

*GRAVATS  
MESTRES  
L'EMPREMTA  
D'ALBRECHT  
DÜRER I LUCAS  
VAN LEYDEN EN  
LA COL·LECCIÓ  
MARIANO  
MORET*







*GRAVATS  
MESTRES  
L'EMPREMTA  
D'ALBRECHT  
DÜRER I LUCAS  
VAN LEYDEN EN  
LA COL·LECCIÓ  
MARIANO  
MORET*

GRAVATS MESTRES. L'EMPREMTA D'ALBERCHT D'ÜRER I LUCAS VAN LEYDEN EN LA COL·LECCIÓ MARIANO MORET

29 novembre 2012 -17 febrer 2013

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València. Sala Estudi General  
Calle Universitat, 2. Valencia 46003. 963 864 377  
www.uv.es/cultura  
facebook.com/lanauuv  
twitter.com/lanauuv

**Rector de la Universitat de València:** Esteban Morcillo Sánchez  
**Vicerector de Cultura i Igualtat:** Antonio Ariño Villarroya  
**Vicepresidenta executiva FGUV:** Silvia Barona Vilar  
**Projecte:** Universitat de València  
**Organització:** Vicerektorat de Cultura i Igualtat  
**Producció:** Fundació General de la Universitat de València  
**Col·labora:** Ajuntament de València

**EXPOSICIÓ**

**Comissaris:** Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner  
**Coordinació general:** Norberto Piqueras Sánchez  
**Gestió tècnica i préstecs:** Manuel Martínez Tórtola, Soledad Sánchez Puértolas  
**Assistència a la coordinació:** Raquel Moret Alfonso  
**Comunicació:** Magdalena Ruiz Brox  
**Disseny de l'exposició:** Pepe Beltrán Joli  
**Restauració:** Mar Bensach Gala, Mónica Descals Hernández  
**Assegurances:** Mapfre  
**Muntatge:** Taller Creativo  
**Difusió:** Antonio Esteve Blay  
**Visites guiades:** Voluntaris Culturals de la Universitat de València, Pilar Pérez Pacheco  
**Taller didàctic:** Fernando J. López Uhdén, Ester Algarra Santacreu  
**Manteniment:** Francisco Burguera Pérez, Álvaro David García, Pedro Herraiz Merino  
**Assistència en sala:** Med AGC Servicios, SL

**CATÀLEG**

**Edita:** Universitat de València, Vicerektorat de Cultura i Igualtat  
**Coordinació edició:** Norberto Piqueras Sánchez, Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner  
**Disseny i maquetació:** Ibán Ramón + Dídac Ballester  
**Textos:** Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner, Mariano Moret Tevar  
**Traducció i correcció:** Emili Sáez  
**Imatges:** Col·lecció Mariano Moret Tevar, Biblioteca Històrica. Universitat de València (p. 36-37)  
**Fotografia:** Eduardo Alapont Fernández, Arantxa Guerola Inza (p. 36-37)  
**Realització i impressió:** LAIMPRESSA CG  
© d'aquesta edició: Universitat de València  
© dels textos i de les traduccions: els autors  
© de les fotografies: Col·lecció Mariano Moret i Universitat de València  
ISBN: 978-84-370-9044-3  
Dipòsit legal: XXXXXXXX

CENTRE CULTURAL  
**LA NAU**  
UNIVERSITAT ID VALÈNCIA

UNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

UNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA  
**Fundació General**

**VLC**/CAMPUS

 **AJUNTAMENT  
DE VALÈNCIA**





# Índex

- 9 Pròleg.
- 13 El context historicocultural del gravat centreeuropeu del segle XVI i la seua projecció en la col·lecció Mariano Moret.  
*Felipe Jerez Moliner y Nuria Blaya Estrada.*
- 23 Viure, amar, col·leccionar.  
*Mariano Moret Tevar.*
- 33 Catàleg d'obres.  
*Felipe Jerez Moliner, Nuria Blaya Estrada y Mariano Moret Tevar.*
- 147 El gravat i les seues tècniques al servei de la societat.  
Orígens i desenvolupament a Occident.  
*Felipe Jerez Moliner.*
- 163 Dürer i la seua empremta en el gravat alemany del segle XVI.  
*Felipe Jerez Moliner.*
- 199 Lucas van Leyden i el gravat dels Països Baixos fins a 1620.  
*Felipe Jerez Moliner.*
- 233 Les històries dels déus i els homes en la col·lecció Mariano Moret.  
*Nuria Blaya Estrada.*



*Esteban Morcillo Sánchez*

Rector de la Universitat de València

*Antonio Ariño Villaroya*

Vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València

La Universitat de València, per mitjà d'aquesta exposició, «Gravats mestres. L'empremta d'Albrecht Dürer i Lucas van Leyden en la col·lecció Mariano Moret», torna a donar suport a la gran tasca que desenvolupen els col·leccionistes privats, primer, en la conservació del patrimoni cultural i, segon, en la seua posada en valor davant la societat. En aquesta ocasió, reconeix i difon l'acurada selecció d'estampes dels segles xv, xvi i xvii formada i organitzada per Mariano Moret. Una exposició que endinsa l'espectador en el món del gravat, un art útil, influent i peculiar, no sempre reconegut, que al llarg del temps ha complit nombroses funcions. Des dels inicis, va permetre la transmissió d'idees, ciència i coneixement, d'estils i modes, va ser un mitjà artístic i de propaganda, va il·lustrar i va ornamentar textos, va propiciar la pietat íntima i la contemplació privada d'assumptes diversos. El fruit resultant del procés tècnic del gravat són les estampes, peces delicades de tinta sobre paper, grans o diminutes, algunes de les quals tenen més de cinc segles d'història, com la mateixa Universitat de València. Per la seua forma o contingut, han pogut estar exposades a perills i a una fàcil destrucció. Des que van ser

produïdes, aquest tipus d'obres van ser objecte d'un mercat, popular o selecte, i moltes van acabar formant col·leccions privades com la que avui s'exposa.

Més enllà de la seua qualitat artística, creades sota la influència de dos grans mestres gravadors com Albrecht Dürer i Lucas van Leyden, aquestes estampes es converteixen en fonts d'una època, documents històrics que ens permeten acostar-nos a un període convuls i als temes dominants i predilectes del moment.

Volem agrair el treball de totes les persones que han fet possible aquest projecte expositiu, especialment el dels comissaris de l'exposició, els professors Felipe Jerez i Nuria Blaya. Per al catàleg han elaborat diversos estudis que ens situen en el context complex a què pertanyen les obres, expliquen les tècniques seguides per a l'obtenció, presenten l'empremta influent dels dos mestres en el gravat alemany i holandès i il·lustren sobre els assumptes bíblics, mitològics, al·legòrics i quotidians, plens de virtuts, vicis i passions, que s'hi representen.

La Universitat de València pretén mostrar, una vegada més, el seu compromís continu amb la història, la cultura, l'art i el suport als qui, com Mariano Moret, contribueixen amb el seu esforç personal a la cura i preservació d'una porció significativa del nostre passat.



*“Dürer, admirable també en tants altres aspectes, què no serà capaç de representar en monocromia, això és, amb línies negres? (...) I no és més admirable aconseguir sense l’ornamentació del color allò que Apelles va aconseguir amb la seua ajuda? (Erasmus de Rotterdam De recta latini graecique sermonis pronuntiatione)*

# O I

## El context historicocultural del gravat centreeuropeu del segle XVI i la seua projecció en la col·lecció Mariano Moret

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València) i Nuria Blaya Estrada (Florida Universitària)*

La selecta col·lecció d'estampes de Mariano Moret permet comprovar clarament la influència que van exercir els mestres Albrecht Dürer i Lucas van Leyden en l'art del gravat centreeuropeu del segle XVI, però també acostar-se a algunes de les importants funcions que l'estampa va complir a Occident durant aquell període. A través de les obres exposades es pot admirar l'empremta evident d'aquests dos genis, tant en els gravadors de la seua mateixa generació com en els de les immediatament posteri-

ors.<sup>1</sup> Com veurem, les possibles causes que van contribuir a expandir la dita empremta són moltes i variades, encara que pot ser suficient esmentar-ne tres. La primera és de caràcter purament tècnic, ja que entre els trets essencials de l'art gràfic es troben la multiplicitat i fàcil distribució. Un fet que, sens dubte, va afavorir la difusió i contemplació primerenca de les seues obres per nombrosos territoris. La segona, vinculada a aquesta, es troba en el protagonisme que el gravat ja havia adquirit al començament del segle XVI com a suport visual del llibre imprès, com a sistema de resposta eficaç i accessible a la pietat íntima i com a mitjà triat per governants i poderosos per a la seua propaganda, glorificació i gaudi. Aquest auge, que va comportar un creixent comerç d'estampes tant popular com elitista, va provocar un suport decisiu a la professió de gravador, ja que va contribuir a l'augment significatiu d'encàrrecs, així com a la proliferació d'artistes i tallers de gravat per distintes ciutats. La tercera causa és igualment important i es basa en la gran qualitat i originalitat tècnica, iconogràfica, compositiva i, en general, artística dels gravats d'ambdós mestres, raó fonamental per a ser objecte d'imitació i admiració al llarg del temps.

Les estampes de la col·lecció Mariano Moret presenten una sèrie d'aspectes comuns i estan unides per una línia argumental, dins d'un marc cronològic ampli però prou ben definit, entre la fi del segle XV i el començament del XVII. La gran majoria de les peces que formen la col·lecció van ser realitzades per gravadors que van nàixer i van treballar durant el segle XVI des de diverses regions del centre i nord d'Europa. Històricament, l'època és especialment significativa, amb profunds canvis i conflictes polítics, religiosos i socials, així com importants descobriments tècnics, científics i geogràfics. Es culmina el pas de l'edat mitjana a l'edat moderna, del poder feudal a les monarquies autoritàries i l'Estat modern. És el període d'expansió del moviment humanista i del Renaixement des d'Itàlia a la resta d'Europa, inclosos els països del nord. És el moment en què es consolida i s'estén la «*devotio moderna*», sobretot en ciutats holandeses i alemanyes, hereva dels moviments religiosos que des



de la fi de l'edat mitjana advocaven per una espiritualitat personal basada en el coneixement propi i en el diàleg amb Déu, tant en comunitats laiques com monacals. Aquesta nova forma de pietat interior es beneficia de la invenció de la impremta, de l'estudi dels textos fonamentals de la cristiandat, de l'expansió de les idees humanistes per mitjà d'Erasmus de Rotterdam i d'altres teòlegs, així com de la creació de determinades imatges artístiques religioses, moltes de les quals es van difondre a través del gravat. Lògicament, aquest canvi de devoció va ser l'arrel de les reformes protestants que van sorgir, amb diferents variants, durant la primera meitat del segle XVI. La crisi de l'Església romana, amb nombroses disputes i abusos com el de les indulgències, van acabar per provocar la Reforma de Luter, la posterior guerra de confessions entre catòlics, luterans i calvinistes, la Contrareforma i la divisió de l'Occident cristià.<sup>2</sup> En l'art centreeuropeu s'efectua una transició desigual del gòtic tardà al Renaixement, es difon l'estil manierista des d'Itàlia cap al nord d'Europa, amb el suport sensible i culte de diversos governants, i es comencen a advertir els primers trets barrocs.

Al marge d'aquest context general complex i canviant, les circumstàncies personals de cadascun dels artistes i les col·lectives, del seu taller



1. De manera unànime, tots dos estan considerats entre els millors gravadors de tota la història de l'art gràfic. Sobre la historiografia del gravat es recomana el treball dirigit per J. Blas Benito (1994), *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Calcografía Nacional / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. També són molt útils els recursos sobre art gràfic disponibles en xarxa, dipositats sota l'adreça de Juan Carrete: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/home>

2. Sobre l'humanisme a Europa i la reforma luterana es poden consultar, entre altres, J. Atkinson (1980), *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza; H. Lutz (1992), *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza; i F. Rico (1993), *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.

o de la seua ciutat, van marcar d'alguna manera les seues creacions. Jun-  
tament amb les seues capacitats innates, els artistes es van veure influïts  
per les idees religioses de la seua regió, per les possibilitats econòm-  
iques, els coneixements tècnics, l'accés a tallers i centres de producció, els  
bons contactes i el patronatge, els gustos de l'època o l'arribada d'idees  
i novetats des d'altres llocs. Com en altres períodes de la història, els  
enfrentaments polítics i territorials o les lluites de religió van afectar la  
producció artística i el desenvolupament dels temes representats, que  
es modificaran segons etapes i regions. Per això, hi ha un fort contrast  
entre els esdeveniments de la primera i la segona meitat del segle XVI, i  
dins d'aquests, un protagonisme desigual entre les regions «alemanyes»  
de l'Imperi i els Països Baixos.

Al començament del segle XVI, la zona central europea va pertànyer  
íntegrament al Sacre Imperi Romanogermànic, que incloïa el territori  
de les actuals Alemanya, Àustria, República Txeca, Suïssa, Luxemburg,  
Bèlgica, Països Baixos, l'oest de Polònia, l'est de França o el nord d'Ità-  
lia, tret de la República de Venècia. L'Imperi era per tant un cúmul  
d'estats federals heterogenis en grandària, govern, economia, cultura i  
fins i tot en idioma. Països de gran extensió, petits dominis de comtes,  
cavallers i monestirs imperials, principats seculars i eclesiàstics, prop de  
setanta ciutats imperials i tres-cents feus imperials (inclosos els del nord  
d'Itàlia com Milà, Mòdena, Pàdua i Gènova) que depenien de l'empera-  
dor. Al Sacre Imperi, l'accés al poder no era hereditari, sinó que s'efec-  
tuava per elecció entre candidats. La dinastia dels Habsburg, reforçada  
amb successives aliances matrimonials estratègiques, va saber fer servir  
les seues influències i contactes en les etapes fonamentals i, d'aquesta  
manera, va aconseguir governar de manera continuada durant quasi  
quatre segles.<sup>3</sup> Les etapes de mandat imperial de Maximilià I, Carles  
V, Felip II, Ferran I, Maximilià II i Rodolf II, amb totes les seues vicis-  
situds, resulten complexes i riques en activitats polítiques, comercials i  
culturals, i van influir, per descomptat, en l'esdevenir de l'art occidental  
i també del gravat.

Pel que fa als Països Baixos, durant el segle XVI van viure conflictes polítics, territorials i religiosos particulars, que es van incrementar en la segona meitat de la centúria.<sup>4</sup> Les lluites de poder van ser de gran intensitat a causa de la posició estratègica del territori des del punt de vista militar, comercial i econòmic. Sota el govern de la corona espanyola, determinades decisions preses a mitjan segle, com ara l'augment d'impostos per a costejar les guerres i el manteniment de privilegis, juntament amb la difusió del calvinisme per diverses regions, van provocar un focus de resistència que va conduir a una forta rebel·lió contra l'Església catòlica i el govern espanyol. Aquestes lluites acabarien per dividir políticament i religiosament el territori cap a 1580 i per enfrontar les províncies catòliques (Unió d'Arràs) i les protestants (Unió d'Utrecht) en un conflicte bèl·lic, amb continus setges, saquejos i preses de ciutats, que va durar quasi una centúria.

Al segle XVI, el gravat era una manifestació artística plena de contradiccions, rica en possibilitats i en limitacions, única i múltiple, madura



3. Sobre la dinastia dels Habsburg i el seu imperi a Europa, vegeu R. J. W. Evans (1989), *La monarquía de los Habsburgo (1550-1700)*, Barcelona, Labor; C. Brandi (1993), *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, Mèxic, F.C.E.; J. Berenguer (1993), *El Imperio de los Habsburgo, 1273-1918*, Barcelona, Crítica; i P. S. Fichtner (2003), *The Habsburg Monarchy 1490-1848: Attributes of Empire*, Nueva York, Palgrave Macmillan. Sobre Felip II suggerim els llibres de M. Fernández Álvarez (1998), *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpe; i G. Parker (2010) *Felipe II: La biografía definitiva*, Barcelona, Editorial Planeta. Sobre Ferran I i Maximilià II es poden consultar els treballs de P. S. Fichtner (1982), *Ferdinand I of Austria: the politics of dynasticism in the age of the Reformation*, Nova York, Columbia University Press; i (2001), *Emperor Maximilian II*, New Haven, Yale University Press.

4. Sobre la història dels Països Baixos durant el segle XVI es poden consultar els llibres de J. Israel (1995), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall. 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press; J. A. Kossmann-Putto (1990), *Los Países Bajos: historia de los Países Bajos del norte y del sur*, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel; i G. Parker (1989), *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, Nerea.

i jove alhora, original o reproductiva, magistral o imitativa, essencial o complexa, tosca o expressiva, gran o diminuta, popular o elitista. Qualificatius aplicables a obres coetànes, depenent de la intenció, capacitat, virtut i enginy dels seus creadors. La història, la peculiaritat i l'evolució dels procediments i les variants tècniques del gravat que es practicaven a Europa durant el període entre 1480 i 1600, permeten comprendre millor l'origen, desenvolupament i procés que culmina en les estampes de la col·lecció Mariano Moret.

Dürer i Lucas van Leyden, encara que amb una diferència d'edat considerable, van ser contemporanis. Van nàixer i van viure en ciutats distants geogràficament i culturalment, però sotmeses a relacions polítiques, intercanvis comercials i influències recíproques dins dels límits geogràfics de l'extens i heterogeni Sacre Imperi Romanogermànic. Ambdós artistes van representar temes semblants amb les mateixes tècniques, però van desenvolupar un estil personal i diferenciat, en el qual l'especificitat autòctona, germànica i holandesa respectivament, s'amera d'un gust i atracció comuna pels trets propis de l'humanisme i del Renaixement italià. L'any 1521, la seua admiració mútua i altres interessos de tipus comercial i polític van propiciar la seua trobada personal a la cosmopolita ciutat d'Anvers, on fins i tot es va produir un intercanvi de la seua obra estampada, tal com va relatar en el seu diari el mateix Dürer.<sup>5</sup>

Albrecht Dürer (1471-1528) va ser un artista genial i un excel·lent gravador que va exercir una influència dominant en l'art gràfic coetani i immediatament posterior. Bona part de les estampes de la col·lecció Mariano Moret van ser realitzades per artistes alemanys del segle XVI que van mirar d'aplicar a les seues obres algunes de les aportacions innovadores del mestre i fins i tot copiar-lo: Hans Sebald Beham, Georg Pencz, el Mestre IB, Jacob Binck, Albrecht Altdorfer, Daniel i Lamprecht Hopfer, Heinrich Aldegrever o Virgil Solis. La historiografia els sol agrupar entorn de distints centres de producció, escoles, regions o ciutats destacades, com Nuremberg, la ciutat natal de Dürer i d'on procedeixen la majoria dels anomenats «petits mestres alemanys», l'escola del Danubi, Saxònia o Augsburg.

Per la seua banda, Lucas van Leyden (1489/1494-1533) va ser un artista precoç i de vida curta, en els burins del qual s'aprecien perfectament la influència de l'art de l'alt Renaixement i la seua genialitat a l'hora de plasmar compositivament i tècnicament els temes d'una manera original. La mobilitat de l'estampa li va permetre aprendre a distància de Dürer i Raimondi, entre altres, però també influir en ells. Cap a 1520, a la fira de Frankfurt les seues obres ja competien en vendes amb les del mestre alemany. No va tenir fills ni deixebles directes que aprengueren el seu ofici. La popularitat i l'èxit dels seus gravats van perdurar gràcies a la tasca del pintor i marxant Marteen Peeters d'Anvers, que va comprar les seues matris, les va reeditar i fins i tot les va retocar entre 1540 i 1565. Al costat d'un nombre considerable d'estampes de Lucas van Leyden, en la col·lecció Mariano Moret es pot comprovar la seua influència en el gravat holandès i flamenc a través de les obres d'artistes que el van imitar, com ara Jan Muller i Jan Saenredam, o les del seu admirador i també geni del burí Hendrick Goltzius.

Les imatges reflectides en les estampes es converteixen a més a més en un valuós testimoni a l'hora d'indagar en aspectes relacionats amb el pensament, les creences i els gustos de l'època. Per la col·lecció desfilen personatges extrets de la Bíblia, de la mitologia, de la història antiga i de la cultura popular, i en les seues històries, plenes de missatges explícits o ocults, s'entreveu part de la història d'aquesta centúria, tan rica com



5. En la dita trobada, l'alemany va fer un excel·lent retrat a punta de plata de l'holandès, avui conservat al Museu de Belles Arts de Lille (244 x 171 mm). En aquell moment, Dürer ja era sabedor de l'èxit i la competència en vendes de les seues estampes a les fires d'importants ciutats comercials de l'Imperi o a la mateixa Itàlia. E. Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza, p. 226 (ed. original, 1955).

complexa. Algunes de les estampes de temàtica religiosa ens acosten a aquella nova forma de viure i representar la fe, fruit de la Reforma i de la difusió de les doctrines protestants, que es traduirà en nous temes i noves lectures del fet sagrat. L'humanisme, el renaixement dels temes clàssics, de la història antiga i sobretot de la mitologia, contribueixen a l'aparició i reaparició d'assumptes i personatges que ara adquireixen un nou significat. Però cal no oblidar que les històries dels déus, i fins i tot alguns episodis de la història sagrada, són també utilitzats amb altres fins que a vegades poden anar més enllà de la finalitat artística. A vegades són el pretext per a elaborar escenes o composicions situades en amplis paisatges o complexes arquitectures, en les quals els personatges llueixen elegants i a voltes exòtiques indumentàries. Però més sovint, i això es fa especialment evident en els episodis relacionats amb la mitologia, el tema no és sinó una excusa per a representar cossos nus, en atrevides postures, o temes transgressors i escabrosos que en un altre context no hagueren tingut cabuda. Erotisme i crueltat, Eros i Tànatos, una atractiva i velada combinació que explica l'èxit de què van gaudir alguns temes entre els col·leccionistes. La riquesa i diversitat iconogràfica de les obres exposades es converteixen, doncs, en un element atractiu i pedagògic, que mereix ser analitzat.

El bon estat de conservació de les estampes que componen la col·lecció Mariano Moret, tenint en compte la fragilitat d'aquest tipus d'obres enfront d'altres, és, sens dubte, un valor afegit. El col·leccionisme contribueix a fer perdurar una bona part del nostre patrimoni, inclòs l'art del gravat, i a fer que la societat pugui continuar gaudint-ne al llarg del temps. L'exemple de Mariano Moret, l'experiència del qual ens relata en primera persona, és d'una dedicació acurada, bona preparació, criteri encertat i especialització en les seues adquisicions. Ha aconseguit un conjunt d'obres equilibrat, culte, didàctic, de gran interès tant per al públic expert com per al profà. La seua aportació pot incitar a formar-ne noves col·leccions, a augmentar el respecte i el gust cap aquest tipus d'obres i a revaloritzar-les especialment en benefici de la seua protecció.

La Universitat de València, amb la seua actuació a favor d'aquest projecte expositiu, demostra una vegada més el seu suport al col·leccionisme, a la conservació del patrimoni i a la seua difusió entre la societat.

*Als Mariano Moret que em van precedir, mon pare i el meu avi.*

*Ells m'ensenyaren a imaginar.*

*A Emilio, per a qui no tinc paraules.*



# 02

## Viure, amar, col·leccionar

*Mariano Moret Tevar*

Quan els comissaris d'aquesta exposició em van demanar amablement que escriguera unes línies sobre què és per a mi el col·leccionisme, em vaig sentir acovardit per la responsabilitat. Sóc col·leccionista, però no escriptor. A més, és molt difícil per a mi expressar amb paraules unes emocions i impulsos que són quasi sempre irracionals i intransferibles. Com que no em sent capacitat per a fer-ho, realitzaré una mena d'exercici d'autoanàlisi, intentant escodrinyar en la memòria la història de la meua passió pel col·leccionisme.

Des que tinc record, sempre m'ha interessat la història, el passat, allò que ja no existeix. Reconstruir el trencaclosques a partir dels petits

fragments que en resten, completant les peces que li falten amb la meua imaginació. De menut, em quedava bocabadat escoltant les històries antigues que em contava el meu avi, i mentre l'escoltava, viatjava a aquella època i em sentia immers en aquelles situacions. Avui em continua agradant escoltar els majors parlar dels seus temps i comprovar com ha canviat tot en pocs anys: les formes de treballar i de divertir-se, les maneres de relacionar-se amb els altres i amb l'entorn, etc. Jo mateix em considere membre d'una generació frontissa que encara jugava al carrer, educat a la manera antiga amb dedicació exclusiva de ma mare, però que està immersa en la revolució tecnològica i en la societat de la informació.

Recorde eixir de l'escola i travessar el centre de la ciutat, cosa que llavors ja era tota una aventura, perquè la percepció de les distàncies era absolutament diferent de la que tinc ara, i aturar-me hipnotitzat davant de l'aparador que l'antiquari Luis Navarro tenia al carrer de les Comèdies. Recorde com aquells pocs objectes seleccionats exercien sobre mi una espècie d'embruix i em transportaven a altres èpoques, mentre semblaven contar-me les històries dels seus antics propietaris, dels seus afanys, de les seues il·lusions, dels seus desenganys, de les seues vides complides, de celebracions, de guerres i destruccions i de tantes altres coses. Sempre he sentit fascinació per determinats espais i determinats objectes antics que són per a mi una mena de càpsules del temps, vehicles capaços de transportar-me a altres èpoques i fer-me participar d'altres vides. Unes èpoques passades que sempre imagine més atractives i carregades de misteri, més feroces però també més pures, menys contaminades, més emocionants, en les quals quasi tot era desconegut i estava per descobrir, on el simple fet de travessar un riu era una gesta i els boscos eren un territori hostil poblat d'éssers misteriosos.

També he col·leccionat des que tinc ús de raó. Abans de cap record propi, ma mare conta que de molt petit, amb dos o tres anys, em distreia amb un muntó de botons que guardava en unes capsas de puros i que preferia els botons abans que cap altre joguet. Assegut a terra, bolcava les capsas i agrupava els botons per colors o per grandàries, i després els

barrejava tots i tornava a començar. Després recorde haver continuat jugant amb els vells botons durant anys. Grans botons d'abric, botons de camisa de nacre, botons de fantasia amb adorns metàl·lics i colors estridents, sobris botons de carei. Aquells botons eren per a mi objectes preciosos amb els quals jugava abstret durant hores.

La primera cosa que recorde haver col·leccionat no van ser objectes tangibles, sinó marques d'automòbils. Amb quatre o cinc anys em vaig aprendre de memòria totes les marques i models dels cotxes que llavors circulaven per València, que tampoc n'eren molts. A les vesprades anava a berenar a casa dels meus avis, i amb l'entrepà de melmelada de tomaca a la mà, cantava marca i model de tots els cotxes que passaven per davall de la finestra del saló, com els xiquets de San Ildefonso canten els números de la loteria: Seat 1500, Renault Gordini, Citroën Stromberg, Seat 1400, Jaguar Tipus E... No en fallava cap. M'encantava fer aquestes demostracions davant de familiars o dels amics dels meus pares, que es quedaven sorpresos que un xiquet tan petit tinguera aquesta habilitat.

A l'escola col·leccionava tota classe de cromos, que bescanviava al pati amb els meus companys. Cromos de futbol, de motos, de banderes i bitllets de distints països. La meua preferida era la col·lecció *Naturaleza y color*, que vaig arribar a completar. Quan eixia del col·legi sempre anava a la botiga de ganivets que la meua família tenia al carrer del Pintor Domingo. Encara que a penes arribava al mostrador, m'encantava escoltar els majors, les històries que contaven les dones que venien dels pobles al Mercat Central. Recorde perfectament les cistelles de vímet plenes de ganivets tapats amb un drap que portaven per esmolar, i l'olor de carnisseria; les senyores que volien comprar unes tisores de costura o els xics que somiaven amb aquella navalla suïssa de l'aparador. Recorde que els meus oncles desplegaven totes les seues arts per a vendre; m'amerava de totes les converses, regatejos, afalacs i tota la coreografia que implicaven aquelles transaccions comercials. En els moments en què no hi havia cap client, em posava a l'obra, tisores en mà, de muntar retallables de paper que em regalaven ma tia i ma mare. Cases, esglésies,

oficines de correus, estacions de tren passaven per les meues mans, i quan estaven acabades, les apegava en un tauler que s'anava transformant a poc a poc en una ciutat amb tot tipus d'edificis.

Un altre oncle meu amb afició a la filatèlia em va iniciar en el món dels segells, i aquests van ser el meu següent objecte de col·lecció. Com que jo no els podia pagar, a l'estanc que hi havia enfront de la ganiveteria me'ls guardaven i els meus oncles i els meus pares els pagaven regularment. M'encantava col·locar els segells a l'àlbum perfectament classificats i ordenats. A vegades, algun veí o algun familiar que coneixia la meua afició, quan rebia alguna carta de l'estranger, em guardava els segells. Jo estava fascinat per aquells segells d'Alemanya, d'Egipte o de Mèxic, i mentre mirava els segells, m'imaginava com serien aquells països i l'increïble viatge que havien fet aquells trossets de paper fins a arribar a les meues mans. També recorde com acudia els diumenges al matí a passejar pels voltants de la Llotja, on es concentraven multitud de venedors de segells i de monedes, i com contemplava meravellat els àlbums plens de segells de tots els llocs del món. Encara conserve els meus tan impecables com el primer dia.

Durant el meu segon curs a la universitat vaig començar a compaginar els estudis amb el meu primer treball remunerat. Encara que el sou era molt modest, em va proporcionar una certa independència econòmica, i llavors em vaig endinsar a poc a poc en el món de les antiguitats, que era el que realment em fascinava. Així vaig començar a comprar petits objectes al mercadet de la plaça de Nàpols i Sicília. Al principi em feia molta vergonya preguntar el preu de les coses que m'agradaven, quasi sempre fora del meu abast. Però quan vaig perdre aquesta vergonya, em vaig convertir en un preguntador insaciable i un regatejador mitjanament hàbil. D'aquesta manera, escoltant els que tenien alguna cosa que ensenyar-me, consultant els llibres d'història de l'art a les biblioteques, on passava moltíssimes vesprades, visitant regularment les escasses botigues d'antiguitats que hi havia a València, vaig anar aprenent els estils, les èpoques, les fustes, els teixits, a distingir el que era autèntic del que era fals, el millor de l'excel·lent.

La meua curiositat no tenia límit. De tant en tant em topava amb algun objecte que m'atreia de manera excepcional. No solia ser ni el més valuós ni el més vistós, però sí el més estrany. Sempre m'han fascinat les coses singulars, l'objecte únic. Quan em passava això, no podia llevar-me aquell objecte del cap. Acudia obsessionat a l'antiquari que el tenia en venda una vegada i una altra. De vegades he pensat que l'objecte se'n volia venir amb mi i que exercia sobre mi una mena d'encís o de fascinació. I no parava fins a reunir prou diners per a comprar-lo. A poc a poc, vaig poder aplegar una petita col·lecció de peces antigues que eren per a mi una cosa màgica. Eren els meus talismans i les meues màquines del temps.

Els primers objectes pels quals em vaig sentir atret van ser els del segle XVIII, amb la seua riquesa decorativa i les seues formes sinuoses. M'evocaven un món de sofisticació, d'hedonisme i de sutileses. Després vaig començar a apreciar les èpoques anteriors desfent a poc a poc el camí de la història de l'art. Vaig aprendre a valorar el moble espanyol d'alta època, la seua rotunditat, la seua pàtina, la seua sobrietat, la seua raresa. Així vaig anar retrocedint en el temps, buscant l'essència i la puresa de les formes fins a arribar al Renaixement i a l'edat mitjana, les èpoques que més m'interessen actualment. Potser també perquè són les més incompletes i, per això, les que deixen més espai a la meua imaginació.

A mesura que vaig anar aprofundint en el coneixement d'aquestes èpoques, vaig comprendre que no podia abastar-ho tot i que era imprescindible centrar-me en uns pocs àmbits d'estudi per a poder dominar-los mínimament. D'aquesta manera vaig triar la ceràmica i el gravat, en els quals vaig concentrar tots els meus esforços, i que s'han convertit en les meues matèries preferides de col·leccionisme. La ceràmica perquè ens ha acompanyat des de sempre. És un dels primers invents de l'home i encara la continuem utilitzant. És una cosa essencial i alquímica, elaborada a partir de terra, aigua, aire i foc. El gravat perquè no es pot expressar més amb menys. Negre sobre blanc. Va ser el primer art seriat,

de consum quasi massiu, un concepte molt modern i que, juntament amb l'invent de la impremta, realment va suposar l'inici de la modernitat i va servir per a difondre ràpidament estils artístics i idees científiques, filosòfiques i teològiques.

Recorde que el meu primer contacte amb el gravat es va produir durant un viatge de treball a París l'any 1997. Mentre buscava un llibre antic en una llibreria de vell, em vaig topar amb una carpeta plena de gravats del segle XVIII. Immediatament em vaig quedar impressionat per la seua bellesa i, com que el preu era assequible, vaig adquirir-ne un petit lot. Després vaig començar a interessar-me pels autors d'aquells gravats i per la seua tècnica. És així com arribe al coneixement de l'obra de dos genis del gravat com van ser Rembrandt i Dürer. La seua mestria, la seua expressivitat i la seua modernitat em van causar una forta impressió.

Estudiant Rembrandt vaig descobrir els seus predecessors en l'escola holandesa, primer Goltzius i a través d'aquest Lucas van Leyden. Alhora, mentre aprofundia en el coneixement de l'obra de Dürer, em vaig enamorar del treball dels seus deixebles, els Petits Mestres, del seu expressionisme i la seua brutalitat. Fascinat per les interrelacions que es van establir entre Dürer i Lucas van Leyden, la seua mútua admiració i influències i les seqüeles i revisions de la seua obra que es van succeir al llarg de tot el segle XVI, vaig decidir que volia col·leccionar aquelles meravelles. Recorde quan vaig comprar els meus dos primers gravats de Goltzius, dues estampes del seu apostolat. Em vaig quedar profundament impressionat pel seu virtuosisme i per la seua qualitat; mai no havia vist res igual. De seguida vaig sentir l'impuls de tenir-ne més, de saber-ne més. Després va arribar el meu primer Lucas van Leyden, i immediatament es va convertir en el meu gravador preferit. La seua obra em sembla plena d'elegància, de delicadesa i de misteri, exponent d'un renaixement nòrdic encara impregnat de regustos medievals. A poc a poc, al principi tímidament i després amb més intensitat, quan eixia al mercat una peça que entrava dins de les meues possibilitats, l'adquiria amb una gran emoció. D'aquesta manera la col·lecció va anar creixent igual que creixia

la meua curiositat i la meua admiració per aquells mestres fins feia poc desconeguts per a mi.

Al principi no vaig tenir la sensació d'estar formant una col·lecció. Senzillament comprava les obres que m'agradaven i que estaven al meu abast, però sense un criteri clarament definit. Després vaig començar a advertir les connexions que hi havia entre elles i buscava les peces que completaven una sèrie o que ajudaven a comprendre els nexes que es van produir entre els diferents artistes. Així que vaig ser conscient que aquell grup de gravats començava a constituir una col·lecció, vaig voler posar-los a la disposició d'estudiosos i aficionats, ja que no abunden les oportunitats de poder gaudir d'aquestes peces, que per la seua escassetesa i per les seues difícils condicions de conservació, rares vegades es mostren al públic.

Sent com sóc assidu visitant de les exposicions que la Universitat de València organitza a la seu de la Nau, aquesta va ser una de les primeres ubicacions en què vaig pensar per a una possible exposició de la col·lecció, ja que sempre he admirat el rigor, la valentia i l'acurat disseny que aquesta institució imprimeix a totes les exposicions que organitza. A més, els tresors bibliogràfics que alberga la seua important biblioteca eren per a mi sobrada garantia de serietat i de custòdia responsable dels meus gravats. Des del primer moment i amb grata sorpresa per a mi, la meua proposta va ser acollida amb gran amabilitat i entusiasme per part de l'equip organitzador. És per això que vull agrair a la Universitat de València, i especialment als comissaris i al coordinador d'aquesta exposició, la seua il·lusió, la seua tenacitat i els ingents esforços que han hagut de fer per a tirar endavant aquest projecte.

Avui em continue emocionant en contemplar aquestes petites grans obres d'art, i per això he volgut compartir aquesta emoció amb tots els visitants d'aquesta mostra, desitjant que la contemplació d'aquests gravats desperte el seu interès i siga el germen de futures col·leccions que proporcionen als seus propietaris la mateixa immensa satisfacció que jo rep de la meua.









03

# Catàleg d'obres

*Felipe Jerez Moliner, Nuria Blaya Estrada i Mariano Moret Tevar*



Les peces exposades s'han ordenat en aquesta catalogació seguint un criteri cronològic aproximat, tenint en compte els àmbits geogràfics presents i la relació d'autors i estampes incloses a l'exposició. Excepte la primera obra, que és un llibre incunable que procedeix de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, del qual es mostren dues pàgines contigües, la resta són estampes soltes o seriadades que formen part de la col·lecció Mariano Moret.

Les dades bàsiques d'aquesta catalogació inclouen l'autor o els autors (amb la ciutat d'origen i dates de naixement i mort); el títol de l'obra; la tècnica de gravat emprada per a l'obtenció de la matriu que va originar l'estampa; l'any aproximat de realització; les mesures de l'obra en mil·límetres, alt per ample (de la caixa d'impressió o de l'empremta, si es conserva); informació sobre el monograma, signatura o «lletra»; procedència de la peça; observacions; una referència bibliogràfica senzilla de la seua inclusió en els grans repertoris i catàlegs d'estampes, i, finalment, la possible presència als fons del BM (British Museum de Londres) i la BNE (Biblioteca Nacional d'Espanya).

Prima etas mundi

**Prima etas mundi ab Adā**  
 1636. fm septuaginta interpretis Isidorus  
 et plures alios quorum numerus in etatibus con-  
 soqueter ponitur habuit annos. 2242.

**S**timma bonitas volens cōmūicare suam  
 bonitā et alijs fecit creaturas racionales q̄  
 summi boni intelligeret: intelligēdo ama-  
 ret: amādo possideret: possidēdo beata eēt. fecit  
 de<sup>o</sup> aut prima boies formādo corp<sup>o</sup> a<sup>o</sup> p<sup>o</sup> ministeri-  
 um angeloz de limo terre i agro damasceno et in-  
 spiravit i facie a<sup>o</sup> spiraculum vite: hoc ē atam ere  
 aut: quas corpori facto vniuit. fac<sup>o</sup> aut ē homo  
 ad ymagines dei in naturalib<sup>o</sup> et ad similitudines in  
 gratuito. Ecce dñs mirabili p̄fudit gra. Et ergo  
 marē ad similitudinē suā primus finxit: et tū se-  
 minas figuravit ad plures boies effigiem vt duo  
 inter se p̄mixti ser<sup>o</sup> ppagare sobolem possent: et  
 omne terrā multitudine opplere.

**E**dematis aiantib<sup>o</sup> terre et volantib<sup>o</sup> adducti  
 ad Adā vt videret ea: cū adā nō inueniret ad  
 vni de coelis ei<sup>o</sup>: replēt carnē p<sup>o</sup> carē edificauit in  
 muliere. Quā adā vidēdo dixit: h̄ nūc os de ossib<sup>o</sup>  
 meis h̄ vocabit<sup>o</sup> Issa qd̄ latice mlti interpretat: qd̄ de  
 vero sapia ē. factū igit adā de<sup>o</sup> in paradisu trāstū  
 lit: tū ibi de costa dormiēt. Quā p̄duxit: sibiq̄ locū  
 formauit: h̄ic n̄ fecit de capite ne viro dñaret: nō  
 de pede veri ne ostēderet: h̄ de latere vt amor<sup>o</sup> vni  
 culū p̄baref: etiā vt nō loci generi nobilitate: h̄ vt  
 tute vniūsq̄ sibi cōparet grām. Iō extra paradisu  
 vir fact<sup>o</sup> ē: mulier vero intra paradisu. Et creā dñi  
 qd̄ extra paradisu h̄ est i inferiori loco vir fact<sup>o</sup> melior  
 inuenit p<sup>o</sup> Eua q̄ in paradiso facta fuit Adā igit p<sup>o</sup>  
 etoplastū primū boiem sumū oim reū fabricatos  
 deus sexto die secūdo q̄nta et vicissima marci bestias  
 terre creauit cūctiq̄ reptilib<sup>o</sup> et volucib<sup>o</sup> de limo  
 terre rubro i agro damasceno tāq̄ creaturaz omni-  
 niū finē et possessore finxit.





**Q**uinq; suggerente diabolo in forma ser-  
pentis p̄boparētes mandatus dei trāsī  
gressi fuissent; maledixit eis deus; et ait  
serpenti. Maledictus eris inter omnia animata  
et bestias terre: super pectus tuum gradieris: et  
terram comedes cunctis diebus vite tue. Mulier  
eri quoc; dicit. Multiplicabo crīnas tuas: et cō-  
cepis tuos: in dolore paries filios et ibi viri po-  
tētia eris: et ipse comidabit tibi. Adē vō dicit  
Maledicta terra in opere tuo i laboribus come-  
des et ea: spinas et tribulos germinabit tibi: in  
sudore vultus tui vesceris pane tuo: donec reuer-  
taris in terram de qua sumptus es. Et cū feciss  
eis deus tunicas pellicae cecit eos de paradī-  
so collocans ante illum cherubin cum flammeo  
gladio: ut viam ligni vite custodiat.

**A**dā primus homo formatus de limo  
terre triginta annorū apparens impositi  
to nomine Eva uxori sue. Eus de fructu  
ligni vetni oblato ab vore sua comedisset: eie-  
cti sunt de paradiso voluptatē: in terram maledi-  
cōnis vt iuxta impecaciones totam dei. Adā  
in fūdo vultus sui operaretur terram: et pane  
suo vesceretur. Eva quoc; in crīnis viveret fili-  
os quoc; pareret in dolore: quam incompatibi-  
spēdo: decorant. cū fessitatis sue inuid? ho-  
stis recepit: cū leuitate femina fructus arboris  
temerario ausu degustavit: et veri satū in sentē-  
am suam traxit. Deinde perizonibus foliorū  
susceptis ex telam orzo in agro edon vna cus  
viro pulla eius venit. Tandem cus partus dolo-  
re sepsis expta fuisse cus laboribus in senū et  
tandē in morte: sicut a domino predicta recenit.

1. WOLGEMUT, Michael (Nuremberg, 1434-1519) i PLEYDENWURFF, Wilhelm (Nuremberg, c. 1460-1494). Probable col·laboració de DÜRER, Albrecht (Nuremberg, 1471-1528). *Liber chronicarum cum figuris et imaginibus ab inicio Mundi...*, de Hartmann Schedel, Nuremberg, Anton Koberger, 1493. Entalladures, c. 1489-1492. *La creació d'Eva* (foli 6 verso). 234 x 242 mm. *El pecat original i l'expulsió del Paradís* (foli 7 recto). 239 x 244 mm. Referències bibliogràfiques: BM 1870,1008.1938.1-136. BNE I/884 (750, 885, 1008, 1009, 1016, 1017, 1198, 1384, 2037). UVEG BH Inc. 007 (001 i 008).



2. Taller de MANTEGNA, Andrea (Isola di Carturo, c. 1431 – 1506). Atribuit a DA BRESCIA, Giovanni Antonio (Brescia, c. 1460 – 1523). Antigament conegut com a ZOAN, Andrea. *El descens de Crist als Llimbs*. De la sèrie «La Passió de Crist». Buri, c. 1492. 225 x 275 mm. Signat amb els monogrames «MA» i «AMF» i la data 1492 en una cartel·la. Referències bibliogràfiques: Bartsch XIII.243.2. BM 1845,0825.618 i 1869,0612.507





3. DE' BARBARI, Jacopo (Venècia, c. 1450/70 – 1516). *Apol·lo i Diana*. Buri, c. 1495-1516. 161 x 102 mm. Signat amb el monograma del caduceu. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.523.16; Hind 14. BM 1895.0915.89



4. RAIMONDI, Marcantonio (Sant'Andrea in Argini, c. 1480 – c. 1534). *Banderer nu.* Burí, c. 1515-1520. 247 x 177 mm. A partir d'un disseny de Rafael realitzat per Giulio Romano. Un possible model per al gravat és l'estudi invertit per a un soldat del *Cartone di Pisa*, ara a l'Istituto Nazionale per la Grafica de Roma. Referències bibliogràfiques: Bartsch XIV.357.481. BM H, 3.83 Additional IDs 1973,U.79. BNE INVENT/42330 cód. 3625008. 1001



5. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). Atribució. *Parella assegurada en un marge.* Buri, 1518-1530. 41 mm de diàmetre. Circular. Revers amb dos segells de col·lecció «H.K II». Referències bibliogràfiques: Aumüller 212. BM 1870,1008.2018



6. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Dido*. Buri, 1520. 130 x 96 mm. Signat amb el monograma «HSP» i data 1520 i amb la inscripció «REGINAE DIDONIS IMAGO... IN QUARTO AENEIDOS» en una cartella. Revers amb tres segells de col·lecció: Josef V. Novak (Lugt 1949), Thomas Graf (Lugt 1092 a+b), Dr. R.K. (no en Lugt). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.148.80; Hollstein 84.I; Pauli 84.I. BM 1846,0509.79 i 1846,0509.80



7. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Judit amb el cap d'Holofernes*. Buri, 1531-1550. 114 x 71 mm. Signat amb el monograma «HSB». Procedència col·lecció Otto Hans Beier (Munic). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.119.11; Hollstein 12; Pauli 12. BM 1845.0809.1209



8. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Geni femení subjectant un escut i un elm.*  
Burí, 1535. 85 x 55 mm. Inscripció amb el monograma «HSB» i data 1535 Referències  
bibliogràfiques: Barstch VIII.226.258; Hollstein 269; Pauli 269. BM 1845.0809.1242 i Gg.4B.4



9. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Alexandre el Gran*. Buri, c. 1531-1550. 45 x 73 mm. Signat amb el monograma «HSB» en una cartel·la amb el text «ALEXANDER / MANGIVS». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.142.67; Hollstein 71; Pauli 71.  
BM 1853.0312.244



10. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Geni amb l'alfabet en un filacteri*.  
Buri, 1542. 46 x 77 mm Signat amb el monograma «HSB» i data 1542. Referències  
bibliogràfiques: Bartsch VIII.215.229; Hollstein 233.I; Pauli 233.I. BM Gg.2B.10





11. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *El petit bufó*. Buri, 1542. 45 x 80 mm  
Signat amb el monograma «HSB» i data 1542; un filacteri amb el text «ON DIR HAB ICH  
GERISEN DAS ICH MICH HAB BESCHISEN». Procedència: anotació de G. Storck de 1796  
(Lugt 2319) i segells C. W. Sherborn (Lugt 648) & E. Stuyck. Referències bibliogràfiques:  
Bartsch VIII.215.230; Hollstein 234.II; Pauli 234.II. BM Gg.2B.11



12. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Escut heràldic amb gall*. Burí, 1543. 70 x 49 mm. Signat amb el monograma «HSB» i data 1543 i un filacteri amb el text «EIN WAPEN ZU EINEM SIGEL». Estat II (de II). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.225.256; Hollstein 267.I; Pauli 267.I. BM 1845,0809.1241 i 1982,U.3245 i 1895,0915.387 i Gg.2B.19



13. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Escut heràldic amb àguila*. Buri, 1543. 70 x 49 mm. Signat amb el monograma «HSB» i data 1543; un filacteri amb el text «WER MICH WILL HON/ DER NEM MICH ON». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.226.257; Hollstein 268; Pauli 268. BM 1862,0712.624 i E.4.414 i Gg.2B.18



14. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Hèrcules lluitant contra els centaures*. De la sèrie «Els treballs d'Hèrcules». Burí, 1542. 53 x 80 mm. Signat amb el monograma «HSB» i data 1542. Una cartel·la amb el text «AERUMNAE HERCULIS». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.157.96; Hollstein 98.III; Pauli 98.III. BM 1868,0822.237 i 1845,0809.1221. BNE INVENT/131 ESTAMPA 1



15. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Hèrcules i Cacus*. De la sèrie «Els treballs d'Hèrcules». Burí, 1545. 50 x 72 mm. Signat amb el monograma «HSB» i data 1545 en una cartel·la. Amb el text «CACUM FLAMMIVOMUM OPPRIMIT/HERCULES». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.158.104; Hollstein 102.IV; Pauli 102.IV. BM 1845,0809.1217 i 1868,0822.245



16. BEHAM, Hans Sebald (Nuremberg, 1500-1550). *Hèrcules i Anteu*. De la sèrie «Els treballs d'Hèrcules». Burí, 1545. 50 x 72 mm. Signat amb el monograma «HSB» i data 1545 en una cartella. Amb el text «ANTAEUM LIBIAE GYGANTEM/ SUFFOCAT HERCULES». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.158.105; Hollstein 103.I; Pauli 103.I. BM 1868,0822.246, 1845,0809.1220 i Gg.4C.10



17. Mestre o monogramista FG (Nuremberg, actiu 1534-1537). No s'ha de confondre amb el gravador Girolamo Faccioli o Faggioli (Bolonya, c. 1510 – 1574), que signa H.F.E. *Dues parelles i un bufó*. Còpia invertida de l'obra homònima de Hans Sebald Beham. Burí, c. 1534-1537. 30 x 52 mm. Signat amb el monograma «FG». Referències bibliogràfiques: Bartsch IX.25.5; Nagler II.2914.5; Pauli 214. BM 1862,0712.619



18. Mestre IB (Nuremberg, actiu 1520-1530) *Marcus Curtius*. Burí, 1529. 56 mm de diàmetre. Circular. Signat amb el monograma «IB» i data 1529. Inscripció amb el títol «*MARCVS CVRTIVS*». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.301.8; Nagler III.1950.17. BM 1853,0709.127. BNE INVENT/67





19. Mestre IB (Nuremberg, actiu 1520-1530). *Temprança*. Burí, c. 1523-1530. 77 x 53 mm. Signat amb el monograma «IB». Inscripció amb el títol «TEMPER/ANTIA» en una cartel·la. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.308.29; Nagler III.1950.38. BM 1850,0810,580 i E,4.226. BNE INVENT/29500



20. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Samsó i Dalila*. De la sèrie «Històries de l'Antic Testament» (10 estampes). Burí, c. 1532. 48 x 77 mm. Signat amb el monograma «GP». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.327.28; Hollstein 21; Landau 30.  
BM 1837,0616.134



21. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *L'adoració dels Mags*. Estampa 3 de la sèrie «La vida de Crist» (26 estampes). Burí, c. 1534-1535. 37 x 57 mm. Signat amb el monograma «GP» i el número 3. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.329.32; Hollstein 43; Landau 33. BM 1890,0415.53. BNE INVENT/29506



22. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Crist dormint sota la tempesta*. Estampa 7 de la sèrie «La vida de Crist» (26 estampes). Burí, c. 1534-1535. 37 x 57 mm. Signat amb el monograma «GP» i el número 7. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.330.35; Hollstein 47; Landau 37. BM 1837,0616.169. BNE INVENT/29518



23. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Pentecosta. L'Esperit Sant davalla sobre els apòstols*. Estampa 24 de la sèrie «La vida de Crist» (26 estampes). Burí, c. 1534-1535. 41 x 61 mm. Signat amb el monograma «GP» i el número 24. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.333-53; Hollstein 66; Landau 54. BM 1837,0616.152.  
BNE INVENT/29524



24. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Horaci Cocles defensant el pont de Roma*. Sèrie «Episodis de la història de Roma II» (4 estampes). Burí, 1537. 77 x 116 mm. Signat amb el monograma «GP». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.343.80; Hollstein 132; Landau 88. BM 1852,0602.56. BNE INVENT/29537



25. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Tomiris amb el cap de Cir*. De la sèrie «Heroïnes gregues» (4 estampes). Burí, 1539. 117 x 75 mm. Signat amb el monograma «GP» i amb la inscripció «*Tamiris*». Procedència: revers amb segell de col·lecció sense identificar. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.340.70; Hollstein 120; Landau 73. BM 1854.1113.177 i E.4.259. BNE INVENT/42973



26. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Virgili al cove*. Burí, c. 1541-1542. 57 x 81 mm. Signat amb el monograma «GP». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.346.87; Hollstein 136.IV; Landau 94.IV. BM E,4.235. BNE INVENT/29539





27. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Josep relatant el seu somni a Jacob*. Estampa 1 de la sèrie «La història de Josep» (4 estampes). Burí, 1544. 110 x 75 mm. Una cartel·la amb la inscripció «I O S E P H R E C E N S E T P A T R I E T S R O T R I B U S S O N I M I U M S U U M M . D . X X X X I I I .» i signat amb el monograma «GP». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.323.9; Hollstein 8; Landau 8. BM 1890,0415.50 i E.4.247. BNE INVENT/42961



28. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Josep baixat al pou pel seus germans*.  
Estampa 2 de la sèrie «La història de Josep» (4 estampes). Burí, 1546. 110 x 75 mm Signat  
amb el monograma «GP» i data 1546. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.323.10;  
Hollstein 9; Landau 9. BM E,4.243. BNE INVENT/29533



29. PENCZ, Georg (Nuremberg?, c. 1500 – 1550). *Crist beneint els infants*. Burí, 1548.  
80 x 117 mm. Signat amb el monograma «GP». Referències bibliogràfiques: Bartsch  
VIII.334.56; Hollstein 35; Landau 59. BM E,4.252 i Gg.4P.42



30. SOLIS, Virgil (Nuremberg?, c. 1514 – 1562). *L'estiu*. Desfilada triomfal de «Les Quatre Estacions». Burí, c. 1530-1562. 52 x 244 mm. Segons disseny de Georg Pencz per a les vidrieres d'Erlangen. Signat amb el monograma «VS» entrelaçat al cantó superior dret. Amb les inscripcions «OSI/ TRI/ PALIS/ MATURI/ PAN/ CERES/ SITES/ ESTUS/ SUMER/ LASI/ APO». Referències bibliogràfiques: Bartsch IX.261.134; Hollstein 374; ODell-Franke e.7. BM 1873,0809.843 i 1870,0514.1251



31. SOLIS, Virgil (Nuremberg?, c. 1514 – 1562). *Disseny per a safata amb el bust de Pales*. Burí i aiguafort, c. 1530-1562. 68 mm de diàmetre. Circular. Signat amb el monograma «VS». Amb la inscripció «PALIS». Referències bibliogràfiques: Bartsch IX.294.435; Hollstein 664; O'Dell-Franke i.85. BM 1873,0809.881



32. ALTDORFER, Albrecht (Amberg?, c. 1480 – 1538), segons disseny de Marcantonio Raimondi (h. 1480 – c. 1534). *Dos sàtirs lluitant per una nimfa*. Buri, 1520-1525. 61 x 41 mm. Signat amb el monograma «AA». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.54.38; New Hollstein e.45; Winzinger (1952), 70; Winzinger (1963), 164. BM 1881.0409.17



33. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Ornament amb tors de guerrer*. Burí, 1529. 81 x 56 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1529 en una cartel·la. Procedència: revers amb segell de la col·lecció dels prínceps de Waldburg-Wolfegg (Lugt 2542) i inscripció manuscrita de grafit. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.432.232; New Hollstein 232. BM 1853.0709.217



34. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Lluita entre Hèrcules i Anteu*. Buri, 1529. 116 x 74 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1529. Procedència: revers amb segell de col·lecció format amb les inicials OH dins d'un oval (no en Lugt). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.396.93; New Hollstein 96.I. BM 1853.0709.174





35. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Dona raptada per un sàtir a cavall*. Buri, 1530. 149 x 65 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1530. Paper amb marca d'aigua: escut heràldic amb àguila bicèfala coronada (potser Àustria). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.386.67; New Hollstein 67. BM 1850.0810.557



36. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Mercuri*. De la sèrie «Les divinitats que presideixen els set planetes» (7 estampes). Buri, 1533. 96 x 65 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1533, i una cartel·la amb el nom «Mercurius». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.389.77; New Hollstein 77. BM E,4.350. BNE INVENT/29580



37. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Júpiter*. De la sèrie «Les divinitats que presideixen els set planetes» (7 estampes).. Burí, 1533. 97 x 63 mm. Signat amb el monograma «AG» i datat en una cartel·la amb el nom «Jupiter 1533». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.389.78; New Hollstein 78. BM E,4.353 i E,4.337. BNE INVENT/29591



38. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Els portadors de torxes*. Estampa 2 de la sèrie gran «Els ballarins de noces» (12 estampes). Burí, 1538. 116 x 77 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1538 en una cartel·la. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.410.161; New Hollstein 161. BM 1850,0810.281. BNE: La Biblioteca Nacional en té 10 de les 12 estampes de la sèrie, però aquesta no.



39. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Sant Lluc*. De la sèrie «Els quatre evangelistes» (4 estampes), segons composició de Georg Pencz.. Burí, 1539. 119 x 78 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1539. El monograma «GP» de Pencz a la part inferior. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.383.59; New Hollstein 59. BM E.4.328. BNE INVENT/43016



40. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Amnon repudiant Tamar*. Estampa 3 de la sèrie «La història d'Amnon i Tamar» (4 estampes). Buri, 1540. 120 x 78 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1540; una cartel·la amb el text «II REG XIII/ THAMAR SCIDIT TALAREM/ TUNICAM PRE TRISTITIAE» Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.368.24; New Hollstein 24.II. BM 1853,0312.256; 1853,0709.157; 1850,0612.338. BNE INVENT/13 ESTAMPA 3



41. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *Hèrcules i Hipodamia*. Estampa 10 de la sèrie «Els treballs d'Hèrcules» (13 estampes). Burí, 1550. 107 x 68 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1550. Inscripció: «Mulerat Centauros Ceramynthes morte bimē Pirithoi Venerem dum rapuere nouam». Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.392.92; New Hollstein 92. BM 1853,0709.173. BNE: La Biblioteca Nacional té vuit estampes de la sèrie, però no aquesta estampa núm. 10.



42. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *El pare sever* (el jutge Herkinbald assassinant el seu nebot). Burí, 1553. 114 x 78 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1553; una cartel·la amb el text «*Pater nepus suam mortem, / filius de generas, male periret, eum / obtruncavit*». Referències bibliogràfiques: Bartsch. VIII.388.73; New Hollstein 73. BM 1845.0809.1278. BNE INVENT/43019





43. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502 – c. 1555). *La lapidació dels vells*. Estampa 4 de la sèrie «La història de Susanna» (4 estampes). Burí, 1555. 113 x 80 mm. Signat amb el monograma «AG» i data 1555 en una cartel·la. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.371.33; New Hollstein 33.I. BM 1852,0612.58. BNE INVENT/26 ESTAMPA 4 (incompleta)



44. BINCK, Jacob (Colònia, c. 1500 – 1569), segons gravat de Jacopo Caraglio (Verona, c. 1500 – 1565) i dibuix de Rosso Fiorentino (Firenze, 1494-1540). *Proserpina*. Estampa 8 de la sèrie «Déus del món clàssic en fornícules» (20 estampes). Burí, 1530. 200 x 110 mm. Recortada en su parte inferior, sense el número 8 ni el text «SUM DEA TARTAREI CONIUX PROSERPINA REGIS». Referències bibliogràfiques: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.33; Hollstein, 82. BM 1853.0709.103. BNE ER/836(231)



45. BINCK, Jacob (Colònia, c. 1500 – 1569), segons gravat de Jacopo Caraglio (Verona, c. 1500 – 1565) i dibuix de Rosso Fiorentino (Firencia, 1494-1540). *Bacus* Estampa 17 de la sèrie «Déus del món clàssic en fornícules» (20 estampes). Buri, 1530. 211 x 109 mm. Inscrit amb el número 17 i el text «PAMPINEAS VIMIS DOCUIT QUI ADIUNGERE VITES». Referències bibliogràfiques: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.42; Hollstein 91. BM 1853.0709.117



46. BINCK, Jacob (Colònia, c. 1500 – 1569), segons gravat de Jacopo Caraglio (Verona, c. 1500 – 1565) i dibuix de Rosso Fiorentino (Firencia, 1494-1540). *Medusa*. Estampa 20 de la sèrie «Déus del món clàssic en fornícules» (20 estampes). Burí, 1530. 213 x 108 mm. Inscrit amb el número 20 i el text «INSIGNIS GALEA ATOS INSIGNIS GORGOM PALAS». Referències bibliogràfiques: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.45; Hollstein 94. BM 1853,0709.121



47. HOPFER, Daniel (Kaufbeuren, c. 1470 – 1536). *La Verge amb l'Infant i santa Anna*. Burí, c. 1520. 230 x 152 mm. Signat amb el monograma «DH» i la Pinya d'Augsburg. Inscripció amb el número 101 de Funk. Paper amb marca d'aigua. Procedència: revers amb segell C.M. Composició inspirada en l'obra de Benedetto de Montagna, *Pòrtic renaixentista amb sant Benet instruint els monjos* (Bartsch XIII.339.11). Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.483.39; Hollstein 45.I; Eyssen 41; Nagler 39. BM 1845.0809.1325



48. HOPFER, Lambrecht (Augsburgo, actiu 1525-1550). *La conversió de sant Pau*. Aiguafort, c. 1525-1550. 140 x 87 mm. Signat amb el monograma «LH» en una cartella. Paper amb marca d'aigua MV dentro de un corazón. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.529.21; Hollstein 22.I. BM 1845,0809.1516



49. HOPFER, Lambert (Augsburgo, actiu 1525-1550), segons Alberto Dürer (1471-1528).  
*L'enterrament de Crist*. De la sèrie «La Passió de Crist». Aiguafort, c. 1530. 140 x 88 mm.  
Signat amb el monograma «LH» i la Pinya d'Augsburg en una cartel·la. Inscripció amb el  
número 195 de Funk. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.528.14; Hollstein 14.I.  
BM 1845,0809.1516



50. HOPFER, Hieronimus (Augsburgo, c. 1500 – 1563). *La mort de la Verge*. Còpia invertida de l'entalladura de Dürer de la sèrie «La vida de la Verge». Aiguafort, c. 1528-1563. 289 x 215 mm. Signat amb el monograma «IH» i l'escut d'Augsburg. Estat II de III. Amb el número 38 de Funck. Referències bibliogràfiques: Bartsch VIII.508.10; Hollstein 12.I; Meder 205. BM 1845.0809.1431 i 1845.0809.1432





51. Monogramista FVB (actiu a Bruges 1475-1500). *Baralla de llauradors per una partida de birles*. Burí, c. 1475-1500. 136 x 102 mm. Procedència: revers amb segell de la col·lecció George Biörklund, Estocolm (Lugt 1138c). Referències bibliogràfiques: Bartsch VI.88.35; Hollstein 51. BM 1845.0809.226



52. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *La tornada del fill pròdig*. Burí i punta seca, 1510. 183 x 264 mm. Signat amb el monograma «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch 73; New Hollstein 73. BM 1895.0915.365 i D.5.14. BNE INVENT/1605



53. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Escut d'armes de la ciutat de Leiden envoltat de quatre amorets dins de cercles*. Burí, c. 1510. 76 x 90 mm. Signat amb el monograma «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.430.168; New Hollstein 168 (II de III) (Lucas van Leyden); Volbehr 163. BM Kk,6.158. BNE INVENT/42920



54. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Sant Andreu*. Estampa 4 de la sèrie «Crist, sant Pau i els dotze apòstols» (14 estampes). Burí, c. 1510. 115 x 71 mm. Signat amb el monograma de Leiden. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.388.89; New Hollstein 89. BM 1834,0712.104 i 1849,1027.46. BNE INVENT/1630-INVENT/1641-INVENT/42876-INVENT/42889



55. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Còpia anònima. *Sant Bartomeu*. Estampa 9 de la sèrie «Crist, sant Pau i els dotze apòstols» (14 estampes). Burí, c. 1510. 110 x 71 mm. Signat amb el monograma de Leiden. Procedència: revers amb segell ES: col·lecció E. Stuyck (no en Lugt) i inscripció manuscrita de grafit. Referències bibliogràfiques: Bartsch 94; New Hollstein 94



56. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Soldats donant beure a Crist*. Burí, c. 1512. 111 x 82 mm. Signat amb el monograma «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.380.73; New Hollstein 73 (Lucas van Leyden). BM 1849,1027.35 i 1834,0712.95. BNE INVENT/1604 e INVENT/42867



57. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *El triomf de David*. Burí i punta seca, 1513. 107 x 84 mm. Signat amb el monograma «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.351.26; New Hollstein 26 (Lucas van Leyden); Volbehr 25. BM 1849.1027.15 i 1845.0809.935



58. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Amorets dins de dos cercles*.. Burí, 1517. 60 x 115 mm. Signat amb el monograma «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.431.170; New Hollstein 170 (Lucas van Leyden); Nagler 170; Volbehr 163. BM Kk.6.159 i 1834,0712.155. BNE INVENT/1623 i INVENT/42921





59. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Ester davant Xerxes*. Burí, 1518. 260 x 210 mm. Signat amb el monograma «L» i data 1518. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.354.31; New Hollstein 131.I (Lucas van Leyden). Procedència: col·lecció Dr. Heinrich Friedich i Margarete Heimeier, Essen. Revers amb segell H. sr Köln, col·lecció Heinrich Lempertz Sr. Colònia (Lugt 1337) i inscripció manuscrita de grafit. BM 1834.0712.79. BNE INVENT/1597



60. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Probable còpia de Jan Muller (1571-1628). *Sant Mateu*. Estampa 2 de la sèrie «Els quatre evangelistes» (4 estampes). Burí, c. 1518. 108 x 73 mm. Signat amb el monograma de Leiden. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.390.101; New Hollstein 101. BM 1845.0809.966



61. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *La coronació d'espines*. Buri, 1519. 168 x 127 mm. Signat amb el monograma «L» en una cartel·la i data 1519. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.376.69; New Hollstein 69.I (Lucas van Leyden). Marca d'aigua amb un cercle sobre un triangle. BM 1843,0513,545 i 1958,0712.108 i Kk,6.93. BNE INVENT/1603



62. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Còpia invertida anònima. *La muller de Putifar acusa Josep*. Estampa 3 de la sèrie «La història de Josep» (5 estampes). Burí, c. 1520-1540. 123 x 160 mm Referències bibliogràfiques: Bartsch 21.



63. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Còpia invertida anònima. *Josep interpreta els somnis del faraó*. Estampa 5 de la sèrie «La història de Josep» (5 estampes).

Burí, c. 1520-1540. 127 x 168 mm Amb el monograma de Leiden. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.350.23; New Hollstein 23 còpia de Lucas van Leyden.  
BM 1845,0809.932



64. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Caïn matant Abel*. Burí, 1524. 115 x 75 mm. Signat amb el monograma «L» invertit en una cartel·la i data 1524. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.376.69; New Hollstein 69.I (Lucas van Leyden). BM 1848.0708.129. BNE INVENT/42851; INVENT/41928; INVENT/42852



65. MULLER, Jan Harmensz (Amsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *El Sant Sopar*. Estampa 1 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1615-1620. 114 x 76 mm. Amb el monograma de Leiden, data de 1521 i la signatura «Muller excud.» i «C. de Jonghe exc.» Publicat per Clement de Jonghe (marxant-editor que exerceix a Amsterdam entre 1646 i 1677). Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.362.43; New Hollstein 43. BM 1853.0312.32



66. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Crist davant Annàs*. Estampa 4 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1521. 118 x 75 mm. Estat III de III. Amb el monograma de Leiden, data 1521 i la signatura «MPetri ex» (Marteen van Gheele Peeters). Tirada de mitjan segle XVI. Referències bibliogràfiques: Bartsch 46; New Hollstein 46. BM 1849,1027.23. BNE INVENT/1655





67. MULLER, Jan Harmensz (Amsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *Els impropis*. Estampa 5 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1615-1620. 115 x 75 mm. Amb el monograma de Leiden i data 1521. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.279.46; New Hollstein 46.II (The Muller Dynasty); New Hollstein 47, còpia de Lucas van Leyden. BM 1845,0809.948 i 1853,0312.36



68. MULLER, Jan Harmensz (Amsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494 - 1533). *La flagel·lació*. Estampa 6 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1615-1620. 115 x 75 mm. Amb el monograma de Leiden i data 1521. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.259.73; New Hollstein 53.II (The Muller Dynasty); New Hollstein 54, còpia de Lucas Van Leyden. BM 1845,0809.949 i 1853.0312.37



69. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *La coronació d'espines*. Estampa 7 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1521. 116 x 73 mm. Amb el monograma de Leiden, data 1521 i la signatura «MPetri exc.» (Marteen van Gheele Peeters). Tirada de mitjan segle xvi. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.365.49; New Hollstein 49.I. BM 1849.1027.26. BNE INVENT/1655



70. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *Crist carregant la creu (La caiguda)*. Estampa 9 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1521. 118 x 75 mm. Estat III de III. Amb el monograma de Leiden, data 1521 i la signatura «MPetri ex» (Marten van Gheelee Peeters). Tirada de mitjan segle XVI. Referències bibliogràfiques: Bartsch 46; New Hollstein 46. BM 1849,1027.28. BNE INVENT/1655



71. MULLER, Jan Harmensz (Amsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *El davallament*. Estampa 11 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1615-1620. 115 x 75 mm Amb el monograma de Leiden i data 1521. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.279.52; New Hollstein 52.II (The Muller Dynasty); New Hollstein 53, còpia (The Muller Dynasty). BM 1845.0809.954 i 1853.0312.42



72. MULLER, Jan Harmensz (Amsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *L'enterrament*. Estampa 12 de la sèrie «La petita Passió» (14 estampes). Burí, 1615-1620. 115 x 75 mm. Amb el monograma de Leiden i data 1521. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.259.73; New Hollstein 53.II (The Muller Dynasty); New Hollstein 54, còpia (Lucas Van Leyden). BM 1845.0809.955 i 1853.0312.43



73. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Seguidor anònim. *Les edats de l'home i la Mort* (Família sorpresa per la Mort). Burí, c. 1523. 100 x 135 mm. Amb el monograma de Leiden i data 1523. Referències bibliogràfiques: New Hollstein 12 pag. 257 (a partir de L.v.L. o al seu estil), BM 1849.1027.83 i Kk.6.161



74. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Còpia invertida anònima. *Els músics*. Burí, c. 1524. 113 x 75 mm Amb el monograma de Leiden i data 1524.Referències bibliogràfiques: Bartsch 155; New Hollstein 155





75. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Seguidor anònim, Jan H. Muller (1571-1628)? *Autoretrat de Lucas van Leyden*. Segons un dibuix d'Albrecht Dürer al British Museum (BM 1910.0212.103). Aiguafort, c. 1600-1650. 175 x 114 mm. Amb el monograma de Leiden «L», data «1525» i inscripció «*Effigies Luca Leidensis propria manu incidere.*». Referències bibliogràfiques: Bartsch 173; New Hollstein 3, estil de L. v. L. p. 259. BM 1845.0809.1008. BNE IV/623



76. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). *La primera prohibició*. Estampa 2 de la sèrie «La història d'Adam i Eva» (6 estampes). Burí, c. 1529. 163 x 116 mm. Signat amb el monograma «L» invertida i data 1529. Referències bibliogràfiques: Bartsch VII.339.2; New Hollstein 2.I (Lucas van Leyden). BM 1849.1027.1. BNE INVENT/42844



77. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden, c. 1489/1494 – 1533). Còpia anònima. *La conversió de sant Pau*. Buri i punta seca, c. 1520-1540. Còpia a partir de la planxa original de Lucas van Leyden regravada arran de la seua erosió. 290 x 416 mm. Amb el monograma de Leiden «L» i data 1509. Referències bibliogràfiques: Bartsch 107; Nagler 107



78. BRY, Théodore de (Lieja, 1528-1598). *Disseny per a safata amb el bust de Guillem d'Orange (El capità prudent)*. Burí, 1588. 120 mm de diàmetre. Circular. Signat «THE DE BRI.F.ET.EX». Amb la inscripció «DE HOOPMAN VAN WEISHEYT / LE CAPITAINE PRVDENT» i per «J. Wolff ex.» (l'humanista, filòleg i bibliotecari d'Augsburg Hieronymus Wolff, 1516-1580). A l'anell central, un poema en francès: «*Le vray commencement dicelle, Cest craindre Dieu dun ardant zele. De Dieu vient toute sapience. Cest de luy seul quelle comence Et demeure infailliblement Avec luy eternellement.*»; i un text en flamenc per l'exterior: «*De wysheyt welck gheweest heeft voor alle tyden Soeckt Godsaleghe vrede, tot slandts bevryden, En hout de Prinschen in een gherusten staet, Sy bemint de Waerheyten en wilt gheensins lyden Leughen noch bedroch, rechtuerdich is al haer daet Salich is douerheyten diese behout inden raet.*».

Referències bibliogràfiques: Hollstein 178. BM 1870,0625.37 i E.7.318. BNE U/8569 (1-2)



79. BRUYN, Nicolaas de (Anvers, 1571-1656). *Amorets atacats per lleons*. De la sèrie de «Les faules d'Isop». Buri, 1594. 32 x 60 mm. Referències bibliogràfiques: Hollstein 256-267. BM Gg.4O.12.b. BNE



80. MAGLIOLI, Giovanni Andrea (actiu a Roma 1580-1610). *Parella de monstres marins cavalcant sobre les ones*. Buri, c. 1590. 100 x 161 mm Amb el monograma «A Ma» en una cartel·la. BM 1878,0713.1856



81. VILLAMENA, Francesco (Assís, 1564-1624), segons Girolamo Muziano (Acquafredda, c. 1528 – 1592). *Descans en la fugida a Egipte*. Burí, 1597. 203 x 147 mm. Amb la inscripció «Perillistri ac admodum R.do D. D. Cesari Crispoldo Perusino Canonico Meritissimo / Hec olim egregie fuit diliniata a Muciano ob eius mortem nunc pene depertita - Franciscus Villamena sculpsit / et tibi picturae studiosis.o. Summa animi propensiane D. D. / 1597 // Cum Privilegio Summi / Pontificis - Superiorum Permissu / Romae». Referències bibliogràfiques: Kühn-Hattenhauer, D. BM 1937,0220.5 i W,8.8



82. SADELER I, Jan (Bruselas, 1550-1600), a partir del disseny de Maerten de Vos (Anvers, 1532-1603). Còpia anònima invertida. *Sant Sebald*. Estampa 7 de la sèrie «*Trophaeum Vitae Solitariae*» (24 estampes i portada). Burí, c. 1598. 165 x 205 mm. Sense signatura. Inscripció: «*Rex Danie patrem, matrem, sponsamque Sebaldus. / Deserit et peregre sicut Alexis abiit: - Silua Norimberge profugum vicina recipit. / Hic vacat ille Deo nocte, dieq; viris.*». Referències bibliogràfiques: Hollstein 1031 (Maarten de Vos); Hollstein 427. BM 1958,0712.201





83. SADELER I, Jan (Bruselas, 1550-1600), a partir del disseny de Maerten de Vos (Anvers, 1532-1603). Còpia anònima invertida. *Sant Suatacopi*. Estampa 13 de la sèrie «*Trophaeum Vitae Solitariae*» (24 estampes i portada).. Burí, c. 1598. 165 x 205 mm. Sense signatura. Inscripció: «*Imperii victus Rex Suatacopius armis. / Sambri ad radices exuit arma iugi: - Hic tribus horrentis cultoribus aesit Eremitae, / pro regno gaudens se reperisse Deum*». «13». Referències bibliogràfiques: Hollstein 1037 (Maarten de Vos); Hollstein 430. BM 1958,0712.207



84. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) i taller. *Júpiter i Ió*. Estampa 16 de la sèrie «Les metamorfosis» d'Ovidi (52 estampes). Editada per Claes Jansz Visscher (1587-1652). Buri, 1589. 175 x 253 mm. Amb la inscripció en llatí al marge inferior «*Juppiter Inachidem densa caligine stuprat, / Iuno sui sensit furta petulca viri - Quod deus aduertens, Iō sub imagine vaccae / Occuluit, quae post de Ioue facta dea est*». Numerat al cantó inferior esquerre:

«16». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.105.46; Hollstein VIII.31-82.

BM 1947.1022.18 i 1947.0412.3.16



85. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Pere*. Estampa 1 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 150 x 103 mm. Signat i datat: «HGoltzius inven / et sculptor A° 1589». Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «I. // Credo in Deum patrem om- / nipotentem, Creatorem / Coeli & Terræ». Numerat al cantó inferior esquerre: «1». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.44; Hollstein 35.III; Hirschmann 35; Strauss 267. BM 1853,0709.4 i D,5,191.  
BNE INVENT/2275



86. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Andreu*. Estampa 2 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 150 x 105 mm. Signat amb el monograma «HG». Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «II. // *Et in Iesvm Chrtvm / filivm eivs vnicvm, Domin- / vm nostrum*». Numerat al cantó inferior esquerre: «2». III de VI. Procedència: col·lecció R.S. (no en Lugt). Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.45; Hollstein 36.III; Hirschmann 36; Strauss 268. BM 1853.0709.5 i D.5.193



87. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Felip*. Estampa 5 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589  
147 x 102 mm. Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «V. // *Descendit ad Inferna, ter- / tia die resvrrexit a mor- / tvis*». Numerat al cantó inferior esquerre: «5».  
Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.48; Hollstein 39.III; Hirschmann 39; Strauss 271. BM 1853.0709.8 i D.5.199. BNE INVENT/2275



88. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). Còpia anònima de l'anterior. *Sant Felip*. Estampa 5 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 147 x 102 mm. Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «V. // Descendit ad Inferna, ter- / tia die resurrexit a mor- / tuis». Numerat al cantó inferior esquerre: «5». Paper amb marca d'aigua «Serp d'Esculapi». Procedència: revers amb segell de la col·lecció Königliche Kupferstichsammlung Stuttgart (Lugt 2323, 2324) i inscripció manuscrita de grafit. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.48; Hollstein 39.III; Hirschmann 39; Strauss 271



89. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Bartomeu*. Estampa 6 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 150 x 105 mm. Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «VI. // *Ascendit ad coelos, sedet / ad dexteram Dei patris om- / nipotentis.*». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.29; Hollstein 40.III; Hirschmann 40; Strauss 272. BM 1853.0709.9 i D.5.201



90. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) *Sant Tomàs*. Estampa 8 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 148 x 102 mm. Signat amb el monograma: «HG fecit». Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «VII. // *Inde ventvrvs est, iudica- / re vivos & mortvos.*». Numerat al cantó inferior esquerre: «8». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.50; Hollstein 41.III; Hirschmann 41; Strauss 274. BM 1853.0709.10 i D.5.203





91. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Judes Tadeu*. Estampa 12 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 150 x 105 mm. Signat amb el monograma: «HG». Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «XI. // *Carnis resurrectionem.*» Numerat al cantó inferior esquerre: «12». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.54; Hollstein 45.III; Hirschmann 45; Strauss 278. BM 1853.0709.14 i D.5.211



92. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) *Sant Maties*. Estampa 13 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Buri, 1589. 150 x 105 mm. Signat amb el monograma: «HG». Numerat i amb la inscripció en llatí al marge inferior «XII. // *Et Vitam aeternam Amen.*» Numerat al cantó inferior esquerre: «13». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.55; Hollstein 46.III; Hirschmann 46; Strauss 279. BM 1853.0709.15 i D.5.213



93. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Sant Pau*. Estampa 14 de la sèrie «Crist, els dotze apòstols i sant Pau» o «El credo curt» (14 estampes). Burí, 1589. 147 x 100 mm. Signat amb el monograma «HG. fe.». Amb la inscripció en llatí al marge inferior «*Nam mihi vita Christvs / est, & mors Ivcrvm.*». Numerat al cantó inferior esquerre: «14». Procedència: anvers amb segell de la col·lecció del rei Frederic August II de Saxònia (Lugt 971). Revers amb segell de la col·lecció del rei Frederic August II de Saxònia (Lugt 971, Doublette), segell «H» en un cercle (no apareix en Lugt) i diverses inscripcions manuscrites de grafit. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.24.56; Hollstein 47.III; Hirschmann 47; Strauss 280. BM 1853,0709.16 i D, 5.215



94. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Crist resant a la muntanya de les Oliveres*.  
Estampa 2 de la sèrie «La Passió» (12 estampes). Burí, 1597. 197 x 130 mm Signat  
amb monograma i inscripció: «A.o HG 97». Numerat al cantó inferior esquerre: «5».  
Referències bibliogràfiques: Bartsch III.20.28; Hollstein 22.I; Hirschmann 22; Strauss  
342. Existe un dibujo preparatorio en Leipzig (Reznicek 34). BM 1856,0614.55



95. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) *L'empresonament*. Estampa 3 de la sèrie «La Passió» (12 estampes). Burí, 1598. 200 x 130 mm. Signat amb monograma i inscripció: «98/HG». Numerat al cantó inferior esquerre: «3». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.20.29; Hollstein 23.I; Hirschmann 23; Strauss 355. BM 1856,0614.57



96. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Crist davant Caiàs*. Estampa 4 de la sèrie «La Passió» (12 estampes). Burí, 1597. 200 x 130 mm. Signat amb monograma i inscripció: «A.o 97/HG». Numerat al cantó inferior esquerre: «4». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.20.30; Hollstein 24.I; Hirschmann 24; Strauss 343. BM 1856,0614.58



97. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Crist davant Pilat*. Estampa 5 de la sèrie «La Passió» (12 estampes). Burí, 1596. 200 x 130 mm. Signat amb monograma i inscripció: «A.o HG 96». Numerat al cantó inferior esquerre: «5». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.20.31; Hollstein 25.I; Hirschmann 25; Strauss 332. BM 1856,0614.59. BNE INVENT/80496



98. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *L'enterrament de Crist*. Estampa 11 de la sèrie «La Passió» (12 estampes). Burí, 1596. 200 x 133 mm. Signat amb el monograma «HG» i datat 1596. Numerat al cantó inferior esquerre: «11». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.20.37; Hollstein 31.I; Hirschmann 31; Strauss 334  
BM 1856,0614.65. BNE INVENT/75330





99. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons disseny de Polidoro da Caravaggio (c. 1492/1495-1543) i la direcció de Hendrick Goltzius (1558-1617). *Fris amb figures clàssiques*. Estampa 4 de la sèrie « El càstig de Níobe » (8 gravats en fris). Burí i aiguafort, 1594. 260 x 385 mm. Inscripció amb dedicatòria parcial a « Ilmo. et exmo. Domino Dno. Frederico Cesi, Duci de Aquaesparte // editum, summa cum obsera // HGoltzius exc. // l: ». I dues columnes de text, de dues línies « *Tanta ego, ait, turba natorum instructa meorum / Tantalís, et magno felix Amphone coniux – Quae fama magnis etiam celestibus Aequor, / Nempe tibi cedam prolis Latona gemelle* ». « F.E. » (Franco Estius). Numerat 4. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.231.33; Hollstein 113.III. BM 1854.0513.148



100. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons disseny de Polidoro da Caravaggio (c. 1492/1495-1543) i la direcció de Hendrick Goltzius (1558-1617). *Niobe es vanagloria i es burla de Latona*. Estampa 4 de la sèrie « El càstig de Niobe » (8 estampes en fris).

Burí i aiguafort, 1594. 260 x 385 mm. Inscripció amb dedicatòria parcial a «Ilmo. et exmo. Domino Dno. Frederico Cesi, Duci de Aquasparte // editum, summa cum obsequio // HGoltzius exc. // 1.». I dues columnes de text, de dues línies «Tanta ego, ait, turba natorum instructa meorum / Tantalus, et magno felix Amphone coniux – Quae fama magnis etiam celestibus Aequor, / Nempe tibi cedam proles Latona gemelle». «F.E.» (Franco Estius). Numerat 4.

Referències bibliogràfiques: Bartsch III.231.33; Hollstein 113.III. BM 1854,0513.148



101. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons disseny de Polidoro da Caravaggio (c. 1492/1495-1543) i la direcció de Hendrick Goltzius (1558-1617). *El poble porta les seues ofrenes a l'altar de la deessa Latona*. Estampa 7 de la sèrie «El càstig de Níobe» (8 estampes en fris). Burí i aiguafort, 1594. 260 x 385 mm. Inscripció amb dues columnes de text, cadascuna amb dues línies: «*Plebs, proceresque simul sanctam advoluntur ad aram / Effigiemque Deae sertis gemmantibus ornant, - Undiquae concursus, votis delubra resultant, / Et sertis addunt, votisque precantia verba.*» El text correspon a l'estampa número 2 de la sèrie, equivocac pel cal·lígraf a la primera tirada de l'obra. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.231.33; Hollstein 113.III. BM 1854,0513.151



102. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons dibuix de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *Jael i Sisserà*. Burí, c. 1600. 283 x 209 mm. Signat «J. Saenredam sculp.» i monograma de Lucas van Leyden «L». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.253.107; Hollstein 20.I; New Hollstein 2 (a partir de L. v. L. o al seu estil). BM 1873.0809.823. BNE INVENT/2305



103. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons dibuix de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533) i editat per Carel van Sichem (actiu a Amsterdam, 1600-1618). *Judit i Holofernes*. Buri, c. 1600. 286 x 210 mm. Signat «J. Saenredam sculp.» i «CV.Sichem editor et excud.». Amb el monograma de Leyden. Al marge inferior: «*Vincit inerme genus fortissima corpora bello / Cum Deus in sontes horrida bella movet*». A la dreta la dedicatòria «*Adriano Stalpaert spectato eiui Leidensi Petrus vanden / Landen hoc amicitiae & observantiae monumentum / dedicavit*». Al cantó inferior dret «D.B.». 2n Estat. Referències bibliogràfiques: Bartsch III.254.108; Hollstein 18.I; New Hollstein 3 (a partir de L.v.L. o al seu estil). BM 1849.1027.103. BNE INVENT/2306



104. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), segons dibuix de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533), i editat per Nicolaes de Clerck (actiu a Delft, 1593-1623). *L'himne de les filles d'Israel a David (David amb el cap de Goliat)*. Buri, 1600. 265 x 187 mm. Signat i datat «J. Saenredam sculp.» (esborrat) i «N. de Clerck ex.» i «1600 / L.». Referències bibliogràfiques: Bartsch III.254.109; Hollstein 11.III; Hollstein 64 (a partir de L. v. L.). BM 1857,0613.570 i D.5.16



105. FIRENS, Pierre (Anvers, 1580-1638). Còpia invertida de l'estampa de Jan Saenredam (1565-1607), segons dibuix de Lucas van Leyden (1489/1494 – 1533). *L'himne de les filles d'Israel a David (David amb el cap de Goliat)*. Buri, c. 1600-1638. 279 x 194 mm. Signat «Petrus Firens excudit» i amb el monograma de Leyden. Amb la inscripció del llibre de Samuel, cap. 18: «Cum reverteretur percusso Philisthaeo David, et ferret caput eius in Jesusalem egressae sunt mulieres de universis urbibus / Israel et praecinebant ludentes atque dicentes Percussit Saul mille et David decem millia. S. Reg. 18.». Referències bibliogràfiques: Hollstein Dutch, Firens I; Hollstein Dutch Saenredam 11C. BNE INVENT/42926





## Bibliografia

- AUMÜLLER, E. (1881): *Les Petits Maitres Allemands*, Munic.
- BARTSCH, A. (1803): *Le Peintre graveur*, 21 vols., Viena.
- EYSSSEN, E. (1904): *Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493-1536*, Heidelberg.
- HIND, A. M. (1910): *Catalogue of Early Italian Engravings ... in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 vols., Londres.
- HIND, A. M. (1838): *Early Italian Engraving, a critical catalogue*, 7 vols., Londres.
- HIRSCHMANN, O. (1921): *Hendrik Goltzius, Verzeichnis des graphischen Werkes*, Leipzig.
- HOLLSTEIN, F. W. H. (1949): *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, Amsterdam.
- HOLLSTEIN, F. W. H. (1954): *German engravings, etchings and woodcuts c. 1400-1700*, Amsterdam.
- HOLLSTEIN, F. W. H. (1993): *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam.
- HOLLSTEIN, F. W. H. (1996): *The New Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700*, Amsterdam.
- KÜHN-HATTENHAUER, D. (1979): *Das graphische Oeuvre von Francesco Villamena*, Berlín.
- LANDAU, D. (1978): *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milà.
- LUGT, F. (1921), *Marques de Collections: (Dessins-Estampes), Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques...*, Amsterdam.
- LUGT, F. (1956): *Supplément. Les marques de collections de dessins & d'estampes*, La Haya.
- MEDER, J. (1932): *Dürer Katalog*, Viena.
- NAGLER, G. K. (1858): *Die Monogrammisten*, 5 vols., Munic.
- O'DELL-FRANKE, I. (1977): *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden.
- PAULI, G. (1977): *Hans Sebald Beham: Ein Kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radierungen und Holzschnitte*, 5 vols., Estrasburg.
- STRAUSS, W. L. (1977): *Hendrik Goltzius: the complete engravings and woodcuts*, Nueva York.
- VOLBEHR, T. (1888): *Lucas van Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Hamburg.
- WINZINGUER, F. (1952): *Albrecht Altdorfer, Gesamtausgabe*, Munic.
- WINZINGUER, F. (1963): *Albrecht Altdorfer Graphik*, Munic.







# 04

## El gravat i les seues tècniques al servei de la societat. Orígens i desenvolupament a Occident

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

Com demostren diverses fonts conservades, al segle XIV el gravat en relleu, originari de la Xina com la tinta o el paper, ja era conegut a Europa, i va ser aplicat tant en la decoració de teixits i murs com en paper.<sup>1</sup> La talla en superfície d'una determinada representació sobre una planxa de fusta generava una matriu, susceptible de ser entintada i posteriorment fregada o pressionada per a reproduir amb exactitud una imatge. De manera progressiva des del començament del segle XV i a causa de diverses circumstàncies, va augmentar l'ús d'aquest sistema per a la creació d'estampes en paper, ja fóra amb finalitat devocional per mitjà d'imatges piadoses, o bé amb fins lúdics, especialment en ambients cortesans, a tra-

vés de jocs de naips.<sup>2</sup> L'auge coetani de la fabricació de paper en diferents ciutats europees; la forta i nova espiritualitat arrelada després de les devastadores epidèmies de pesta patides a Occident i la consegüent recerca de salvació per mitjà de la pietat personal o del pelegrinatge, encoratjat per la doctrina cristiana; o el preu reduït de les obres estampades, difoses mitjançant vendes massives en fires, mercats i centres monàstics, són només tres de les possibles causes que van contribuir al creixement i èxit del gravat i l'estampa. Durant dècades, una de les seues principals i complexes pretensions va ser acostar-se, si no assimilar-se, a la pintura i la miniatura, i per aquesta raó moltes de les estampes tirades en negre van ser il·luminades amb posterioritat amb colors a l'aigua. Els resultats distaven enormement de la qualitat coetània de les arts figuratives esmentades, però enfront de l'exclusivitat i la reduïda accessibilitat d'aquestes, el gravat oferia multiplicitat, lleugeresa, mobilitat i abaratiment de costos, característiques que van provocar amb la seua difusió i consum una veritadera «democratització» icònica.<sup>3</sup> Aquest fenomen està considerat el començament de l'explosió iconogràfica i visual dels nostres dies i fins i tot, per la gran capacitat de transmissió de ciència i coneixement a partir de la imatge, com un dels pilars del món modern.<sup>4</sup>

L'expansió de la pràctica del gravat va motivar lògicament un domini progressiu de la tècnica, una adequació de les eines i dels materials necessaris per a elaborar-lo i, en definitiva, una millora general dels resultats.<sup>5</sup> Amb una certa resistència, potser provocada per l'oposició dels il·luminadors de còdexs i miniaturistes, el gravat en relleu sobre fusta també es va començar a utilitzar en la il·lustració de textos, un dels seus usos principals i més productius. En alguns casos es van incorporar, per bé que tímidament, a la decoració dels còdexs manuscrits, i en altres, sobretot a Holanda i Alemanya, van acabar constituint les matrius dels anomenats *llibres bloc* o *xilogràfics*, en els quals un mateixa planxa de fusta contenia el relleu de cada pàgina de l'obra, amb totes les línies de text i les il·lustracions dominants.<sup>6</sup> A mitjan segle xv, la invenció de la impremta de tipus mòbils, basada en el mateix mètode d'estampació de

matrius en relleu per a la composició del text i de les imatges, va provocar una autèntica revolució en la transmissió de la cultura i del coneixement, però també va impulsar definitivament la difusió per Europa de les diverses aplicacions de l'art gràfic per mitjà dels seus artífexs o de les seues creacions, fàcilment transportables. La tasca editorial feia les seues primeres i fructíferes passes i tant els gravadors com els impressors i la resta de professionals que participaven en aquest treball col·lectiu es van veure enormement beneficiats per l'augment exponencial de la demanda de llibres il·lustrats.

Per aquells mateixos anys, va aparèixer a Occident un competidor important: el gravat al buit sobre metall, ja fóra en coure o en ferro.



1. Al meu mestre, el professor José María López Piñero († 8-VIII-2010), a qui dec la meua dedicació a la il·lustració i el gravat, i a qui he recordat en nombroses ocasions mentre preparava aquest treball.
2. Durant dècades hi ha hagut un rebuig generalitzat a l'ús del terme correcte *estampa* per a denominar el producte resultant dels diferents sistemes de reproducció d'imatges. L'associació amb un tipus particular d'imatges d'ús devocional, massificat durant segles, va influir sens dubte en el seu abandonament. En canvi, se sol utilitzar la paraula *gravat* per a referir-se als resultats en paper de l'art gràfic —tot i que en el paper no es grava—, i s'estén fins i tot a casos com la litografia o la serigrafia, en els quals no es produeix en cap moment l'acció de gravar. Sobre terminologia i tècniques es recomana el llibre de J. Blas Benito, A. Ciruelos i C. Barrena Fernández (1996), *Diccionario del dibujo y la stampa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional.
3. J. A. Ramirez (1997), *Medios de masas e historia del arte*, 5.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, pp. 17-32.
4. W. M. Ivins (1975), *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 14 i ss. (ed. original, 1953); E. Eisenstein (1994), *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal (ed. original, 1983).
5. Per a la identificació i coneixement de les tècniques, vegeu A. Krecja (1990), *Las técnicas del grabado*, Madrid, Libsa (ed. original, 1980); B. Gascoigne (1986), *How to identify prints*, Londres, Thames and Hudson; J. Dawson, coord. (1996), *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Tursen i Hermann Blume; o R. Vives (2003), *Guía para la identificación de grabados*, Madrid, Arco/Libros.
6. Encara que n'hi ha exemplars d'una qualitat altíssima, que eren il·luminats posteriorment, les seues característiques els situen com una resposta popular i econòmica enfront de l'exclusivitat dels còdexs manuscrits pintats destinats als estaments més privilegiats. Sobre l'origen del llibre i el gravat, vegeu L. Febvre; H.-J. Martin (2005), *La aparición del libro*, Mèxic, F.C.E., pp. 27-29 (ed. original, 1958) i M. Melot, et al. (1999), *El grabado. Historia de un arte*, Ginebra, Skira-Carroggio (ed. original, 1981).

Es tractava d'un sistema contrari a l'anterior, basat en la incisió de les línies de representació sobre una superfície metàl·lica que actuava de matriu. En les incisions es dipositava la tinta que havia de passar a cada estampa després d'exercir una forta pressió sobre el paper i la planxa. La nova tècnica era capaç de produir imatges de línies més fines, de més detallisme, de més bones textures i imitacions del natural, i va acabar generant variants creatives inassolibles per al gravat en relleu. Tanmateix, pel mètode d'estampació, oposat a l'utilitzat en la composició dels textos i la impressió tipogràfica, la rivalitat entre els dos sistemes es va limitar al començament i durant prop d'un segle quasi exclusivament a l'estampa solta o seriada. En aquesta etapa de convivència, de creacions paral·leles en el temps de gravats en fusta o en metall, fins i tot per part dels mateixos artistes, s'aprecia una diferència bàsica en el protagonisme que tenen els pintors en l'elaboració. En el gravat en relleu, els pintors, identificats en alguns casos com a artífexs de l'obra, participen quasi exclusivament en el disseny o dibuix previ a la talla de la matriu, l'autoria de la qual per part d'imatgers o artesans de la fusta roman, llevat d'excepcions, en l'anonimat. En canvi, en el gravat sobre metall, encara que originàriament es va vincular als orfebres, els pintors hi van trobar aviat un nou mitjà d'expressió, i en bastants casos van executar personalment tant el disseny com el gravat de les matrius.<sup>7</sup> Altres, per la seua major capacitat de detall, el van considerar un sistema útil de reproducció artística i, per tant, de difusió de la seua obra dibuixada o pintada, per la qual cosa sovint es van establir acords amb gravadors experts capaços de «traduir» encertadament les seues pintures al llenguatge de l'art gràfic.<sup>8</sup> La competència artística entre gravadors, l'aprofitament del mitjà per part dels pintors i el negoci del comerç d'estampes havien començat. La identificació de l'autor, per mitjà d'un monograma primer i després amb el cognom, dins de la nova concepció individual de l'artista durant el Renaixement, quedaria prompte instaurada en l'art del gravat, i va estimular tant el col·leccionisme com l'expansió individual d'assumptes, estils, maneres artístiques i idees per un ampli àmbit territorial.<sup>9</sup>



## El gravat en relleu: fustes, imatgers i pintors

El gravat en relleu sobre fusta és la tècnica de reproducció gràfica més antiga. Durant dècades, el procediment s'ha denominat *xilografia*, perquè era la fusta (en grec *xylon*) el material amb què es realitzava originàriament el motle o la matriu d'aquest tipus de gravats. Tanmateix, els estudis especialitzats més recents assenyalen que seria més correcte referir-se al gravat en relleu sobre fusta realitzat entre els segles XIV i XVIII amb la paraula que s'emprava a l'època, és a dir, *entalladura*.<sup>10</sup> Bàsicament, consisteix a tallar sobre la superfície d'una peça de fusta la imatge o el signe que es vol reproduir. La preparació del tac constitueix el primer pas i s'obté mitjançant el tall paral·lel al tronc d'un bloc de fusta suau, preferentment d'un arbre fruiter com el cirerer, la perera



7. Poden servir-ne d'exemple l'únic gravat que es coneix de l'artista florentí Antonio Pollaiuolo, *Combat d'homes nus*, pel fet d'estar signat, ser relativament gran, primerenc (c. 1470-1475) i molt influent, o els nombrosos gravats al burí de l'alemany Martín Schongauer. Sobre aquests gravats, vegeu els treballs de D. Landau (2003), «Pollaiuolo Battle of the Nudes», *Print Quarterly*, XX-4, 408-412; i S. Kemperdick (2004), *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, M. Imhof.

8. L'associació entre pintors i gravadors en metall per a l'expansió de la seua obra està documentada en la Itàlia del darrer terç del segle XV. Botticelli va permetre que l'orfebre-gravador Baccio Baldini reproduïra en coure els seus dibuixos per a il·lustrar diversos llibres impresos a partir de 1477. Mantegna va practicar el gravat al burí i al seu taller de Màntua es copiaven els seus dissenys. Anys després, Rafael Sanzio va establir a Roma un negoci amb el gravador Raimondi per a la reproducció lícita de les seues pintures. Vegeu L. Pon (2004), *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven, Yale University Press.

9. M. McDonald (2004), *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539). Coleccionismo en la era del Descubrimiento*, Barcelona, Fundació «la Caixa».

10. El descobriment a la fi del segle XVIII dels avantatges de gravar en relleu amb burí sobre un tac de fusta tallat perpendicularment al tronc de l'arbre, és a dir, a contrafibra o a testa, va suposar una revolució, per tal com va permetre línies més fines i, a més, coincidir de nou amb el sistema en relleu de composició i impressió tipogràfica per a l'edició de llibres il·lustrats. Aquesta tècnica és la que s'ha d'anomenar *xilografia*, encara que el seu ús ampli i dilatat en el temps fa aconsellable delimitar-lo amb la denominació *xilografia a contrafibra*, malgrat que siga redundant. Una mostra de la utilització incoherent del terme genèric *xilografia* la trobem en els gravats amb matriu de linòleum. Vegeu J. Blas Benito, A. Ciruelos i C. Barrena Fernández (1996), *op cit.*, pp. 99-100.

o la prunera. El tall de la peça de fusta en la direcció de les vetes de l'arbre es denomina *a fibra* o *al fil*. Després d'anivellar les dues cares de la matriu i de polir-ne la superfície, s'hi copia el dibuix invertit, directament o calcant-lo. El procés de gravació comença amb la retallada dels contorns de la representació i el buidatge posterior de les zones de la matriu sense imatge amb l'ajuda de gúbies, puntacorrents i tallants. D'aquesta manera, únicament es deixa en relleu en el tac el contingut del dibuix que es vol reproduir. Una vegada obtingut el gravat de la matriu, es procedeix a l'estampació o procés d'impressió. Es passa un rolet de tinta per la superfície del tac i es netegen les possibles restes depositades a les zones rebaixades que no porten representació. Després, s'estén un full de paper humitejat sobre la part entintada del gravat i s'exerceix la pressió necessària per a facilitar la transferència de la tinta. Durant anys, es va fer mitjançant fregament del revers del paper amb un instrument dur de forma arrodonida anomenat *bala*. Al segle xv les premses verticals van aconseguir el mateix objectiu de manera més ràpida i eficaç. L'assecat de la tinta i el paper era l'últim requisit per a deixar l'estampa en condicions.<sup>11</sup>

Des de mitjan segle xv, especialment a Alemanya, Holanda i Itàlia, on s'ubiquen les primeres impremtes, grups d'entalladors treballaren en la il·lustració de llibres impresos per encàrrec dels editors. Amb la seua experiència artesana, elaboraven les distintes matrius en relleu a partir del dibuix creat per il·lustradors o pintors. Les estampes reflectiran en cada cas el resultat del treball col·lectiu desenvolupat al centre impressor, amb contrastos de qualitat, estil, gust i interessos. Obres tosques i populars conviuen amb treballs subtils i acurats. De les impremtes venecianes i florentines van sorgir il·lustracions clàssiques, netes i orlades. De les alemanyes, imatges més recarregades, dures i expressives.

El procés d'estampació de les entalladures es va realitzar habitualment amb tinta negra. L'aplicació del color es va dur a terme, en la majoria dels casos, mitjançant el sistema d'il·luminació, és a dir, pintant amb pigments diluïts en aigua les estampes monocromes resultants de

la impressió. Al començament del segle XVI, a Alemanya, els gravadors van emprar un altre mètode que tenia com a finalitat donar un color uniforme al fons de la representació. Aquest procediment, anomenat *camafeu*, consistia en la superposició de dos tacs de fusta. El primer, quasi sense relleu, s'entintava amb un color terrós o verdós, i el segon, on es trobava la representació, s'estampava en negre o amb un to del mateix color una mica més fosc. En aquests casos, es podia combinar amb el color del paper, les reserves o *blancs* de la matriu, i fins i tot, en casos excepcionals com els sorgits a les corts de Saxònia i Augsburg, esguitant les estampes amb pols d'or i d'argent.<sup>12</sup> Una altra forma igualment primerenca i més elemental de pintar a través de l'estampació va consistir a entintar successivament amb cadascun dels colors desitjats el mateix tac de fusta, però cobrint-lo amb una plantilla de reserva distinta. Poc després, a Itàlia, concretament a Venècia, el gravador Ugo da Carpi va emprar la tècnica del clarobscur per a obtenir també estampacions d'entalladures en color. El procés requeria tres o més tacs de fusta en els quals es gravava en relleu una part de la imatge. El seu nom prové del mètode d'estampació, que es realitzava sobre un mateix



11. W. Chamberlain (1988), *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, Madrid, Hermann Blume (ed. original, 1978).

12. Encara que n'hi ha intents anteriors, la documentació situa els començaments del camafeu cap a 1505 al taller d'Erhard Ratdolt a Augsburg, pel seu desig de publicar llibres impresos de luxe a imitació dels còdexs manuscrits il·luminats. L'impuls del procediment sembla que respon a una mena de rivalitat sorgida el 1508 entre el ducat de Saxònia, representat per Lucas Cranach, i la cort imperial d'Augsburg, en la qual treballaven Hans Burgkmair i Jost de Negker. També a Estrasburg, a partir de 1510, Hans Baldung Grien i Hans Wechtlin feren camafeus excel·lents, inclosos alguns de temes esotèrics poc freqüents. Vegeu G. Bartrum (1995), *German Renaissance Prints 1490-1550*, Londres, British Museum.

full de paper, partint dels tons clars i acabant amb els foscos del tac dels contorns.<sup>13</sup>

En relació amb les tècniques de gravat en relleu, cal esmentar a més que al segle xv també es va practicar, encara que de manera minoritària, un procediment sobre metall tou o fusta, conegut com a *puntejat*, consistent a afonar els blancs de la representació, deixant en ressalt els contorns i altres zones en superfície que eren colpejades amb un punxó per a generar en l'estampa un efecte de punteig blanc sobre les zones tintades. A més, també es poden destacar com una variant tècnica les entalladures de línies blanques d'Urs Graf de Basilea, obtingudes cap a 1520, amb les quals es provocava un contrast significatiu enfront del mètode comú. Les línies de les figures quedaven excavades en la matriu de fusta i, per tant, la seua representació apareixia ressaltada sobre un fons negre després de l'entintatge i de la impressió.

### **El gravat al buit: metalls, orfebres i pintors**

El gravat al buit sobre metall és la tècnica de l'art gràfic que consisteix a buidar, mitjançant l'ús d'eines o àcids corrosius, les línies de la composició prèviament dibuixada sobre una làmina de metall. Es tracta per tant, d'un sistema contrari a l'entalladura, perquè en compte de deixar la imatge en relleu, aquesta es queda a un nivell més baix que el de la superfície plana de la planxa metàl·lica. Precisament aquesta diferència va retardar la seua incorporació a la il·lustració del llibre imprès i va provocar que majoritàriament s'emprara en l'estampa solta o seriada.<sup>14</sup> La lentitud i dificultat en l'elaboració de la matriu i en el procés d'estampació o el preu elevat del metall respecte del de la fusta són alguns dels inconvenients que el van acompanyar en els inicis. L'avantatge essencial que va oferir aquest mètode va ser possibilitar la inclusió de gran part dels detalls requerits en una determinada representació i que difícilment es podien obtenir amb l'entalladura. Amb el temps, també va ser un enorme avanç l'aplicació combinada de diverses tècniques de buidatge sobre la mateixa làmina per a ampliar els efectes i millorar el resultat final.

La impressió del gravat al buit és una operació molt més complexa i lenta que la del gravat en relleu. Per això, encara que sabem que alguns artistes van efectuar personalment també aquesta tasca que tant pot afectar l'aparença final de les estampes, habitualment va ser duta a terme per especialistes coneixedors de les tintes, els papers i les màquines de premsar. El procés comença amb la distribució de la tinta per les zones ranurades de la matriu, que s'ha d'efectuar amb la planxa de metall calenta. Amb l'ajuda d'un drap de fils o tarlatana s'introdueix la tinta en els solcs i es netegen les restes que queden sobre la superfície sense representació. De manera simplificada, es pot dir que, per a l'estampació, es col·loca el paper lleugerament humitejat sobre la matriu entintada i es protegeix, per evitar que es faci malbé, amb una capa de llana o cotó denominada *cordellat*. Aquests elements se situen en la base de la platina de la premsa calcogràfica o tòrcul, on rebran de manera homogènia la forta pressió de dos corròns d'acer.<sup>15</sup> És així com es produeix la transferència de la tinta que omplia els buits del suport metàl·lic al full de paper i s'obté l'estampa amb la reproducció de la imatge.

L'origen del gravat al buit sobre metall se situa a Itàlia i Alemanya durant la primera meitat del segle xv, vinculat, com és lògic, als tallers d'orfebres, d'on procedeixen i on es van formar bona part dels primers gravadors en metall. Des de Vasari es manté la hipòtesi que va



13. Fins a 1516 Ugo da Carpi no va registrar el procediment del *chiaroscuro* al Senat de Venècia per evitar les imitacions. Probablement, la moda coetània italiana de les pintures en clarobscur per a grisalles i frontispicis va contribuir al seu èxit.

14. De manera excepcional, des de 1477 l'impressor alemany Nicolaus Laurentii, instal·lat a Florència, va editar diversos llibres amb il·lustracions procedents de gravats al burí realitzats per Baccio Baldini, a partir de dibuixos de Botticelli, com en *La divina comèdia* de Dant comentada per Cristoforo Landino, de 1481.

ser l'orfebre florentí Tomaso Finiguerra qui va descobrir casualment les possibilitats gràfiques del gravat al buit sobre metall, en estampar en paper, amb la intenció de comprovar l'estat i l'aspecte de l'obra, un dels seus *niells*, peces d'orfebreria les incisions de les quals s'omplien amb una mena d'esmalt negre fet d'argent i plom fosos amb sofre. En la segona meitat del segle xv, en l'àmbit germànic, destaquen els gravats en metall del Mestre de les Cartes, el Mestre ES o Martin Schongauer. A Itàlia, sobreixen els burins de Pollaiuolo, Mantegna i Baccio Baldini. En el canvi de segle, gravadors com Dürer i Lucas van Leyden assolirien un nivell excepcional.

El coure (del grec *khalcós*) va ser el metall més utilitzat en aquest tipus de gravat, i per això generalment s'ha denominat *calcografia* el conjunt de gravats al buit sobre metall. Tanmateix, com veurem, no sempre és correcte, ja que al segle xvi s'hi va utilitzar també el ferro o l'acer i, ja a partir del segle xix, s'hi sumaren el zinc i l'alumini, entre altres. La manera de realitzar els solcs, tallar la matriu o *obrir* el metall és el que diferencia bàsicament les múltiples modalitats tècniques del gravat al buit que s'han succeït al llarg de la història. Podem considerar dos tipus generals de classificació. La primera es basa en el mètode emprat per l'artista per a actuar sobre la làmina, que pot ser de dues maneres: mitjançant un sistema directe o manual, amb l'ajuda de determinades eines (burí, punta seca, punteig i manera negra) o per mitjà d'un sistema indirecte, amb l'ús d'àcids corrosius (aiguafort, aiguatinta, estil del llapis i vernís bla). A partir del primer terç del segle xvi ja podem trobar obres que combinen ambdós sistemes. La segona classificació depèn del llenguatge gràfic utilitzat o de l'aparença del resultat. Es pot distingir entre el gravat de línia i el pictòric, ja siga de punts o de tons. Llevat de rares excepcions, fins al segle xvii el llenguatge imperant és el lineal, descriptiu i òptic, acompanyat de puntejós, per a ajudar a generar determinades textures i matisos tonals.

En el cas que ens ocupa, totes les estampes que es mostren de la col·lecció Mariano Moret són producte de gravats calcogràfics, pertanyents

al període comprès entre la fi del segle xv i el començament del xvii. Per tant, les tècniques de gravat usades per a la creació de les seues matrius es redueixen a les conegudes a l'època: una gran majoria obertes amb burí, algunes mossegades amb aiguafort i, en pocs casos, amb lleugers retocs de punta seca.

Dins del gravat al buit sobre metall, la tècnica més antiga va ser la del burí. Aquest procediment manual rep el nom de l'eina d'acer utilitzada per a traçar els solcs en la matriu. El mètode consisteix a realitzar la imatge mitjançant incisions sobre una làmina de metall, fonamentalment coure, d'un a tres mil·límetres de gruix. La superfície, prèviament polida, rep el dibuix de forma directa o a través d'un calc. A continuació, l'artista obri amb el burí els traços dissenyats sobre la planxa en un exercici manual que requereix una gran destresa. L'efecte final de la representació gravada depèn de l'amplària donada als traços, de la separació entre les línies i de la quantitat i tipus d'encreuaments realitzats. Aquesta tasca només pot ser executada correctament per un professional, ja que és el procediment de gravat més complicat que hi ha. L'atribució de certs gravats al burí a determinats pintors només estaria justificada després d'un període d'assaig i formació en un taller sota els ensenyaments d'un mestre, com està documentat en nombrosos casos. La participació dels pintors en el disseny o dibuix de la composició, com havia sigut freqüent en el gravat en relleu sobre fusta, és un poc més factible i habitual, espe-



15. Aquesta força de la premsa provoca una *empremta* en l'estampa que coincideix amb el perímetre de la matriu metàl·lica. Tanmateix, en l'estampa solta durant segles va ser freqüent retallar al paper ajustant-lo a la imatge tintada, per la qual cosa s'elimina aquest senyal característic del procediment al buit.

cialment quan al segle XVI s'aprecien els beneficis econòmics i propagandístics del gravat de reproducció i la venda d'estampes.

El gravat a l'aiguafort és una altra tècnica de gravat al buit sobre metall relativament primerenca.<sup>16</sup> Com indica el nom, els resultats d'aquest procediment s'obtenen per mitjà de l'actuació d'un àcid o mordent, que ataca les línies de representació de la matriu metàl·lica. L'ús d'àcids sobre metall ja era conegut pels armers i orfebres, però la utilització en l'art gràfic sembla que va ser descoberta pel gravador Daniel Hopfer, qui, cap a l'any 1500, va crear amb àcid les línies de representació de diverses matrius de ferro al seu taller d'Augsburg. Lucas van Leyden, per exemple, va ser el primer a usar-lo en 1520 en diverses matrius de coure que va acabar de gravar amb el burí, i per això se'l considera l'iniciador d'aquesta fructífera combinació. Tanmateix, ja fóra com a tècnica mixta o única, l'ús de l'aiguafort no va arribar a adquirir protagonisme en el gravat fins dècades més tard, una vegada disponibles els mordents adequats per a atacar el coure i comprovar la seua varietat i possibilitats expressives. Entre les seues característiques hi ha la facilitat d'execució del disseny, gràcies a la seua similitud amb els traços del dibuix, així com la força, expressivitat i gradació de resultats. Aquests trets expliquen que aquesta tècnica de gravat es vinculara no només als gravadors professionals, sinó de manera especial als pintors, com Ribera o Rembrandt.

En el gravat a l'aiguafort, la matriu se sotmet a una operació especial que la distingeix d'altres mètodes. La làmina de metall, del mateix gruix aproximat que en la tècnica anterior, ha de ser prèviament envernissada i fumada, originàriament amb l'ajuda d'una petita torxa de cera. Les línies del dibuix es calquen o es tracen sobre la superfície enfosquida de la làmina. Després, es lleva el vernís protector en les zones dibuixades amb una punta arrodonida. D'aquesta manera, l'aiguafort només actua temporalment sobre les zones de la làmina descobertes i respecta les que estan protegides. Inicialment, el procés de gravat es feia per immersió en àcid nítric rebaixat amb aigua. El gruix de les línies obtingudes amb la tècnica de l'aiguafort no depèn exclusivament de la grandària de la



punta emprada com ocorria en la tècnica del burí, sinó també del temps d'actuació i les vegades que s'exposa el metall a la *mossegada* de l'àcid.

L'altra tècnica de gravat al buit sobre metall, entre les conegudes abans del segle XVII, és la punta seca. És la forma més ràpida de gravar una superfície de metall, encara que també la de tiratge més curt. Rep aquest nom el procediment directe de ratllar, a manera de llapis, la làmina metàl·lica amb una agulla d'acer gruixuda i esmolada, o amb punta de diamant. Aquesta operació es tradueix en lleus incisions o arraps que deixen petites rebaves de metall característiques en tots dos o en un dels dos costats dels solcs, que són en realitat les causants de l'aspecte peculiar de l'estampa produïda amb aquesta tècnica. La fragilitat d'aquestes rebaves fa que tinguen una resistència curta enfront de la forta pressió i el desgast propis de la impressió al buit. En la majoria dels casos, aquesta tècnica va ser usada per a aconseguir determinats efectes concrets en algunes parts de la representació, és a dir, com a mitjà complementari als gravats a l'aiguafort o al burí, i no com a mètode independent i exclusiu, a pesar que així es va utilitzar originàriament i també molt més tard. El valor estètic —i limitat— d'aquesta tècnica es va redescobrir en època contemporània.

Els començaments de la punta seca com a tècnica gràfica se situen almenys en l'últim terç del segle XV, període al qual pertanyen els gravats de l'anomenat Mestre de Hausbuch, un manuscrit il·lustrat sobre matèries i temes diversos que es conserva al castell del príncep Walburg a Wol-



16. W. Chamberlain (1995), *Manual del aguafuerte y grabado*, Madrid, Hermann Blume (ed. original, 1972).

fegg.<sup>17</sup> El seu domini genial del traç ràpid de la punta seca sobre làmines de metall va permetre obres sempre expressives, de vegades esbossades i en altres amb detalls originals, poc comuns, plens de gràcia i tendresa. El seu repertori de temes i la manera particular de representar-los, allunyats alhora de la tècnica acurada i «acabada» del burí, van causar admiració en Dürer, i la seua influència estilística, que no tècnica, es pot veure en algunes de les seues obres realitzades després d'abandonar Nuremberg.



17. Antigament, el seu autor era conegut com el Mestre del Gabinet d'Amsterdam, pel fet de conservar-se allí la col·lecció més completa de les seues obres. Vegeu E. Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, pp. 33 i 49-50 (ed. original, 1955); D. Hess (1994), *Meister um das «mittelalterliche Hausbuch»*. *Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Magúncia, P. von Zabern.



HSB



# 05

## Dürer i la seua empremta en el gravat alemany del segle XVI

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

Dürer (1471-1528) està considerat un dels millors gravadors, tant en fusta com en metall, de tots els temps.<sup>1</sup> Les seues estampes van assolir una perfecció gràfica fins llavors desconeguda, i per això van servir de model durant segles. Sens dubte, al marge de la seua qualitat innata, molts altres factors i circumstàncies van contribuir al llarg de la seua vida a dotar-lo de la seua mestria. La trajectòria de Dürer associada al gravat es pot dividir en quatre etapes fonamentals.

### Formació i aprenentatge (1484-1495)

Dürer va nèixer a Nuremberg el 21 de maig de 1471. Son pare, d'origen hongarès, va ser orfebre i s'havia format als Països Baixos en un ambient de veneració per pintors com Jan van Eyck i Roger van der Weyden. El seu aprenentatge primerenc al taller patern li va permetre familiaritzar-se amb el maneig de les eines de treball sobre el metall i demostrar el seu talent en el dibuix. En 1486 va ingressar al taller de Michael Wolgemut (1434-1519), llavors el millor pintor de Nuremberg.<sup>2</sup> Va practicar amb la ploma i el pinzell, va copiar del natural, va pintar amb guaix, aquarel·la i a l'oli. També va conèixer de prop el dibuix i el gravat d'entalladures, ja que el dit taller va ser un dels primers a activar la participació dels pintors en el disseny de matrius per a il·lustrar llibres impresos. Entre 1487 i 1488 Wolgemut es va associar amb l'impressor alemany Anton Koberger, que a més era el padrí de Dürer i que comptava amb un grup de gravadors autònoms. Com a conseqüència d'això, va poder aprendre l'ofici i fins i tot participar directament en un dels projectes d'il·lustració més importants del segle xv: el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, que es va imprimir amb un cert retard a Nuremberg el 1493 amb més de 1.800 il·lustracions, a partir de 650 entalladures distintes, algunes de grans dimensions (380 x 250 mm).<sup>3</sup> Les seues imatges són monumentals, en nombre, grandària, qualitat tècnica i valor artístic. Potser per haver sigut dissenyades per pintors i no per il·lustradors professionals, van obrir un nou camí quant a les possibilitats expressives del gravat. La recerca de profunditat, ombres, reflexos i textures mitjançant les línies, els seus encreuaments i acostaments, van crear un nou efecte pictòric. Malgrat tot, l'estil de Wolgemut tenia les seues arrels en la tradició gòtica germànica, i això va produir composicions confuses, amb escenes agitadaes i contrafetes, figures amb rostres d'expressió forçada i plecs artificials i exagerats. Les seues formes s'allunyen de les entalladures de línies fines i netes, equilibrades, de la il·lustració italiana o francesa coetànies. Tanmateix, Wolgemut va voler adaptar-se a les noves tendències i al seu taller també es van copiar estampes italianes i alemanyes, produïdes a

partir de gravats al buit sobre metall com els de Schongauer,<sup>4</sup> el Mestre ES<sup>5</sup> o Van Meckenem,<sup>6</sup> tots ells originàriament orfebres com Dürer.

Dürer va reconèixer per escrit i a través dels seus dibuixos l'admira-  
ció tant per Martin Schongauer, gravador al burí i a vegades pintor, com  
pel Mestre de Hausbuch, il·lustrador, dibuixant i en ocasions gravador



1. El text de Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza (ed. original, 1955) continua sent indispensable. Resulten de gran valor els treballs sobre el seu art gràfic de G. Bartrum (2002), *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic Work of a Renaissance Artist*, Londres, British Museum; el repertori monumental de R. Schoch, M. Mende i A. Scherbaum, dirs. (2000-2004), *Albrecht Dürer: Das druckgrafische Werk in 3 Bänden*. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. 2: *Holzschmitte und Holzschnittfolgen*. 3: *Buchillustrationen*, Munic, Prestel.; i els catàlegs realitzats a Espanya per C. Huidobro, dir. (1997), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, 2 vols., Madrid, Electa / Biblioteca Nacional; C. Huidobro (1997), *Durer y la Edad de Oro del grabado Alemán (siglos xv-xvi)*, Madrid, Electa / Biblioteca Nacional; o T.-H. Borchert (2001), *Durer y su tiempo*, Barcelona, Fundació «la Caixa».

2. Wolgemut va heretar el taller després de casar-se amb la viuda del seu patró anterior, Hans Pleydenwurff. El seu fillastre Wilhelm va col·laborar al taller com a pintor i dissenyador d'entalladures destinades als projectes editorials d'Anton Koberger. En 1491, a la seua impremta es va publicar l'obra *Der Schatzbehälter*, amb noranta il·lustracions de tema bíblic creades a partir d'entalladures dissenyades pels dos.

3. A l'exposició es pot admirar un dels tres exemplars de la «Crònica de Nuremberg» que conserva la Biblioteca Històrica de la Universitat de València.

4. Martin Schongauer (Colmar, c. 1450 –3 1491) representa el gravador innovador que havia aconseguit crear excel·lents matrius al burí amb trames i ombrejats originals, subtils i delicats. Vegeu S. Kemperdick (2004), *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, M. Imhof.

5. La producció del Mestre ES adaptava representacions de la pintura holandesa i se situa a la ribera alta del Rin. Se'l coneixia com el «Mestre de 1466», pel fet de ser aquell l'any de la seua representació de la Mare de Déu d'Einsiedeln. Segons Appuhn, les inicials de la seua signatura podrien correspondre a les del monestir benedictí d'Einsiedeln, un important centre de pelegrinatge suís, que en 1466 celebrava el cinquè centenari de la fundació, on es venien i des d'on potser es creaven aquestes estampes. La lletra S podria fer referència a «Sanctum», lloc sagrat, o a «Schwyz», el cantó suís al qual pertanyia el monestir. Vegeu H. Appuhn (1988), «Das Monogramm des Meisters E.S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, núm. 45, 301-314; i J. Höfler (2007), *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Ratisbona, Schnell & Steiner.

6. El gravador Israhel van Meckenem (Bocholt, c. 1450 – 1503) va saber fer negoci de la demanda d'estampes com a model per als pintors. El seu taller va treballar fent còpies, una mica simplificades, dels gravats dels seus predecessors i coetanis, inclòs el jove Dürer. Centenars d'obres signades amb el seu monograma, en les quals fins i tot la imatge queda invertida respecte a l'estampa original, van circular aviat per Europa i van servir d'inspiració a altres artistes. La seua contribució principal va ser la difusió de temes profans, molt menys habituals que els religiosos. Vegeu O. Plassmann (2000), *Israhel van Meckenem. Kupferstecher des späten Mittelalters aus Westfalen*. Padernorn, Bonifatius-Verlag; i A. Riether (2006), *Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503). Kupferstiche—Der Münchener Bestand*, Munic, Staatliche Graphische Sammlung.

a punta seca. Dos artistes d'estils i característiques oposades. Per aquest motiu, en el seu primer viatge formatiu començat en 1490 la seua destinació seria el taller de Schongauer a Colmar, però va ampliar-ne el recorregut, potser a la recerca del Mestre de Hausbuch. Va visitar Magúncia, Frankfurt i probablement altres ciutats alemanyes del nord i fins i tot holandeses, i després repregué el camí cap a la seua destinació inicial. Quan va arribar a Colmar al començament de 1492, Schongauer havia mort. Els seus germans, dos orfegres i un pintor, el van acollir i el van guiar a Basilea, un altre magnífic centre impressor de l'època, on vivia un quart germà, Georg, orfebre i molt ben posicionat. Aquesta relació i el fet de ser fillol de l'editor Anton Koberger li van facilitar bons contactes i l'accés als tallers d'impremta. A l'agost de 1492 es publicaven les *Cartes de sant Jeroni*, de Kessler, amb una representació del sant en la portada realitzada per Dürer. Va ser un èxit de conseqüències molt beneficioses, ja que va donar pas a uns altres encàrrecs per a il·lustrar llibres a Basilea i Estrasburg. L'any 1494 va tornar a Nuremberg, on va contraure el seu infeliç i infructuós matrimoni amb Agnes Frey. El taller de Wolgemut treballava en les entalladures que copiaven una edició veneciana dels *Triomfs* de Petrarca i un joc de naips de tradició medieval amb personificacions. Va ser llavors quan Dürer va imitar i va revitalitzar per mitjà de dibuixos alguns dels burins d'Andrea Mantegna, un dels primers pintors italians que va explorar en el gravat al buit sobre metall com a mitjà d'expressió, les estampes del qual van circular aviat per Europa.<sup>7</sup>

Pocs mesos després, encara en 1494, Dürer va visitar la República de Venècia i altres ciutats del nord d'Itàlia, on va confirmar la seua admiració per l'art clàssic i les formes del Renaixement. La seua atracció per l'humanisme li havia arribat abans, gràcies al seu íntim amic Pirckheimer, acabat i erudit format a les universitats de Pàdua i Pavia, i fins i tot a través del contacte amb determinats llibres impresos a Nuremberg i Basilea. A Venècia, Dürer es va interessar especialment per l'estudi de la figura humana i les seues proporcions, aspectes que ja no el van deixar de preocupar. Sembla que qui el va iniciar en aquestes inquietuds va ser



el pintor i gravador Jacopo de' Barbari (Venècia, c. 1450/1470 – Brussel·les, 1516), a qui va conèixer a Venècia i després va retrobar a Nuremberg l'any 1500. De' Barbari es va poder formar al taller d'Alvise Vivarini, encara que la seua influència més destacada va ser l'obra de Giovanni Bellini. Va viure sobretot a Nuremberg i a Frankfurt i es va convertir en pintor oficial de la cort de l'emperador Maximilià I d'Habsburg de 1503 a 1504. Després va viure en diverses ciutats al servei de Frederic el Savi de Saxònia, abans de traslladar-se a la cort de l'elector Joaquim I de Brandenburg entre 1506 i 1508. És possible que De' Barbari tornara a Venècia amb Felip el Bell, per a qui va treballar més tard als Països Baixos. A partir de març de 1510 va ser contractat per la governadora dels Països Baixos, l'arxiduquessa Margarida d'Àustria, qui, a la seua mort en 1516, es va quedar en possessió d'una bona part de les matrius gravades i dels interessants manuscrits de l'artista.

La seua famosa *Vista de Venècia* a «vol d'ocell», gran obra impresa (1315 x 2818 mm) a partir de sis entalladures, va ser publicada en 1500.<sup>8</sup> Va realitzar algunes làmines abans d'abandonar Itàlia, però els seus millors gravats al burí els va fer a Alemanya. La seua convivència



7. Sobre Mantegna i el seu treball com a gravador, vegeu S. Boorsch (1992), «Mantegna and his printmakers», en J. Martineau, dir., *Andrea Mantegna*, catàleg de l'exposició a la Royal Academy of Arts de Londres i al Metropolitan Museum of Art de Nova York, Thames and Hudson; i G. Berti (2006), «In the House of Andrea Mantegna. Artistic culture in Mantova during the fifteenth century», en R. Signorini, dir., *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catàleg de l'exposició, Màntua, Silvana.

8. L'obra el va ocupar tres anys i el seu editor va ser Anton Kolb, un comerciant de Nuremberg que residia a Venècia. Va ser un treball sense precedents per les seues dimensions i forma de composició. El Senat de Venècia li donà els drets exclusius de la venda a un preu elevat, per la qual cosa esdevingué un producte de luxe.

a Nuremberg amb Dürer pogué generar una influència mútua.<sup>9</sup> Els seus gravats no estan datats i solen portar la seua signatura amb un caduceu, símbol de Mercuri. Són, generalment, petits, amb poques figures, i predominen els de tema mitològic, d'estil venecià, manierista i amb representacions acurades del cos humà nu. Veiem un exemple clar de la seua forma de tractar les figures en l'estampa d'*Apol·lo i Diana* present en la col·lecció Mariano Moret. En les seues obres més tardanes les composicions es compliquen, i durant la seua estada als Països Baixos és probable que arribara a admirar les estampes del jove Lucas van Leyden.

Venècia també va oferir a Dürer un acostament a la pintura i a les solucions de Leonardo da Vinci i dels Bellini, a la perspectiva i a un nou tractament del paisatge, als temes orientals, a la indumentària, especialment la femenina, tan distant de l'alemanya, i als animals, sobretot els d'aigua.

### **Taller propi a Nuremberg i revolució en l'art del gravat (1495-1505)**

Al seua tornada en 1495 a Nuremberg, Dürer hi va obrir un taller, on va produir nombroses obres en què ja s'aprecia una síntesi de la tradició flamenca i alemanya i les novetats italianes. A més de les pintures realitzades per encàrrec de governants i poderosos vinguts de distintes ciutats, va continuar produint gravats destinats a la il·lustració de llibres o sèries d'estampes. La popularitat que van tenir les seues estampes a Itàlia durant la primera meitat del segle XVI demostra la bona distribució de la seua obra.<sup>10</sup> La preferència de Dürer per la línia sobre el color i per les noves possibilitats d'expressió de l'art gràfic van acabar per decantar-lo cap al gravat, que va arribar a convertir-se en el seu principal suport econòmic. Fins a l'any 1500, va produir entalladures de grans dimensions, segurament ideades, dibuixades i gravades per ell mateix. Va ser capaç de dotar-les de força plàstica i vitalitat emocional. Va canviar l'ús precedent d'unes línies descriptives per als contorns i d'unes línies òptiques o plomejats que originaven les llums, ombres i textures, per una «cal-

ligrafia dinàmica», basant-se en la manera de compondre dels burins. Les peculiaritats de l'entalladura també inflüien en el tema: més essencial i concís, contrastos de llum en compte de tons, sense textures ni refinaments, però amb major força psicològica. Tanmateix, la seua iconografia es va enriquir per les seues experiències a Alemanya i Itàlia i la seua admiració per les estampes d'altres mestres. Va fer diversos gravats solts grans, com el *Samsó*, i les sèries de «L'Apocalipsi» i «La Passió gran».

Dürer va madurar al taller el seu gravat al burí sobre metall. Una tècnica que per les seues possibilitats de línia fina i aproximació mínima tendeix al detall i a la concreció enfront de la síntesi i l'abstracció de l'entalladura. Partint d'acurats dibuixos preparatoris, l'artista s'enfrontava a la duresa del coure amb un estudi quasi geomètric. La incisió dels contorns de la representació es feia amb traços lineals continus, més o menys gruixuts, que adquirien corba mitjançant el desplaçament lleuger de la planxa sobre un coixinet. La introducció dels detalls es realitzava per sectors, avançant a poc a poc en cada zona delimitada de la matriu. En les seues primeres experiències va pretendre suavitzar la rigidesa del burí de Schongauer amb la flexibilitat de la punta seca del Mestre de Hausbuch. En alguns casos, s'hi observen solucions pròximes a Mantegna, com quan els blancs i els volums quasi escultòrics emergeixen d'un fons fosc uniforme. Un exemple tipus de l'estil de gravat de Mantegna el podem veure en l'estampa d'*El descens de Crist als Llimbs*, de la seua sèrie de «La



9. A Alemanya va ser conegut amb el nom de Jacop Wälsch, que significa «estranger». Vegeu D. Landau i J. Martineau, dirs. (1983), *The Genius of Venice, 1500-1600*, Londres, Royal Academy of Arts; i S. Ferrari (2006), *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milà, Mondadori.

10. Malgrat que Dürer comptava des de 1497 amb un agent, Contz Schwiytzer, per a controlar les vendes a l'estranger, va patir diversos plagis de les seues obres gravades. Va denunciar Raimondi al Senat de Venècia perquè estava copiant al burí algunes de les seues entalladures, inclòs el seu monograma. El govern venecià va resoldre autoritzar la venda de les còpies de Raimondi eliminant la signatura del seu autor original.

Passió», atribuït a Giovanni Antonio da Brescia i present en la col·lecció Mariano Moret. Els temes dominants dels burins de Dürer són profans, satírics, al·legòrics o quotidians, i els religiosos són clarament minoritaris. Buscava presentar assumptes nous, a vegades erudits, on es posaren de manifest els seus coneixements clàssics, especialment en la representació del nu humà, i en els quals tant li van influir les estampes italianes. En els seus burins trobem composicions compensades, acompanyades d'una gradació de grandàries i masses, de llums i ombres en harmonia, en què es fusionen emotivitat, subtileza, drama, fantasia i realitat.

Cap a l'any 1500, Dürer havia sentit la necessitat d'acostar-se i entendre la teoria renaixentista de l'art, les proporcions i la perspectiva. És una època en què no cessen els apunts i estudis, adaptant l'espai a les regles de la geometria projectiva i els punts de fuga, i analitzant i representat la natura amb un excel·lent realisme. També va ser en 1500 quan va decidir canviar l'ús directe del seu monograma al centre inferior de les imatges pel seu ús en un paper o una tarja, que es disposa sobre un objecte en qualsevol zona del gravat. A partir de 1503, a més, afegiria quasi sempre en els seus burins l'any de realització.

Quant a les seues entalladures, trobem obres de qualitat molt distant. Sembla confirmar-se que el treball intens al taller, amb els seus burins, pintures i estudis teòrics, el van dur a confiar bona part dels gravats en fusta als seus ajudants. Sempre sota la seua supervisió, i a vegades amb el seu acabat mestre.

### **El segon viatge a Itàlia i la progressiva perfecció tècnica del burí (1505-1514)**

Dürer va arribar a Venècia en 1505 com a artista reconegut després d'una estada prolongada a Augsburg. Li van interessar menys els motius i detalls iconogràfics, encara que va continuar dibuixant-ne als quaderns, i molt més la teoria. Va adquirir diversos textos i va absorbir idees d'Alberti o Leonardo da Vinci. Observà en obres com les de Giorgione figures que s'allunyaven del cànon clàssic, que tornaven a ser més esvel-

tes i allargades i recuperaven trets de la figuració gòtica, i que acabarien culminant en l'estil manierista, que ell mateix va adoptar, encara que només temporalment.

Després de la seua tornada l'any 1507, Dürer va decantar la seua activitat cap a la pintura durant uns quants anys com a conseqüència de diversos encàrrecs rebuts de personatges il·lustres i poderosos. L'estada italiana i aquesta inclinació posterior cap al pinzell l'havien dut a frenar el seu progrés en el gravat. Sembla que durant prop d'un lustre va renunciar a la tasca personal de gravar en fusta, i va confiar la talla de les matrius a membres del seu taller altament capacitats, formats per ell, i fins i tot a gravadors en fusta independents com Hyeronimus Andreae, igualment experimentat, que des de 1515 es va encarregar de convertir els seus dissenys en entalladures. Tanmateix, durant aquest període Dürer va fer una nova aportació al gravat en practicar amb els anomenats tons mitjans gràfics. Es treballa amb una superfície de foscor mitjana, amb plomejats paral·lels, a partir de la qual se n'augmenta la densitat amb plomejats encreuats i es disminueix amb el paper blanc, alterant els valors lumínics dels gravats. En aquesta època, Dürer assoleix la culminació tècnica i artística en el maneig del burí. Realitza «La Passió al burí», entre 1507 i 1512, sense text i composta de catorze làmines i dues més afegides, totes en un format reduït de 115 x 75 mm, molt apreciat ja pels col·leccionistes. Dürer hi va introduir elements arquitectònics i mobiliari, més dinamisme, accions expressives, indumentària variada i gran riquesa textural. Se'n van il·luminar alguns exemplars, realçats amb or o argent, i enquadrats en fulls de pergamí pintats amb decoració marginal a la manera dels còdexs miniats. Entre 1506 i 1507 Altdorfer ja estava efectuant a Ratisbona gravats al buit sobre metall de petites dimensions i detalls molt acurats. Els germans Beham o Pencz, a la mateixa Nuremberg, o Aldegrever, a Westfàlia, es van sumar a la moda de realitzar aquestes làmines reduïdes de tècnica refinada i precisa, de temes molt variats, amb assumptes mitològics, de gènere i fins i tot eròtics, que van ser objectes cobejats per governants i rics.

Entre 1513 i 1514 destaquen tres obres al burí magistrals, de grans dimensions (240 x 190 mm), de qualitat excepcional i iconografia complicada: *El cavaller, la Mort i el Dimoni*, *Sant Jeroni al seu estudi* i *Mallenconia I*. Les peces no tenen una unitat compositiva ni tècnica, però sí que mostren les tres formes de vida, segons la classificació escolàstica de les virtuts en morals, teologals i intel·lectuals. Respectivament, simbolitzen el cristià actiu com a soldat, el sant contemplatiu en el seu món espiritual i el geni profà de la ciència i l'art.<sup>11</sup>

### **Els encàrrecs oficials de Maximilià en el seu apogeu i les últimes obres (1514-1528)**

En aquesta etapa Dürer comença la preparació d'un tractat de pintura, motivat pel seu coneixement directe de les teories de l'art desenvolupades a Itàlia des d'una vessant científica i filosòfica.<sup>12</sup> Per tal de comprendre de manera original i erudita els seus temes, Dürer havia recorregut amb antelació als clàssics i mitògrafs, però en aquesta època s'integra de ple en el món de les al·legories, els emblemes i els jeroglífics. Una de les principals fonts del període va ser el tractat de jeroglífics egipcis conegut com els *Hieroglyphica* d'Horapòl·lo, del segle v.<sup>13</sup> L'emperador Maximilià I va ser un home culte, ben aconsellat i interessat en nombrosos temes, que va utilitzar el gravat amb un clar interès propagandístic. La seua major empresa artística i una de les poques que es va arribar a culminar va ser el famós i monumental «Arc de triomf»,<sup>14</sup> format per 192 entalladures que sumarien una imatge impresa de més de 3500 x 3000 mm. L'obra, acabada en 1517, estava repleta d'elements de glorificació i detalls iconogràfics, i mesclava en la cúpula jeroglífics egipcis, heràldica medieval i mitologia clàssica de complex significat. Havia de completar-se amb un «Seguici triomfal», el programa del qual es va iniciar en 1512 amb idees del mateix emperador. Les entalladures van ser dissenyades de 1516 a 1518 per Burgkmair, Altdorfer i Dürer, entre altres. La mort de l'emperador va frenar l'obra, encara que se'n van arribar a gravar nombroses matrius. El *Carro triomfal gran*, un homenatge exclusiu a l'emperador

envoltat de personificacions virtuoses, va ser publicat com a obra independent en 1522 per Dürer com a inventor, dissenyador i impressor.

El seu estil decoratiu i els treballs de disseny ornamental d'armadures per encàrrec de Maximilià el van dur a distanciar-se en alguns casos de la realitat, com va ocórrer en la representació artificial de la *Rinoceront* (1515), gravada en fusta a partir de descripcions i d'algun esbós aliè. En 1518, en ocasió de la Dieta d'Augsburg, Dürer va retratar l'emperador en un dibuix que va servir de model per a pintures i per a una entalladura de grans dimensions. És la imatge per excel·lència de Maximilià que va provocar la difusió del seu aspecte i el record col·lectiu de la seua aparença fins avui en dia. Va ser veraç i alhora pròxim al personatge. Va agradar tant que va ser copiat per tres artistes aquell mateix any. En 1520, Lucas van Leyden el va gravar al burí i a l'aiguafort.

Precisament la tècnica de l'aiguafort va ser la que va practicar Dürer entre 1515 i 1518. El seu contacte amb alguns dels armers que treballa-



11. A l'època de Dürer, el concepte de «malenconia» ja havia sigut revisat per Marsilio Ficino en l'acadèmia neoplatònica de Florència i s'havia difós per mitjà de llibres impresos a Alemanya, precisament per Anton Koberger. La nova teoria argumentava que tots els homes que excel·liren en el pensament, filòsofs, poetes, artistes, eren malenconiosos. Es justificava en part la follia del geni. En la seua *Malenconia I*, Dürer podria estar subratllant a més els dos trets necessaris de l'artista, el coneixement teòric i la perícia pràctica, i fins i tot reflectir la seua pròpia personalitat, una mena d'autoretrat. Vegeu R. Klibansky, E. Panofsky i F. Saxl (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza (ed. original, 1964).

12. Com a parts d'aquest projecte, acabaria editant un tractat de la mesura, sobre geometria i perspectiva, format per quatre llibres (1525), i un tractat de les proporcions del cos humà (1528). A més, va publicar un tractat d'arquitectura i urbanisme militar (1527).

13. En el primer terç del segle xv se n'havia descobert una còpia manuscrita a Florència, a partir de la qual l'obra esdevingué un referent entre els humanistes. Vegeu J. M. González de Zárate (1991), «*Hieroglyphica*» de Horapolo, Madrid, Akal.

14. En la seua execució participaren Johannes Stabius, astrònom, poeta i cronista de l'emperador; l'arquitecte d'Innsbruck Jorg Kölderer; el gravador Hyeronimus Andreae; i Dürer, amb la col·laboració de Pirckheimer en la iconografia, per a dirigir el disseny de l'obra.

ven per a l'emperador i es basaven en els seus dissenys, com Koloman Colman d'Augsburg, el va poder familiaritzar amb l'ús d'aquest sistema. Va experimentar amb els efectes expressius i les possibilitats d'aquesta tècnica, encara que prompte la va abandonar. Aconseguia una espontaneïtat, un nervi i un efecte tenebrós del clarobscur difícils d'obtenir amb el burí o l'entalladura.

En 1519 mor Maximilià I i Dürer pateix una crisi espiritual que el porta a abraçar la causa reformista luterana i a canviar els seus temes i estil. Va abandonar pràcticament les imatges profanes, excepte retrats, apunts de viatges o il·lustracions científiques. Es va centrar en temes religiosos de caràcter evangèlic, dominats per l'austeritat. Les obres es componen amb volums esquemàtics, que generen figures escultòriques, rígides i immòbils. Sembla que aquesta modificació s'unia al seu interès per reduir les formes, incloses les naturals, a l'estudi geomètric, generant formes polièdriques.

L'eixida de Dürer de Nuremberg en 1520 tenia una finalitat econòmica, sol·licitar el manteniment de la seua pensió a Carles V, que anava a ser coronat emperador a Aquisgrà. Va romandre set mesos als Països Baixos. S'hi va emportar algunes petites pintures fàcilment transportables i una gran quantitat d'obres estampades per a la seua distribució, ja foren com a regal, venda o intercanvi. Va ser per tant un altre viatge de negocis i contactes. El recorregut va passar per Bamberg, Frankfurt, Magúncia, Colònia i va arribar a Anvers. Va presenciar la coronació a Aquisgrà i va viatjar a Colònia amb la Cort, moment en què li va ser confirmada la pensió sol·licitada. Va tornar a Anvers i va efectuar nombroses visites a ciutats pròximes. En la seua anada a Zelanda per veure una balena varada va agafar unes febres palúdiques que li anirien minvant la salut fins al dia de la seua mort. L'estada als Països Baixos el va posar en contacte directe amb nombrosos llocs i obres que va admirar. El meravellaren el protocol i les cerimònies, i especialment la càlida rebuda dels pintors, orfebres, escultors i il·luminadors d'Anvers, Bruges, Gant o Malines. També es va relacionar amb metges, músics i humanis-



tes com Erasme de Rotterdam, amb poderosos i amb rics mercaders. La seua pitjor experiència va ser amb la governadora Margarida d'Àustria. Encara que li va permetre veure la seua important biblioteca i col·lecció de pintures i Dürer li va regalar estampes i dibuixos, ella va rebutjar un retrat de l'emperador Maximilià i li va impedir veure el quadern sobre teoria i proporcions realitzat per De' Barbari que conservava entre les seues possessions.

Va tornar a Nuremberg al juliol de 1521. Per primera vegada en la seua vida va fer entalladures apaïssades, com una sèrie de «La Passió», que afavoreixen la representació narrativa. Va programar i va iniciar els estudis per a una gran *Crucifixió* al burí que no va arribar a concloure. Va gravar al burí petites representacions de sants i apòstols, i diversos retrats de personatges importants com el cardenal de Brandenburg, Erasme de Rotterdam o el seu amic Pirckheimer.

### **El gravat alemany del segle XVI present en la col·lecció Mariano Moret**

Sens dubte, Dürer va ser una personalitat artística molt destacada i influent. La seua producció va quedar reflectida de manera evident en els artistes contemporanis i en els seus successors. Al seu taller i en centres pròxims d'impressió o de producció de gravats es formaren i treballaren nombrosos artistes que van tractar de prendre del mestre algunes de les seues solucions tècniques o els seus motius. A vegades, van traspassar-ne els límits i van copiar o van plagiar íntegrament obres seues en vida de Dürer, amb el seu propi monograma, per a obtenir un major benefici econòmic per la seua venda.

Al marge de seguir una ordenació cronològica més o menys aproximada, és difícil fer-ne una classificació coherent sense recórrer a les ciutats o als àmbits de treball on aquests gravadors van desenvolupar la seua obra, tal com s'ha fet en diverses monografies, exposicions i catalogacions precedents que han sigut una ajuda fonamental. Per la varietat i al mateix temps homogeneïtat de les estampes alemanyes de la col·lecció

Mariano Moret, s'ha considerat adequat plantejar una aproximació a la trajectòria artística dels distints gravadors representats, sense desatendre la regió de producció i les possibles diferències d'estil, tècnica o temes mostrats. Un bon nombre d'ells, els coneguts com a «petits mestres alemanys»,<sup>15</sup> estan units precisament per un tipus peculiar de gravat, a la recerca d'un terreny per cobrir, d'un mercat nou, d'un estil distintiu, al marge del camp treballat, madurat i quasi exhaurit per Dürer. Es dona per suposat que la influència dels gravats del mestre també va arribar a aquest tipus d'obres. La seua sèrie de «La Passió al burí», entre 1507 i 1512, o *La Verge i l'Infant asseguts davall d'un arbre*, de 1513, són exemples primerencs de gravats de gran riquesa de detalls però de dimensions reduïdes, a vegades de 41 mm de diàmetre o de 40 x 60 mm, que els doten d'una finalitat i trets totalment distints.

L'èxit comercial d'aquest tipus de gravats, caracteritzats per les seues dimensions reduïdes i per l'exquisida i minuciosa precisió amb temes poc habituals, va provocar que foren assimilats per molts artistes procedents d'altres ciutats. Van ser dirigits a un comerç específic, íntim, que demanava assumptes i temes de l'Antiguitat clàssica, en els quals la representació del cos nu i un cert erotisme, encara que fóra subtil, era freqüent. És molt probable que foren agrupats en àlbums per tal de protegir-los, la qual cosa va millorar-ne la conservació amb el pas del temps. L'objectiu inicial d'aquests gravadors es va aconseguir amb escreix, ja que la seua influència va ser molt ràpida i àmplia, potser inesperada. Algunes de les seues sèries van ser copiades per gravadors holandesos al començament del segle XVII i van circular per territoris tan llunyans com l'Índia durant aquella mateixa centúria.

La idea i el seu desenvolupament es van veure afavorits pel ric i variat patronatge existent a les seues regions, al marge del de l'Església, el més important per a les arts abans de la Reforma, o el del mateix emperador. Durant el segle XVI, el sistema d'encàrrecs individuals va ser possible dins dels territoris del Sacre Imperi gràcies al gran nombre de principats i ducats amb famílies governants, electors, bisbats i ciutats im-

perials amb una certa independència, controlades per un govern local o per famílies patrícies que van mirar de difondre el seu prestigi o adquirir obres «especials» per mitjà de l'art gràfic. A més, aquells encàrrecs provocaren una sana rivalitat, competència i influències mútues, tant per a igualar-se com per a superar-se. Com a fruit de la situació, en els primers anys del segle XVI van sorgir en l'àmbit del gravat els luxosos camafeus, de diversos tons i afegits d'or o argent, o els experimentals aiguafortats del primer quart d'aquella centúria.

### Nuremberg

Com hem dit, la prestigiosa activitat de Dürer va suposar lògicament un gran impuls a l'ofici de gravador a la seua ciutat natal. El seu taller va comptar amb la participació de diversos dibuixants i gravadors, especialment en fusta, que l'ajudaren en els seus nombrosos encàrrecs i projectes. Alguns d'ells van col·laborar temporalment amb Dürer, van aprendre i fins i tot van establir una gran amistat amb ell. Després, van desplegar una important carrera sota el seu influx en altres ciutats, com és el cas de Hans Baldung Grien (1484/85-1554) a Estrasburg o Hans Schäufelein (1480/85-1540) a Augsburg. Altres van fer la seua formació i tota la seua trajectòria professional al taller de Dürer, a qui van servir, com va ser el cas de Wolf Traut (c. 1480 – 1520) o Hans Springinklee (1490/95 – d. 1525). A la mateixa ciutat de Nuremberg també va destacar la contribució de gravadors en fusta com Peter Flötner (c. 1495 – 1546) o Erhard Schön (c. 1491 – 1542).



15. El terme *Kleinmeister* va ser usat per primera vegada per a referir-se a ells en l'últim terç del segle XVII pel pintor, gravador i historiador alemany Joachim von Sandrart en la seua *Deutsche Akademie*, Nuremberg, 1675-1679.

Pel que fa als gravadors que van obrir làmines de metall a Nuremberg, cal destacar de manera especial el grup que forma la base dels anomenats «petits mestres alemanys», molt presents en la col·lecció Mariano Moret.

**Hans Sebald Beham** (1500-1550) va nèixer a Nuremberg al si d'una família d'artistes. Va ser gravador al burí, dissenyador d'entalladures, pintor i miniaturista. La seua signatura va experimentar canvis al llarg del temps. Se l'identifica amb el monograma «HSP» i, a partir de 1532, «HSB». La documentació conservada o les seues obres signades amb el nom i cognom es refereixen a ell com a Sebald Beham.<sup>16</sup> Sembla que els seus inicis en el gravat se situen entorn de 1518, sense que estiga confirmat el seu possible aprenentatge amb Dürer. Tanmateix, les seues obres, especialment les primeres, tenen un forta semblança amb les del mestre, a qui va arribar a imitar i plagiar en diverses ocasions. En tot cas, la seua producció gravada està plena de problemes amb la justícia. Entre 1521 i 1523 Sebald Beham es trobava dissenyant entalladures amb temes religiosos com «La Passió» o «La vida de la Verge». Llavors s'havia associat amb el seu germà Barthel Beham (1502 – c. 1540) i amb Georg Pencz. Els tres formaven part de les reunions conspiratòries i clandestines a favor del teòleg anabaptista Thomas Müntzer, instigador de la rebel·lió dels camperols, que acabaria sent decapitat al maig de 1525. Durant aquell període, al seu taller de gravat s'obrien coures al burí amb representacions d'Adam i Eva, apostolats i altres històries sagrades, com la *Judit i Holofernes* de la col·lecció Mariano Moret; assumptes i personatges mitològics, com *La reina Dido* o les estampes de la sèrie d'«Els treballs d'Hèrcules»; escenes que permeten la representació d'homes nus i batalles; faules, sàtirs, festes camperoles, escenes de gènere, al·legories i sèries la càrrega eròtica de les quals acabaria provocant el seu desterrament temporal de la ciutat de Nuremberg al gener de 1525. Els van denominar «els pintors ateus» i se'ls va acusar d'heretgia, blasfèmia i desobediència a l'autoritat. Hi van tornar al novembre i les seues vides van seguir camins diferents. En 1526 i 1527 Sebald Beham es trobava realitzant gravats en fusta per a

dues publicacions de Martí Luter impreses a Nuremberg. En 1528 va ser acusat novament pel Consell de Nuremberg per haver-se apropiat, juntament amb l'entallador Hieronymus Andreae, col·laborador de Dürer, d'unes il·lustracions inèdites del geni alemany sobre el cavall, que havien de formar part del seu gran *Tractat de les proporcions*. Beham va fugir una altra vegada de la ciutat, i entre 1527 i 1530 es trobava dissenyant entalladures per a il·lustrar diversos llibres impresos a Ingolstadt, a Baviera. En 1530, de Munic estant, va ser testimoni de l'entrada triomfal de l'emperador Carles V, que va gravar en una composició monumental composta de cinc entalladures. Entre 1530 i 1531 va treballar per al cardenal Albert de Brandenburg, i l'any següent es va instal·lar a Frankfurt, des d'on va continuar dissenyant entalladures i gravant les sèries de petits burins que havia creat el seu germà Barthel. En el seu període final va tornar a reinterpretar molts gravats famosos de Dürer, com la *Malenconia I* en 1539, on va tractar de mostrar infructuosament una certa superioritat del seu treball. En 1546 va editar a Frankfurt textos i il·lustracions sobre proporcions preses del tractat de Dürer i que es presentaven de forma simplificada. Sebald Beham va produir més de 260 gravats al burí, prop d'una vintena d'aiguaforts i més d'un miler de dissenys d'entalladures destinats en gran part a la il·lustració de llibres.



16. Sobre Sebald Beham vegeu G. Pauli (1901), *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33), Estrasburg, Heitz; H. Zschelletzschky (1975), *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations und Bauernkriegszeit*, Leipzig, Seemann; A. Stewart (2008), *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Londres, Ashgate; J. Nagler (2010), «Zwölf Taten des Hercules (1542-1548) von Sebald Beham», en K. Möseneder (dir.), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof, pp. 85-114; J. Müller i T. Schauerte, dirs. (2011), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Emsdetten, Edition Imorde.

El contrast de la seua obra, en relació amb la tècnica i els temes, és radical. S'hi poden trobar dissenys d'entalladures de proporcions considerables amb temes molt diversos destinats a la impressió per part d'editors reconeguts i també sèries de gravats al buit sobre metall amb tècnica predominantment al burí, de dimensions molt reduïdes i alhora molt ben definits i acabats, amb escenes de la vida camperola, assumptes de la mitologia clàssica o històriques, amb una càrrega eròtica poc habitual. A més, va fer sèries de bufons i amoretts envoltats de filacteris amb missatges tant de caràcter didàctic com atrevit, i nombrosos escuts heràldics, tots de caràcter molt ornamental, com es comprova en els exemples que conté la col·lecció Mariano Moret. Aquestes petites estampes van generar un mercat important entre els col·leccionistes de la seua època i de les posteriors.

El **Mestre IB** (Nuremberg, actiu entre 1520-1530). Es tracta d'un gravador al burí que va realitzar diverses obres a Nuremberg durant el primer terç del segle XVI, signades amb el monograma «IB» i majoritàriament datades, amb un estil i característiques que l'ubiquen dins d'aquest mateix cercle de gravadors.<sup>17</sup> En les seues obres s'aprecien influències italianes i també és evident l'empremta de Dürer, encara que amb una qualitat inferior, per la qual cosa no es descarta que arribara a treballar al seu taller. En la col·lecció Mariano Moret trobem dues estampes signades per aquest autor, en les quals destaquen la grandària reduïda i la bona resolució general. L'atribució de les seues obres ha generat nombrosos dubtes entre els especialistes, especialment per la similitud o coincidència d'inicials en la seua signatura amb altres artistes. Friedländer el va identificar com el jove Georg Pencz pels seus vincles estilístics i iconogràfics, i després de constatar un cessament d'activitat d'aquest monogramista que coincideix amb la datació de les primeres obres de Pencz a partir de 1530. Landau, en el seu estudi monogràfic sobre Pencz, va rebutjar aquesta hipòtesi, per tal com va observar que hi havia una evident qualitat inferior en els burins de Pencz en 1530 respecte als signats anys abans pel monogramista IB. Uns altres l'associen als gravadors

Sebald Beham, Jakob Binck o Hans Peisser, en aquest últim cas per haver imitat diverses de les seues obres. La vinculació amb el gravador Giovanni Britto tampoc és consistent. En tot cas, no ha de confondre's amb el pintor llombard i gravador Giovanni Battista Palumba, conegut com a Mestre I-B, que incloïa un ocell en la signatura, que gravava en fusta i que va estar actiu a Roma entre 1500 i 1515, i que, per tant, pertany a una generació anterior. Per tot això, es continua considerant un mestre anònim.

**Georg Pencz** (Nuremberg?, c. 1500 – Leipzig, 1550). Pintor i gravador que figura entre els més prestigiosos i cotitzats de mitjan segle XVI.<sup>18</sup> Respecte a la seua formació, continua havent-hi dubtes sobre si va col·laborar al taller de Dürer durant la seua estada als Països Baixos entre 1520 i 1521. El que sí que està documentat és que no va obtenir la ciutadania a Nuremberg fins a 1523. Després d'una etapa inicial com a pintor, se l'associa al taller de gravat dels Beham. Pencz mantenia amb ells nexes artístics i religiosos. Com s'ha assenyalat, els van denominar els «pintors ateus» i van patir un desterrament temporal al gener de 1525 per heretgia, blasfèmia i desobediència a l'autoritat. Hi van tornar al novembre i, encara que van continuar treballant el gravat al burí de petites dimensions, van prendre diferents camins. Pencz va realitzar diverses estades



17. M. J. Friedländer (1897), «Georg Pencz, der Meister IB», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, xx, 130-132; D. Landau, dir. (1978), *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milà, Salomon e Agustoni.

18. Sobre Georg Pencz vegeu M. J. Friedländer (1897), «Georg Pencz, der Meister IB», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, xx, 130-132; H. G. Gmelin (1966), «Georg Pencz als Maler», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 17, 49-126; H. Zschelletzschky (1975), *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations und Bauernkriegszeit*. Leipzig, Seemann; D. Landau, dir. (1978), *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milà, Salomon e Agustoni; O. Nagler (2010), «Sechs Triumphe nach Petrarca (nach 1539) von Georg Pencz», en K. Möseneder, dir., *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof, pp. 61-84.

a Itàlia entre 1528 i 1529 i va tornar a Nuremberg per a pintar i gravar amb una certa autonomia. Al maig de 1532 va ser nomenat pintor oficial de Nuremberg. Pencz va tractar d'arribar a la precisió tècnica de Dürer i els seus difícils efectes en làmines molt petites. El seu *Samsó i Dalila* de les «Històries de l'Antic Testament» o les estampes de «La vida de Crist» localitzades en la col·lecció Mariano Moret en són una mostra evident. Com els seus contemporanis, bé a través del contacte directe o mitjançant l'anàlisi i imitació d'estampes, va mirar de conjugar les troballes del Renaixement italià, especialment les relatives a la profunditat i les proporcions, amb el caràcter descriptiu i expressiu típicament germànic. Aquesta fusió és perceptible, per exemple, en la seua estampa de *Tomiris amb el cap de Cir* o en la d'*Horaci Cocles defensant el pont de Roma*. En Pencz s'aprecia especialment la influència de Rafael Sanzio, difosa a través de les estampes de Marcantonio Raimondi i el seu taller. Els temes predilectes de Pencz van ser els assumptes mitològics i al·legòrics, en els quals predominen escenes de nus masculins i femenins amb un erotisme més o menys evident. A pesar de l'èxit de les seues vendes, documentada coetàniament, al llarg de la seua biografia predominen etapes de penúria econòmica i deutes que li van causar bastants problemes.

Entre 1539 i 1540 va fer una altra estada important a Itàlia, amb visites a Màntua i Roma, entre altres, i on va fer el famós i monumental gravat al burí de *La presa de Cartago* en 1539. De tornada a Nuremberg, hi va introduir les primeres representacions de sostres il·lusionistes que va poder admirar de Mantegna o Giulio Romano, i va participar en diversos encàrrecs oficials amb motiu de la visita de Carles V a la ciutat en 1541. Va continuar gravant en dimensions reduïdes sèries de temes mitològics o bíblics, com «La llegenda de Virgili», «La història de Josep» o escenes de «La vida de Crist». Els seus acurats i ben valorats retrats de governants motivaren el seu nomenament com a pintor de cort del duc Albert I de Prússia a Kaliningrad, però va morir a Leipzig en 1550 de camí a la capital del ducat. Encara que la seua producció gravada al burí supera el centenar, la datació de les seues obres signades, amb un mono-



grama que fon verticalment les seues inicials PG, se situa en un període curt entre 1531 i 1545. Molt poques de les seues obres estan datades.

**Virgil Solis** (? , c. 1514 – Nuremberg, 1562). Va ser fill d'un pintor que va emigrar a Nuremberg i que probablement va visitar Augsburg, Zuric i Roma. És en aquesta darrera ciutat on va poder adquirir el seu gust per l'ornamentació i l'estil decoratiu italianitzant, potser una mica recarregat, i que tant de protagonisme té en la seua obra. Està considerat el gravador amb més estampes signades en l'Alemanya de la seua època. Per aquesta raó, va ser un dels més coneguts i populars il·lustradors del seu temps. Des de 1540 regentava un taller de gravat a Nuremberg amb diversos ajudants, entre els quals hi havia els seus fills. Van arribar a assolir una productivitat excepcional, ja que van gravar més de 700 entalladures i més de 1.300 gravats en metall, entre burins i aiguaforts. La majoria d'obres sorgides del taller de Solis inclouen la signatura de l'artista, un monograma amb una V, en la línia dreta de la qual s'entrellaça una S. És evident que no va participar en la realització de totes aquelles obres, i de fet la qualitat dels treballs és bastant heterogènia independentment de la data o del tema tractat, sinó que van usar la seua signatura com una marca o segell comercial del taller, fins i tot després de la seua mort.

Amb l'increment massiu de la demanda, tant d'il·lustracions de llibre com de sèries o estampes soltes, va organitzar el treball de taller, repartint les tasques de manera mecànica i aprofitant els materials. Va fer ornamentació molt variada amb motius vegetals i animals, amorets, garlandes, arabescos, arquitectures, figures imaginàries, divinitats, etc., que es van poder usar com a model en la decoració per a nombroses professions artesanes. N'és una mostra l'estampa diminuta amb el *Dis-seny per a safata amb el bust de Pales* present en la col·lecció Mariano Moret. També va fer paisatges, representacions de temes esotèrics, blasons i escuts, ex-libris i naips. A més, va gravar en metall sèries com «Els nou dignes» o composicions al·legòriques amb personificacions dels planetes, les muses, els temperaments, els mesos, les arts liberals o les es-

tacions, com ocorre en la desfilada al·legòrica de *L'estiu* en la col·lecció Mariano Moret. En algunes d'aquestes sèries els gravats petits tenen la particularitat d'estar emmarcats per orles decoratives bastant complexes. Solis i el seu taller es van inspirar sense reserves en els gravats previs de molts artistes alemanys, flamencs, italians i francesos. També van fer sèries de gravats petits destinats a aquell mercat especialitzat que havien dinamitzat dècades enrere els Beham i Pencz a Nuremberg. En la seua última etapa Solis va il·lustrar una Bíblia luterana impresa a Frankfurt en 1561 amb 140 entalladures envoltades d'una orla decorativa, i en 1563 es va imprimir a la mateixa ciutat una edició de les *Metamorfosis* d'Ovidi amb 183 entalladures, que van donar lloc a reutilitzacions en edicions posteriors o selecció de faules il·lustrades lligades a aquesta obra. Després de la seua mort, el taller va perdre qualitat i reconeixement, especialment després que la seua viuda es casara amb l'oficial Balthasar Jenichen. Entre els seus successors destaca Jost Amman, que havia arribat a Nuremberg un any abans de la mort de Solis i que es va establir allí de manera permanent.

### **Escola del Danubi**

Els artistes d'aquesta escola es caracteritzen per un estil evocador que progressivament s'interessa per la natura, prou diferent de la clàssica representació de temes italianitzants que preocupa els d'Augsburg, o de les composicions de figures detallades dels seguidors de Dürer a Nuremberg. El paisatge i els elements atmosfèrics es van abordar d'una manera inusual, sense precedents, igual que els estats d'ànim. Les proporcions físiques i l'aparença individual de les figures queden disminuïdes, fins i tot molt reduïdes en grandària respecte al paisatge, per la qual cosa es fa difícil identificar-les. Per primera vegada, el paisatge adquireix un protagonisme en l'art occidental com a tema únic. Destaquen els germans Altdorfer, especialment Albrecht, i Augustin Hirschvogel (1503-1553) per la seua contribució innovadora al gravat a l'aiguafort amb vistes i paisatges.

**Albrecht Altdorfer** (Amberg? c. 1482 – Ratisbona, 1538). Pintor i gravador alemany, considerat el principal representant de l'Escola del Danubi i un dels primers a tractar el paisatge com a tema independent en l'art europeu. Fill d'un miniaturista i il·luminador d'estampes de Ratisbona. En 1505 va obtenir el dret de ciutadania i va passar a ser membre del consell i mestre d'obres de la ciutat. Treballà fonamentalment en el reforç de les defenses de la ciutat en previsió d'atacs turcs, encara que també es va ocupar de tasques més quotidianes, com la construcció de magatzems per al vi i de l'escorxador de la ciutat (1527). En 1528 va rebutjar el càrrec de burgmestre que els seus conciutadans li havien oferit, probablement per no perdre un encàrrec important del duc Guillem IV de Baviera, la pintura de *La batalla d'Alexandre a Issos* (1529). En 1533 va formar part del Consell Municipal que va decidir que el luteranisme fóra la fe oficial de la ciutat de Ratisbona. Va morir en 1538, com a ciutadà ric i respectat, i va ser soterrat a l'església dels Agustins de la seua ciutat natal.<sup>19</sup>

Se sap poc de la seua formació inicial, probablement de la mà de son pare, encara que la influència estilística de Dürer i Lucas Cranach el Vell, que va treballar durant un quant temps molt prop a Viena, és evident. També s'adverteix en la seua obra un aprenentatge a través de les



19. Sobre Altdorfer vegeu F. Winzinger (1963), *Albrecht Altdorfer Graphik*, Munic, R. Piper; H. Mielke (1988), *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Katalog* Berlín/Regensburg, Kupferstichkabinett / Museen der Stadt Regensburg; T. Noll (2004), *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, Berlín, Deutscher Kunstverlag; i M. F. Müller (2010), «Die Historia Friderici et Maximiliani. Albrecht Altdorfer und die bildliche Inszenierung der Dynastie Habsburg», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 62/2-3, pp. 11-19.

estampes de gravadors italians com Mantegna, De' Barbari o Raimondi. La seua producció gravada es concentra entre 1506 i 1525, i manifesta maduresa i control tècnic, així com una gran diversitat de temes. Un exemple d'estampa de dimensions reduïdes, obtinguda a partir d'un gravat al burí i basat en un disseny de Raimondi, el trobem en els *Dos sàtirs lluitant per una nimfa* de la col·lecció Mariano Moret. Altdorfer va treballar amb membres del seu taller en diversos encàrrecs de l'emperador Maximilià I. En totes aquestes comandes oficials va coincidir amb el mestre Dürer, potser sota la seua direcció.

La seua obra impresa destaca per la varietat tècnica: prop d'un centenar d'entalladures, vuitanta petits i refinats gravats al burí, molts dels quals anteriors als realitzats pel grup dels «petits mestres alemanys» de Nuremberg, i trenta-sis aiguaforts en què, com una innovació més, es pretenia imitar mecànicament l'aparença dels dibuixos. Entre aquests es troben els primers paisatges com a tema independent i obra acabada, que no estudi. Molts d'aquests paisatges els va difondre després d'associar-se amb Wolf Huber. Algunes de les estampes resultants van ser il·luminades amb pintures a l'aigua pels seus col·leccionistes per tal d'acostar-les encara més a aquest efecte d'un dibuix a l'aquarel·la. També va gravar a l'aiguafort alguns temes ornamentals, com els seus famosos dissenys de copes. A la Biblioteca Estatal de Munic es conserva una excel·lent i nombrosa col·lecció dels seus dibuixos i estampes. També se'l considera iniciador d'un possible autoretrat gravat, potser només precedit per Van Meckenem, ja que es conserva un diminut retrat de jove de 1507 en el qual pogué autorepresentar-se.

Va fer entalladures soltes de temes religiosos i mitològics, així com sèries com «La caiguda i redempció de l'home», inspirada en «La petita Passió» de Dürer, composta en 1513 per quaranta entalladures de dimensions molt petites i d'excel·lent resolució. Altdorfer pogué voler rivalitzar amb Dürer, però la grandària de les seues matrius és molt menor i la seua talla molt més complicada. Va intentar traslladar la precisió dels seus burins petits a l'entalladura, probablement amb la col·laboració

d'un artesà especialitzat que va tallar en relleu sobre els tacs de fusta els seus dibuixos. Se li coneix una obra important amb tècnica de camafeu per a obtenir imatges en color, l'anomenada *Verge bella de Ratisbona*, que va fer cap a 1520 amb Michael Ostendorfer, mitjançant la superposició de sis matrius de fusta, un nombre elevadíssim i poc freqüent que només va superar Hans Weiditz en 1520. L'ús de la tècnica del camafeu per a obtenir un objecte luxós i preat es practicava des de feia més d'una dècada per part d'artistes com Cranach, Burgkmair o Wechtlin.

En la mateixa escola del Danubi, a més d'aquest artista destacat, podrien esmentar-se altres gravadors com el seu germà Erhard, els dissenyadors d'entalladures Michael Ostendorfer (c. 1490 – 1559), que va ser el seu deixeble, o Wolf Huber (c. 1480/85 – 1553), el seu soci, i Augustin Hirschvogel, un gravador especialitzat en l'aiguafort que juntament amb Lautensack va aconseguir, dècades després, millorar la representació del paisatge gravat a l'aiguafort que havia iniciat Altdorfer.

### Saxònia i el nord d'Alemanya

Els electors de Saxònia figuraven entre els prínceps més poderosos del Sacre Imperi. Frederic el Savi va fundar la Universitat de Wittenberg en 1502, que es va convertir en un dels centres més importants del pensament humanista i religiós. Martí Luter hi va ser professor de Teologia des de 1512. El príncep va nomenar Lucas Cranach pintor de cort i va activar la creació de gravats com a mitjà de propaganda i difusió del poder, de manera semblant a com ho faria poc després a Augsburg el mateix emperador Maximilià I. Cranach va difondre amb el gravat nombroses representacions religioses d'atracció per als catòlics, però quan es va iniciar la Reforma, es va mostrar fidel al seu amic Luter, igual que el príncep elector, el seu protector. Cal destacar en aquella regió la tasca efectuada en el gravat per Heinrich Aldegrever a Westfàlia, un altre dels artistes que pel seu estil i tipologia d'obres figura entre els petits mestres alemanys.

**Heinrich Aldegrever** (Paderborn, 1502 – Soest, 1555/1561) va ser pintor i gravador.<sup>20</sup> El seu nom familiar va ser *Trippenmecker* («rellot-

ger»), probablement per la dedicació d'algun avantpassat a aquesta professió. Encara que nascut a Paderborn, cap a 1521 estava a Münster com a oficial al taller del pintor Ludger tom Ring el Vell. Durant aquells anys, el seu contacte amb els Països Baixos i amb l'obra d'artistes com Joos van Cleve, Van Orley, Jan Gossaert o Lucas van Leyden pogué influir molt en el seu estil. En 1522, degué treballar com a orfebren-joier, ja que va fer els segells de plata per al duc de Kleve. Aquesta experiència primerenca i minuciosa sobre metall l'ajudaria en la seua activitat posterior com a gravador en coure.

Cap a 1525 es va desplaçar a la propera ciutat de Soest, a la regió de Westfàlia, on encara persistia la representació d'imatges religioses catòliques. Entre 1526 i 1527 va obtenir-ne la ciutadania i va ingressar en el seu gremi de pintors, on va romandre fins a la seua mort. Son pare havia sigut un actiu reformista i sembla que Heinrich també va simpatitzar amb la causa protestant i va influir políticament i religiosament en la introducció de la Reforma a Soest.

Influït per la força i l'abast del gravat enfront de la pintura, Aldegrever es va allunyar dels pinzells, ja que només se li atribueixen amb seguretat dos quadres. Es va decantar pel gravat en coure, fortament marcat per la producció de Dürer, a qui va homenatjar en certa manera adoptant l'aparença del seu monograma «AD», modificat en «AG». També s'aprecia en la seua obra l'ensenyament dels gravats de Lucas van Leyden, dels italians Mantegna, De' Barbari o Raimondi i la dependència de la seua tasca d'orfebre en les estampes decoratives. En les estampes de la col·lecció Mariano Moret es poden veure diversos exemples d'aquestes múltiples influències en el gravat d'Aldegrever: la petita estampa amb *Ornament amb tors de guerrer*, la *Lluita entre Hèrcules i Anteu*, *Dona raptada per un sàtir a cavall* o *Els portadors de torxes*.

Entre 1527 i 1555, Aldegrever va produir vora tres-cents gravats al burí, tres aiguaforts en ferro i deu dibuixos per a entalladures. Moltes de les seues estampes corresponen als trets dels petits mestres de Nuremberg, dels qui també degué aprendre i en els quals es va basar en més

d'una ocasió. En la col·lecció Mariano Moret podem comprovar la inspiració directa i no amagada per Aldegrever en composicions de Pencz, com en el *Sant Lluc*, de la sèrie dels evangelistes, on figuren sengles monogrames. No obstant això, la qualitat del seu gravat és superior, com s'observa en la sèrie de «Les divinitats que presideixen els set planetes», en l'estampa *Hèrcules i Hipodamia* de la sèrie d'«Els treballs d'Hèrcules», en *La lapidació dels vells* de «La història de Susanna», en «La història d'Amnon i Tamar» o en *El pare sever*. Demuestra un més bon coneixement de les proporcions i de la representació de profunditat. Les seues figures esveltes, atenuades i les vestidures agitades els concedeixen expressivitat i dinamisme. Els seus retrats gravats de Jan van Leyden, el cap dels anabaptistes, i del seu col·lega Bernd Knipperdolling van ser àmpliament copiats i són els seus treballs més famosos. Van ser probablement encarregats pel príncep-bisbe de Münster, Franz von Waldeck, per commemorar les seues morts en 1536. Així mateix, va fer gravats propagandístics radicals, com aquell en què un monjo i una monja fan l'acte sexual.

Afortunadament, se n'han conservat un bon nombre de dibuixos preparatoris i estampes, la majoria dels quals es troben reunits en un àlbum de 1637 de Peter Spiering Silfvercrona, avui al Rijksmuseum d'Amsterdam.



20. Sobre Aldegrever vegeu F. Rolf (1959), *Heinrich Aldegrever als Maler*, Dortmund, Ardey; K. B. Heppé (1986), *Heinrich Aldegrever: die Kleinmeister und die Kunsthandwerker der Renaissance*, Unna, Kulturamt; S. H. Goddard, dir. (1988), *The world in miniature: Engravings by the German Little Masters, 1500-1550*, Kansas, Spencer Museum of Art; K. Kösters, dir. (2002), *Bildstreit und Sinnenlust: Heinrich Aldegrever (1502-2002). Ausstellungskatalog*, Unna, MediaPrint-Verl; A. Lorenz (2002), *Heinrich Aldegrever: Auswahlkatalog und Ausstellungskatalog mit Kupferstichen aus der Sammlung des Museums zu seinem 500. Geburtstag*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; K. Möseneder, dir. (2010), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof.

**Jakob Binck** (o Bink) (Colònia, c. 1490/1504 – Kaliningrad, 1569). Pintor i gravador al burí. Se li atribueixen prop de 140 gravats en metall, encara que molts són còpies de Dürer, Sebald Beham i altres, per la qual cosa es considera inferior en originalitat respecte a alguns dels seus contemporanis. Hi ha diverses hipòtesis en relació amb el seu període d'aprenentatge. Uns el situen com a probable membre del taller de Dürer a Nuremberg, i altres, com a col·laborador dels germans Beham per la seua similitud d'estil en algunes obres gravades al burí, de reduïda grandària però molt ben detallades, amb temes de gènere, mitològic o religiós en què destaca la representació de cossos nus. Hi ha determinades estampes datades en la dècada dels vint que segons el seu estat han sigut atribuïdes a Barthel Beham, Binck o romanen anònimes. Algunes aborden la representació invertida, cosa que demostra l'ús d'un sistema de còpia o calc a partir d'una estampa prèvia. Altres estudiosos l'ubiquen en una etapa primerenca a Itàlia, concretament a Roma, al taller de Raimondi, on pogué coincidir amb el gravador veronès Jacopo Caraglio, del qual copiaria algunes de les seues sèries, com la dels vint déus disposats en fornícules de 1530 que podem veure exemplificats en la col·lecció Mariano Moret en les estampes de *Bacus*, *Medusa* o *Prosèrpina*, i la d'«Els treballs d'Hèrcules», ambdues sèries a partir de dibuixos de Rosso Fiorentino. Realment, en la seua producció es detecten diverses obres que imiten Raimondi, encara que sense tanta perfecció, com en el gravat de *La matança dels Innocents*, segons pintura de Rafael Sanzio, i en altres, en les quals també es demostra la inversió de l'escena respecte a l'obra de l'italià i una menor correcció en la gestualitat i disposició dels cossos. A través d'aquestes obres, que reproduïxen les formes de pintors com Rafael, Tiziano o Il Parmigianino, Binck va contribuir a estendre per l'Europa central l'estil alt renaixentista i manierista italià.

Binck va estar al servei de diversos governants d'idees reformistes. Va ser nomenat pintor de cort i assessor del rei Cristià III de Dinamarca, raó per la qual va residir a Copenhaguen, on va realitzar els retrats oficials del rei i la reina, la seua primera muller Dorotea. Entre 1541 i 1542



va treballar per al rei Gustau I de Suècia, i en 1543 va rebre permís per a treballar a la cort del príncep Albert de Brandenburg a Kaliningrad, on està documentat el seu treball en 1548, la percepció d'una pensió anual, un viatge als Països Baixos per a erigir un monument a l'última princesa i la seua instal·lació allí en 1553, on va continuar treballant fins al moment de la seua mort en 1569. Alguns gravats de Binck s'assemblen als d'Aldegrever, encara que amb una execució menys acurada. Les seues obres solen estar signades amb el monograma «IcB», la *c* del qual es considera que fa referència a la seua ciutat natal: «Coloniensis». En tot cas, sorgeixen dubtes amb les obres d'altres gravadors que utilitzen les sigles IB, com les de l'esmentat Mestre IB.

### **Augsburg**

La ciutat d'Augsburg va tenir un gran protagonisme pel fet de ser la residència del Consell Imperial i el centre des d'on l'emperador Maximilià I va organitzar els seus encàrrecs artístics. La ciutat va estar habitada per erudits, poderosos i membres del seguici imperial que van generar molts encàrrecs als artistes locals. Va ser la ciutat residencial de dues de les famílies més riques de l'època, els Fugger i els Welser, fonamentalment dedicats als tèxtils, la mineria i el comerç i afavorides també pels beneficis originats per les fluctuacions econòmiques en distintes èpoques. Es van convertir en peces clau per a l'elecció de Carles V en tractar i obtenir pactes amb els electors a favor de la dinastia Habsburg. A més, Augsburg tenia una forta tradició en artesanies del metall, tant d'orfebreria com d'armeria, que va ser aprofitada per l'Imperi per a la realització d'armes i armadures de gran resistència i bellesa. Va ser la ciutat natal del pintor Holbein el Vell (1465-1524), al taller del qual, influït per Roger van der Weyden i després per Grünewald, es va produir el trànsit del gòtic tardà al Renaixement a Alemanya, de manera semblant a com va succeir coetàniament al taller de Dürer a Nuremberg.

Al començament del XVI l'emperador Maximilià va organitzar un centre de producció de gravats a Augsburg sota la direcció del pintor

Hans Burgkmair (1473-1531). Es va convertir en el responsable màxim dels projectes gràfics oficials, per la qual cosa va dirigir un important taller de disseny i execució de gravats, fonamentalment entalladures i camafeus, encara que també aiguaforts i burins. Hi van treballar amb ell, o sota la seua influència, Leonhard Beck (c. 1480 – 1542), Jörg Breu el Vell (c. 1475 – 1537), el deixeble de Dürer a Nuremberg Hans Schäußlen (c. 1480/1485 – 1540), Heinrich Vogtherr (1490-1556) o Hans Weiditz (c. 1500 – 1536). La família Hopfer d'Augsburg, armers de formació, es va encarregar d'efectuar paral·lelament una contribució important en l'art gràfic, en aplicar per primera vegada cap al 1500 la tècnica de l'aiguafort al gravat de làmines de ferro per a la seua impressió.

**Daniel Hopfer el Vell** (Kaufbeuren, c. 1470 – Augsburg, 1536). Fill del pintor Bartholomeus Hopfer de Kaufbeuren a Suàbia. En 1493 ja es troba a Augsburg com a ciutadà i mestre pintor. Va dissenyar l'ornament de nombroses armadures, i per aquesta raó va conèixer de prop l'ús d'àcids en el metall i, cap al 1500, va ser el primer a fer servir la tècnica de l'aiguafort sobre ferro com a tècnica gràfica.<sup>21</sup> Més d'una dècada després, gravadors com Hans Burgkmair, Lucas Cranach el Vell o Dürer també farien algun gravat a l'aiguafort, però de manera experimental. En aquell mateix període a Alemanya, només els Altdorfer i els seus seguidors a l'escola del Danubi van aconseguir traure profit de les seues possibilitats. A Holanda, Lucas van Leyden va fer-ne les primeres aplicacions reeixides sobre coure, i la seua combinació amb la tècnica al burí suposa el començament d'una pràctica que seria habitual en el gravat durant els segles següents.

En 1497 Daniel Hopfer ja era casat amb Justina Grimm, la germana de l'important editor d'Augsburg, humanista i metge Sigismund Grimm. El matrimoni va tenir tres fills, Jörg, Hieronymus i Lambrecht. La posició econòmica i social de Daniel Hopfer va anar en augment. Al seu taller de gravat a Augsburg degueren formar-se els seus fills Hieronymus i Lambrecht. Van crear sèries de gravats a l'aiguafort de tema religiós, al·legòric, mitològic, decoratiu i escenes de gènere, prenent freqüents re-

ferències o copiant directament les estampes disponibles de Dürer, els Beham, Burgkmair o Holbein el Vell, i de gravadors italians com Benedetto Montagna o Mantegna. Encara que la seua tècnica va anar evolucionant cap a efectes tonals de gran atracció per a l'art gràfic, el seu vertader interès es va centrar a aconseguir la nitidesa i netedat de línia de la tècnica al burí, molt més valorada a l'època. Un bon exemple de gravat al burí de Daniel Hopfer, amb una solució arquitectònica i perspectiva semblant a la utilitzada en un gravat de Benedetto Montagna (Vicenza, c. 1480 – d. 1541), el tenim en l'estampa de *La Verge amb l'Infant i santa Anna*, present en la col·lecció Mariano Moret. Llavors, ni els àcids ni els metalls emprats eren els adequats per a aconseguir aquesta finalitat.

En la seua producció de gravats trobem diversitat de temes i, encara que hi predomine l'aiguafort, també van dissenyar entalladures. Van fer gravats amb adorns i motius decoratius que barregen elements gòtics i renaixentistes a imitació de les pintures murals romanes acabades de descobrir. Daniel Hopfer va editar a Augsburg diverses obres impreses il·lustrades mitjançant entalladures amb figures i decoracions ornamentals. Va aprofitar aquests motius decoratius per a aplicar-los en altres productes artesans de manera semblant a com ho faria a Nuremberg el taller de Solis. També es van dedicar a gravar representacions quotidianes, com els famosos soldats mercenaris de Maximilià amb la seua in-



21. Sobre els Hopfer vegeu E. Eyssen (1904), *Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493-1536*, Heidelberg, Dissertation; R. A. Vogler (1966), *The Hoppers of Augsburg: Sixteenth century Etchers*, Los Angeles, University of California; W. Koschatzky (1972), *Die Kunst der Graphik*, Salzburg, Salzburg Residenz; T. Güthner (2002), «Handwerk und Kunst an der Schwelle zur Neuzeit. Der Kaufbeurer Radierer Daniel Hopfer», en *Das Rätsel von St. Martin*, Thalhofen, Bauer; C. Metzger (2009), *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Berlin, Deutscher Kunstverlag.

documentària característica, així com festes i escenes de la vida camperola, probablement copiades de gravats anteriors dels Beham. Per descomptat, van produir gravats de tema religiós, de l'Antic i del Nou Testament, i assumptes mitològics i d'època medieval, prenent motius o copiant les estampes alemanyes i italianes que posseïa el taller. L'acostament de Hopfer a les idees de Martí Luter i el seu interès pel reformador suís Ulrich Zwingli el van dur a dissenyar entalladures per a diversos escrits reformistes i bíblies luteranes, així com algunes imatges soltes crítiques i satíriques contra l'Església catòlica.

Així mateix, destaquen els seus gravats a l'aiguafort amb retrats de personatges famosos, històrics i contemporanis, com Luter, Erasme, els emperadors Maximilià I i Carles V o el sultà turc Solimà, presos majoritàriament de pintures o estampes prèvies d'altres artistes. En 1524 l'emperador Carles V i el seu germà l'arxiduc Ferran li van donar un escut d'armes pels seus serveis a l'imperi. Resulta curiós que foren els seus néts Jörg i Daniel el Jove, els fills del seu primogènit Jörg, els qui van continuar l'ofici sota el patrocini de l'emperador Maximilià II i el seu successor Rodolf II. Al segle XVII, l'obra del taller dels Hopfer va reactivar la seua difusió gràcies a l'edició a Nuremberg de l'*Opera Hopperiana*, composta per 230 estampes numerades, sota la direcció de David Funk, un parent llunyà. La seua numeració permet distingir la dita impressió de les originals del segle anterior. En 1802, al taller de C. Wilhelm Silberburg de Frankfurt es van reeditar de nou 92 de les seues obres. Al Gabinet de Làmines de Berlín es conserven 24 planxes de ferro gravades a l'aiguafort per Hopfer i algunes més al Museu d'Història Local de Kaufbeuren. Signava amb el monograma de les seues inicials «D H» i la Pinya d'Augsburg enmig. Hi sol aparèixer la numeració de l'edició de Funk.

**Lamprecht Hopfer** (Augsburg, d. 1501, actiu entre 1525-1550) i **Hieronimus Hopfer** (Augsburg, 1500 – Nuremberg, d. 1550). Van gravar a l'aiguafort sèries de tema religiós, al·legòric i mitològic, copiant entalladures i calcografies alemanyes i italianes. En la col·lecció Mariano Moret trobem sengles estampes obtingudes a partir d'aiguaforts de Lam-

precht Hopfer, amb *La conversió de sant Pau* i *L'enterrament de Crist*, en les quals s'aprecia clarament que en la seua producció hi hagué diversitat d'influències i nombroses obres alienes de referència. També van realitzar sèries de gravats de tema decoratiu *a candelieri* amb mascarons, motius vegetals, animals i éssers fantàstics, de disposició simètrica, que mostren l'influx ornamental d'arrel italiana que es va instal·lar aviat a Augsburg. Consta que en 1529 Hieronymus se'n va anar per un any a Nuremberg, on es va instal·lar definitivament des de 1531. Lamprecht, en canvi, va continuar produint al taller d'Augsburg després de la mort de son pare. Signen amb el monograma de les seues inicials «L H» i «I H», respectivament, encara que a vegades la base de la *L* està raspada i sembla una *I*. De vegades, també van incloure la Pinya d'Augsburg enmig, i rares vegades van signar amb el seu nom i cognom íntegre. A través de les estampes dels Hopfer de la col·lecció Mariano Moret podem comprovar les diferències de tirada en detectar o no la presència dels números que es van afegir en l'edició tardana de Funk.









# 06

## Lucas van Leyden i el gravat dels Països Baixos fins a 1620

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

L'inici del gravat als Països Baixos se situa a mitjan segle xv i es pot dividir en dues trajectòries lligades, respectivament, a l'entalladura i al gravat al buit sobre metall.<sup>1</sup> La primera és una continuació de la rica tradició de copistes i il·luminadors de còdexs als *scriptoria* holandesos, que es tradueix en la creació dels anomenats *llibres bloc* o *xilogràfics*, la majoria de contingut bíblic, en els quals en una única matriu de fusta es graven en relleu les imatges i el text breu de cadascuna de les pàgines. Habitualment, eren estampades en tinta marró i, per la finalitat i la complexitat de la creació, no superaven les cinquanta pàgines. Obres freqüents com la *Biblia pauperum* o l'*Speculum humanae salvationis* posaven en relació

passatges de l'Antic i del Nou Testament en un intent d'ensenyament senzill. Les imatges copiaven tant com resultava possible les pintures dels manuscrits que els havien servit d'inspiració. Són, per tant, llibres sintètics, pedagògics, destinats fins i tot a la població analfabeta i molt més assequibles econòmicament que qualsevol còdex manuscrit il·lustrat o que els primers impresos tipogràfics, destinats als estaments privilegiats. La datació aproximada d'aquest tipus d'obres oscil·la, segons autors, entre 1430 i 1450, i per tant la historiografia no els considera necessàriament un precedent de la impremta de tipus mòbils, sinó una alternativa més barata i popular adreçada a destinataris distints. Posteriorment, des dels Països Baixos es van crear entalladures per a il·lustrar els llibres incunables. La majoria de les obres són anònimes i encara que imiten aquests precedents, en estil, temes i fins i tot tonalitat, estan molt influïdes pel gravat alemany coetani. En altres, en canvi, es comença a detectar la mà de pintors dedicats a dissenyar-ne les il·lustracions. Un dels més importants i primerencs va ser Erhard Reuwich, pintor nascut a Utrecht que acompanyà Bernhard von Breydenmach en el seu pelegrinatge per Terra Santa entre 1483 i 1484, i que s'encarregà de dibuixar les imatges que acabarien inspirant les excel·lents entalladures de l'obra, també impresa per ell, *Sanctae peregrinationes* (Magúncia, 1486). El van seguir alguns altres, però el cas particular de Jacob Cornelisz van Oostanen (c. 1470-1533) va suposar un canvi notable, en iniciar una important escola holandesa de gravat en fusta que perdurarà fins a la fi del segle XVI. La segona trajectòria és la representada per un grup incipient i nombrós de gravadors procedents dels Països Baixos, actius durant la segona meitat del segle XV i que romanen majoritàriament en l'anonimat. Es poden destacar el Mestre de la Passió de Berlín, identificat amb Israhel van Meckenem el Vell, el Mestre de les Banderoles o els Filacteris, el Mestre de Zwolle, el Mestre de les il·lustracions de Bocaccio de 1476, el Mestre W, Alart Du Hammel i el Monogramista FVB. D'aquest últim, actiu a Bruges c. 1475-1500, es troba una interessant i insòlita estampa, *Baralla de llauradors per una partida de birles*, en la col·lecció Mariano Moret.

Encara que Lucas van Leyden, com a pintor, va arribar a participar en el disseny i creació d'entalladures des de 1508 i va contribuir a il·lustrar sèries com «El poder de les dones» i llibres impresos a Leiden, Amsterdam o Anvers, alguns en col·laboració amb el mencionat Jacob Cornelisz, el seu gran èxit es va forjar en el gravat calcogràfic. Per tant, els gravadors esmentats, influïts pels avanços de la pintura flamenca, són el precedent local que va inspirar el jove pintor Lucas van Leyden. Com ells, es va interessar especialment per la representació de la figura humana i la seua variada indumentària, les composicions acurades amb un bon tractament de la perspectiva i sensació de profunditat. La seua capacitat superior i una tècnica excel·lent en el maneig del burí li van permetre obtenir matisos, imitar textures, suggerir sentiments, expressar el moviment contingut, dominar els contrastos lumínics i, en definitiva, narrar a la perfecció les distintes històries representades en cada obra. A pesar de les evidents influències rebudes a través d'altres gravadors com Dürer o Raimondi, no es va conformar amb la còpia o imitació dels te-



1. La primera referència deu correspondre al *Schilderboeck* («Llibre dels pintors»), realitzat en 1604 per Karel van Mander, artista flamenc que va fundar l'acadèmia de dibuix de Haarlem i que va ser un dels principals impulsors del manierisme fora d'Itàlia. El seu llibre va incloure més de dues-cents cinquanta biografies dels seus contemporanis i predecessors. Sobre l'art gràfic holandès i flamenc d'aquest període, vegeu M. J. Friedländer (1973), *Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time*, Leiden, Sijhoff (ed. original, 1924); A. J. J. Delen (1924-1934), *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusq'au la fin du xviiiè siècle*, París, Buschmann, 3 vols.; J. Lavalleye (1966), *Lucas van Leyden. Peter Brueghel L'Ancien. Gravures ouvre complet*, París, Arts et métiers graphiques; E. S. Jacobowitz i S. L. Stepanek (1983), *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington, National Gallery of Art; E. L. Smith (1992), *The Paintings of Lucas van Leyden: a new appraisal, with catalogue raisonné*; P. Jean-Richard (1997), *Graveurs en taille douce des Anciens Pays-Bas (1430/1440-1555) dans la Collection Edmond de Rothschild*, París, Réunion des Musées Nationaux; J. van der Stock (1998), *Printing images in Antwerp: the introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam, S. & V.; C. Huidobro i I. González Negro (2001), *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Madrid, Electa; C. Huidobro i C. Tomé (2004), *Grabados flamencos y holandeses del siglo xvi. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Caja San Fernando. Obra Social / Biblioteca Nacional.

mes, sinó que va crear escenes originals que en part li van donar la fama i l'èxit merescut, des de la seua mateixa època. En la seua producció gravada, va traçar temes que incloïen aspectes de la seua quotidianitat, amb referents procedents d'il·lustracions de la literatura laica o d'esdeveniments pròxims, que aplica a qualsevol assumpte o escena, encara que es tracte d'un episodi de l'Antic Testament. Va portar els assumptes religiosos a un nivell íntim, modest, comú, en fondre qüestions espirituals amb detalls mundans, humans, pròxims i fins i tot anecdòtics. Gravadors flamencs i holandesos coetanis o lleugerament posteriors com Frans Crabbe, Dirk Vellert, Allaert Claesz, Lambert Zutman (Suavius) o Pieter Huys ja van mostrar en els seus treballs l'admiració envers Lucas van Leyden. Curiosament, també ho van fer dos dels seus màxims referents, Dürer i Raimondi, encara que de manera distinta. L'italià li va copiar en nombroses ocasions els fons de paisatge i l'entorn natural i els va aplicar en assumptes diferents. Va morir prematurament en 1533, sense fills ni deixebles directes dedicats al gravat.

La segona meitat del segle XVI, a pesar de les lluites religioses i polítiques, va ser l'edat d'or del gravat i de l'edició d'estampes als Països Baixos. Durant el Concili de Trento (1545-1563) es va iniciar la resposta catòlica de la Contrareforma, liderada pel rei Felip II. L'Església va fer un ús militant i massiu de l'estampa, doctrinal i econòmic, que va augmentar els enfrontaments entre catòlics i protestants, entre els governants i poderosos partidaris de l'una i l'altra creença. Segons Émile Mâle, va ser un intent de reconquesta a través de la imatge.<sup>2</sup> Llavors, Anvers ja s'havia convertit en el principal centre productor de llibres i imatges gravades. Impressors com Martin Nuyts, Joannes Steelsius o Hans Laet havien assolit un nivell magistral en l'edició de llibres, molts d'ells en castellà. Els germans Liefrinck, procedents d'Augsburg, s'havien encarregat d'iniciar el camí de l'edició d'estampes amb la col·laboració d'importants gravadors en el segon terç del segle. El rei Felip II va confiar la tasca editorial a l'impressor francès Christopher Plantin, que s'havia instal·lat allí en 1548.<sup>3</sup> El seu taller va comptar amb grans privilegis, tant del mo-

marca com del papat, i es va recolzar en el treball dels millors gravadors del moment. Es va enriquir amb publicacions erudites, científiques, com les de botànica de Clusius o Monardes, les d'anatomia de Valverde o les cartogràfiques d'Ortelius, i edicions d'obres clàssiques com *Les metamorfosis* d'Ovidi. A la seua impremta es va compondre la famosa *Bíblia poliglota d'Anvers* o «Bíblia règia» que va preparar Arias Montano, així com altres textos litúrgics, degudament supervisats, i imatges religioses de gran qualitat, destinades no només al continent europeu sinó també a l'Amèrica espanyola. Precisament, l'abús de la fe en les imatges, tema conflictiu en distints moments de la història de la cristiandat, va ser la causa d'un atac iconoclasta a Flandes en 1566 encoratjat pels calvinistes i violentament contrarestat pels governants catòlics. Encara que després de la mort de Plantin en 1589 la seua viuda i el seu gendre Jan Moretus mantingueren l'activitat del taller, la potència editorial i per extensió de l'art del gravat centralitzat a Anvers va quedar frenada pel setge a la ciutat en 1584, moment en què l'activitat es va desplaçar a altres centres i regions.

El pes d'Anvers respecte de l'art gràfic a mitjan segle XVI no es va limitar a la producció de Plantin. També s'hi va instal·lar el taller Aux Quatre Vents, del gravador Hieronymus Cock, per al qual van treballar els gravadors Huys, Van der Heyden, Galle o Floris, entre altres, des de 1550 aproximadament. I un poc més tard, s'hi va obrir el taller Au Lys Blanc, del gravador Philip Galle, amb l'ajuda dels seus fills, els



2. É. Mâle (1932), *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, A. Colin. Traduït en espanyol amb el títol *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

3. F. M. A. Robben (1990), *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España*, Madrid, Biblioteca Nacional; F. Checa Cremades, com. (1995), *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Madrid, Ed. Nerea.

Collaert, els Wierix, Maerten de Vos, De Vries, Bol i, anys després, els joves Goltzius i Matham. Una cosa semblant ocorreria amb Gerard de Jode, la família Collaert, els germans Wierix, els De Passe o els Sadeler. La majoria dels gravadors flamencs van efectuar estades formatives en ciutats italianes, que sens dubte van contribuir a reforçar la seua tècnica i a forjar el seu estil.<sup>4</sup> Altres artistes, com Frans Hogenberg o Théodore de Bry,<sup>5</sup> se n'anaren de les seues ciutats d'origen a causa de les seues idees religioses protestants i s'instal·laren en altres ciutats, en aquest cas Colònia i Frankfurt, respectivament, per a desenvolupar els seus treballs.

En aquell període, els centres editorials de gravat ja tenien plenament separada la tasca de producció artística de la comercial. Els editors van obtenir enormes beneficis per la venda d'estampes de reproducció d'obres famoses, antigues i modernes, realitzades per distints artistes, el treball dels quals estava totalment organitzat. Recollien en la signatura el protagonisme de cada participant: pintors o inventors de la composició, dibuixants que tradueixen la imatge al llenguatge gràfic i gravadors que obrin les planxes al burí o a l'aiguafort. Entre els editors-gravadors flamencs ja hem vist que hi ha nombrosos clans familiars que van regentar tallers a Anvers i que, una vegada assentats, es van estendre per altres ciutats importants com Lieja, Colònia, Basilea, Frankfurt, Praga, Viena, París, Venècia o Roma, i van administrar grans fortunes amb aquest negoci. En altres països, com Itàlia o França, la situació era llavors molt semblant.

Es pot afirmar que a mitjan segle XVI el gravat ja havia quedat dividit definitivament entre els gravadors artistes, d'idees i composicions originals, com ho havien sigut Dürer o Lucas van Leyden i ho serien Callot, Goltzius, Rembrandt o Goya, entre altres, i els gravadors de reproducció, tècnics virtuoses, de gran habilitat en el maneig del burí, capaços tant de copiar les estampes d'altres gravadors com de traduir gràficament els efectes d'obres pintades, dissenyades o dibuixades per altres artistes, mitjançant l'aplicació correcta de la teoria dels traços. Per aquest motiu, en el cas de Lucas van Leyden i el gravat holandès posterior, es

pot distingir entre els artistes que el van imitar o van copiar amb més o menys encert, com ara Nicolaes de Bruyn,<sup>6</sup> Jan Muller, Jan Saenredam o Pierre Firens, i un admirador del seu art, Hendrick Goltzius, que amb la seua qualitat tècnica i originalitat compositiva i iconogràfica va assolir com ell la genialitat.

Lucas Hugenz o Jacobsz, conegut com a Van Leyden (Leiden, c. 1489/1494-1533), va ser gravador en metall, sobretot al burí, encara que també a l'aiguafort, dissenyador d'entalladures i pintor. Està considerat un dels millors artistes dels Països Baixos del segle XVI. La data del seu naixement continua sent actualment discutida, i per això figuren les



4. C. Huidobro (2004), «La estancia en Italia de los artistas de los Países Bajos», en C. Huidobro i C. Tomé, *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Caja San Fernando. Obra Social / Biblioteca Nacional, pp. 184-245.

5. Théodore de Bry (Lieja, 1528 – Frankfurt, 1598). Va ser orfebre, gravador, impressor i editor. Va iniciar la seua formació com a orfebre i gravador a Lieja amb el nom de Dietrich Bry, i temporalment es va establir a Estrasburg. Tornà a Lieja en 1561, on va nàixer el seu fill Jan Théodore, però, per les seues idees luteranes, se'n va tornar a Estrasburg, on s'instal·là entre 1570 i 1586. Allí es va casar amb la filla de Hans Rottinger, un famós orfebre de Frankfurt, amb la qual tingué un altre fill. En 1588 va traslladar el seu taller a Frankfurt i posteriorment viatjà a Anglaterra per desenvolupar el projecte de gravat de les aquarel·les sobre Amèrica de John White. El treball va servir per a il·lustrar una publicació sobre Amèrica en deu toms que va fer amb els seus fills, recopilant textos de diversos autors. El seu enfrontament amb els espanyols i els catòlics va provocar que representara la crueltat contra els nadius i que enaltira les figures que mantingueren la lluita protestant als Països Baixos. Un exemple notable de la seua qualitat com a gravador al burí, de l'ús d'estampes com a model d'inspiració per a altres arts i del tipus d'assumptes representats per Théodore de Bry, és el *Disseny per a safata amb el bust de Guillem d'Orange* (1588) que es conserva a la col·lecció Mariano Moret.

6. Nicolaes de Bruyn (Anvers, 1571 – Rotterdam, 1656). Gravador amb bona tècnica i estil. Fill del gravador Abraham de Bruyn, amb qui degué iniciar la seua formació. A més de les seues il·lustracions científiques precises, en alguns dels seus gravats s'observa un intent d'acostament a l'obra de Lucas van Leyden, encara que no arribà a dominar l'efecte del clarobscur i les seues gammes tonals. Alguns dels seus treballs al burí van ser de dimensions reduïdes, semblants a les emprades pels «petits mestres alemanys», i es van destinar a la il·lustració de llibres o sèries com *Les faules d'Isop* (1594), present en la col·lecció Mariano Moret. Va signar amb les seues inicials NB. En 1601 figurava al gremi d'Anvers, i des de 1617 s'instal·là definitivament a Rotterdam. Era casat amb la germana del gravador i editor Assuerus van Londerseel (Amsterdam, 1572-1635), amb qui va col·laborar en nombroses ocasions.

dues opcions que la historiografia proposa i tracta d'argumentar. Siga com vulga, les produccions primerenques de l'artista resulten prodigioses i encomiables. Sembla que es va formar en la pintura a la seua ciutat natal amb son pare Hugo Jacobsz (Leiden, c. 1460 – d. 1538) i des de 1508 al taller de Cornelis Engebrechtsz (Leiden, c. 1462-1527),<sup>7</sup> tots dos representants de l'influx renaixentista italià en la tradició medieval del nord. Segons Van Mander, va nèixer en 1494, i amb onze anys ja gravava en metall. Si s'accepta aquesta data de naixement, la pintura que representa la *Llegenda de sant Hubert*, datada en 1506, va realitzar-la amb només dotze anys, i en 1508, amb catorze, va gravar al burí, entre altres, la famosa planxa de *Mahoma i el monjo Sergi*. Si s'accepta, en canvi, la data de naixement en 1489 —i sembla que hi ha un document de pagament que la justifica—, les seues primeres experiències amb el gravat les iniciaria amb setze anys, i la seua producció datada més primerenca, de 1508, correspondria als seus dinou anys.<sup>8</sup> En tot cas, no es coneix amb exactitud on va aprendre la tècnica del gravat, l'art en què vertaderament va destacar, perquè tant son pare com Engebrechtsz eren pintors. Es considera la hipòtesi, sense dades concloents, basada en la tasca artística que els seus dos mestres van exercir a l'important monestir agustí de Hieronymusdal o Lopsen.<sup>9</sup> A l'*scriptorium* del dit centre monàstic es van produir còdexs manuscrits il·luminats i impressions de llibres i estampes als quals Lucas, encara petit, pogué tenir fàcil accés. A més, se sap que, entre 1475 i 1575, a la ciutat de Leiden figuraven registrats prop de cent orfebres que ben bé pogueren facilitar a l'artista el maneig del burí i la seua acció sobre el metall.<sup>10</sup> En tot cas, resulta cridaner que en 1508 Lucas van Leyden ja duguera a terme diversos gravats al burí amb una qualitat, maduresa i originalitat ben notables. En 1514 constava com a membre del gremi de ballesters de Leiden. Se sap amb certa que va fer almenys dos viatges, un amb destinació a la important ciutat comercial d'Anvers en 1521, on va coincidir i va intercanviar la seua obra estampada amb Dürer,<sup>11</sup> i un altre amb el pintor Jan Gossaert —dit Mabuse— per Zelanda, Flandes i Brabant, després de 1524. El



gravador va tornar d'aquell viatge convençut d'haver sigut enverinat. Es va casar en 1526 amb Lysbeth van Boschuyzen, de família ben situada, però no van tenir descendència. Poc abans de morir a Leiden en 1533, va saber que havia tingut un nét de la seua filla il·legítima Maritjgen, casada amb Dammasz Claesz de Hoey, que van ser els qui van heretar part de les planxes gravades per l'artista. El pintor i marxant Marteen Peeters o Martini Petri d'Anvers, els va comprar les matrius, les va reeditar i fins i tot les va retocar entre 1540 i 1565, ampliant un poc més la influència i la difusió de la seua obra per Europa.

Com a pintor, Lucas van Leyden no destacà tant. Potser sobreix la seua aportació a les escenes de gènere, com demostren els seus quadres de *Jugadors d'escacs* (Berlín, Staatliche Museen) o els seus *Jugadors de cartes* (Washington, National Gallery of Art). El seu cèlebre tríptic d'*El Judici final* (Leiden, Lakenhal Museum) és eloqüent, amb gran imaginació, colorista i de pinzellada fluida. Un dada objectiva de l'interès, la particularitat i el gust que va tenir aquesta obra es pot trobar en el desig



7. Sobre aquest pintor vegeu J. D. Bangs (1979), *Cornelis Engelbrechtsz's Leiden: Studies in Cultural History*, Assen, Van Gorcum.

8. Sobre aquesta qüestió vegeu el treball de R. Vos (1978), «The life of Lucas van Leyden by Karel van Mander», *Nederlands Kunsthistorisch Jaaboek*, 29, 459-508. En la seua biografia, Karel van Mander, *Schilderboeck* (Haarlem, 1604), va afirmar que la seua font d'informació van ser els néts de Lucas van Leyden, entre els quals Jan Dammasz de Hoey, que arribà a ser pintor de cort del rei de França, Enric IV.

9. Entre 1488 i 1526, de manera interrompuda, va residir en aquest monestir Cornelius Aurelius, un dels mestres referents d'Erasmus de Rotterdam. En alguns dels seus escrits va arribar a denominar-lo genèricament, per l'afecte i respecte que li tenia, com «el meu preceptor». Vegeu C. P. H. M. Tilmans (1988), «Cornelius Aurelius (c. 1460-1531), praeceptor Erasmi?», en F. Akkerman i A. J. Vanderjagt, dirs., *Rodolphus Agricola Phrisius (1444-1485). Proceedings of the International Conference at the University of Groningen*, Leiden, E. J. Brill, pp. 200-210.

10. Bangs (1979).

11. «El petit homenet que grava en coure» a Holanda, tal como el va qualificar Dürer, es pensa que va ser el mateix mestre que en 1521 va ser admès pel gremi d'Anvers amb el nom de Lucas Hollander.

d'adquisició per part de l'emperador Rodolf II de Praga, encara que no va arribar a aconseguir-ho.

En vida de Lucas van Leyden, les seues estampes es van vendre amb gran èxit i li van donar molta fama. Enfront de l'erudició, complexitat simbòlica, coneixement teòric i excel·lent dibuix de Dürer, Lucas van Leyden va destacar principalment en el maneig tècnic del burí i pel seu magnífic control respecte a la sensació de profunditat en les obres. Tingué una habilitat excel·lent per a aconseguir la perspectiva lineal i atmosfèrica mitjançant contrastos dramàtics d'ombreig i sorprenents relacions espacials. Va demostrar una gran imaginació però també un coneixement de les estampes del mestre alemany, en el quals s'inspira ja siga tècnicament, compositivament o iconogràficament. Es va enamorar com ell dels blancs, de les textures variades i de la força del gravat com a mitjà d'expressió. La seua admiració pogué motivar que molt aviat, en 1508, Lucas van Leyden ja emprara una tarja o un paper per a fer constar el seu monograma, de manera molt semblant a com ho feia Dürer des de 1500. A diferència d'alguns dels seus coetanis alemanys o italians, la seua imitació estilística del mestre va ser subtil, respectuosa i lúcida, amb alguna excepció en què es refugia en el model, com la sèrie de «La petita Passió» o el *Retrat de Maximilià I*. Lucas van Leyden va aconseguir crear un tipus de gravats complexos, característics, un estil propi, personal i identificable, encara que com ja s'ha indicat emprara algunes solucions o temes dels seus predecessors.

Destaca el seu interès per caracteritzar i diferenciar els trets de cadascun dels personatges, com ocorre en la sèrie de «Crist i els apòstols», la seua inclinació cap als trets anecdòtics del tema, cap a una nova iconografia, amb figures i rostres quasi caricaturescos i, especialment, la producció d'escenes de gènere, com la seua famosa estampa de *La lletera*, de 1510, tan arrelades en la pintura holandesa posterior. També trobem en la seua obra gravats al burí de reduïdes dimensions i gran precisió, fonamentalment amb representacions d'amorets en diverses actituds, a manera de tondos, rodejats d'un marc fi circular. En la col·lecció Mariano Moret se'n conserven dos exemples d'aquestes característiques, en

un dels quals, format per un grup de quatre figures, apareix al centre un altre tondo amb l'escut d'armes de la ciutat de Leiden.

Un altre dels seus objectius va ser buscar un equivalent als efectes pictòrics en el gravat a partir de tècniques lineals distintes i mescla de tintes. Del negre dens i el fort contrast amb els blancs, va passar als tons grisos i a una aparença platejada magistral i peculiar. Precisament, l'anàlisi acurada de les seues estampes realitzada per alguns especialistes ha permès justificar les diferències de qualitat entre les peces conservades de l'artista.<sup>12</sup> Des del punt de vista tècnic, cal dir que Lucas va utilitzar tintes seques i no grasses, i això provoca que les seues estampes no tinguen una aparença brillant sinó mat, i que les línies individuals no siguin fluides sinó intermitents i granulars. Les seues impressions no són uniformes. És comú veure-hi línies de taca rompuda, perquè la tinta no estava ben fixada a la planxa, impureses o ombres causades pel lleuger moviment del paper en la premsa. Lucas van Leyden esbossava primer un disseny esquemàtic en la làmina i després gravava mitjançant incisions lleus. Sovint alterà la idea inicial i canvià la composició, deixant



12. E. S. Jacobowitz i S. L. Stepanek (1983), *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington, National Gallery of Art. D'una banda, adverteixen que pot respondre a un desgast del paper o la tinta pel pas del temps, o bé com sembla que va ocórrer amb la seua obra, per un abús d'impressions de les làmines després de la seua mort. Hi influeix a més el seu estil i la seua tècnica, caracteritzats per un sistema d'incisions fines i poc profundes que contribueix a un desgast major. Els solcs desapareixien aviat i poques impressions eixirien perfectes en les tirades, probablement més curtes que les d'altres gravadors. Per tant, és lògic que queden relativament poques impressions bones de cadascuna de les seues imatges. Arriben a la conclusió, que compartisc, que ateses les diferències tècniques el seu treball no s'ha de comparar amb el de Dürer basant-se en l'aspecte nítid o en la perfecció de l'estat actual de les estampes conservades. Aquests defectes tècnics en la fase d'entintat i impressió, juntament amb l'ús de materials de qualitat inferior, reforcen la idea de Van Mander respecte a la formació primerenca i potser autodidacta de Lucas amb el burí, així com la possible falta de centres d'impressió preparats per al gravat a la ciutat de Leiden.

visibles les línies originals. Com que aquestes línies de disseny o *pentimenti* podien arribar a ser simples rascades a la superfície del coure, van tendir a desgastar-se ràpidament i van deixar d'apreciar-se després de les primeres estampacions. Desgraciadament, es conserven pocs dibuixos preparatoris que ajudarien a definir molt més el procés de treball, bastant original, d'aquest gravador.

La seua producció gravada és nombrosa i tradicionalment ha sigut dividida en tres etapes contrastades, fruit de la seua evolució i de les influències dominants en cada moment. De la duresa inicial, d'arrel germànica, va passar a actituds més tendres i belles, de tendència italiana. La seua obsessiva plasmació de perspectives molt forçades amb personatges contrafets en postures impossibles s'adverteixen en algunes obres primerenques. Després, les seues estampes giren cap a composicions estables, apaïsades, equilibrades o en *contrapposto*, amb figures més elegants i estilitzades.

### **Primera etapa abans de 1510**

Un dels principals problemes dels especialistes és la classificació i ordenació cronològica dels primers gravats de Lucas van Leyden, que no estan datats. La primera etapa és d'una creació prolífica i una intensa experimentació. En un període de cinc o sis anys va fer més de seixanta gravats, majoritàriament amb el seu monograma L. Només una quarta part estan datats, els primers de 1508. Amb aquesta dada com a punt de partida, diversos estudiosos han mirat d'assignar un any específic per a cada obra, generalment a partir de 1505 o 1506, però els gravats no mostren clarament una evolució. Es poden agrupar en obres realitzades cap a 1508, en un període poc anterior a les festes que van celebrar l'entrada de Maximilià a Leiden.

Una de les seues primeres intencions va ser plasmar el paisatge tradicional holandès en el medi gràfic amb el mateix grau de naturalisme que els pintors flamencs, un propòsit que va arribar a resoldre molt satisfactòriament entre 1516 i 1519. A aquesta primera etapa pertanyen estampes com *La tornada de la fugida a Egipte*, el tema de la qual és

tractat amb la màxima humanitat. Maria donant el pit a Jesús, mentre Josep acosta la fruita a la seua dona. Els seus gravats primerencs d'*Els pelegrins*, *El comiat d'Agar*, *Abigail i David*, *La Sagrada Família*, *Sant Jordi alliberant la princesa*, *La resurrecció de Llàtzer* o *Samsó i Dalila*, mostren algunes limitacions en els exagerats contorns de les figures, els trets, les postures, la perspectiva o la duresa de les draperies. Tanmateix, ja anuncien diverses de les seues millors contribucions a l'art gràfic, com la construcció original dels temes, la presència d'elements quotidians, la dramatització i expressions mostrades, la profunditat dels plans o els contrastos lumínics. En *Mahoma i el monjo Sergi*, de 1508, representa un assumpte poc freqüent, inspirat en els contes de viatges al Pròxim Orient escrits per Jean de Mandeville al segle XIV, i que s'ha vinculat a un possible missatge moralitzador, l'any en què l'emperador Maximilià I visitava la ciutat holandesa. Li serveix d'excusa per a mostrar un paisatge bell i molt ben resolt, d'atmosfera transparent, que guarda relació amb l'escola de pintura de Haarlem, amb Dirk Bouts. Va ser probablement el seu primer gran èxit, especialment pel tractament de l'entorn, que va ser copiat, entre altres, pel seu coetani Raimondi. De manera semblant va resoldre el gravat amb *La temptació de sant Antoni* o la sèrie de «La Passió circular». En aquesta etapa destaquen les composicions apaisades, poc habituals en l'art gràfic. Hi va fer dos dels seus gravats de majors dimensions, genialment resolts, com són *La conversió de sant Pau* i *l'Ecce Homo*. *La conversió de sant Pau*, de 1509, és una estampa de format apaisat i de grans dimensions, que inclou un elevadíssim nombre de personatges entre els quals apareix Pau de Tars encenat, que és guiat pel seu exèrcit a Damasc. La composició segueix una clara diagonal en el sentit de la marxa, amb una distribució d'elements que generen diferents plans de profunditat, i sense desatendre altres parts importants del relat, com el de la caiguda del cavall enlluernat pel fulgor diví a la zona lateral esquerra. L'obra demostra un domini de la representació del paisatge i de l'entorn natural, així com una hàbil i ben resolta variació de distàncies en el pla bidimensional per mitjà de l'art gràfic. Per la seua solució

compositiva i els recursos emprats s'ha posat en relació amb l'estampa de Martin Schongauer *Crist portant la creu* (c. 1475). El problema de la composició el va perfeccionar en 1510 amb el desenvolupament de diverses unitats espacials tancades, que es distingeixen a més per la llum i l'ombra. Es va esforçar a aconseguir una gamma tonal àmplia. Els diferents tipus de figures demostren el seu interès per conèixer millor l'anatomia humana, les seues formes i moviment, i el seu progrés o variació és evident. En 1510 aconseguix una representació tipus, prou refinada, que continuarà utilitzant durant més de quinze anys.

Va realitzar temes que eren especialment sensibles en aquella època pels enfrontaments entre creences, i que va representar de manera original i estudiada. Els seus sensacionals *Baptisme de Crist al Jordà* i *La tornada del fill pròdig* són tractats iconogràficament donant prioritat als aspectes mundans i terrenals, incloent-hi personatges i objectes de la vida quotidiana. En el *Baptisme*, qüestió vital que va provocar enfrontaments entre els mateixos protestants, Lucas van Leyden introdueix una conversa en primer pla que sembla un debat mateix sobre la qüestió. Un infant innocent escolta i ocupa la base central d'una obra que no té glòria o santedat. El baptisme de Crist es representa en segon terme, amb una incisió lleu que allunya l'escena, a la qual assisteixen nombrosos testimonis d'indumentària i aspecte contemporanis. La seua estampa *La tornada del fill pròdig*, de 1510, present en la col·lecció Mariano Moret, destaca encara millor aquests mateixos trets i és un fantàstic exemple de la primerenca mestria en el gravat de Lucas van Leyden. L'escena reforça la necessitat de perdó, misericòrdia i fe, en una època de grans desigualtats socials i econòmiques. Situa al centre l'acte de perdó, que és observat i comentat per diversos grups de persones. El càstig a la seua prodigalitat i desobediència, treballant amb el ramat de porcs, es veu reduït a la mínima expressió al fons de l'escena.

### **Entre 1512 i 1520**

Els gravats efectuats en aquesta etapa intermèdia presenten pocs problemes cronològics, ja que la majoria estan datats i el seu desenvolupament

es pot seguir fàcilment. Es troba amb un estil consistent i madur que el fa destacar com a mestre del burí. Continua provant noves idees, però els seus objectius s'havien refinat bastant. L'organització de les figures en l'espai juga un paper menys important que en l'etapa anterior. L'atenció se centra en les figures i no tant en les vistes profundes i allunyades. La composició es disposa com un caixó poc profund i horitzontal delimitat per una paret tonal de gris mitjà col·locada en paral·lel a la superfície del quadre. Davant d'aquest teló se situen les figures a manera de fris. Aquest efecte s'observa, per exemple, en les estampes de la sèrie amb «La història de Josep», *L'adoració dels Mags*, *La idolatria de Salomó*, *El triomf de Mardoqueu* o *Ester davant Xerxes*.

L'etapa coincideix amb la creació d'altres sèries d'estampes religioses com les escenes de «La Passió» i de «La vida de la Verge», «Els quatre evangelistes» o la representació de diversos sants i escenes de l'Antic Testament. Les seues estampes *Abraham i els tres àngels*, *El triomf de David* o *Els soldats donant beure a Crist* tornen a sorprendre pel seu nou tractament i enfocament. Reprèn assumptes de la literatura clàssica relacionats amb l'amor i les relacions d'afecte no admeses i que generen patiment i acaben en immolació. Són temes que havien sigut quasi completament oblidats per l'Església cristiana i que presenta en composicions de resolució molt distinta en *El suïcidi de Lucrecia* i en *Píram i Tisbe*. Un exemple més de la seua originalitat iconogràfica, lligat en aquest cas a la teologia erasmista, l'observem en *La temptació de Crist*, on el diable no es representa com un monstre infernal sinó com un home cobert, d'aparença normal, excepte per les urpes que es deixen veure per davall de la indumentària i la serp de la lligadura.

L'interès pel paisatge reapareix entre 1516 i 1519, quan resol el problema de l'organització de les figures en l'espai profund. De la rigidesa anterior, passa a una aparença naturalista de contínues i interrompudes obertures de l'espai. Això s'observa en el seu *Sant Jeroni al desert* i, especialment, en les grans estampes d'*El Gòlgota*, de 1517, i *El ball de Maria Magdalena*, de 1519, on arriba a la màxima expressió. Durant

aquesta època es produeixen altres canvis importants, com és l'aparença cromàtica dels gravats. Del negre als tons mitjans de l'inici, ara passen a dominar subtilment els grisos entre 1512 a 1517, que entre 1517 i 1520 es tornen platejats. Aquesta tendència cap als grisos el distingeix dels forts contrastos en les impressions de Dürer, i pot tenir l'origen en la difusió i èxit del camafeu i el clarobscur, amb què s'imita l'efecte dels dibuixos fets en paper de color realçats amb blanc.

Lucas introdueix canvis tècnics importants. El seu vocabulari de línies creix i s'amplia des de línies llargues a petits punts, tot treballat amb precisió. Les línies seran descriptives i tonals. A més, en 1514 es comprova un interès clar pel gravat italià, en particular per Raimondi, de qui pren els tipus de figures i formes, amb accions dinàmiques, dramàtiques i emocionants. Aquest estil el reprendria deu anys després i ja no l'abandonaria. A aquest estil pertanyen obres com el *Sant Mateu*, de la sèrie de «Els quatre evangelistes». L'altra novetat del període és la seua experiència amb l'aiguafort. En 1520 realitza sis gravats amb aquesta tècnica. És conegut com el primer gravador que va usar l'aiguafort sobre coure en compte de ferro com havien fet altres quasi vint anys abans, i el primer que el va combinar en una mateixa làmina amb el burí. L'aiguafort donava sovint un aspecte molt lleuger, com si la tinta es diluïra, i semblava quasi monocromàtic, si no fóra pel treball al burí afegit per a ajudar a modelar les formes. El gran *Retrat de Maximilià I* és el més satisfactori dels seus gravats que combinen burí i aiguafort en termes de contrast i impressió. Encara que el mitjà li va permetre més espontaneïtat i li feia perdre aparentment menys temps, la falta de control i precisió del resultat el va dur a abandonar la tècnica del tot després de 1520. A aquesta tècnica mixta pertanyen les obres *El rapte de Maria Magdalena*, de 1518, i *La mort d'Abel*, *David orant*, *Santa Caterina d'Alexandria*, *El foll i la dona* i *Els captaires*, totes de 1520.

### Entre 1521 i 1530

Lucas era coneixedor de l'obra gravada de Dürer des dels seus inicis, però no va ser fins a 1521 quan es van trobar a Anvers i va augmentar



la seua influència.<sup>13</sup> Va fer cada vegada més èmfasi en el disseny o particularització de cada detall en els seus gravats, la qual cosa els dóna un aspecte més decoratiu i aparença confusa. Es va apropiari més clarament de motius del geni alemany i va donar un contrast més intens de llums i ombres a les seues obres. En les estampes de la sèrie de «La petita Passió», *La Verge amb l'Infant*, *Sant Jeroni al seu estudi* o *Sant Antoni* es pot apreciar aquest canvi estilístic provocat pel contacte amb Dürer.

En 1524 comença una nova manera caracteritzada per tipus de figures més pesants i sòlides, com en *El dentista*, *El cirurgià*, *Sant Cristòfol*, *Sant Pere i sant Pau*, *Virgili al cove*, *Els músics* o *Caïm matant Abel*, aquestes dues últimes en la col·lecció Mariano Moret. Segueix un augment de motius decoratius i ornamentals simètrics, l'increment del moviment i el dinamisme en les escenes i un interès especial pel nu, amb figures de formes elegants, allargades i més ben proporcionades, en les quals utilitza clarament el *contrapposto*. Es pensa que aquests canvis són deguts a la seua relació amb el pintor Jan Gossaert, un dels artistes a qui Mander atribueix la difusió de la manera italiana cap al nord, i el seu viatge conjunt per diverses ciutats dels Països Baixos després de 1524. La carrera de Lucas acaba en aquest punt italianitzant. En 1529 s'evidencia clarament el seu interès per la representació del cos humà i la pèrdua de valor dels paisatges i d'altres elements. La recerca de la bellesa física passa per un moment de nus carnosos i suaus, amb els quals després mira d'expressar acció mostrant figures atrevides, pesants,



13. Sembla demostrat que ambdós artistes es professaven mútua admiració i miraren d'aprendre de les seues aportacions respectives, malgrat la competència en vendes que ja tenien les seues obres a l'època. Segons el diari de viatge de Dürer, quan es van trobar personalment a Anvers en 1521, soparen junts i s'intercanviaren algunes de les seues estampes.

segures, seguint tècnicament la solució de Raimondi, amb figures de contorns espessos i fluids que expressen volum de manera esquemàtica amb una sèrie d'encreuaments amplis i uniformes. En l'estampa del *Banderer nu* de Marcantonio Raimondi, present en la col·lecció Mariano Moret, podem contemplar un exemple del tractament compositiu i les formes expressades en els seus burins a partir de dissenys de Rafael o Giulio Romano. Aquest estil permetia suportar un nombre superior d'impressions i complia la funció de presentar les formes monumentals anunciades pel Renaixement italià. És l'etapa a la qual pertanyen les estampes de la sèrie «Història d'Adam i Eva», «Les Virtuds cardinals i teologals personificades», *Lot i les seues filles*, *Mart*, *Venus i Cupido* o *La caiguda de l'home*.

### **L'empremta de Lucas van Leyden en el gravat dels Països Baixos durant la segona meitat del segle XVI**

L'obra dels gravadors de la primera meitat del segle XVI, especialment de Dürer i Lucas van Leyden, va ser copiada en nombroses ocasions durant la segona meitat de la centúria. En molts casos, les imitacions són tan precises que es generen dubtes respecte si es tracta d'una còpia de nova matriu o una estampa o impressió realitzada amb la planxa original retocada. El mètode habitual d'aprenentatge dels gravadors va consistir a copiar les estampes dels artistes més importants, inclosos els monogrames o les signatures. La qualitat del treball d'alguns d'ells i la seua similitud són les causants de la possible confusió amb els originals. Altres vegades, a causa del gran prestigi dels autors, les còpies es feien passar per autèntiques de manera voluntària perquè cobraren molt més valor.

Entre 1580 i 1620, la recuperació de la figura de Lucas van Leyden va arribar al seu punt màxim i no sols es copiaren i es rescataren les seues obres, sinó que el seu estil va ser imitat especialment pel cercle de Goltzius, des del qual es retia homenatge a un dels grans creadors de l'art holandès. La proximitat d'aquestes obres a l'estil de Lucas van Leyden va fer que a la fi del segle XVII algunes foren incorporades al seu inventari i que les que duïen el seu monograma foren atribuïdes directament a ell.

Un exemple clar el trobem en la producció de Jan Saenredam. En 1600 va crear dos gravats al burí inspirant-se en alguns dels dissenys de Lucas van Leyden, el monograma del qual respecta, i que originàriament van ser gravats en fusta per a la sèrie «El poder de les dones». Representen *Jael i Sisserà* i *Judit i Holofernes* (en aquest cas, sota la direcció de l'editor Carel van Sichem, actiu a Amsterdam entre 1600 i 1618). El mateix Saenredam, també en 1600, va fer una particular versió d'*El triomf de David* de Lucas van Leyden en la seua estampa *L'himne de les filles d'Israel i David*, sota la direcció de l'editor Nicolaes de Clerck (actiu a Delft, 1593-1623). El tema forma part de les imatges de la victòria sobre el fort, per la qual cosa podria tenir una associació contemporània amb la inestabilitat política i el triomf de les ciutats protestants enfront del govern espanyol. L'èxit i la repercussió d'aquesta obra queden ratificats pel seu ús posterior en una edició dirigida pel gravador Pierre Firens (Anvers, 1580-1638), en la qual es va publicar la còpia invertida de l'obra conservant el monograma de Lucas van Leyden. Aquestes quatre estampes esmentades que s'inspiren o s'aprofiten del reconeixement de Lucas van Leyden per part de gravadors o editors es troben en la col·lecció Mariano Moret. Altres vegades, mestres posteriors van imitar el seu estil amb una ostentació de virtuosisme, com va fer Hendrick Goltzius en les seues estampes de *L'adoració dels Mags* i *La temptació de sant Antoni*.

**Hendrick Goltzius** (Mullbracht, 1558 – Haarlem, 1617). Dibuint, gravador i pintor holandès considerat un dels millors artistes gràfics dels Països Baixos. La seua biografia es coneix amb molt de detall fins a 1604 gràcies a la informació proporcionada pel seu amic i pintor Karel van Mander. Dels seus últims dotze anys de vida, dedicats fonamentalment a la pintura, art en què es va iniciar en 1600, en sabem bastant menys.<sup>14</sup>

Una de les principals virtuts de Goltzius en l'art gràfic va ser la seua capacitat com a dibuint i creador original de composicions, trets que hem destacat tant en Dürer com en Lucas van Leyden. En la seua època, a més, l'art del gravat de reproducció s'havia estès, i en els grans tallers d'impressió, des de molt joves s'ensenyava el maneig del burí i els coneix-

xements necessaris per a copiar a la perfecció qualsevol gravat o dibuix. El seu nou estil, que descansa sobre les ensenyances cultes de Coornhert, Van Mander i Spranger, li van permetre superar el domini editorial d'Anvers i, des del seu taller a Haarlem, amb l'ajuda de joves col·laboradors, guanyar-se la fama i obtenir beneficis. A pesar d'aquesta destacada originalitat de Goltzius, també es va inspirar en la pintura, l'escultura o la realitat i, especialment, en la gran col·lecció d'estampes ordenades per temes que degué tenir a la seua disposició. Entre els gravadors més influents en ell es troben Raimondi, per les seues múltiples reproduccions de la pintura italiana, Dürer i els petits mestres alemanys i Lucas van Leyden, pel seu particular tractament dels temes i solucions tècniques, com a reflex i fidelitat, a més, de la tradició artística holandesa.

### **Infantesa i formació (1558-1577)**

Els començaments de Goltzius van ser molt durs, ja que quan a penes tenia un any es va cremar les mans i els tendons de la dreta se li van quedar danyats i engarrotats per a tota la vida. No obstant això, la lesió no va limitar la seua capacitat en el dibuix i el gravat, sinó que el va fer més fort. En 1564, tot just amb sis anys, es va incorporar com a aprenent al taller de vidrieres i pintura de son pare Jan Goltz II (c. 1534/1435 – d. 1609) a Duisburg. En 1574 va ser acceptat com a deixeble pel gravador Dirck Volckertsz Coornhert (Amsterdam, 1522-1590), que havia fugit d'Holanda i tenia un taller a la ciutat veïna de Xanten. Goltzius va aprendre l'ofici de gravador i es va amerar de l'erudició i ètica del seu mestre. Les seues primeres estampes reflecteixen l'estil de Coornhert, el seu catolicisme no ortodox i la seua inclinació cap a la tolerància i la raó. Gràcies a ell, també va entrar en contacte amb l'art i amb els artistes dels Països Baixos. Les pintures de Maarten van Heemskerck (1498-1574), Frans Floris (Anvers, 1519-1570), Adriaen de Weert (Brussel·les, c. 1540-1590) i Bartholomeus Spranger (Anvers, 1546-1611), tots ells influïts per les estampes d'Il Parmigianino (Francisco Mazzolla, Parma, 1503-1540), es troben entre les primeres fonts d'inspiració locals de Goltzius.

## Haarlem, 1577-1590

Al març de 1577, després que Haarlem haguera sigut alliberada i s'unira a l'aliança antiespanyola sota la pau de Gant, Coornhert va tornar a la seua ciutat, i poc després hi va atraure el seu deixeble Goltzius.<sup>15</sup> Durant els seus inicis a Haarlem, Goltzius va treballar per a Philip Galle (Haarlem, 1537-1612), un altre gravador que s'havia format amb Coornhert i que havia creat una empresa editorial a Anvers, i per al taller Aux Quatre Vents, dirigit per la viuda de Hieronymus Cock. Va gravar amb els Collaert i els Wierix dissenys de Maerten de Vos, Stradanus i creacions pròpies. Entre aquestes últimes figuren nombroses al·legories polítiques, filosòfiques i religioses cristianes, temes ètics, morals i de tolerància, basats fonamentalment en els ideals de Coornhert. Els seus gravats van aconseguir un ampli i ràpid reconeixement, amb assumptes de contingut religiós i didàctic.

En 1579 es va casar amb Margaretha Grietgen Jansdr, una viuda que procedia de la pròspera burgesia catòlica de Haarlem, amb l'herència de la qual es va poder establir de forma independent. A més, va aportar al



14. El seu besavi Hubrecht Goltz, el seu avi Jan Goltz I i el seu oncle Hubert Goltzius van ser pintors. Aquest darrer també va ser col·leccionista, gravador i editor. A més del *Schilderboek* (1604), sobre Goltzius es poden consultar alguns dels treballs dedicats a ell, especialment com a gravador: W. L. Strauss, dir. (1977), *Hendrik Goltzius 1588-1617: the complete engraving and woodcuts*, Nova York, Abaris Books; N. A. Bialler (1983), *Hendrik Goltzius and the netherlandish chiaroscuro woodcut*, Michigan, Ann Arbor; T. D. Kauffmann (1988), *The School of Prague: painting at the court of Rudolf II*, Chicago, University Press; D. Acton (1994), *Hendrik Goltzius and Rudolfine Mannerism in the graphic art*, Michigan, Ann Arbor; H. Leeftang i G. Luijten, dirs. (2003), *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, prints and paintings*, Amsterdam, Rijksmuseum.

15. Llavors, a Haarlem era visible l'empremta de diversos esdeveniments destructius. Va ser assetjada durant vuit mesos i ocupada quatre anys per les tropes espanyoles. A més, en 1574 s'hi havia estès un brot epidèmic que provocà moltes morts, i a l'octubre de 1576 un gran incendi va destruir la quarta part dels edificis. Malgrat això, el flux d'immigrants i el retorn d'exiliats van permetre una etapa de prosperitat.

matrimoni un fill, Jacob Adriaensz Matham (1571-1631). Des de 1582, Goltzius hi va obrir un taller d'impressió en què col·laboraven joves gravadors aprenents, entre els quals hi havia el seu fillastre Jacob Matham, i que va trencar el monopoli d'Anvers.<sup>16</sup> Els seus petits retrats meticulosament dibuixats i gravats es venien bé entre l'elit de Haarlem i d'altres ciutats, i van ser una font important d'ingressos. Goltzius degué viatjar molt pels Països Baixos i es va familiaritzar amb nombrosos patrons. A diferència de l'etapa anterior, els nus i els temes eròtics comencen a ocupar un lloc central. Els gravadors Cornelius Cort (Edam, 1533-1578) o Antoine van Blocklandt (1533-1583) el van inspirar tècnicament per a representar hàbilment el nu, expressar-ne els contorns, la musculatura, la textura de la pell, no estàtic sinó en torsió i gesticulant. Indirectament o a través de les estampes, li arriben les aportacions de Rafael, Tiziano, Barocci, Zuccaro o Michelangelo.

També resulta cridaner el gran nombre de retrats de persones vinculades al cercle del líder de la rebel·lió contra Espanya, Guillem d'Orange, de qui Coornhert va ser assessor. Guillem d'Orange i la seua muller Carlota de Borbó van ser retratats per Goltzius. En 1580 va representar l'alliberament de Haarlem, i en 1584 va fer la sèrie d'estampes amb la seua processó funerària, en la qual figuren retrats de dotzenes de nobles. No obstant això, Goltzius també va representar els editors d'Anvers Christopher Plantin i Philip Galle, Abraham Ortelius i altres figures destacades dels cercles intel·lectuals catòlics de Haarlem.

En 1584 es va produir un fet clau en l'evolució del seu estil. El pintor i historiador Karl van Mander (Meulebeke, 1548-1606), que havia treballat a Itàlia i Viena i coneixia bé l'art internacional i les fonts clàssiques, va arribar a Haarlem fugint de Flandes. En poc de temps, es va associar amb Goltzius i amb el pintor Cornelis Cornelisz (Haarlem, 1562-1638) per fundar l'«Acadèmia de Haarlem», amb la qual pretenien recuperar l'estudi de la mitologia clàssica i l'ensenyament correcte de les tècniques artístiques. Quan Van Mander va compartir amb ells els dibuixos manieristes de Bartholomeus Spranger (Anvers, 1546-1611), des

de 1581 pintor de la cort a Praga de l'emperador del Sacre Imperi Rodolf II d'Habsburg, els seus estils es van veure contagiats immediatament. En 1585 Goltzius va fer els primers gravats a partir dels dibuixos de Spranger, encara que fins a l'any següent no va aconseguir la seua vertadera difusió amb l'èxit sorprenent de *Les noces de Cupido i Psique*. Posteriorment, es va encarregar de gravar al burí fins i tot algunes composicions espectaculars que el pintor li va trametre directament des de Praga. La influència de Spranger va arribar a la resta de la producció de Goltzius, fins i tot la realitzada segons els dissenys de Cornelisz entre 1586 i 1591, que es venia amb gran èxit a la fira de Frankfurt. Goltzius s'hagué d'enfrontar amb l'instrument davant del metall per tal de rivalitzar en execució amb els fantàstics dibuixos de Spranger. Va ser un estímul decisiu en el domini tècnic, ferm i virtuós del burí a partir del modelatge dels dissenys d'un altre artista. Va allargar les línies encara bastant fines i va fer alhora la trama encreuada amb les figures i ombres per a accentuar la redonesa de les formes. D'aquesta manera aconseguia la vitalitat que tenien els dibuixos originals. En 1588 Goltzius havia transformat les fortes línies esmolades en una poderosa presència, amb una manera personal, amb què les seues figures prenen un estil unflat o voluminós.

L'èxit de la seua producció i les peticions d'obres el van dur a contractar en 1585 els serveis d'alguns gravadors d'Anvers, com els germans Adriaen i Joannes Collaert, perquè executaren els seus dissenys. Paral·lelament, Goltzius estava treballant i formant deixebles al seu taller, que van tardar a poder signar les seues creacions. La seua bona posició i el



16. Les primeres edicions porten l'orgullosa signatura *Henricus Goltzius excudit* («editat per Hendrick Goltzius») i *gedruckt tot Haerlem* («imprès a Haarlem»).

seu ego el van portar a rebutjar en 1586 la participació en el gravat de 150 làmines per a il·lustrar una Bíblia que anava a ser editada per Plantin. Entre els joves gravadors que col·laboraven al seu taller per a gravar els seus dissenys hi havia el talentós Jacques de Gheyn II (1565-1629), que va treballar per a Goltzius des de 1585 fins a 1588 i no va signar en estampes publicades fins a 1587; Jan Saenredam (c. 1565-1607), que es va formar entre 1587 i 1590, i després de dos anys al taller del seu amic De Gheyn a Amsterdam, va continuar col·laborant amb Goltzius; el seu propi fillastre Jacob Matham, que va signar les seues primeres estampes en 1589 a l'edat de divuit anys i va anar a Itàlia entre 1593 i 1597; i Jan Muller (Amsterdam, 1571-1628), que va treballar amb ell des de 1589, abans de viatjar a Itàlia entre 1594 i 1602 i posteriorment ocupar al costat de Spranger un lloc a la cort de Rodolf II de Praga.

La producció del taller va augmentar significativament entre 1586 i 1590, amb més de dos centenars de gravats, dels quals més de tres quartes parts van quedar sota la seua responsabilitat. És evident que aquest creixement progressiu va tenir suport en l'activitat desenvolupada pels seus ajudants, que havien adquirit una pràctica que els capacitava per a continuar el treball al taller, fins i tot sense el mestre. A aquest període immediatament anterior a la seua marxa a Itàlia pertany la seua sèrie del credo curt o dels apòstols, de 1589, composta per catorze estampes que representen «Crist Salvador, els dotze apòstols i sant Pau com a apòstol dels gentils». En la col·lecció Mariano Moret es conserven vuit estampes de la sèrie, alguna de les quals, com la de *Sant Felip*, procedent de dues tirades distintes. En general, sobreïx la força expressiva i sentimental de les figures voluminoses i destaca especialment el tractament variat de les mans. En elles, es mostra un estudi anatòmic i una tensió especial que acaba reflectint en *Sant Judes Tadeu* la representació de la mà de l'artista, d'aspecte danyat i encongit, com a conseqüència de l'abrasió patida en la infantesa. L'etapa coincideix a més amb els problemes físics i mentals de Goltzius i amb la decisió d'emprendre un viatge a Itàlia que havia posposat en diverses ocasions pel seu matrimoni i uns altres



compromisos. Va deixar el negoci, els seus deixebles i la seua impremta durant més d'un any.

### **El viatge a Itàlia, 1590-1591**

La inclinació malaltissa de Goltzius cap a Itàlia és anterior al seu viatge. Els successius impediments sembla que li van provocar una fixació encara major. Cap a 1589 Goltzius realitzava els gravats per a una àmplia sèrie d'il·lustracions de *Les metamorfosis* d'Ovidi, en les quals comença a inclinar-se cap a la manera italiana amb figures menys pesants, de línies més suaus que en treballs anteriors, i que interactuen d'una manera un poc més equilibrada, sense perdre el dinamisme. L'escenari adquireix protagonisme, ajudat pels jocs de llums i ombres. Un exemple d'aquest canvi el veiem en l'escena amb *Júpiter i Ió* pertanyent a la col·lecció Mariano Moret.

A l'octubre de 1590 Goltzius i el seu servent es van embarcar des d'Amsterdam cap a Hamburg, i des d'allí es van desplaçar a peu fins a Munic. Per evitar contratemps i trobades socials de què no era gens partidari, Goltzius va viatjar d'incògnit la major part del temps, la qual cosa va generar nombroses anècdotes que denoten la seua rica imaginació i enginy. A Munic, per exemple, Goltzius i el seu ajudant van intercanviar els seus papers i van arribar a enganyar el gravador de la cort bavaresa Joannes Sadeler. Una vegada a Itàlia, va passar per Venècia, Bolonya i Florència i va acudir als llocs on s'havien venut les seues estampes per conèixer l'opinió dels artistes sobre les seues obres i beneficiar-se d'ells. Quan va arribar a Roma al gener de 1591 la ciutat estava afectada per la penúria i per una epidèmia de pesta. Diversos papes van morir en pocs mesos. Sense reconèixer la seua identitat, va dibuixar del natural estàtues clàssiques i pintures italianes i fins i tot va sol·licitar l'ajuda d'un artista local, Gaspare Celio (1571-1640), per a fer-li dibuixos d'aquelles obres d'art que, per l'elevat nombre, ell sol no hauria pogut representar. Durant la seua estada a Roma també degué adquirir estampes dels grans mestres italians, així com d'altres gravadors disponibles. Va visitar Nà-

pols, i de tornada a Roma va conèixer artistes com Federico Zuccari. La tornada a Haarlem va començar a l'agost 1591, i durant el viatge va poder retratar nombrosos artistes.

### **Haarlem, 1591-1617**

De nou al seu taller, Goltzius hi va incorporar les seues experiències italianes i els estudis que va portar de tornada en dibuixos i estampes. Els fabulosos dibuixos que va fer de les escultures italianes estaven destinats a formar una sèrie gravada. No obstant això, només tres es van concloure cap a 1592 l'*Hèrcules Farnese*, l'*Apol·lo del Belvedere* i *Hèrcules i Tèlef*. Goltzius era molt perfeccionista i va ser relativament freqüent que les seues làmines i projectes per a estampes quedaren inacabats. En aquest cas, l'estampació i venda no va tenir lloc fins a 1617, l'any de la seua mort i sota la direcció de l'editor de Haarlem Herman Adolfsz.

És molt probable que quan Van Mander va ensenyar a Goltzius els dibuixos de Spranger també li mostrara fulls italians com la còpia que Polidoro Caldara da Caravaggio (c. 1492/1495 – 1543) va fer d'un fris en relleu clàssic amb *El càstig de Níobe*. El conjunt imprès feia més de tres metres de longitud i va requerir el gravat de vuit planxes de coure de 260 x 385 mm cadascuna, sota la direcció de Goltzius i la col·laboració al burí de Jan Saenredam. L'obra, de 1594, va ser molt lloada i va incloure la dedicatòria de Goltzius a Polidoro i l'agraïment a Federico Cesi, duc d'Acquasparta, famós naturalista que fundaria anys més tard la prestigiosa Accademia dei Lincei, la primera de ciències a Itàlia. Jan Saenredam es va convertir en el gravador més productiu del taller de Goltzius quan Jacob Matham se'n va anar a Itàlia entre 1593 i 1597. A pesar de tot, la producció de Goltzius va continuar creixent. Va ser l'etapa en què va produir les seues estampes més virtuoses, dibuixos a llapis i a tinta i una gran quantitat de dissenys per a gravar. De les 160 làmines creades en aquests anys, només en va gravar personalment unes quaranta. Tanmateix, els nombrosos dibuixos preliminars conservats permeten apreciar una cura especial per a guiar el treball de gravat dels seus ajudants. La

seua imaginació es va desbordar. Va ser el primer a representar als Països Baixos certs temes de la mitologia clàssica, alguns de naturalesa eròtica, i altres assumptes que permetien la representació del nu idealitzat. Les sèries d'estampes amb temes al·legòrics habituals, com «Els quatre elements», «Les quatre estacions», «Les edats de l'home» o «Els moments del dia», van ser representades per mitjà d'escenes de gènere, enginyoses, innovadores i influents.

A més dels temes nous, entre 1593 i 1594 Goltzius va gravar les famoses sèries de «La vida de la Verge» i «La Passió» a l'estil, segons l'escena, de Dürer, Lucas van Leyden, Il Parmigianino i altres mestres italians com Barocci. I ho va fer en un intent de superar el model, o per demostrar les seues habilitats i capacitat. El seu desig d'arribar a l'aparença de les estampes del mestre de Leiden el va portar fins i tot a emprar tinta grisa per a aproximar-se al to platejat de les obres de Lucas van Leyden. Algunes d'aquestes estampes es poden admirar en la col·lecció Mariano Moret.

Goltzius va fer un pas més en l'ús de referents i models gravats o pintats. De la utilització aleatòria d'uns i altres mestres que s'aprecia en les sèries de «La vida de la Verge» i de «La Passió», en la seua *Pietat* de 1596 va voler combinar-los en una única obra. Va mirar de gravar la planxa a la manera de Dürer, però partint de l'estàtua produïda per Michelangelo. De manera semblant, en *L'adoració dels pastors* Goltzius va intentar crear una síntesi dels trets essencials de l'art italià i de l'art del nord amb la incorporació del seu propi estil. En aquest cas, va gravar pretenent assolir la tonalitat de Lucas van Leyden i l'aparença del *sfumato* de Tiziano, però l'obra mai es va completar. Està considerada l'última estampa de Goltzius.

Els seus dibuixos sobre paper, pergamí i tela, extremadament acurats, eren perseguits pels grans col·leccionistes. Per interès comercial, va establir relacions internacionals amb governants i altres importants col·leccionistes. Davant dels mètodes habituals de plagi a l'època, en 1595, Goltzius va arribar a rebre un privilegi que protegia les seues edi-

cions contra els copistes durant sis anys dins de la jurisdicció imperial de Rodolf II. La condició era que proporcionara tres impressions de cada gravat i que no contingueren res que entrara en conflicte amb la religió catòlica i les lleis del Sacre Imperi. Aquesta censura voluntària li va imposar poques restriccions, perquè va usar el privilegi tant en estampes religioses com en nombroses obres amb nus pagans eròtics.

En 1600 la seua salut i altres factors, com ara l'absència de necessitats financeres o el seu excessiu perfeccionisme en el gravat, l'execució del qual allargava en excés fins al punt de provocar la paralizzació de l'obra, el van portar a deixar de gravar. Amb quaranta-dos anys, va iniciar la seua carrera com a pintor, curta però reeixida i reconeguda en vida. Va continuar col·leccionant monedes antigues i, per plaer, va adquirir algunes pintures d'Aertgen van Leyden i Lucas van Leyden, com el seu tríptic de *Crist guarint el cec de Jericó*, que segons Van Mander va comprar a Leiden en 1602 per un preu altíssim. Aquell mateix any Goltzius i Van Mander van aconseguir frenar la venda del tríptic d'*El Judici final* de Lucas van Leyden (Leiden, Stedel. Mus. Lakenhal) als agents de Rodolf II de Praga, entre els quals figurava el seu antic ajudant Jan Muller. Una mostra primerenca de defensa del patrimoni local.

Des de 1605 fins a 1608 va estar immers en una disputa legal amb Lenaert Engelbrechtsz, una fosca figura que va viure a casa de Goltzius durant un temps en 1605. Sembla que el va iniciar en pràctiques alquímiques amb un cert engany, la qual cosa li va provocar una gran pèrdua econòmica i sobretot una lesió en un ull com a conseqüència dels experiments. Es pensa que Goltzius pretenia extraure pigments i obtenir tot tipus de colors per a aplicar-los al seu art.

En 1612 Goltzius probablement va exercir un paper important en la recepció a Haarlem de Rubens, Hendrick van Balen i Jan Brueghel. Va morir a Haarlem en 1617, quan Rubens havia aconseguit imposar el seu estil als Països Baixos i posava fi al manierisme tardà. Però les seues estampes van continuar aportant idees i solucions als artistes d'Europa o Amèrica.<sup>17</sup> El negoci del taller va continuar amb Jacob Matham i tres

dels seus fills, que van mirar de seguir les empremtes del seu avi il·lustre. Tanmateix, va adquirir un to predominantment catòlic en comparació amb la «llibertat» característica de Goltzius. El seu fillastre va arribar a ocupar un lloc al Gremi de Sant Lluc i al catòlic Gremi de Sant Jaume i va ser membre d'altres dues associacions religioses, del Gremi de Sant Hubert i el Gremi del Sant Nadal.

### **Saenredam i Muller: deixebles del taller de Goltzius**

Ja s'ha dit que al seu taller es van formar diversos gravadors holandesos capaços d'acostar-se a la qualitat del mestre. Van aprendre la seua tècnica i el seu estil copiant i gravant fonamentalment els seus dibuixos. Les obres estampades van difondre la tendència manierista i la iconografia personal de Goltzius. En pocs anys, els recels i enveges entre els artistes van provocar la seua marxa del taller, i el penediment per part del mestre. Al llarg de la seua trajectòria, Goltzius, amb la seua personalitat perfeccionista, havia estimulat aquella competència no sols amb els seus contemporanis, sinó també amb els grans genis del gravat que el van precedir i a vegades amb un atreviment excessiu que denota la seua personalitat. Excepte el seu fillastre, tots els seus pupils van adquirir una certa independència, treballant per a governants o instal·lant el seu propi taller de producció.

**Jan Pieterszoon Saenredam** (Zaandam, c. 1565 – Assendelft, 1607). Orfe en la seua infància, va ser criat pel seu oncle Pieter de Jongh. Des de petit va demostrar un gran talent artístic. Es va iniciar com a apre-



17. La sèrie gravada del credo dels apòstols de Goltzius va ser utilitzada clarament com a model per a unes pintures del segle XVII que avui es conserven a la catedral de Lima. Vegeu J. M. González de Zárate (2008), «La serie de los Apóstoles en la Catedral de Lima: sus fuentes gráficas», *Brocar*, núm. 32, 191-218.

ment de cartògraf, i va arribar a realitzar diversos mapes, però la seua habilitat va provocar la seua marxa a Haarlem per aprendre al taller de Hendrick Goltzius en 1589. Aviat es convertiria en un dels seus alumnes més avantatjats. Sembla que hi hagué gelosia i una certa rivalitat professional, la qual cosa va provocar la seua partida a Amsterdam, on es va instal·lar al taller del seu amic Jacques de Gheyn II durant dos anys. Va gravar alguns dels dibuixos més importants que el mestre havia dut del seu viatge a Itàlia, encara que la seua producció es va ampliar amb dibuixos d'altres artistes holandesos. Malgrat la seua formació i contactes amb el manierisme, el seu estil es caracteritza per la delicadesa, vigor i llibertat dels traços. Les seues obres es van fer cada vegada més elegants i refinades, amb tons platejats i textures sedoses, jocs de llums i ombres que aconsegueixen donar-los plasticitat i vigor. En 1595, va tornar a Assendelft, on es va casar i va muntar el seu propi taller. En el seu primer gravat va representar els apòstols, segons un dibuix de Karel van Mander. Va produir làmines de la seua pròpia invenció, però la majoria a partir dels dibuixos de Goltzius, Abraham Bloemaert, Cornelis van Haarlem o Polidoro Caldara da Caravaggio, com en el fantàstic fris d'*El càstig de Níobe*, parcialment representat en la col·lecció Mariano Moret. Es calcula que va fer més de cent setanta làmines. Jan va deixar a la seua esposa una propietat considerable com a conseqüència de les inversions lucratives en la Companyia Holandesa de les Índies Orientals. Va morir de tifus a Assendelft en 1607.

**Jan Harmensz Muller** (Amsterdam, 1571-1628).<sup>18</sup> Gravador i pintor holandès. Va ser el major dels fills de Harmen Jansz Muller (1540-1617), impressor, gravador i editor d'Amsterdam. El negoci familiar anomenat *De Vergulde Passer* («La brúixola daurada») estava situat a Warmoesstraat, i Jan Muller hi va treballar uns quants anys. Va ser aprenent al taller de Hendrick Goltzius a Haarlem fins a 1594 i potser en aquell període, a més dels dibuixos del mestre, va gravar al burí les sèries de «La Passió» o «Els evangelistes» de Lucas van Leyden. Quasi mig segle després van ser reeditades en Amsterdam per Clement de Jonghe (c.

1624 – 1677).<sup>19</sup> Algunes de les seues obres, de tirades distintes, es poden veure en la col·lecció Mariano Moret. Entre 1594 i 1602 va viatjar a Itàlia, amb estades a Roma i Nàpols. Va quedar emparentat pel seu matrimoni amb l'escultor holandès Adriaen de Vries, deixeble de Giovanni da Bologna, de qui va gravar diverses composicions. També va mantenir contactes amb Bartholomeus Spranger i altres artistes a Praga, que sota el govern de l'emperador Rodolf II s'havia convertit en un centre artístic i cultural de primer ordre. Quan va morir, va deixar tota la seua producció, incloses les seues làmines de coure gravades, al seu fill solter Jan.



18. Sobre Muller vegeu D. Scrase (1996), *The Golden Century. Dutch Master Drawings from the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Munic, Schirmer/Mosel; i J. M. Montias (2002), *Art and Auction in the 17<sup>th</sup> century*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

19. De Jonghe va ser un comerciant d'art alemany que es va traslladar a Amsterdam entorn de 1643. Va ser un dels principals editors d'impressió i distribuïdors de la seua època. Va disposar de més de tres mil planxes de coure, amb les quals pogué editar al voltant de seixanta mil estampes de gravadors reconeguts, coetanis com Rembrandt, qui el va retratar a l'aiguafort en 1651, i molts altres d'anteriors, com Lucas van Leyden. Vegeu F. Laurentius (2010), *Clement de Jonghe, en kunstverkoper de Gouden Eeuw. Een Biografie van Clement de Jonghe (ca. 1624-1677) In een van analizer zijn bedrijf aan de mano van archiefmateriaal, prenten, druktechnische aspecten en papieronderzoek*, Houten, Hes & De Graff Pub BV. Bibliotheca Neerlandica, vol. xl.







*“I així mateix hagueren de fugir els déus del paganisme i buscar recer ocults amb tota mena de disfresses als amagatalls més obscurs quan el Déu vertader aparegué amb la seua creu i els iconoclastes fanàtics, la banda sinistra dels monjos, destruïren els temples i llançaren anatemes contra els déus proscrits. Molts d'aquests pobres emigrants, sense asil ni ambrosia, hagueren de recórrer a una honrada feina terrenal per guanyar-se almenys el pa. Alguns d'ells, després de confiscar-los els béns i els boscos sagrats, van ser forçats a treballar com a simples jornalers entre nosaltres, a Alemanya, i a beure cervesa en compte de nèctar”<sup>1</sup>.*

# 07

## Les històries dels déus i els homes en la col·lecció Mariano Moret

*Nuria Blaya Estrada (Florida Universitaria)*

Déu, els déus, els homes. La seua història i les seues històries. Les seues creences, les seues pors, les seues perversions, els seus instints. Això és el que revelen o oculten les imatges, les icones i els mites.

Les estampes de la col·lecció Mariano Moret poden ser un valuós testimoni a l'hora de reconstruir determinats aspectes de la història moderna, de la història de l'art en general i de la història del gravat en particular. Les tècniques, els estils, les escoles, el context polític, religiós i cultural. Una mirada a través d'aquests paràmetres és, sens dubte, útil i necessària. Però no és l'única. Leonardo da Vinci ja va fer en el seu moment una advertència en aquest sentit: la passió intel·lectual allunya la

sensualitat. Una frase que en aquest context ens adverteix del que podem perdre o deixar pel camí si ens obstinem a fer exclusivament una anàlisi convencional, si negligim el que palpita darrere d'algunes imatges que tenen en comú trets, missatges i lectures que van més enllà de la temàtica, de l'autor o de l'escola.

Si deixem anar la nostra mirada, lliure i ràpida, per les obres de la col·lecció Mariano Moret, hi trobem immediatament els llocs comuns a què ens hem referit. Kandinski, en el seu cèlebre llibre sobre l'espiritualitat en l'art, a fi de demostrar com resulta d'estèril per al públic la visita a un museu o col·lecció en què es limita a identificar temes, títols o artistes, fa una enumeració molt eloqüent:

[...] una crucifixió pintada per un artista que no reconeix Crist; flors, persones assegudes, caminant, aturades, a vegades sense roba, nues, innumbrables dones nues ... un retrat del conseller N; un crepuscle; una damisel·la vestida de rosa; ànecs volant; un retrat de la baronessa X; oques volant; una damisel·la vestida de blanc...<sup>2</sup>

Seguint el mètode de Kandinski, la nostra enumeració, o almenys una part, podria ser la següent: «Un home capturat, un home flagel·lat, una dona nua amb dos cànters, un home nu flagel·lat, dos homes nus lluitant, dona nua, home nu, dos homes nus lluitant per una dona nua, dos homes torturats, dona nua clavant-se una espasa, dona nua amb una espasa que sosté un cap tallat, jove que sosté un cap tallat, dona nua que introdueix en un sac un cap tallat, dona nua raptada per home nu, infants atacats per lleons, infant defecant, dona travessant el cap d'un home amb un clau...». Nuesa, tortura, mort, passions, raptés, decapitacions. Eros i Tànatos hi són presents, i no sols en la mitologia. En aquesta enumeració, aquestes breus descripcions inclouen escenes de l'Antic Testament, dels evangelis, de la història sagrada, de la història de l'home. Crist, David, Hèrcules, Judit, Jael, Plutó, Dido, Tomiris. I encara que formen part de cultures, creences i escoles diferents, heus-les ací, revelant gustos, inclinacions i desordres que mostren, com va dir Bataille,<sup>3</sup> que l'erotisme és l'aprovació de la vida fins en la mort, i que els mites,

tant aquells en voga com els que han sigut expulsats a l'exili, troben en l'art un refugi quasi vitalici.<sup>4</sup>

La mitologia ja no és religió, és símbol, al·legoria o excusa per a mostrar un nu, la perícia d'un artista o un assumpte que en un altre lloc no tindria cabuda. Com assenyala Heine en el text que encapçala aquest escrit, ara és un altre l'amo vertader del món, d'un món dividit en nom seu, una circumstància històrica, política i religiosa que no podem obviar en analitzar les imatges que ens ocupen. El segle XVI és el segle de la difusió a Europa del Renaixement, de les idees humanistes, de l'Estat modern, el segle dels descobriments, dels avanços científics. Però aquells vents de modernitat, de crítica, de reflexió, van arribar també a la religió, i és l'època en què definitivament s'estableix un cisma i una crisi que acabarien dividint el mapa d'Europa després d'un període convuls de guerres entre catòlics i protestants. Les estampes de temàtica religiosa de la col·lecció Mariano Moret ens permeten també aproximar-nos a aquella nova espiritualitat, a aquella forma nova d'acostar-se a Déu, als misteris de la fe, a les Escriptures.

Una altra visió del Renaixement, una altra conseqüència del progrés humà, una altra societat, una altra forma de vida, que, sense girar l'esquena a les novetats que s'havien gestat al sud dels Alps, genera noves lectures, nous missatges i avui ens permet noves mirades.



1. H. Heine (1853), *Les Dieux en Exil*, Brussel·les, Alphonse Lebègue. (Edició en espanyol *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruquera, 1984.)
2. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper, Munic, 1912. (Edició en espanyol *De lo espiritual en el arte*, Barcelonal, Paidós, 1998.)
3. G. Bataille (1997), *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
4. G. Solana (2009), *Perverso Polimorfo*, en «Lágrimas de Eros», Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

### **La iconografia religiosa. Fonts, visions i interpretacions**

El segle XVI és el segle de la Reforma, la Contrareforma, de la divisió de la cristiandat, la centúria en què apareixen, es difonen i en alguns llocs triomfen ràpidament i radicalment les doctrines protestants promulgades per Luter i Calví. I en aquella època i en aquells llocs estan realitzats molts dels gravats que componen la col·lecció.

Però també cal advertir que per la diversa procedència i cronologia, no totes les obres de tema religiós han de ser analitzades exclusivament a la llum d'aquests esdeveniments. Sense oblidar, com veurem més endavant, que en molts d'aquests gravats la relació amb el fet religiós o amb la història sagrada es limita a l'elecció d'un tema que no és sinó el pretext per a compondre escenes, mostrar anatomies o teixir missatges o al·legories.

Tornant al panorama espiritual i la seua repercussió en l'art, és important matisar que la peculiaritat de la iconografia, dels temes i de la manera en què són representats pels artistes obeeixen a motius que hem d'emmarcar en un context molt més ampli. D'una banda, en aquestes ciutats comercials i burgeses es desenvolupa un art en què es para especial atenció al detall anecdòtic, quotidià, popular. I d'altra banda, l'empremta d'una espiritualitat també més personal i intimista es deixa sentir fins i tot abans que començaren a expandir-se les idees protestants per aquesta part d'Europa.

Ja feia temps que se sentien veus crítiques, veus que qüestionaven alguns ensenyaments i pràctiques de l'Església, que dirigien la mirada al cristianisme primitiu, a una espiritualitat de tipus cristocèntric, que proposaven el retorn a les Escriptures, a una vivència més personal i introspectiva del fet religiós. Wycliff, ja al segle XIV, propugnava una relació directa dels homes amb Déu sense necessitat ni tan sols de la mediació de l'Església. Es referia a l'autoritat basada en la gràcia, a la predestinació i al poder de les Sagrades Escriptures. Les seues idees serien difoses pels hussites, seguidors del professor i predicador bohemí Jan Hus, que va ser condemnat a la foguera i que, segons la llegenda, just abans de morir,

jugant irònicament amb el seu cognom, que significa «oca» en txec, va llançar una frase que temps després va adquirir el caràcter de revelació: «Torraràs una oca, però dins d'un segle et trobaràs amb un cigne que no podràs torrar». Als Països Baixos sorgeix un corrent espiritual conegut com a «*devotio* moderna», que es difon per altres llocs d'Europa i que es basa en la contemplació i la unió directa amb Déu a través de l'oració, la il·luminació i les Escriptures, i que té en la figura de Thomas Kempis, autor de la *Imitació de Crist*, un dels seus màxims representants.

El terreny estava abonat perquè triomfaren amb rapidesa les idees protestants, i això va portar com a conseqüència un canvi en l'elecció i representació dels temes religiosos, en els quals ara tindran prioritat les Escriptures i els episodis de l'Antic Testament, un aspecte que, d'altra banda, com hem assenyalat, ja apreciem en algunes obres primerenques.

El tema religiós és freqüent en moltes de les estampes de Lucas van Leyden que formen part de la col·lecció Mariano Moret. Aquest artista, pintor, dibuixant i gravador, i un dels pioners de la pintura de gènere a Holanda, és també un gran narrador d'històries, que introdueix nous temes en les seues obres i interpreta temes populars des d'una mirada diferent. Els episodis de la història sagrada adquireixen de la mà del mestre holandès un matís quotidià, quasi costumista, sobretot abans que es deixara sentir en el seu estil la influència de l'art italià derivada del seu contacte amb Jan Gossaert i Jan van Scorel.<sup>5</sup>

En les planxes que realitza per a la sèrie de «La Passió», a més de la influència de Dürer, amb qui va tenir contacte en 1521, el mateix



5. C. Huidobro (2004), *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nacional, p. 18.

any en què realitza la sèrie, hi apreciem també la seua visió peculiar i el seu estil personal. Aquesta sèrie comença amb la representació d'*El Sant Sopar* i culmina amb *La resurrecció de Crist*, i en les seues escenes, plenes de figures, paisatges, personatges i perspectives, hi trobem també detalls i missatges que doten cada obra de significats, a vegades morals i profunds, a vegades anecdòtics i curiosos. En *El Sant Sopar*, Crist ofereix generosament el pa a l'apòstol traïdor, mentre un dels apòstols, en primer pla, confirma el valor de servei al proïsme de l'acció i de la mort de Crist. En l'escena de *La Crucifixió*, Jesús no hi apareix mort, ni tan sols immòbil; hi apareix activament implicat en l'acte d'encomanar al deixeble estimat l'atenció de sa mare, insistint de nou en la responsabilitat i el sacrifici. En les escenes relacionades amb el martiri de Crist, Van Leyden posa un èmfasi especial en la crueltat dels esbirros, que amb els seus gestos i les seues indumentàries grotesques afegeixen dramatisme i intensitat a l'escena. Crida l'atenció l'actitud d'un dels personatges que participen en els ultratges i que es gira cap a Jesús amb gest burlesc mostrant-li els calçons, un senyal macabre que alguns autors han interpretat com una crítica contemporània a la sodomia. Un altre recurs per a accentuar el dramatisme d'aquests episodis és el que utilitza en *La coronació d'espines*. En aquest cas, la crueltat dels botxins, abillats amb exagerades indumentàries, contrasta amb la innocència d'un infant que, assegut en primer pla i contemplant aquell violent espectacle, es menja una poma, que al·ludeix al fruit prohibit, al pecat original, a la caiguda, a la Redempció, que és el fi últim dels turments de Crist.<sup>6</sup>

En la col·lecció hi ha també exemples d'algunes sèries relacionades amb el Nou Testament, com aquelles en què apareixen representats els evangelistes i els apòstols. La reforma protestant, i abans alguns moviments religiosos a què ens hem referit, advoca per la tornada als evangelis i proposa la recerca directa de Déu a través de les Escriptures, i per això la importància que es concedeix a la figura dels evangelistes i la freqüència amb què apareixen representats en les sèries d'estampes. Destaca en la col·lecció Mariano Moret un *Sant Lluc* de Heinrich Alde-



grever gravat sobre una composició de l'alemany George Pencz. Ambdós pertanyen al cercle dels anomenats «Petits mestres», i aquesta obra, concebuda amb una certa ampul·lositat i en la qual es deixa sentir l'influx de l'art italià, contrasta amb la quotidianitat amb què Van Leyden, en altres gravats de la col·lecció, mostra els evangelistes, en un senzill interior i abillats segons la moda de l'època. D'aquest mateix autor comptem amb dos gravats que corresponen a una sèrie de «Crist i els dotze apòstols», i amb diversos exemples d'una altra sèrie posterior que tindria una gran repercussió en la iconografia, la de l'holandès Hendrick Goltzius. En la dita sèrie l'artista introdueix un detall que es popularitzaria en la pintura barroca, i que consisteix a afegir a cada figura un fragment de l'anomenat *credo curt* o *credo dels apòstols*, una oració que, segons la tradició, va ser redactada pels apòstols després de l'ascensió de Crist i abans de començar la seua predicació, i que resumia les seues creences i allò que difondrien pel món.<sup>7</sup> Ja al segle xv, en algunes entalladures podem veure representats els apòstols amb filacteris que mostren frases d'aquest credo,<sup>8</sup> però serà la sèrie de Goltzius, que inclourà a més la representació de *Crist* i de *Sant Pau*, la que servirà d'inspiració per a la inclusió d'aquest motiu en les pintures.

Un factor que cal tenir en compte a l'hora de desentranyar els significats d'alguns temes religiosos, és el fet que les lectures que es facen d'aquests temes dependran de les distintes creences de qui les interpre-



6. <http://cuag.carleton.ca/index.php/exhibitions/48>

7. M. D. Teijeira (2001), «El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas», *Archivo Español de Arte*, vol. 74, núm. 294, pp. 171-178.

8. M. A. Franco (1995), «El "doble credo" en el arte medieval hispánico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, xiii, pp. 119-136.

ta. Un exemple significatiu és el de la diversa interpretació d'una de les paràboles més representades, sobretot després que començaren a estendre's les idees de la Reforma: *La tornada del fill pròdig*. La història d'un fill que demana a son pare la seua part de l'herència, i posteriorment s'aparta d'ell per a malgastar-la en una vida llicenciosa, i que, després de tornar penedit, és rebut i perdonat per son pare, un tema representat en la col·lecció per un magnífic i conegut gravat de Van Leyden. El contingut moral d'aquesta paràbola ha sigut aprofitat ja des de l'edat mitjana per a transmetre un missatge sobre la redempció i del perdó dels pecats, associant la figura del pare a la d'un Déu misericordiós i la del fill a la humanitat desencarrilada i pecadora que obté la salvació per mitjà del penediment.<sup>9</sup> A partir del segle XVI, la paràbola tindrà diferents interpretacions. Des de l'òptica dels reformistes, el fill pròdig representa l'Església corrupta, i el pare, el Déu que perdona al clergat el seu comportament immoral. Els contrareformistes, que desitjaven recuperar aquells que s'havien apartat del catolicisme, veien en aquest tema un senyal que l'Església recobriria la seua força i acabaria abraçant i donant la benvinguda als qui s'havien allunyat del seu si.<sup>10</sup>

Els episodis i personatges de l'Antic Testament tenen, d'altra banda, un especial protagonisme en la col·lecció, com en tenen també en l'art de l'època, sobretot als llocs en què es difonen les idees de la Reforma. Els temes vinculats al culte a la Mare de Déu o als sants, qüestionats obertament pels protestants, perden importància a favor dels veterotestamentaris, que ara a més adquireixen un nou significat. En aquesta època de conflictes espirituals, temes com el del jove *David triomfant sobre Goliat*, o la viuda *Judit amb el cap d'Holofernes*, s'interpreten com el triomf d'una facció religiosa sobre la contrària. La figura de Susanna, la jove innocent i virtuosa atacada pels vells, es converteix, no només en símbol de la castedat, sinó també de la lluita del bé contra el mal, de la veritat contra la mentida, i de vegades personifica l'Església catòlica atacada pels protestants. Però a través de les representacions d'aquests temes en la col·lecció, comprovem també que, en

alguns casos, són utilitzats més aviat com un pretext per a compondre escenes, mostrar cossos nus, temes violents o truculents o representar determinades al·legories. En el triomf de David Van Leyden representa els personatges elegantment abillats a la moda de l'època, i en la sèrie de «Les històries de Josep» aprofita el tema bíblic per a desenvolupar àmplies escenes, amb nombrosos personatges, arquitectures, decorats i indumentàries inspirades en les escenes de cort i més pròpies de la pintura d'història. En algunes obres del cercle anomenat dels «Petits mestres», concebudes per a una clientela culta i que demanava temes amb missatges simbòlics velats i a vegades caires eròtics, els temes de l'Antic Testament són només l'excusa per a representar altres coses. Nus, violència, amors, passions, crueltat, presents en històries com la del turment dels vells que van assetjar Susanna, el repudi d'Amnon a la seua germana Tamar, després d'haver-la violada, o la poderosa bellesa de la Judit de Sebald Beham, que avança nua amb l'espasa en una mà i en l'altra el cap de l'enemic del seu poble. Imatges inspirades en la història sagrada que a vegades deixen veure emocions, inquietuds, missatges, semblants a aquelles que estan inspirades en la mitologia.

### Mites, història i històries

La presència de temes relacionats amb la mitologia, la història antiga i l'al·legoria en la col·lecció Mariano Moret podria explicar-se des del



9. A. Boyd (2011), *Images of Debauchery: The Prodigal Son's Revels in Netherlandish Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Proquest, UMI Dissertation Publishing.

10. L. Silver (2010), «Scripture for the Eyes. Bible Illustration in the Netherlandish Prints», *The Art Book*, vol. 17, núm. 2, p. 75.

context cultural i artístic com un reflex de l'expansió per Europa de les idees humanistes que un segle abans havien sorgit a Itàlia. I això no deixa de ser cert. El ressorgiment de les idees clàssiques, de les formes i els mites, ara renovats per noves lectures, el neoplatonisme que harmonitza el pensament de l'Antiguitat amb l'esperit cristià, arriben també al nord d'Europa. I les estampes van ser un instrument decisiu per a la difusió d'un nou món d'imatges i símbols. Les històries dels déus a vegades es representen amb intenció moralitzadora, i algunes deïtats es converteixen en símbol de determinats personatges, dinasties, vicis, virtuts o planetes.

Però no hem d'oblidar, sobretot en referir-nos a la mitologia, que, com dèiem al començament del text, els déus ja estaven exiliats, i si tornen és per a assumir un paper o satisfer una demanda. Les representacions artístiques van ser un dels seus refugis després de l'exili, sobretot a partir del Renaixement, perquè la mitologia, a més d'interessar per altres raons com les ja exposades, era un pretext per a representar alguns motius que en un altre context hagueren sigut impensables. Ni els artistes ni la societat estaven preparats per a oferir o rebre de forma directa allò que d'altra banda es demanava. L'erotisme, la transgressió, fins i tot la perversió, no es podien mostrar a través de la realitat quotidiana, o almenys no de manera tan explícita com es podia fer quan un tema o personatge llegendari i moltes vegades fictici ho justificava, i en certa manera distanciava l'espectador, almenys en el nivell conscient, de prejudicis sobre el caràcter pecaminós de la contemplació. La mitologia va ser moltes vegades la màscara, la disfressa sota la qual s'amagaven instints, desitjos i baixes passions, i aquest joc el van entendre i hi van jugar a la perfecció molts artistes del Renaixement.<sup>11</sup>

En aquest sentit, i centrant-nos ja en les obres de la col·lecció Mariano Moret, és important destacar que moltes de les obres que la componen pertanyen al cercle dels anomenats «Petits mestres». Es tracta d'un cercle de gravadors alemanys de la generació posterior a Dürer que s'especialitzen en obres de dimensió reduïda destinades a una clientela de col·leccionistes cultes. Aquestes obres estan executades amb gran

perícia, ja que algunes feien menys de 50 mm i requerien per a la seua contemplació l'ajuda d'unes lents. L'estil que hi veiem està molt vinculat al manierisme, i pel que fa als temes representats, a més d'al·legories, alguns temes populars i passatges de l'Antic Testament, hi destaquen els episodis i personatges de la mitologia clàssica. Aquestes obres de format reduït i en alguns casos de gran complexitat simbòlica, es guardaven i mostraven als gabinets de curiositats d'alguns aristòcrates i amants de l'art, i aquesta circumstància va propiciar una certa llicència en el tractament d'alguns assumptes i explica l'èxit de què van gaudir alguns temes transgressors, fronterers i de clar contingut eròtic. Cossos nus, passió i violència desfermades, raptos, amors i desamors, tornen a aparèixer lliurement en les obres d'aquests mestres que no van desaprofitar les oportunitats que oferien les històries dels déus i els homes a l'hora de satisfer els gustos de la seua clientela.<sup>12</sup> I no només en matèria artística.

El llenguatge velat, simbòlic, que difon el manierisme converteix els déus en la personificació dels planetes que cadascun presideix, i l'influx dels quals sobre la Terra està relacionat amb cadascuna de les divinitats.<sup>13</sup> Heinrich Aldegrever va realitzar una sèrie dedicada a aquest tema, del qual en trobem dues mostres en la col·lecció. En una veiem *Mercuri* davant una arquitectura de formes clàssiques, abillat amb armadura elegant, coronat, sostenint el caduceu i acompanyat de dos in-



11. E. Lucie Smith (1992), *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino.

12. E. Waldmann (1927), *The Little Masters*, Nuremberg.

13. J. F. Esteban (1993), «La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tom vi, núm. 11.

fants que representen el signe del zodíac que se li associa, el signe de Gèminis. La relació del déu i el planeta amb artistes i arquitectes i amb la geometria, explica la figura que apareix darrere d'ell, un home nu, assegut, en una postura semblant a la cèlebre *Malenconia* de Dürer, i traçant un cercle amb un compàs.<sup>14</sup> En l'altre exemple hi ha representat el déu *Júpiter*, pare dels déus i rei de l'Olimp, acompanyat d'un infant amb un arc en actitud de disparar, que pren la iconografia de Cupido i que en aquest cas personifica el signe de Sagitari. Coronat, amb el ceptre, i completament nu lluint una anatomia de formes exagerades molt pròpia de l'estètica manierista.

Poderosos nus inspirats en l'estatuària clàssica en trobem també en la sèrie dels déus realitzada per Jacob Binck, segons gravats de Jacopo Caraglio i dibuixos de Rosso Fiorentino. En la col·lecció Mariano Moret identifiquem tres dels vint déus que componen la sèrie, *Bacus*, *Minerva* i *Prosèrpina*, tots situats davant d'una fornícula. Bacus, el déu del vi, de les bacanals, llueix en contorsió un exagerat nu i la seua habitual lligadura de raïms, com el petit faune que l'acompanya, un personatge amb cos humà i banyes i potes de cabra que, juntament amb les mènades, sol formar part del seu seguici. Minerva, la deessa verge, protectora de la saviesa i dels exèrcits, mostra també una anatomia clarament inspirada en les venus de l'Antiguitat; porta un discret casc i la llança amb què va fer brollar una olivera a l'Acròpolis mentre disputava amb Neptú el seu patronatge sobre l'Àtica, i descansa l'altra mà sobre el cèlebre escut en què veiem representat el cap de Medusa. Es tracta de l'escut que va prestar a l'heroi Perseu perquè poguera acabar amb aquest ésser maligne i sanguinari, del cap del qual sorgien innumbrables serps i que fulminava a qui gosara mirar-lo als ulls. La tercera d'aquestes estampes representa Prosèrpina, filla de Ceres, deessa de les collites, i raptada per Plutó, que va ascendir del món subterrani per emportar-se-la després d' enamorar-se d'ella en veure-la collint flors amb altres joves. Sa mare la va buscar desesperadament, i era tan gran el seu dolor que la terra es va començar a assecar. Finalment va fer un pacte amb Plutó i va acordar

que aquest li tornaria la seua filla durant un terç de l'any, que coincideix amb el moment en què la natura torna a florir pel goig de Ceres, és a dir, la primavera. La representació aïllada de Prosèrpina no sol ser freqüent, i en aquest cas no apareix representada com una jove desvalguda, sinó forta, d'aspecte més aviat androgin, i sostenint a la mà les flors que fan al·lusió a la història narrada.

Un tema molt difós en la història de l'art, per les possibilitats que ofereix des del punt de vista estètic i emocional, és el de la mort dels fills de Níobe. Un tema impactant, violent, que permet als artistes representar cossos nus, en postures complexes, i en el qual a més està present el *pathos*, l'emoció de què s'impregna ràpidament l'espectador. I és que poques coses provoquen més empatia que una mare contemplant la mort d'un fill. Un dolor que pot ser encara més profund si la mare és la responsable de la mort. Níobe, esposa d'Anfíon, rei de Tebes, era mare de set fills, i orgullosa de la seua estirp, en una ostentació d'arrogància, es va declarar superior per aquesta raó a Latona, mare d'Apol·lo i Diana, que no va tardar a venjar-se per aquest afront. Va enviar els seus dos fills a Tebes, que hi van arribar amagats en un núvol, i amb les seues fletxes feriren i mataren un per un tots els fills de Níobe, que desesperada pel dolor va acabar convertint-se en roca. La col·lecció Mariano Moret compta amb dues estampes d'una sèrie dedicada a *El càstig de Níobe*, gravada per Saenredam segons dissenys de Goltzius i Polidoro da Caravaggio. L'episodi de la venjança de Níobe es desenvolupa a la manera d'un fris clàssic, ple de figures també de clara inspiració clàssica, que



14. J. F. Esteban (2006), «Dürero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura, Némesis (La Gran Fortuna), la Justicia, Melancolía I, Cristo ante los doctores», *Archivo Español de Arte*, lxxix, 313, gener-març, pp. 17-19.

s'amunteguen amb exagerades postures i actituds, manifestant les seues emocions i conferint a cada escena i a la sèrie en conjunt una sensació general de violència i agitació.

També els avatars dels herois apareixen en la col·lecció, que compta amb diverses estampes que recullen episodis de la tortuosa vida del més cèlebre entre els herois de la mitologia clàssica, Hèrcules. Imatge de la força física, de la fortalesa, en ell voldran veure's personificats molts dels *uomini famosi* i governants de l'època moderna. És fill de Zeus i Alcmena, i després d'una infància i joventut plena de vicissituds, es casa amb Mègara, amb qui va tenir diversos fills, a qui va matar pres d'un atac de bogeria a causa d'un malefici maquinat per la deessa Juno, que sempre va sentir una gelosia malaltissa cap aquest fill il·legítim i predilecte del seu marit. Per a purgar la culpa per aquest cruent episodi, li van ser imposats els dotze cèlebres treballs, un dels cicles de la mitologia més representats pels artistes, especialment a partir del Renaixement.<sup>15</sup> Són freqüents les sèries de gravats que recullen episodis relacionats amb aquest tema, i en la col·lecció destaquen dos exemples que pertanyen a sèries realitzades per Sebald Beham i Aldegrever. L'estampa de Beham representa *La lluita d'Hèrcules i Cacus*, un gegant sanguinari i temut, fill del déu Vulcà, que vomitava foc i vivia en una cova a la porta de la qual hi havia penjats els caps dels homes que devorava. Aquest episodi té lloc després d'un dels treballs, el rescat dels bous de Gerió, un monstre de tres caps a qui va haver de matar per aconseguir el ramat, juntament amb el pastor que el custodiava, Eurició, i el temible gos Ortros. Cacus va robar alguns d'aquests bous i els va amagar a la caverna, i Hèrcules, en descobrir-ho, desprèn part de la muntanya en què s'obri la cova, a la qual no podia accedir perquè estava segellada amb una gran roca, i s'abalança contra el gegant, amb el qual inicia un dur combat que acaba amb la mort de Cacus. Aquest personatge, pel robatori dels bous, serà reconegut posteriorment en la iconografia como a símbol de l'avarícia, i una mena de patró per als lladres.<sup>16</sup> Una estampa de la mateixa sèrie representa *La lluita d'Hèrcules amb els centaures*, aquells éssers llegendaris, amb



cap i tors humans i cos i potes de cavall, vigorosos, violents i proclius a l'embriaguesa. L'obra de Beham representa el combat que Hèrcules va lliurar amb aquestes criatures quan es disposava a realitzar un dels dotze treballs, en aquest cas capturar el senglar d'Erimant. Per a això es va dirigir a la muntanya Fòloe, on habitaven nombrosos centaures, i allí va ser rebut per un d'ells, Folus, que li va oferir la seua hospitalitat i va obrir un tonell de vi que li havia regalat el déu Bacus per complimentar l'heroi. A l'olor de la beguda, els centaures van embogir. Hèrcules els va combatre amb fletxes enverinades, encara que en aquest gravat apareix utilitzant com a arma la seua famosa maça, la qual cosa podria fer-nos pensar que es tracta d'un altre dels episodis en què l'heroi s'enfronta a aquestes criatures. Però també és cert que alguns gravadors, en utilitzar les estampes com a font per a les seues composicions, a vegades cometien errors com aquest a l'hora d'interpretar algunes històries de la mitologia.

En la col·lecció hi ha una altra estampa d'Aldegrever relacionada amb el tema dels centaures, i que en aquest cas representa el violent episodi que va tenir lloc en les noces de Pirítou, rei dels làpites, i en el qual està basat un tema molt difós en l'art clàssic i en el qual s'inspiren part de les mètopes del Partenó: la lluita entre làpites i centaures. El combat té lloc en el banquet de noces de Pirítou i Hipodamia, al qual acudeixen els centaures que, després d'embriagar-se, decideixen raptar i violentar les dones que havien acudit a l'enllaç. El centaure Eurició va ser el primer a iniciar el violent episodi en saltar sobre la núvia, arrosseg-la i violar-la, i els altres centaures el van imitar arremetent contra



15. L. Impelluso (2002), *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Los Diccionarios del Arte; Barcelona, Electa, pp. 11-126.

16. J. M. González de Zárate (1997), *Mitología e historia del arte*, Vitòria-Gasteiz, Instituto Ephialte, p. 370.

dones, homes i fins i tot infants que trobaven al seu pas. Segons Ovidi, la intervenció de Teseu, present al banquet com a convidat, va ser decisiva en la derrota, però també es parla de la intervenció en aquest combat d'Hèrcules, al qual Aldegrever concedeix en la seua estampa un protagonisme destacat, superior sens dubte al que té en aquest relat concret. Hipodamia, nua i mostrant de forma evident els genitals, s'abraça a l'heroi, també nu, mentre al terra Eurició la intenta arrossegat cap a si luxuriosament amb els braços aferrats a una de les seues cames. Aquests éssers violents que cedeixen amb facilitat als instints primitius són utilitzats ben sovint en la literatura i l'art amb intenció moralitzadora, per donar compte de la lluita entre passió i raó, però és evident que eren a més una excusa perfecta per a mostrar nus, i escenes amb una alta càrrega eròtica, incrementada pel fet que temes com el del rapte violent sempre han despertat interès i fantasies. I els artistes n'eren ben conscients.<sup>17</sup>

### **El poder de les dones**

La dona, en els seus diversos arquetips, té sens dubte un important protagonisme en la col·lecció que estem analitzant en particular i en la història de l'art en general.

El senzill títol que hem triat per a aquest tema, que, per la seua importància, ha merescut un tractament específic, està inspirat en dues sèries que l'artista holandès Lucas van Leyden va dedicar al poder de les dones.<sup>18</sup> Però tot i que no és el tema d'aquest discurs, hem d'advertir que ací no ens referirem al poder real de la dona, sinó a les imatges i fantasies que aquest assumpte ha exercit sempre, al temor i a l'atracció que han provocat en la imaginació de l'home. Perquè és l'home, almenys en aquesta època, qui concep, executa, interpreta i difon la imatge de la dona. Mare, filla, germana, esposa, amant, guerrera, sacerdotessa. Ja hem vist la presència i la potència de temes relacionats amb la dona víctima, amb la dona raptada o salvada, amb aquella que no té l'última paraula sobre el seu destí. I en contraposició a això (o no tant) ens refe-

rirem a la representació i a la interpretació, crítica o exemplar, d'aquelles dones que tenen un poder hipotètic o real.

Ja en l'Antiguitat trobem compendis de dones destacades en els escrits d'Homer o Virgili, però és Boccaccio al segle XIV, amb la seua cèlebre obra *De claribus mulieribus*, qui va difondre i va popularitzar les històries de les dones que destacaren en la història per mèrits, potser avui discutibles, però al cap i a la fi mèrits propis. I serà a partir del Renaixement quan es difondran, sobretot al nord d'Europa, les sèries dedicades a aquestes dones, que s'ofereixen a vegades com a exemple a seguir i a vegades com a exemple a evitar, i que, representades a través de la mirada de l'home, reflecteixen els estereotips misògins i els sentiments ambivalents i contradictoris que suscitaven. Les protagonistes d'aquestes sèries procedien de la història antiga, de la mitologia, de la Bíblia, i hi havia una certa llibertat a l'hora de determinar-ne el nombre i la identitat. Hi ha sèries de nou heroïnes, tres paganes, tres jueves i tres cristianes, que emulen la sèrie medieval d'«Els nou herois», grups de quatre, de tres, i fins i tot sèries dedicades a una sola dona, com és el cas de Judit.<sup>19</sup>

Les sèries de Van Leyden a què ja ens hem referit sobre «El poder de les dones», amb estampes de grans dimensions o de petit format, més que no proposar aquestes dones llegendàries com a exemples a seguir, intenten advertir del perill que corren els homes en mans de dones po-



17. A. Linton (2008), *Women and Death. Representation of Female Victims and Perpretrators in German Culture 1500-2000*, Rochester, Camden House; A. Esteban, *La mujer, el monstruo y el héroe* (<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento24346.pdf>).

18. C. Huidobro (1997), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional. Siglos xv-xvi*, Madrid, Biblioteca Nacional, vol. 1, p. 280.

19. B. Barnes (1990), «Heroines and Worthy Women», en *Eva/Ave. Woman in Renaissance an Baroque Prints*, Washington, National Gallery of Art.

deroses. Perill de patir escarni, de perdre la raó o fins i tot de perdre la vida. Per això inclou en la seua llista dones pèrfides com Salomé o Dalila, i episodis relacionats amb homes cèlebres com Virgili, que va acabar penjat en un cove per haver-se enamorat de la filla de l'emperador, o com Aristòtil, que cau rendit davant dels encants de la jove Filis i acaba ridiculitzat amb ella muntada a l'esquena, caminant de quatre grapes com un animal. En algunes versions, la sensual jove l'assota amb un flagell, i aquest tema, teòricament moralitzador, com molts altres, va gaudir de gran difusió pel contingut eròtic velat, que despertava les fantasies més ocultes de l'espectador.

La mort i el sexe, altra vegada planant per aquest text i per aquesta col·lecció, un tàndem que, de manera subtil o explícita, està present en les imatges d'aquestes dones les històries de les quals van exercir una fascinació especial, atesa la freqüència amb què són representades. Al cap i a la fi, com assenyala Anne Linton, de la manera més simple i més rotunda en què es pot fer, violència i erotisme formen una unió interessant,<sup>20</sup> i encara que aquestes dones tingueren l'home com a enemic, i es convertiren la majoria de les vegades en el seu botxí, eren només això, imatges, amb la qual cosa el temor cedia davant l'atracció poderosa que exercien aquestes dones.

I és que en la majoria de les històries, per excés o per defecte, està present la sexualitat. Tant en aquelles dones pèrfides i castradores que utilitzen els seus encants per a abatre la virilitat de la seua víctima, com Salomé, Dalila o Filis, com en aquelles que a través de les seues armes, de la seua passivitat o de la seua pròpia mort preserven la seua virtut més preada: la castedat. Unes ho fan de manera activa, com Judit o Tomiris, que tenen a més el fi superior de derrotar un enemic del seu poble, i altres, com Susanna, Dido o Lucrecia, de manera passiva, en el cas de les dues últimes provocant la seua pròpia mort.<sup>21</sup>

De Judit, una de les heroïnes que més ha inspirat escriptors i artistes, comptem amb dos interessants exemples en la col·lecció. L'estampa de *Judit i Holofernes* de Jan Saenredam segueix el dibuix de Van Leyden,

igual que l'obra *Jael i Sisserà* del mateix artista, que representa una potent Jael en el moment de travessar amb un clau el cap de Sisserà. L'altre exemple és la Judit de Sebald Beham, una imatge carregada de força i erotisme que fa oblidar algun dels tòpics que a vegades acompanyen al relat, com la presentació de l'heroïna com una viuda virtuosa i plena de temor de Déu. Judit utilitza els seus encants i la fascinació que provocava en Holofernes, general en cap del rei Nabucodonosor, per matar-lo i salvar així el poble jueu. Acudeix elegantment vestida al banquet a què el general l'havia convidada, i aquest «estava tan captivat per Judit, que anava bevent més i més vi. Mai de la vida no n'havia begut tant en un sol dia».<sup>22</sup> Quan es queda a soles amb ell, després d'encomanar-se al Déu d'Israel per demanar-li força, «li va donar dos cops al coll i li tallà el cap en redó».<sup>23</sup> El gravat de Saenredam, com el dibuix de Van Leyden en què s'inspira, encara que es recrea en elements accessoris i presenta anacronismes en la indumentària, les architectures i els decorats, es manté fidel al relat evangèlic, ja que Judit hi apareix completament vestida, confirmant amb això la permanència de la seua castedat i subratllant la seua heroïcitat per partida doble. La Judit de Beham emfatitza en canvi el seu poder de seducció a través de la potent presència de la seua nuesa, i de la força que provoca el fet de sostenir en una mà l'espasa i en l'altra el cap de la seua víctima. Mostra el seu trofeu, símbol de la castració i la



20. A. Linton (2008), p. 17.

21. N. Piqueras (1998), «Heroïnes en una cultura misògina. L'exemplum de Tomiris: reina justa o dona venjadora», en *Espills de justícia*, València, Universitat de València, pp. 51-88.

22. *Judit*, 12, 20.

23. *Judit*, 13, 8.

humiliació d'un poderós, com una *femme fatale* que sap aprofitar el seu poder de seducció, un poder que indubtablement aquesta imatge exerceix sobre l'espectador.<sup>24</sup>

La mateixa visió de l'heroïna, de la dona forta que utilitza el seu poder sexual per a vèncer l'enemic, la trobem en el gravat de Georg Pencz que representa Tomiris,<sup>25</sup> la reina dels massagetes que venja la mort del seu fill i submergeix el cap de Cir, rei de Pèrsia, en un odre ple de sang. La figura de Tomiris s'ha interpretat com a prefiguració de la Verge,<sup>26</sup> com a al·legoria de la venjança, com a símbol de la mare ferida i venjadora, però en l'obra de Pencz és evident la càrrega eròtica, i el poder d'aquell cos nu, fort, i fins i tot un punt viril, que queda subratllat també per l'actitud de sostenir en una mà el seu trofeu, el cap del seu enemic i de l'enemic del seu poble, i en l'altra l'espasa executora que li atorga la responsabilitat de l'acció, i que afegeix a la imatge una major força seductora. És l'atractiu de la dona forta, de la dominació femenina, temuda al món real i desenvolupat al món de la fantasia, de la ficció, de la creació artística.

Bones o dolentes? A vegades no queda clar, i els artistes es guarden l'esquena revestint aquestes dones de característiques que les converteixen en dones extraordinàries, en dones diferents de les dones. En alguns casos accentuen amb gestos o detalls la seua crueltat, la seua naturalesa pecadora, o els perills del triomf de la carn, de la bellesa, del poder de la seua sexualitat.<sup>27</sup> En tot cas, més que no exemples per a les dones, moltes d'aquestes imatges no són sinó un reflex de la visió concebuda per un home per a delit dels altres.

### **Al·legoria, moral i fantasia. *Varia* iconogràfica**

Com hem vist fins ara, a través de l'anàlisi temàtica i simbòlica de les estampes que formen la col·lecció Mariano Moret, és possible establir un fil conductor que ens permet agrupar-les i relacionar-les amb el context històric, cultural i espiritual de l'època. Però el segle XVI és una centúria convulsa, canviant, i ací rau la seua grandesa i el valor del llegat artístic

d'aquells que la visqueren i reflectiren el que van viure. Per això, encara que hi ha unes directrius generals que ens permeten ubicar i interpretar els gravats que componen la col·lecció sota el paraigua de la Reforma, la Contrareforma, l'humanisme, el redescobriments de l'Antiguitat i altres llocs comuns, en aquest últim epígraf volem donar compte d'algunes obres que reflecteixen o representen creences, gustos, missatges, episodis o personatges que mereixen una anàlisi menys general.

Ja hem dit que el llenguatge al·legòric estava molt present en els gravats de la col·lecció. El Renaixement, des de la seua vessant humanista i neoplatònica, difon l'interès per un idioma de símbols, i els temes inspirats en la història antiga i en la mitologia, encara que a vegades requereixen el coneixement de certs codis per a ser interpretats i amaguen enigmes i significats ocults, com més va més adquireixen per a l'espectador una major transparència. Al·legories, personificacions de virtuts i vicis, de planetes, d'elements de la natura, troben el seu lloc també al món del gravat, i a les escoles del nord, que reben l'influx italià i a vegades el conjuguen amb interessants ressons locals.

Una de les obres de la col·lecció més relacionades amb el sentit clàssic de l'al·legoria és un gravat realitzat pel Mestre IB que representa una de les set virtuts, un tema molt desenvolupat en el Renaixement que es



24. H. Hagg (1993), *Les Femmes célèbres de la Bible dans la littérature et dans l'art*, Laussana/París, Bibliothèque des Arts.

25. N. Blaya (1998), «Violència i maternitat. Recursos de la retòrica barroca», en *Espills de justícia*, València, Universitat de València, pp. 91-115.

26. D. Benito (1998), «El rostre de la justícia: Salomó i Tomiris», en *Espills de justícia*, València, Universitat de València, pp. 15-47.

27. Ch. Grossinger (1997), *Picturing women in Late Medieval an Renaissance Art*, Manchester, University Press.

complementa amb el dels vicis, els planetes o les arts liberals. En aquest cas hi veiem representada una de les quatre virtuts cardinals, *La templança*, personificada per una dona nua que, asseguda en un interior d'aire clàssic, mescla l'aigua freda i calenta de les dues gerres que sosté a les mans. Una altra interessant al·legoria és la que trobem en l'obra de Virgil Solis inspirada en un disseny de Georg Pencz. És una representació de *L'estiu*, presidida per un carro on va asseguda Ceres, deessa de l'agricultura, de les collites i personificació freqüent d'aquesta estació. Una sèrie de personatges i símbols, extrets de la mitologia i de la història antiga, ens remeten al món clàssic, però el llenguatge estètic, la composició una mica embullada i els detalls anecdòtics ens parlen d'un autor que va fer prevaldre en les seues obres l'esperit de l'art germànic.

En una interessant peça de la col·lecció trobem al·legories d'una altra de les virtuts cardinals, en aquest cas la justícia. Es tracta de l'obra que va fer l'orfebre i gravador de Lieja Théodore de Bry amb el *Disseny per a safata amb el bust de Guillem d'Orange*, príncep que va liderar la rebel·lió contra la Corona espanyola que desembocaria en la Guerra dels Vuitanta Anys i acabaria en 1648 amb el reconeixement de la independència de les Províncies Unides. En aquest gravat l'autor tracta d'exaltar la figura del príncep, entorn del qual es va articular un enorme aparell de propaganda política al qual van contribuir les arts plàstiques.<sup>28</sup> En la decoració que envolta el bust del governant, hi apareixen motius vegetals, grotescos, amorets, híbrids i dos personatges que encarnen una de les virtuts del príncep que es pretén exaltar per mitjà d'aquesta obra. La justícia personificada a través de dos reis, el rei Salomó, que ordena partir un infant pel qual disputaven dues mares per saber quina era la vertadera, i el rei Cambises, que va ordenar escorxar per corrupte i prevaricador el jutge Sisamnes. Amb la pell del condemnat va ordenar entapissar una cadira que serviria de seient als altres jutges perquè no oblidaren mai aquesta història ni el sentit d'aquesta virtut.<sup>29</sup>

Un altre exemple de justícia, en aquest cas representat a través d'una llegenda amb aires d'història, és el que veiem en el gravat d'Aldegrever



titulat *El pare sever*. La història se situa al segle XI a Brussel·les i el protagonista és el jutge Herkenbald, un magistrat el nebot del qual havia comès un delicte de violació, pel qual el va condemnar a mort. Com que la sentència no es va executar, quan el nebot va anar a visitar-lo, encara que el jutge estava prostrat al llit per una malaltia, ell mateix la va dur a terme matant-lo amb les seues pròpies mans. Una història popular convertida en exemple de justícia i integritat.

I acabarem el nostre itinerari pel llenguatge al·legòric moralitzador, i no per casualitat, amb una imatge atribuïda a un deixeble de Van Leyden, i que representa una família sorpresa per la mort enmig d'un banquet. L'àpat, sobre el qual Eros sobrevola apuntant amb les fletxes, s'atura, es congela, perd el sentit davant la presència de Tàntos, en una al·legoria de la mort. El funest personatge mostra un rellotge d'arena, símbol del temps que es consumeix i de la brevetat de la vida i dels béns terrenals, i una jove al seu costat exhibeix un crani que corrobora i accentua el sentit macabre de l'escena. Aquests temes d'intenció moralitzadora, que advertien de la caducitat de la vida i de la bellesa, van ser molt representats pels artistes nòrdics a través d'assumpes com *Les edats de l'home*, o escenes en què una visió horrible de la mort sorprenia una bella jove que mostrava els seus encants, es contemplava en un espill o s'entregava amb el seu amant a jocs amorosos, o, com en aquest cas, que sorprenia una família o grup que intentava gaudir dels plaers de la vida. A vegades, aquestes advertències feien efecte, i expliquen en part l'ambient espiritual de l'època. A vegades, simplement, la resposta era *carpe*



28. V. Mínguez i I. Rodríguez (2010), «Muerte en Delft», *Potestas. Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, núm. 3, pp. 169-214.

29. P. Rodríguez (2008), *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, València, Universitat de València, p. 78.

*diem*. Potser aquesta última reflexió pot contribuir a explicar la varietat de temes i l'ambigüitat de missatges que hem estat analitzant.

Una centúria complexa. Una col·lecció completa. Vida i mort, erotisme i castedat, el món sagrat i el profà, el culte i el popular, el sublim i el grotesc, l'amor i el dolor. Eros i Tànatos. La vida mateixa.











