conocer y ver la realidad.

El tratado *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (fig. 6) fue publicado después de la muerte de Durero, gracias a su amigo Willibald Pirckheimer en el año 1528 (Bartum, 2002, p. 14). Respecto a la problemática de la educación de los futuros artistas Durero anotó también en este texto observaciones que deberían ser seguidas en el proceso de la composición y de la construcción de las imágenes. El texto destaca que lo más importante al principio de la creación es el dibujo preparatorio, y sobre todo la línea primaria. Indica que anteriormente los artistas no se fijaban lo suficiente en la relevancia del proceso de preparación, y composición de la obra. Durero aconseja dibujar con las líneas todo lo que el pintor quiere representar. Asimismo, llama la atención sobre el hecho que el proceso de corregir es más complejo que un buen diseño organizado *a priori*. Por esta razón, todos los artistas y los artesanos deberían saber dibujar, ya que esta capacidad es imprescindible para practicar el oficio. Además, siempre determina el resultado final. El autor indica que para conseguir un buen diseño es imprescindible conocer varios modelos de personas, tanto jóvenes como viejos, tanto negros como blancos. Como un error inadmisibles describe cualquier equivocación o mezcla entre los modelos. Sin embargo, admite la construcción de un personaje con elementos procedentes de varios ejemplares del mismo modelo humano, justificando este proceso con el hecho de que nadie está compuesto por Dios de manera impecable.

#### 4. CONCLUSIONES

El programa de aprendizaje propuesto por Durero no es muy ajeno a los programas de tratados altomedievales como por ejemplo *De disciplina scholarum* (Maernbon, 1991, pp. 68-73), pero también incluye elementos de los tratados definidos como modernos propuestos por Castiglione (Burke, 1995, pp. 56-58). Lo más destacable es que el mismo Durero no considera los pintores como artesanos, proponiéndoles una educación compleja. A su vez, descubre en su punto de vista un fuerte impacto del pensamiento italiano sobre los pintores y sobre el arte que introduce conscientemente en los territorios del norte.

Aunque proponga un programa de selección y sugiera como tratar el alumno, admite que el seguimiento de sus consejos no asegura ningún éxito. Las instrucciones sirven solamente para indicar su experiencia práctica con propios estudios sobre las medidas aplicadas. El conjunto de consejos que propone tiene que servir tanto a los talleres de los *pictori* como a los artesanos, ya que en sus tiempos las dos profesiones

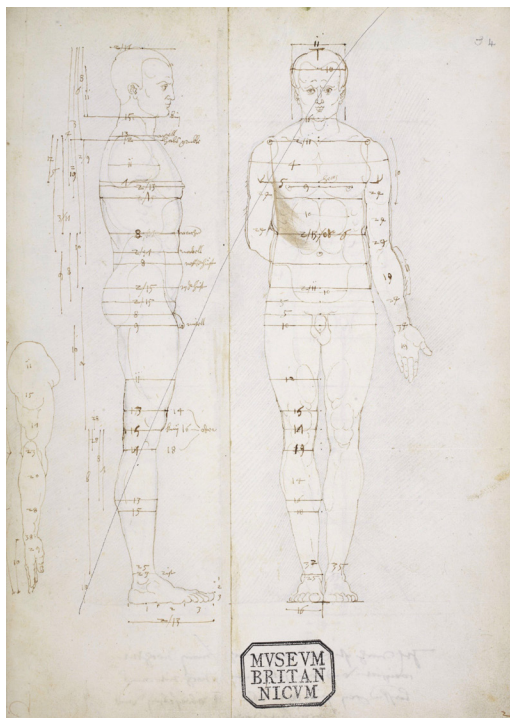


Fig. 6 Albert Durer, ilustración de *Los cuatro libros sobre las proporciones humanas*, dibujo con pluma sobre papel, La Biblioteca Nacional de Inglaterra, Londres, Add MS 5228, fol. 4r.

no se diferenciaban en las estructuras gremiales, que según los estatutos creaban la imagen. Entre las propuestas de Durero no apareció ninguna referencia al sistema de organización y sistematización del proceso de aprendizaje, por tanto, el programa indicado tenía que ser aplicado en las estructuras ya existentes (Russell, 1972, pp. 76-78).

Cabe destacar la facilidad de acceder a sus escrituras por parte del público, para facilitar el acceso a sus observaciones sus tratados no se publicaron en latín, como solían hacerlo los demás filósofos modernos, si no en la lengua vernácula. Después de la publicación de la Biblia de Martín Lutero, los tratados de Durero fueron unos de los primeros textos nativos de alemán. En las publicaciones de manera intuitiva se tradujeron los términos técnicos, originalmente procedentes de latín, con explicaciones adecuadas que facilitaban la comprensión por parte de los artesanos. Además, la influencia del humanismo puede ser observada en la construcción de los tratados y su composición tripartida.

Los tratados y los consejos sobre la educación artística introdujeron en el ámbito norte europeo el pensamiento renacentista. De una manera sutil llamaron la atención sobre la necesidad de unos estudios preparatorios y técnicos en el ámbito artístico.

El taller artesanal que producía tablas pintadas, grabados, orfebrería o diseños de imágenes para Durero debería concentrarse también en los aspectos técnicos de la composición y estudiar profundamente tanto la perspectiva como el efecto visual de la imagen, tal como en los talleres de artistas italianos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Nicholas S. y Maxson Brian J. (2015). *After Civic Humanism: Learning and politics in Renaissance Italy*. Victoria University in the University of Toronto Press.
- Bartum, Giulia (2002) Durer Viewed by his Contemporaries. En: Bartum Giulia, *Albrecht Durer and his Legacy*. London: The British Museum Press, 2002.
- Bialostocki, Jan (1955). *Cyrkiel i "Melancholia": o teorii sztuki Albrechta Dürera*. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki.
- Bialostocki, Jan (1985). *Teoretycy, pisarze y artyści o sztuce 1500-1600*. Warszawa: PWN.
- Bialostocki, Jan (1998). *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: ISTMO,
- Burke, Peter (1995). *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. University Park (PA): Penn State University Press.
- Campbell Hutchison, Jane (2000). *Albrecht Durer: A guide to Research*. New York.
- Conway, Wiliam M (1889). *Literary remains of Albrecht Dürer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crawford, Katherine (2005). *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eichberger, Dagmar y Zika, Charles (1988). *Durer and his Culture*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press.
- Giorgio Vasari (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Hotchkiss Price, Dawid (2003). *Albrecht Durer Renaissance, Humanism, reformation, and the art of faith*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- Koernes, Joseph (2002). Albrecht Durer: A Sixteenth Century Influenza. En Bartum Giulia, *Albrecht Durer and his Legacy*. London: The British Museum Press.
- Koernes, Joseph (2002). Albrecht Durer: A Sixteenth Century Influenza. En Bartum Giulia, *Albrecht Durer and his Legacy*. London: The British Museum Press.
- Landau, David y Parshall, Peter (1994). *The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven: Yale University Press.
- Marenbon, John (1991). *Later Medieval Philosophy (1150-1350)*. New York: Routledge.



- Maxson, Brian J. (2014). *The Humanist World of Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Panofsky, Erwin (1945). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- Poprzecka, Maria (1991). A Reminiscence about Jan Bialostocki, *Polish Art Studies*, 12. Varsovia: Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego.
- Rowlands, John (1988). *The Age of Dürer and Holbein: German Drawings 1400-1550*, London: British Museum Publications.
- Rupprich, Hans (1956). *Albrecht Durer, Schriftlicher Nachlass*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Russell, Francis (1971). *Durer et son temps*. Amsterdam: Time Life International.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1972). *Durero en España*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
- Schleif Corine (2010). Albrecht Dürer between Agnes Frey and Willibald Pirckheimer. En Silver Larry y Smith Jeffrey C. *The Essential Dürer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Silver, Larry (2008). *Marketing Maximilian, The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- Zalama Rodríguez Miguel Ángel (2002). Un ejemplar de *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* de Durero en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 68.

