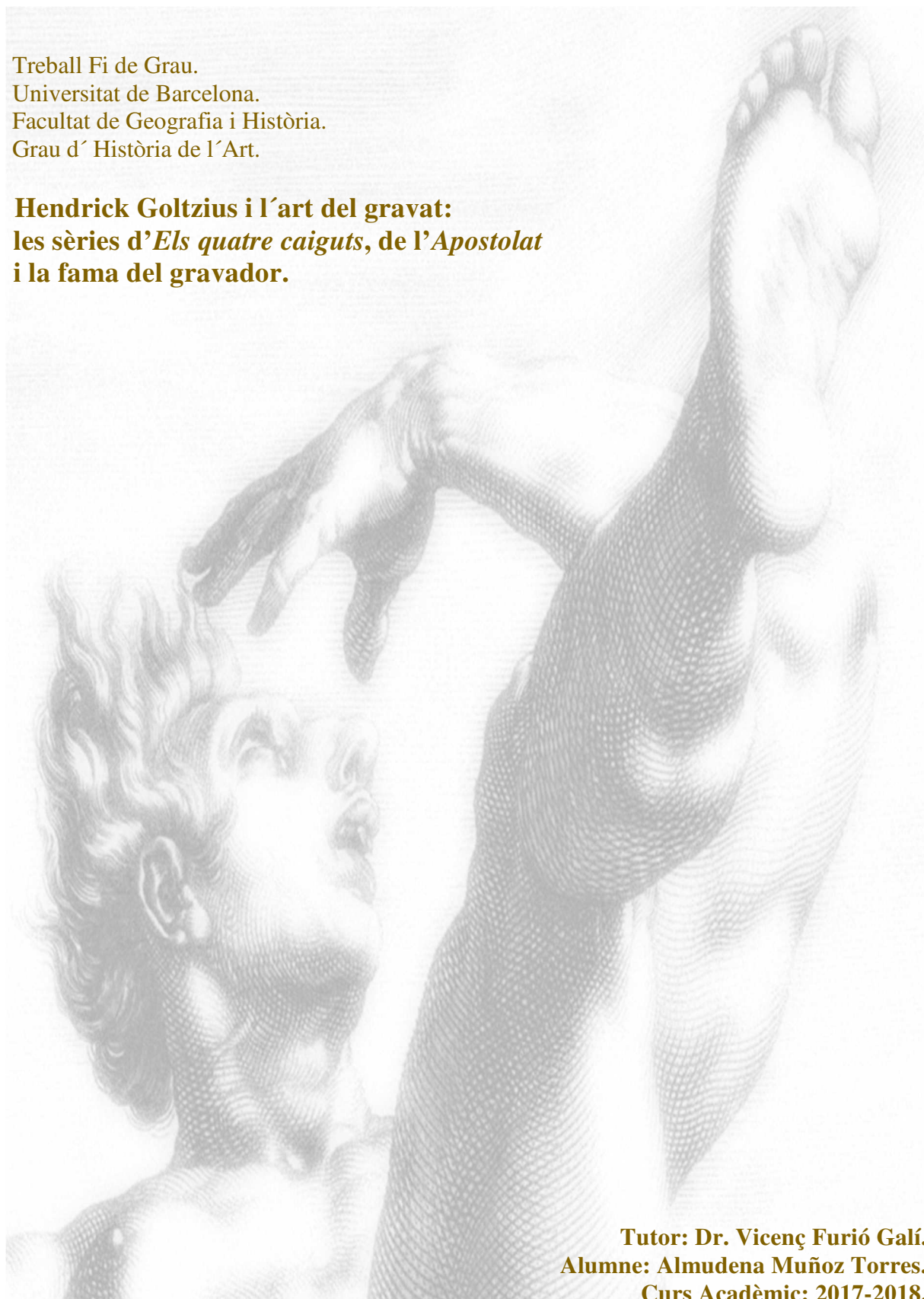


Treball Fi de Grau.
Universitat de Barcelona.
Facultat de Geografia i Història.
Grau d' Història de l'Art.

**Hendrick Goltzius i l'art del gravat:
les sèries d'*Els quatre caiguts*, de l'*Apostolat*
i la fama del gravador.**



**Tutor: Dr. Vicenç Furió Galí.
Alumne: Almudena Muñoz Torres.
Curs Acadèmic: 2017-2018.**

ÍNDIX:

1. Introducció: objectius i metodologia.

2. Estat de la qüestió.

3. Hendrick Goltzius, excels mestre gravador.

3.1. El gravat de Goltzius en relació amb l'art gràfic del seu temps.

3.2. Estil i sintaxis gràfica.

3.3. El manierisme d'*Els quatre caiguts*.

3.4. La sofisticació feta art: *Crist, els apòstols i Sant Pau*.

4. La fama de Goltzius.

4.1. La fama multiplicada.

4.2. La fama adaptada.

4.3. La fama comprada.

4.4. La fama de Goltzius a Espanya.

5. Conclusions i possibles vies d'investigació.

6. Bibliografia.

Agraïments.



“A Dios se le puede encontrar en los detalles”, (Der liebe Gott steckt im Detail).

Aby Warburg (1866-1929).

Aquesta meravellosa frase resumeix que és per mi, moltes vegades, la Història de l'Art.

Destacar i agrair enormement els consells i l'ajut, impagable, del meu tutor de TFG el Dr. Vicenç Furió Galí.

Gràcies al meu company de vida, el Marcos, per agafar-me de la mà i voler comptar primaveres amb mi. Gràcies, també, als meus pares i a la meva germana pel seu etern suport incondicional.

1. Introducció: objectius i metodologia.

El següent Treball de Fi de Grau estudia la figura de Hendrick Goltzius com a gravador del segle XVI dins del context del manierisme nòrdic. Malgrat la seva extensa producció gràfica, posaré l'accent a dues sèries concretes: *Els quatre caiguts* i *l'Apostolat*. La fama de Goltzius des de perspectives diferents serà l'altre tema a abordar en aquest treball.

Va ser l'assignatura optativa d'Història del gravat, impartida pel meu tutor de Treball de Fi de Grau, el Dr. Vicenç Furió, la que em va motivar enormement a tractar un tema del que, des del meu punt de vista, se'n parla poc a la nostra carrera. Amb el permís de Vasari, ferm defensor i profeta de la pintura, l'escultura i l'arquitectura com a grans manifestacions artístiques, opino que l'art del gravat també mereix una consideració especialment important. L'estampa ha estat un instrument idoni per a la difusió de grans obres artístiques. No oblidem el tàndem Rafael-Raimondi i, malgrat tot, sembla que no posem l'èmfasi necessari en la seva defensa. No vull deixar de banda els anomenats gravats d'invenció, aquells que són fruit, no d'una còpia artística, sinó del disseny i enginy del mateix artista gravador. Aquestes estampes també esdevenen veritables obres d'art. Amb aquest argument vull justificar la tria del tema del gravat per aquest treball. Que Hendrick Goltzius sigui el protagonista del mateix té una explicació relativament semblant. Dürer, Rembrandt o Goya són genis reconeguts mundialment per les seves pintures i pels seus gravats. Goltzius, per contra, no. Matisaré, però, les meves paraules. Qualsevol persona que no estigui versada en estudis artístics pot reconèixer, com a mínim, la figura de Rembrandt i ningú qüestiona la seva vàlua. Ara bé, si sortim del món acadèmic i dels *connoisseurs*, poques persones coneixen l'existència de qui molt probablement fou un dels més grans gravadors de l'anomenat segle d'or dels Països Baixos. Un dels principals objectius d'aquest treball és conèixer i reconèixer la trajectòria artística de Goltzius i, més concretament, a nivell gràfic.

Com he esmentat anteriorment, em centraré en dos sèries concretes ja que seria inabastable abordar tota la seva extensa, prolifera i rica sèrie gràfica en un treball d'aquestes característiques.

Goltzius, perfeccionista i ambiciós, va tenir una etapa molt coneguda en els anys vuitanta del segle XVI amb la seva sèrie d' *Els quatre caiguts* . Sèrie que mostra com va cultivar, en l'anomenat manierisme nòrdic, unes de les estampes més admirades en la història del gravat. Penso que quan ens trobem davant d'una pintura, és relativament fàcil valorar les qualitats cromàtiques que l'artista mostra en la seva obra. Però els gravats de Goltzius són en blanc i negre, només es compte amb les línies i els contrastos de clarobscur. Goltzius, en aquest cas, a través de les línies del burí és capaç de donar llum i foscor a uns gravats que semblen imatges vives. Sóc capaç de sentir com el sol m'enlluerna quan admiro el seu *Ícar*, de la mateixa manera que també sóc capaç d'admirar la foscor de l'infern al seu *Tàntal*.

La sofisticació que trobem a *Crist, els apòstols i Sant Pau (Credo Corto)*, deixa de manifestar la seva excel·lència i exuberància. Pocs com ell han aconseguit uns resultats tan plens de vida en les seves estampes.

Pel que fa a la metodologia del treball, haig de dir que ha estat tot un repte per dos motius bàsics. El primer, gran part de la bibliografia emprada està escrita en anglès, alemany i holandès. Poca és la informació que tenim de Goltzius en castellà o català a excepció d'algun article. El segon motiu és que durant la carrera se n'ha parlat molt poc de la figura de Goltzius i per a construir aquest treball partia d'un nivell molt baix de coneixement. Malgrat tot, les poques obres, certament exquises, que havia vist d'ell em van donar l'empenta necessària per a voler proposar-li aquest tema al meu tutor.

La meua recerca bibliogràfica va començar d'un manera absolutament bàsica: consultant a través de buscadors d'internet que em portaven a centenars de llibres on podia trobar tota mena d'informació en referència a Goltzius però en idiomes que no són els meus . Poc a poc, vaig anar acotant la recerca per a la correcta realització del meu llistat bibliogràfic respectant les normes que es demanen per aquest Treball de Fi de Grau. Les visites a la Biblioteca Nacional de Catalunya i a la biblioteca del MNAC , també van esdevenir claus per a ampliar i seleccionar amb millor criteri les fonts documentals seleccionades.

A través de diferents correus electrònics vaig aconseguir posar-me en contacte amb el Rijksmuseum d'Amsterdam. Gràcies a aquest fet van tenir l'amabilitat de facilitar-me un perfil dins del seu catàleg virtual per a que jo també pogués accedir a ell i seleccionar aquells llibres que jo considerés importants per a la meua recerca. Això em porta a dir, també, que les eines electròniques permeten que avui en dia poguem accedir a una gran informació visual a través dels webs de nombrosos museus internacionals i nacionals. Per aquest motiu, he pogut observar la gran quantitat de gravats que moltes Institucions Museístiques dels Estats Units i d'Europa tenen al seu abast en referència a Goltzius.

Ha sigut fonamental, també, la consulta de catàlegs d'exposicions de l'artista per a l'obtenció d'una informació clara i rigorosa de les seves obres.

He decidit estructurar el meu Treball de Fi de Grau en dos grans blocs. En el primer apartat, contextualitzo a Goltzius dins del seu període històric, parlo de la seva obra artística en general i em centro en les dues sèries concretes que donen títol a aquest treball. En el segon apartat, em refereixo a la fama de l'artista. Això és, primer parlo de la fama multiplicada en referència a les còpies que es feien de les seves estampes, en segon lloc parlo de les obres que els artistes feien adaptant els gravats de Goltzius. Continuo parlant de la fama comprada entesa com aquells que van col·leccionar els treballs de l'artista i, finalment, de la repercussió que Goltzius va tenir a Espanya on fou molt admirat.

També he volgut donar la importància que mereixen a les imatges a l'hora de fer aquest treball. Sóc conscient que n'he inclòs moltes, però crec que qualsevol relat ha d'estar acompanyat de l'obra de la que es parla per tal de demostrar allò s'explica. Per això he intentat que la qualitat de les mateixes sigui el més digne possible.

2. Estat de la qüestió.

Com he esmentat anteriorment, un dels grans reptes ha estat trobar fonts documentals fiables sobre Goltzius i la seva obra en el meu idioma, castellà i català. Malgrat tot, la recerca ha estat absolutament enriquidora. A continuació mostraré la selecció d'alguns dels textos que més m'han ajudat a l'hora de construir el relat del meu Treball de Fi Grau.

Ja l'any 1914 trobem la revista científica alemanya d'art, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, on Otto Hirschmann dedica, per sort, unes línies a parlar de com artistes reconeguts, com per exemple Murillo, van trobar inspiració en les obres de Goltzius. L'Anunciació de l'artista sevillà exemplificaria aquest fet. Les estampes de Goltzius esdevindrien per a Murillo inspiració per a les seves pròpies composicions.¹

The Illustrated Bartsch serà una obra absolutament imprescindible per veure amb perspectiva tot el compendi de gravats de Goltzius. Dos volums dedicats exclusivament a l'artista holandès *Hendrik Goltzius, 1558-1617. The Complete engravings and woodcuts*, que ben mereixen ser admirats amb calma i tranquil·litat per recrear-nos en totes les seves estampes. Fou precisament aquesta obra la que em va ajudar a decidir quines serien les dues sèries de les que parlaria en aquest Treball de Fi de Grau, i la que em va mostrar com Goya beu del *Sant Pere* de Goltzius per a la seva pintura *Les llàgrimes de Sant Pere*. Això és, la influència de l'artista holandès a Espanya era evident i per aquest motiu era necessari dedicar un apartat del meu treball a aquest tema.²

Per a la recerca d'informació vinculada a la influència de Hendrick Goltzius a Espanya, m'ha estat de gran ajut l'article de l'any 1980 escrit per la historiadora americana Madeleine Kahr, "*Velázquez's Las Hilanderas: a new interpretation*". Amb aquest escrit vol evidenciar que el gravat de Goltzius, *Lucrecia hilando con sus doncellas*, va inspirar a Velázquez per a la seva pintura *Las Hilanderas*.³ Segons Kahr, Lucrecia representa el model de castedat i virtut explotat ja en el passat per Ovidi o Petrarca, entre d'altres. Velázquez, agafaria precisament aquest model de dona virtuosa per a representar el mite d'Aracne. Per contra, però, Jesús María González de Zárate, catedràtic i director del desaparegut Institut d'Estudis Iconogràfics Ephialte, al seu article *Imágenes en El Escorial*⁴ i el llibre *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* de l'any 2005, neguen rotundament aquest postulat de Kahr. Diferents escrits contrastats que aposten per teories diferents a l'hora de decidir si Goltzius va influir o no a l'obra citada de Velázquez. *El arte foráneo en España*, però, sí que defensa la influència de Goltzius en altres obres del pintor sevillà com *Los Borrachos* o *Mercurio y Argos*.⁵

La vida dels més grans pintors holandesos i alemanys (Schilder-boeck) de Karel Van Mander esdevé una font impagable a l'hora de fer aquest Treball de Fi de Grau, de la mateixa manera que ho serien *Les Vite* de Vasari si m'hagués volgut centrar en les figures de Miquel Àngel, Rafael o Leonardo da Vinci. Malauradament, m'ha estat impossible accedir a aquest text en la

¹ HIRSCHMANN, Otto. "Murillo und Goltzius", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1914, p. 296.

² STRAUSS, Walter L. *Hendrik Goltzius, 1558-1617. The Complete engravings and woodcuts. (The Illustrated Bartsch, volum 3)*. Abaris Books, New York, 1977, p. 52.

³ KAHR, Madeleine M. "Velázquez's Las Hilanderas: a new interpretation", *The Art Bulletin*, vol 3, 1980, p. 379.

⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "Imágenes en El Escorial", *Instituto Ephialte de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz*, 1992, p. 321.

⁵ DÍAZ PADRÓN, Matías. "Sugestiones e influencias del arte flamenco en la obra de Velázquez", a Miguel Cabañas Bravo (ed): *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Ed: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, p. 352.

seva font original i completa. Ni tan sols les noves tecnologies m'han permès accedir a la recerca electrònica de *The Lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)* de l'any 1996 ja que l'obra no es troba digitalitzada. Tot i que existeix una versió molt reduïda en castellà, és insuficient i molt pobre per abordar un tema d'aquestes característiques. Per sort, però, algunes dades sobre la biografia de Goltzius en el llibre de Van Mander *Schilder-boeck*, les he pogut obtenir a partir d'estudis d'altres autors actuals que es refereixen a passatges de la font original.

Per a Van Mander, Goltzius rivalitzava amb el virtuosisme de Miquel Àngel i aquest és un dels motius pels quals l'artista té un capítol de preferència. El *Schilder-boeck* esdevé, doncs, una font molt important, però com he dit m'hi he pogut apropar indirectament a través d'altres estudis, com per exemple l'important treball *Shaping the netherlandish canon: Karel van Mander's schilder-boeck* del Dr. Walter S. Melion. D'aquesta obra he pogut extreure una valuosa informació sobre com és el *Schilder-boeck*, sobre la pròpia vida i el caràcter de Goltzius i, naturalment, sobre la consideració que ja en vida tenia a nivell internacional. Sabem, per exemple, que Goltzius no volia ensenyar els seus treballs fins que no estiguessin enllestits del tot guardant així un absolut secretisme.

*“Van Mander informs us that Goltzius sedulously kept private his working methods (...) For he allows nobody to see his unfinished works, but shows them eagerly once they are done.”*⁶

Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620 de Ger Luijten, membre de la xarxa internacional de conservadors d'art holandès i flamenc CODART,⁷ és un dels autors d'aquest tresor visual i literari. Fruit de l'exposició que l'any 1994 va fer el Rijksmuseum, a Amsterdam, on es van presentar pintures, dibuixos, gravats, escultures i arts aplicades d'uns dels períodes més brillants de l'art holandès, neix aquest extens catàleg. Set – centes disset pàgines plenes de referències a les obres i a les vides dels més grans artistes dels Països Baixos, com Hendrick Goltzius. Vaig tenir la gran sort de poder adquirir un exemplar de segona mà d'aquest catàleg a través d'una biblioteca anglesa, la Winchester's School of Art Library. Aquest catàleg em va ajudar a contextualitzar a Hendrick Goltzius i conèixer l'entorn artístic que l'envoltava.

En relació a l'apartat que fa referència al col·leccionisme vaig recórrer una vegada més a González de Zárate i la seva obra *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Un exquisit compendi de tots els gravats que formen part de la col·lecció reial promoguda pel rei Felip II. Gràcies a la consulta vaig poder descobrir els vint-i-quatre gravats de Goltzius que la col·lecció atresora⁸, demostrant així que la fama de l'artista fou internacional i que fou un dels més brillants gravadors de la seva època.

*“Dutuit repara en su obra para precisar que fue uno de los más eminentes grabadores de su época y que se manifiesta como claro percusor de la posterior escuela de Rubens.”*⁹

⁶ MELION, Walter S. *Shaping the netherlandish canon: Karel van Mander's schilder-boeck*. University of Chicago Press, 1992, p. 58.

⁷ “CODART”. Disponible a: <https://www.codart.nl/about-codart/>.

⁸ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial (vol. VI)*. Ed: Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992, p. 48.

⁹ *Ibidem*, p. 45-46.

L'article "An inventory of Goltzius Drawings from the Collection of Queen Cristina" de l'any 2000 també dona una valuosa informació per a l'apartat del col·leccionisme. El Dr. alemany Andreas Stolzenburg ens parla en aquest article de l'inventari del segle XVII de la col·lecció reial que posseïa la reina Cristina de Suècia. Aquest inventari es troba actualment a l'Archivio Storico Odelaschi a Roma i gràcies a ell sabem que la reina va admirar els treballs de Goltzius i, per aquest motiu, va adquirir dibuixos de l'artista a la seva col·lecció.¹⁰

Pel que fa a la recerca d'informació vinculada concretament a la sèrie d'*Els quatre caiguts*, l'escrit de González de Zárate, "*Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs, Los cuatro humillados vencidos por su arrogancia*" va esdevenir de gran utilitat. És tracta d'un capítol en el que explica com Strauss, des del punt de vista de l'emblemàtica, relaciona la desgràcia que Goltzius presenta en les seves estampes d'*Els quatre caiguts* molt possiblement amb el rei Felip II i l'esdeveniment històric de *La armada invencible*. La pèrdua de les naus del monarca esdevindria una cura d'humilitat, de la mateixa manera que Ixió, Tàntal, Ícar i Faetó van rebre el seu càstig per voler igualar-se als deus.¹¹ Aquest capítol forma part *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* de l'any 2000.

Vaig buscar en les institucions museístiques i vaig descobrir que el Metropolitan Museum de Nova York va realitzar una retrospectiva sobre Goltzius l'any 2003. Com a resultat d'aquesta espectacular i extraordinària exposició, va sorgir el deliciós catàleg *Hendrick Goltzius, Dutch Master (1588-1617). Drawings, prints and paintings*. L'exposició va mostrar obres que provenien de diferents col·leccions europees i dels mateixos Estats Units, abarcant així gran part de les obres de la carrera artística de Goltzius. Amb aquesta retrospectiva, el Metropolitan va deixar constància de la importància i rellevància de l'artista com a un dels màxims exponents del que anomenem segle d'or holandès. Per tots aquests motius, la consulta d'aquesta obra ha estat molt important per aprofundir en el reconeixement de les estampes de Goltzius. Haig de posar l'accent, a més a més, al fet que la web del Metropolitan ofereix una excel·lent visió de les obres gràfiques consultades, cosa que és d'agraïr a l'hora d'observar els detalls dels gravats.

En relació a la sèrie de l'*Apostolat* de Goltzius, vaig recórrer de nou als textos de González de Zárate. L'article *La serie de los Apóstoles en la catedral de Lima: Sus fuentes gráficas* que trobem a *Brocar, Cuadernos de Investigación Histórica* de l'any 2008. González de Zárate estableix la relació entre les arts gràfiques i la pintura d'Època Moderna demostrant que les pintures de la catedral de Lima segueixen fidelment el *Credo Corto* de Goltzius.¹² Aquesta mateixa influència la trobarem també a les pintures barroques espanyoles. *Programas iconográficos de la pintura Barroca sevillana del siglo XVII*, de José Alberto Fernández López, esdevindrà una interessant font documental per entendre com a l'Espanya del XVII i, més concretament a Sevilla, els gravats de Goltzius eren molt coneguts i utilitzats per a la realització de les pintures de caire religiós amb una clara voluntat exemplificadora de com havia de ser el bon cristià.

¹⁰ STOLZENBURG, Andreas. "An inventory of Goltzius Drawings from the Collection of Queen Cristina", *Master Drawings*, 2000, p. 428.

¹¹ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs, Los cuatro humillados vencidos por su arrogancia", a Víctor Mínguez (ed): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Volumen II*. Ed: Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000, p. 825.

¹² GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "La serie de los Apóstoles en la Catedral de Lima: Sus fuentes gráficas", *BROCAR Cuadernos de Investigación Histórica*, 2008, p. 213.

Si ens allunyem de la geografia espanyola, trobarem la sèrie New Hollstein Dutch & Flemish que es va llançar als anys noranta amb l'objectiu d'actualitzar i perfeccionar la informació continguda en els primers volums de la sèrie holandesa i flamenca Hollstein que el mateix Friedrich Hollstein va compilar fins a la seva mort el 1957. Una de les línies d'investigació més actual, de l'any 2012, inclou les figures clau del moviment manierista holandès, amb una detallada publicació sobre els gravats de Hendrick Goltzius, concretament quatre volums molt complets dedicats exclusivament a l'artista. Per aquest motiu, la consulta d'aquesta obra, *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Hendrik Goltzius, 1558-1617*, ha estat molt important ja que inclou una rica i extensa bibliografia i m'ha donat informació sobre la fortuna de Goltzius a la qual em refereixo a la segona part del treball. Hollstein cita, per exemple, com els seus gravats foren copiats per molts artistes. Per exemplificar aquest fet, citaré una de les estampes més cèlebres de Goltzius, l'*Adoració dels pastors*, obra que fou copiada pel també gravador i dibuixant Abraham Blooteling.¹³ *The New Hollstein* és una sèrie de catàlegs publicats amb la col.laboració del gabinet de gravats del Rijksmuseum d'Amsterdam. Aquest fet és molt important ja que parlem del museu situat a Holanda, bressol de la carrera artística de Hendrick Goltzius. Això em porta a citar també com a punt de referència essencial la web del ja esmentat Rijksmuseum que dona accés a una enorme quantitat d'estampes de Goltzius.

La revista *Locus Amoenus* va publicar, també l'any 2012, un article escrit per Joan Bosch Ballbona titulat "*El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617*". Gràcies a aquest escrit que parla de l'activitat artística a Catalunya del pintor italià, queda de manifest com a la fama de Goltzius va arribar a les nostres terres catalanes amb una estampa que, tot i la poca repercussió que va tenir a Catalunya, va ser digna d'admirar per al pintor italià Joan Baptista Toscano, *La visitació*. Com a resultat d'aquest fet, el Museu de Mataró té al seu fons la pintura de Toscano que beu, literalment, del gravat de Goltzius.¹⁴

Un excel.lent estudi que m'ha estat molt útil és el catàleg de l'exposició que es va realitzar l'any 2014 al Crocker Art Museum de Sacramento, als Estats Units. Amb aquest petit tresor anomenat *Passion and virtuosity: Hendrick Goltzius and the art of engraving*, vaig poder reconèixer les dues sèries exposades de gravats de Goltzius: *La vida de la verge* i *La passió*. En aquest mateix catàleg s'afirma que tot i l'excel.lència artística de Goltzius, la seva figura és molt menys coneguda que la de Rembrandt o Vermeer.

"*Despite his artistic achievements and the centuries of praise that have only magnified them, Goltzius remains significantly lesser known than Dutch counterparts Rembrandt and Vermeer*"¹⁵

Aquell mateix any 2014, el Museo del Prado va presentar l'exposició: *Las Furias: Alegoría política y desafío artístico. De Tiziano a Ribera*. Aquest fet va permetre crear un deliciós catàleg escrit per Miguel Falomir, cap al Museu del Prado del Departament de Pintura Italiana i Francesa fins el 1700, on es presenten obres que responen a dues lectures diferents. La primera,

¹³ LEESBERGM, Marjolein i LEEFLANG, Huigen. *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Hendrik Goltzius, 1558-1617 (vol. 1)*. Ouderkerk aan den IJssel : Sound & Vision Publishers, in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 2012, p.34.

¹⁴ BOSCH BALLBONA, Joan. "El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617", *Locus Amoenus*, 2012, p. 105.

¹⁵ BREAZEALE, William i SANCHO LOBIS, Victoria. *Passion and virtuosity: Hendrick Goltzius and the art of engraving*. Ed: University of San Diego, San Diego, 2014, p. 8

i potser més obvia, una lectura de temàtica mitològica que explica la desgràcia d'aquells que van desafiar als deus de l'Olimp. Es tracta d'una temàtica que va ser molt utilitzada des del segle XVI fins a finals del XVII a Europa. Goltzius, doncs, no va escapar a aquesta tendència tan popular a l'època. La segona lectura que aquest catàleg presenta és la que mira a temes polítics: de la mateixa manera que Ixió, Tàntal, Tici i Sísif (pintats per Tiziano) foren condemnats a l'Hades, els prínceps alemanys foren castigats per l'emperador Carles V per haver-se sublevat contra ell. Aquest catàleg m'ha ajudat enormement a entendre com els artistes utilitzaven aquests cossos nus, musculats i grandieloqüents, per demostrar les seves pròpies habilitats artístiques. Goltzius no fou una excepció a aquesta tendència i també es recrea amb el burí per aconseguir aquestes formes, manieristes i hipertrofiades, en la seva sèrie d'*Els Quatre Caiguts* de l'any 1588. Precisament aquestes quatre meravelloses estampes es podien admirar en aquesta exposició.¹⁶

Per finalitzar aquest apartat, no puc obviar citar el llibre del Dr. Vicenç Furió, *El arte del grabado antiguo* de l'any 2014. Aquesta obra representa una font d'informació molt important per entendre i saber apreciar el món del gravat antic en general, i per això em va resultar de gran ajut consultar aquest estudi per resoldre dubtes importants que em van anar sorgint a mida que redactava el treball. Cal que siguem conscients de com mirar i admirar els gravats, i aquest llibre esdevé l'instrument ideal per aprendre'n. A banda de la citada obra, haig de dir que poder consultar la pàgina web de la Col.lecció Furió és tot un luxe pels sentits.

¹⁶ FALOMIR, Miguel. *Las Furias: Alegoría política y desafío artístico*. Ed: Museo del Prado, Madrid, 2014, p. 9

3. Hendrick Goltzius, excels mestre gravador.

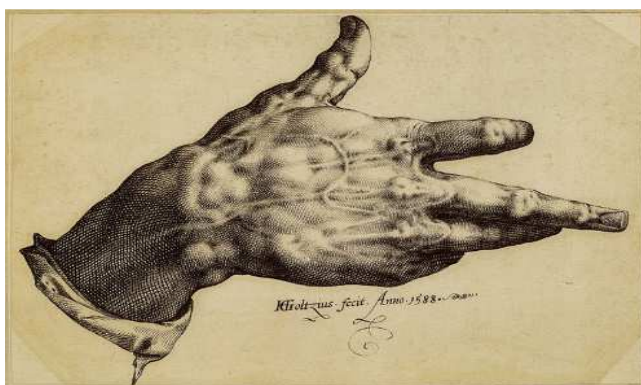
3.1 El gravat de Goltzius en relació amb l'art gràfic del seu temps.

*“Though his name is less well known today, Hendrick Goltzius was as important to the art of engraving as Rembrandt van Rijn was to etching. Goltzius’s virtuoso technique and engaging treatment of subjects combined to make him one of the most sought-after printmakers throughout the late sixteenth and early seventeenth centuries, and for centuries afterwards. Today, his work occupies a central place in the finest collections of European prints.”*¹⁷

Amb aquesta cita presentem a l'excels mestre gravador, Hendrick Goltzius, que se situa a cavalls dels segles XVI i XVII, i comencem un viatge per entendre com la seva figura va esdevenir tan admirada, reconeguda i equiparable a mestres com Dürer o Rembrandt. Goltzius, sense dubte, va ser un veritable geni del gravat.

Fill d'un modest artesà del vidre, Hendrick Goltzius neix l'any 1558 a Mühlbracht, lloc proper al llavors Ducat de Jülich, actual Alemanya. Considerat el millor gravador dels Països Baixos en el context del manierisme nòrdic, morirà a Haarlem, actual Holanda, l'ú de gener de l'any 1617, lloc on va desenvolupar gran part de la seva vida professional.¹⁸ Malgrat que en aquest treball posarem l'accent a la seva activitat artística vinculada a l'art del gravat, Goltzius no només va ser mestre gravador, també fou pintor, dibuixant i editor d'impremta.

Sent un nen, Hendrick Goltzius va patir greus cremades a les dues mans. La pitjor part, però, se la va endur la seva mà dreta, quedant aquesta, amb els dits encorbats i deformada.¹⁹ Curiosament, aquest fet dramàtic no va aconseguir frustrar els seus anhels artístics, tot el contrari. Goltzius va esdevenir el millor en l'exercici de l'art del burí a la seva època,²⁰ impregnant l'art del gravat amb una exuberància i una sofisticació virtuosament treballada. Goltzius mai va deixar de prestar una atenció especial a la seva mà lesionada. Nombrosos estudis anatòmics d'ella són testimoni d'això. El dibuix fet pel propi Goltzius de la seva mà, maltractada per l'incendi, exemplifica aquests estudis esmentats (fig.1).



1.
Hendrick Goltzius, *dibuix a ploma i tinta marró de la seva mà dreta, 1588.*
Teylers Museum, Haarlem. (Holanda).

¹⁷ BREAZEALE, William i SANCHO LOBIS, Victoria. *Op. Cit*, p. 5.

¹⁸ LUIJTEN, Ger, i altres. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620*. Ed: Waanders, Zwolle, 1993, p. 305.

¹⁹ MELION, Walter S. *Op. Cit*, p. 59.

²⁰ FURIÓ, Vicenç. *El arte del grabado antiguo*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014, p. 107.

Com hem dit abans, el pare de Goltzius, Jan Goltz, era un artesà del vidre. Hendrick Goltzius llatinitzarà el seu cognom i es veurà immers en un context artístic que emfatitzarà les seves inquietuds en el món de l'art. L'any 1576, amb 18 anys, entrarà al taller del teòleg, filòsof, erudit i mestre gravador holandès Dirck Volckertszoon Coornhert, amb qui començarà a aprendre l'art del gravat establint així una relació d'amistat que esdevindrà, per a Goltzius, el passaport a nous camins d'èxit absolut dins del món artístic.²¹ Tots dos s'instal·laran a Haarlem quan Goltzius té 19 anys i serà aquí, a Haarlem, on començarà a formar el seu estil en el gust manierista. Parlem, primer, de com era aquest gust manierista nòrdic i, més concretament, de com eren les obres dels artistes que coneixem com a manieristes de Haarlem.

A finals del XVI, un reduït grup d'artistes com Cornelis Cornelisz van Haarlem, amb la seva *Lluita de Titans* (fig. 2) o Joachim Wtewael, amb el seu *Diluvi* (*The Deluge*) (fig.3); presenten en les seves obres jocs de contorsions anatòmiques impossibles, amb una execució magistral, atractiva i enlluernadora. Aquest estil, fascinant i innovador, esdevindrà la llavor, l'inici d'aquest manierisme al nord d'Europa, sent el pintor i teòric Karel van Mander, això si, el primer, a Holanda, en aplicar i introduir aquest nou estil.²² En aquest context, Haarlem es convertirà en l'epicentre de l'activitat artística del moment: neix el cercle de Haarlem i Goltzius serà un dels seus membres. Fou Goltzius, amb les seves estampes juntament amb Cornelis Cornelisz van Haarlem, amb la seva pintura i Karel van Mander, com a ideòleg del grup, els tres mestres que més van influir en la naturalesa d'aquest manierisme nòrdic fundant, fins i tot, una acadèmia artística.²³



2.
Cornelis van Haarlem, *Lluita de Titans*, 1588.
National Gallery of Denmark, Copenhagen.



3.
Joachim Wtewael, *El Diluvi*, 1595.
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

Si hem esmentat que Goltzius va formar el seu estil en el gust manierista, fou precisament Van Mander qui va incidir en aquest fet. Karel van Mander, procedent de Viena, portava amb ell dibuixos del també manierista Bartholomeus Spranger que, per aquella època, estava establert a la Cort de Rodolf II, a Praga.

²¹ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 305.

²² *Ibidem*, p. 16.

²³ *Ibidem*, p. 15.

Goltzius coneixerà així la seva obra, impregnant-se d'aquests ingredients nouvinguts que influiran notablement en ell.

“ *When I came to live at Haarlem in 1583, I met him (Goltzius) and showed him some drawings by Spranger, which he found very interesting*”²⁴

Parlem d'un manierisme italianitzat que Hendrick Goltzius, poc a poc, anirà bevent arribant a assimilar en algunes de les seves composicions l'estil del mateix Spranger. S'especula que, molt probablement, hi havia rivalitat entre ells. Observem els estudis de cossos nus femenins d'ambdós artistes: *Parsimonia*, de Goltzius (fig. 4) versus *Venus i Cupid* de Bartholomeus Spranger (fig. 5)²⁵. Similar tensió en la postura, similar execució.



4.
Hendrick Goltzius, *Parsimonia*. Dibuix,
21.8x13.6cm. Rijksprentenkabinet,
Rijksmuseum, Amsterdam.



5.
Bartholomeus Spranger, *Venus i Cupid*.
Dibuix, 22x18.8cm.
Institut Néerlandais, Paris.

Serà a Haarlem, també, on Goltzius rebrà el seu primer encàrrec gràfic de la mà de Philippe Galle, qui ja havia treballat per a la molt important empresa gràfica de Hieronymus Cock a Anvers. Galle contractarà a Goltzius per a gravar una sèrie de quatre imatges sobre la història de l'heroïna romana Lucrecia. Però anys més tard, el 1582, Hendrick Goltzius establirà el seu propi negoci obrint el seu taller editorial amb la voluntat de produir gravats d'alta qualitat artística i tècnica per un públic internacional, i per trencar amb el monopoli de l'edició impresa

²⁴ SILVER, Larry i RIGGS, Timothy. *Graven images: the rise of professional printmakers in Antwerp and Haarlem 1540-1640*. Ed: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1993, p. 74.

²⁵ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 73.

que s'havia mantingut des de mitjans del XVI a Anvers.²⁶ Goltzius dissenyava i gravava l'estampa, fet que fa difícil separar les dues figures que va arribar a esdevenir: creador i executor.

Era òbvia la importància de les estampes com un mitjà excel·lent per estendre l'estil manierista que hem citat abans, i Goltzius va saber relacionar-se molt bé amb aquesta organització de distribució de gravats. I no només això, també va crear escola. Els seus alumnes foren entrenats per perfeccionar al màxim la seva tècnica. Goltzius preparava als seus alumnes per al mercat competitiu del moment. Jan Saenredam, Jan Muller, Jacques de Gheyn o Jacop Matham, fill adoptiu de Goltzius, foren alguns dels seus seguidors. Alumnes que, posteriorment, esdevindrien també excel·lents artistes.²⁷

La fama de Goltzius es va estendre per tot Europa ben aviat. Guillem V, duc de Baviera, reconeixrà la seva vàlua artística tot atorgant-li la medalla d'or en honor a la seva sèrie de gravats coneguts com *La vida de la verge* (*Birth and early life of Christ*)²⁸. Tot i que més endavant parlarem de la sintaxis gràfica de Goltzius, és interessant citar ara l'estampa de *L'Anunciació*, (fig. 6) que forma part d'aquesta sèrie esmentada. No és d'estranyar que, veient el deliciós treball del rostre de la verge, el duc Guillem V valorés el seu estil: virtuós i delicat.



6.
Hendrick Goltzius, *L'Anunciació*, 1594. Burí.
Sèrie *La vida de la verge*. 472x353mm

²⁶ *Ibidem*, p. 177.

²⁷ *Ibidem*, p. 178.

²⁸ BREAZEALE, William i SANCHO LOBIS, Victoria. *Op. Cit*, p. 10.

El Cardenal Frederic Borromeo de Milà reconeixerà, també, la seva vàlua manifestant un clar gust per l'art nòrdic. Potser per aquest motiu, Hendrick Goltzius va dedicar-li la seva cèlebre sèrie d'estampes de *La Passió*, de la que també farem esment més endavant.

Més personalitats remarcables van interessar-se pel seu talent artístic, sent molt probablement el rei Felip II un d'elles. No oblidem els vincles històrics, a finals del segle XVI, entre la monarquia Hispànica i els territoris de Flandes.

*“Both images should be compared to another penwerck, the Pietà probably executed for Philip II in 1598, in which Goltzius uses the instruments of Christ’s passion to allude to his burin-hand...”*²⁹

L'any 1595 Hendrick Goltzius obtindrà, gràcies a Rudolf II, l'anomenat *privilegi imperial*, això és, podria protegir el seu treball de possibles copistes. Aquest privilegi convertia en il·legal l'acte de copiar qualsevol de les seves estampes en tot l'Imperi.³⁰ Goltzius rebia, doncs, el suport de grans personalitats amants de l'art del seu temps.

Karel van Mander, explica a la seva obra, *Schilder-Boeck*, que entre els anys 1590 i 1591, Goltzius viatja a Roma amb la voluntat de conèixer i dibuixar l'estatuària clàssica. Estudiarà amb detall l'art de Miquel Àngel, de Rafael Sanzio i de mestres, potser avui menys coneguts, com Polidoro da Caravaggio, entre d'altres. Goltzius vol aprendre de tot aquest art antic i no desitja perdre el temps en les superficials i avorrides festes que la cúria papal organitzava sovint. Per aquest motiu, Goltzius desitja ser absolutament discret i allà, a Roma, es farà dir Hendrick van Bracht, sent el seu criat qui, fent-se passar per ell, anava als esdeveniments festius esmentats.³¹ Roma enlluernarà a Goltzius, sense dubte, i l'any 1600 fundarà la primera acadèmia neerlandesa, a Haarlem, basada en l'estudi del nu i de l'estatuària clàssica.

Com hem dit abans, Goltzius també fou pintor. Precisament aquest any 1600 també va significar un canvi en el rumb de la seva vida professional. Abandona les arts gràfiques per agafar el camí de la pintura.³² Probablement la pèrdua de precisió amb el burí per la seva avançada edat i els postulats que Van Mander defensava van influir en aquesta decisió: la pintura havia d'esdevenir la culminació dels èxits en les arts. *Danae* (fig. 7) exemplificarà aquest nou camí.

²⁹ MELION, Walter S. *Op. Cit*, p. 241.

³⁰ “Goltzius, Hendrick”. Disponible a: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goltzius-heindrick/b79eae34-544c-4670-b618-cd4c180cb2a4?searchMeta=goltzius> (Consulta: 2 de febrer, 2018).

³¹ MELION, Walter S. *Op. Cit*, p. 168.

³² LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 83.



7.
**Hendrick Goltzius. *Dànae o
 The Sleeping Danae Being Prepared to Receive Jupiter, 1603.***
 County Museum of Art, Los Angeles.

Cal posar l'accent al fet que Van Mander esdevindrà el biògraf de Goltzius. Amb la voluntat de deixar constància de les obres d'art que hi havia en aquell moment als Països Baixos, abans que poguessin desaparèixer pels episodis d'iconoclàstia que s'estaven produint, Van Mander escriu l'any 1604 *El llibre de pintura* abans esmentat, *Schilder-Boeck*. Un recull biogràfic de les vides dels artistes de la seva època.

Si bé buscava amb aquesta obra legitimar la pintura holandesa, fou curiós que per concloure el llibre ho fes amb una estampa de Goltzius, *Ícar*. Un gravat que forma part de la sèrie *Els quatre caiguts* (*The four falling disgracers*), sèrie de la que parlarem més endavant. Van Mander atorga a Goltzius, doncs, un valor d'excel·lència, referint-se a la seva gran capacitat camaleònica, això és, algú que podia crear totes les formes possibles en el seu art. I no només això, no només parlem d'excel·lència. Van Mander atorga a Goltzius una posició privilegiada dins l'art dels Països Baixos de la mateixa manera que, en el context italià, Vasari amb *Les Vite* va fer amb Miquel Àngel:

*“Van Mander underscores Goltzius’s privileged position in the Netherlandish “Lives”, where he has an authority equal to that of Miquelangelo in the Italian “Lives”...”*³³

³³ MELION, Walter S. *Op. Cit.*, p 35.

3.2 Estil i sintaxis gràfica.

El recent catàleg dels gravats de Goltzius al compendi de Hollstein atribueix a l'artista un total de 388 estampes, tant xilografies (gravats fets amb matriu de fusta), com calcografies (amb matriu de coure). La majoria de les seves estampes són, però, calcogràfiques fetes amb la tècnica del burí. Tot i així, a aquesta xifra, també podem afegir els 574 dissenys per a altres gravadors que Hendrick Goltzius va realitzar. Parlem, doncs, d'una producció gràfica molt rica i extensa.

La importància en l'obra de Goltzius queda palesa en la seva recerca per produir estampes de la més alta qualitat artística i tècnica, aquesta era la seva ambició professional. Parlem de gravats molt minuciosos que van contribuir notablement a estendre l'estil de l'alt renaixement i del manierisme per diferents països. Així doncs, les estampes de Goltzius eren moltes vegades el medi idoni per donar a conèixer les composicions dels grans mestres en una època en la que no existia un sistema millor per reproduir i difondre obres d'art. Les seves estampes també foren una font iconogràfica important pel fet d'il·lustrar temes de la mitologia clàssica, com els 52 gravats que van sorgir de la seva sèrie *Les metamorfosis d'Ovidi* l'any 1589, contribuint així a la seva difusió (fig.8). I no només això, la gran qualitat tècnica en la seva obra gràfica va esdevenir model a seguir a molts tallers de tota Europa.³⁴



8.
Hendrick Goltzius. Licaó transformat per Zeus, 1589. Burí.
Sèrie *Les Metamorfosis*. 166x255mm.

³⁴ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 21.

La primera formació de Goltzius amb el dibuix fou gràcies al seu pare, amb qui va col·laborar en la pintura de vitralls. Més tard, com hem esmentat anteriorment, entrarà al taller de Coornhert de qui rebrà la seva primigènia influència en l'exercici del gravat. Les habilitats incontestables del seu mestre gravador beuen de la grandiloquència de Frans Floris, això és, de la tendència del “romanisme”.³⁵

En l'obra gràfica de Goltzius trobem una important producció de retrats, molts d'ells de petit format on combina la seva virtuosa tècnica amb una especial sensibilitat per l'anàlisi psicològic del retratat. Alguns d'aquests gravats seran fets a punta de plata o punta metàl·lica i un dels seus autoretrats exemplifica la utilització d'aquesta complexa tècnica que ajuda a aconseguir un traç més sedós a l'estampa (fig. 9). L'excel·lència dels seus resultats va donar peu a que fos conegut com el *Fènix dels gravadors flamencs*.³⁶



9.
Hendrick Goltzius. Autoretrat, 1589. Punta de plata.
The British Museum, Londres.

Podem afirmar que les seves primeres obres gràfiques tenen l'eco de Van Mander i beuen de de l'estil manierista.³⁷ Un manierisme que, en general, buscava una representació exagerada de la figura humana, aprofitant trets clàssics però hipertrofant-los per tal de guanyar en impacte i monumentalitat. Les sèries d' *Els quatre caiguts* i de l' *Apostolat*, de les que parlarem més endavant, seran un clar exemple d'aquest estil manierista. Abans d'arribar, però, a aquestes sèries esmentades, citem l'estampa de *Mart i Venus sorpresos per Vulcà* (fig. 10), un gravat de creació, això és, obra fruit de la seva pròpia invenció que crida l'atenció pel seu dinamisme. És interessant remarcar que d'aquesta estampa se'n conserva el dibuix preparatori. Vulcà, d'esquena, sorprèn als amants i en un mar de núvols, a la part superior, els Déus de l'Olimp

³⁵GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs...”. *Op. Cit*, p. 821.

³⁶ *Ibidem*, p. 822

³⁷ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 342.

contemplen l'escena accentuant la sensació de moviment. En aquest gravat, l'elegant dibuix de Van Mander, *Diana i Acteó* (fig. 11) , ressona poderosament.

“An eminently comparable work is Van Mander’s drawing, *Diana and Actaeon*, in which the artistic ideals of that moment are perhaps best visualised (...). The influence of these compositions on Hendrick Goltzius’s early work, particularly his *Mars and Venus surprised by Vulcan* is evident”.³⁸



10.
Hendrick Goltzius. *Mart i Venus sorpresos per Vulcà*, 1585. Burí.
420x310mm.



11.
Karel van Mander. *Diana i Acteó*.
Dibuix, 31,9 x 41,9 cm. Kunsthalle, Bremen.

Si bé a *Diana i Acteó* trobem l'eco de l'elegància de Bartholomeus Spranger, també presenta una execució i composició amb reminiscències italianes. Tots aquests ingredients alimentaven l'art de Goltzius, aconseguint que les seves creacions esdevinguessin estampes plenes de vida.

Hi haurà, però, un abans i un després en l'obra gràfica de Hendrick Goltzius. Recordem que, entre els anys 1590 i 1591 , viatjarà a Itàlia on s'hi establirà durant 6 mesos. Quan torna, alguna cosa ha canviat. Goltzius s'allunya de l'empremta de Coornhert³⁹ i l'estil manierista que professava en les seves obres esdevindrà més contingut. Això és, el seu estil va evolucionar de l'exuberància , una mica grotesca, a un classicisme més mesurat presentant als personatges amb expressions més relaxades. La sèrie *Les nou muses*, de l'any 1592, exemplifica aquest canvi. Cal·líope, Clio, Èrato, Euterpe, Melpòmene, Polímnia, Talia, Terpsícore i Urània seran les protagonistes d'aquesta sèrie.

³⁸ *Ibidem*, p. 17

³⁹ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs.....” *Op. Cit*, p. 823.

A Roma, com ja sabem, Goltzius pren contacte amb l'antiguitat clàssica i això determinarà la seva producció artística. A més a més, cal subratllar l'estudi dels grans artistes italians del segle XV i XVI com Parmigianino, Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) o els Carracci, entre d'altres. Tot això, insistim, provoca en Goltzius l'allunyament del sentit estètic manierista anant a la recerca de la dignitat clàssica. Amb *Euterpe* (fig. 12), per exemple, tendeix a una plasticitat i tridimensionalitat que imita perfectament la matèria, acostant-se poderosament a fórmules amb aromes clàssics. Goltzius ens la presenta amb el seu atribut, la flauta, i deixa clar que Euterpe o “*la d'agradable geni*”, significat del seu nom en grec antic, és la musa de la música.



12. Hendrick Goltzius. *Euterpe*, 1592. Burí. Sèrie *Les nou muses*. 245x166mm.

Si hi ha una sèrie, però, que Goltzius va considerar la seva obra magna, aquesta serà la que coneixem amb el nom de *La vida de la Verge* (*Birth and early life of Christ*). Una sèrie de sis estampes creades entre els anys 1593 i 1594 que presentaran la notable influència, entre d'altres, de Rafael i Parmigianino en Hendrick Goltzius.⁴⁰ Recordem el gravat que hem esmentat anteriorment: *L'Anunciació* (fig. 6), obra que forma part d'aquesta sèrie. Es tracta d'una estampa clarament influïda per l'art italià que presenta una virtuosa tècnica en la seva execució. La llum, celestial i delicada, i un marcat caràcter volumètric embolcallen aquesta obra gràfica. Goltzius, molt possiblement, recull en aquest gravat l'estil de Federico Barocci (Il Fiori), pintor italià conegut per les seves composicions de caràcter marcadament tendre, però sense deixar de banda el seu estil propi. Això és, Goltzius és capaç d'imitar l'estil d'un artista sense perdre la seva pròpia essència.

“Lo que aquí cabe destacar es la exhibición técnica que Goltzius realizó con el buril, y a su vez el tipo de sintaxis gráfica que él contribuyó a crear y difundir (...). Es extraordinaria la fuerza visual de esta imagen - que saca ventaja a muchas pinturas del mismo tema -, la belleza de los ángeles en las nubes irisadas, los rayos de luz que emanan del Espíritu Santo, la rotundidad volumétrica, física, de María y el ángel.”⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*, p. 823.

⁴¹ FURIÓ, Vicenç. *Op. Cit.*, p. 112.

Aquesta sèrie fou tan admirada que va ser coneguda com *Meisterstiche* (gravats magistrals), mateix reconeixement que van obtenir les estampes de Dürer: *Melancolía*, *San Jeroni al seu estudi* i *Adam i Eva*⁴².

Una altre sèrie que cal citar de nou, és la de *La Passió*. Dotze estampes que expliquen els episodis bíblics que conformen la passió de Crist. Una sèrie que també fou altament seguida i apreciada per successives generacions d'artistes. Estem als anys 90 del segle XVI, en un context que vivia un clima teològic important i on es manifestaven alguns episodis iconoclàstics al nord dels Països Baixos. Amb aquesta sèrie, però, Goltzius decideix apostar per un tipus d'iconografia cristiana dins d'aquest context post-reformista.⁴³ L'èxit d'aquestes dues últimes sèries esmentades fou tan gran, que el ressò de la seva fama va perdurar durant molts anys. Quan Goltzius ja era mort i en honor a aquestes dues joies, el cèlebre poeta alemany Joost van den Vondel va dedicar-li, l'any 1650, el seu poema "*The Tombstone of Hendrick Goltzius*" per reconèixer la seva extraordinària habilitat gràfica i el magnífic recurs emocional emprat.⁴⁴

Cal remarcar la manera en la que Hendrick Goltzius utilitzava el burí. Amb el seu traç, de major a menor gruix, aconseguia una major subtileza tonal que apreciem quan el gravat s'observa a certa distància. És imperatiu també esmentar que, amb molt d'enginy, utilitzava freqüentment una tècnica que aconseguia dotar de volum a les figures. Aquesta sintaxi gràfica va rebre posteriorment el nom de *punt i rombe*. Amb línies més o menys juntes formava rombes dins dels quals, a vegades, hi posava un punt al mig. Dürer, per contra, creava el volum amb ratlles i punts en els seus gravats. Goltzius va potenciar molt aquesta sintaxi gràfica amb aquest joc geomètric que provoca la sensació de volums i ombres, codificant aquesta manera de fer.⁴⁵

L'estampa d'*Hèrcules Farnese* (fig. 13), de l'any 1592 esdevé exemplificador per apreciar aquesta tècnica de l'encreuament de línies i del punt i rombe. Entre les escultures antigues que Goltzius va estudiar en el seu viatge a Roma, es trobava l'*Hèrcules Farnese*. Observem l'originalitat en el punt de vista que és tractat d'una manera poc ortodoxa, des de la part posterior per donar plena representació al domini de les línies gravades i definir millor l'esquena del protagonista.

Observem també als dos personatges que només mostren els seus caps i que Goltzius els presenta a una escala més petita per potenciar, encara més, la grandària i la nuesa del cos d'*Hèrcules*.

⁴² BREAZEALE, William i SANCHO LOBIS, Victoria. *Op. Cit*, p. 22.

⁴³ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁵ "Farnese Hercules". Disponible a: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.37.59/> (Consulta: 18 de febrer, 2018)



13.
Hendrick Goltzius. *Hercules Farnese*, 1592. Burí.
421x304mm.

Una de les seves últimes estampes fou l'Adoració dels pastors (fig. 14), on trobem sintetitzat tot el que el gravat antic representa. És una obra inacabada i la sensació de llum que il·lumina al nen Jesús esquitxa tot el gravat d'una forma gairebé màgica. Dos pastors semblen que mostrin un halo de bondat infinita i això ens demostra que, no només parlem d'un virtuosisme tècnic, sinó també d'una gran intel·ligència visual per part de Goltzius a l'hora de voler mostrar l'escena que esdevé absolutament serena i tendre.



14.
Hendrick Goltzius. *L'Adoració dels pastors*, 1600.
Burí. 203x151mm.

Goltzius va esdevenir font d'inspiració per a molts artistes de l'últim manierisme i del primer Barroc. Eren artistes que es fixaven en les seves composicions i minucioses estampes per a resoldre els problemes de les seves pròpies obres. Murillo o Zurbarán el tenien entre els seus referents per a la composició d'escenes i figures.⁴⁶

⁴⁶ HIRSCHMANN, Otto. *Op. Cit*, p. 297.

3.3 El manierisme d' *Els quatre caiguts*.

L'obra gràfica de Hendrick Goltzius esdevindrà molt prolífera i en ella trobarem estampes de traducció, això és, obres d'altres artistes traduïdes per ell al gravat; i d'invenció, on ell mateix és el creador del disseny original.

L'any 1588, Hendrick Goltzius crea una sèrie de quatre gravats clarament manieristes coneguts amb el nom d' *Els quatre caiguts*. Tàntal (fig. 15), Ícar, Faetó i Ixió són els protagonistes d'aquesta sèrie d'estampes calcogràfiques circulars fetes amb la tècnica del burí, una de les més utilitzades als Països Baixos del segle XVI. Tots quatre representen l'expulsió del cel per haver volgut igualar-se, d'una manera o altre, als Déus de l'Olimp.



15.
Hendrick Goltzius. Tàntal,
1588. Burí.
Sèrie *Els quatre caiguts*. 330mm.

Tàntal, fill de Zeus, cau perillosament cap a l'inframón on patirà fam i set per tota l'eternitat. Aquest serà el càstig per haver gosat robar el nèctar dels Déus.

Parlem de gravats de traducció en els que Goltzius és el gravador però realitza aquestes estampes a partir d'unes pintures del seu compatriota Cornelis Cornelisz van Haarlem.⁴⁷ Les inscripcions *HG sculp* i *CC inue*, deixen constància d'aquest fet. Goltzius també indica en quin ordre s'ha de llegir la sèrie amb el seu número corresponent (fig.16). La vanitat de Tàntal, primer; la imprudència d'Ícar, en segon lloc; la prepotència de Faetó, en tercer lloc i, finalment, la cobdícia d'Ixió els portaran a les seves inevitables caigudes anticipant els seus tràgics finals.

⁴⁷ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 18.



16.
Hendrick Goltzius. *Ícar* (detall), 1588.
Buri.
Sèrie *Els quatre caiguts*.

Si bé en termes estètics, el manierisme és invenció i aposta per solucions efectistes que busquen anar més enllà, superant les propostes clàssiques que fins a les hores imperaven en el que anomenem primer Renaixement, Goltzius, amb aquesta sèrie, aposta precisament per aquest manierisme exuberant i impactant. I és que, en general, els gravadors manieristes de finals del XVI tenen una personalitat molt marcada, un estil propi. Cal subratllar que, si bé el manierisme arriba a la pintura pels voltants de l'any 1530 o fins i tot abans, en el món del gravat l'arribada serà posterior. No serà fins l'any 1570, aproximadament, que podrem parlar d'estampes plenament manieristes.

Amb *Tàntal*, el primer dels protagonistes de la sèrie, Goltzius ens mostra un excel·lent contrast dramàtic entre llums i ombres que bé podria rivalitzar amb l'escultura. El treball del vigor escultural en el cos de Tàntal que aquí trobem, esdevindrà gairebé un lema per als manieristes nòrdics. La monumentalitat del seu cos en caiguda cap a l'inframón dota a l'estampa de vida i acció. El cos de Tàntal, com els de la resta de la sèrie, recorden indubtablement al vigor escultural de Miquel Àngel.

La desventura de Tàntal fou narrada per varis mitògrafs clàssics, com Píndar a la seva obra *Olympus* o Ovidi a les seves *Metamorfosis*, i per humanistes com Boccaccio. Però si volem entendre millor l'infortuni de Tàntal, hem d'observar l'epigrama que envolta aquest tondo.

TANTALVS IN MEDVS RESIDENS SITIT ARIDVS VNDIS/ QVAM MISER, INTER OPES
QVI MALE VIVIT INOPS/ HAVD BONA FORTUNAE QVISQVAM PUTET ESSE
BEATA/ ILLA BONIS PROSVNT, ILLA NOCENTO MALIS.

Un epigrama en llatí que està en consonància amb la proposta que Andrea Alciato defensa l'any 1531 al seu emblema LXXXIV:

*“Ay, desdichado Tántalo está sediento en medio de las ondas, y hambriento por que no puede apoderarse de los frutos que tiene al lado. Cambiándote el nombre, ávaro, se te puede aplicar al suyo, porque no disfrutas de lo que tienes y es como si no lo tuvieras”.*⁴⁸

La sèrie d'*Els quatre caiguts* de Goltzius interpreta visualment la fàbula d'aquells qui, arrogants, van gosar reptar la intel·ligència dels Déus. Walter L. Strauss va suggerir, però, la relació d'aquesta sèrie amb els coneguts successos de *la armada invencible*.⁴⁹ Aquella catàstrofe naval es pot entendre a través de la visió que l'emblemàtica ens ofereix d'aquests personatges mitològics que, molt probablement, fan referència a Felip II. El rei de la monarquia Hispànica, qui a priori es veia com a amo del món, obtindria una cura d'humilitat amb la pèrdua de les seves naus. Així doncs, Tàntal representaria la imatge del monarca acaparador que només desitja dominis imperialistes.⁵⁰

⁴⁸ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs...” *Op. Cit.*, p. 834.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 833.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 831.

Els quatre tondos de la sèrie estan acompanyats d'epigrames explicatius amb una clara funció: universalitzar un missatge. Funció que tant Goltzius, com el seu compatriota Cornelis Cornelisz van Haarlem, coneixien perfectament gràcies a l'ambient erudit al qual pertanyien.

Tots quatre personatges són representats des de diferents angles, repetint un mateix patró: una de les cames es doblega, l'altre s'aixeca; un braç baixa, l'altre puja.

Goltzius, en segon lloc, ens presenta a Ícar (fig. 17) precipitant-se al buit davant la mirada del seu pare, Dèdal, que veiem al fons de la imatge, més petit gràcies als efectes de la perspectiva. Hendrick Goltzius aconsegueix recrear-se en les seves habilitats gràfiques gràcies al treball del musculós i nu cos d'Ícar, de la mateixa manera que ho farà amb la resta d'estampes de la sèrie. La nuesa permetia, als artistes gravadors, demostrar d'una manera molt clara els seus coneixements anatòmics i el seu virtuosisme amb el domini del burí. La mateixa conseqüència tenia representar als personatges en postures i escorços impossibles. Goltzius no fou una excepció a aquesta tendència.

*“En puridad, las Furias eran unos personajes femeninos, personificación del castigo y la venganza (...) Pero en España, desde el siglo XVI, se conoció con este nombre a los lienzos que Tiziano dedicó a Ticio, Ixión, Tántalo y Sísifo (...) Desde finales siglo XVI se consideró un asunto idóneo para ilustrar la dificultad máxima en el arte al tratarse de enormes figuras desnudas en complicados escorzos y representar el dolor extremo, de ahí que fueran elegidas por grandes artistas como Rubens y Goltzius o Van Haarlem para demostrar su talento....”*⁵¹



17.
Hendrick Goltzius. *Ícar*, 1588. Burí.
Sèrie *Els quatre caiguts*. 327mm.

El jove i imprudent Ícar, fill de Dèdal, s'acosta cada cop més al sol obviant les indicacions del seu pare. Les seves ales, fetes amb cera, poc a poc comencen a fondre's precipitant-se cap a la mort certa.

⁵¹ FALOMIR, Miguel. *Op. Cit*, p. 9

En el gravat d' Ícar hi ha aire, no és una estampa de cartró-pedra. Goltzius representa una imatge que sembla un fet absolutament creïble buscant la construcció d'un escenari veraç amb les muntanyes al fons de la imatge i el sol en el seu punt més alt fonent les ales del protagonista. Les línies de l'estampa estan treballades de tal forma que fan possible percebre aquest sol, calent i brillant. El rostre d'Ícar, desarticulat i el seu cabell, despentinat per la volada, anticipen el tràgic final.

Si bé el poder d'un rei ha d'actuar sempre amb mesura i mai amb orgull, i si reprenem les tesis de Walter L. Strauss, l'epigrama que rodeja l'estampa d' Ícar apunta a la idea d'un rei imprudent.⁵²

SCIRE, DEI MVNVS, DIVINVM EST NOSCERE VELLE/ SED FAS LIMITIBVS SE
TENVISSE SVIS/ DVM SIBI QVISQ(VE) SAPIT, NEC IVSTI EXAMINA CERNIT/
ICARVS ICARYS NOMINA DONAT AQVIS.

Epigrama llatí que també podem relacionar amb l'emblema CIII d' Alciato que, agafant la figura d'Ícar, convida a la prudència davant dels perills.

La sèrie manierista d'*Els quatre caiguts* de Goltzius continua amb l'estampa de *Faetó* (fig. 18) en tercer lloc.



18.
Hendrick Goltzius. *Faetó*, 1588. Burí.
Sèrie *Els quatre caiguts*. 330mm.

Faetó, fill d' Apol.lo, demana el carro del Sol al seu pare tot desobeint les seves indicacions. Faetó, deixant-se portar pel seu ímpetu, treu al Sol de la seva ruta fins gairebé incendiar la terra i el cel. Zeus, en resposta, utilitza el tro per evitar el desastre provocant la caiguda mortal de Faetó.

Goltzius recrea de nou el paisatge amb el seu domini del burí. Faetó es precipita, també, cap al buit en caiguda lliure. Un cos nu i monumental de nou, en primer terme, que segueix els mateixos patrons que Hendrick Goltzius aplica a la resta d'estampes de la sèrie tot congelant el moment i presentant moviments atrevits que donen a les figures una potent presència.

⁵² GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs...". *Op. Cit*, p. 837.

La diferència entre les quatre estampes és que la caiguda l'apreciem des de diferents punts de vista i, dos d'ells estan a la llum del dia: Ícar i Faetó; mentre que els altres dos, Tàntal i Ixió, estan a l'obscuritat.

Goltzius continua recreant el món de la mitologia clàssica però afegint una lectura més específica, com ja hem explicat abans. L'epigrama del tondo de Faetó i seguint amb les premisses que Strauss defensava, ens anuncia l'emblema d'un monarca temerari.⁵³

NON AMBIRE PROBAT SAPIENS, SED LAVDAT HONORES/ LAVDAT CONTINGANT SI TAMEN ILLA PROBIS/ SIC PHAETONTAEVS NIMIVM TEMERARIA LAPSVS/ VOTA DOCET TANDEN FINE CARERE BONO.

El gravat d'Ixió (fig. 19) tancarà aquesta sèrie manierista de Goltzius. Si bé, recordem que Hendrick Goltzius parteix de Cornelisz van Haarlem per crear aquestes estampes, cal citar l'obra pictòrica *La caiguda d'Ixió* (fig.20), d'aquest últim, per entendre aquesta afirmació.



19.
Hendrick Goltzius. Ixió, 1588.
Buri.
Sèrie *Els quatre caiguts*. 331mm.

Ixió, fill de Flègias i rei dels làpites, traï la confiança de Júpiter fent propostes indecents a Juno. Per aquest motiu fou desterrat al Tàrtar a patir el seu merescut càstig etern: romandre lligat amb serps a una roda ardent que no pararia mai de girar.

Goltzius, com amb Tàntal, recrea la caiguda en un ambient de fosc i obscuritat, emfatitzant encara més el dramatisme de l'escena. Una cara desencaixada i desarticulada, també, que subratlla l'horror per l'arribada al Tàrtar. La mateixa expressió facial que trobem en l'Ixió de Cornelisz van Haarlem.

⁵³ *Ibidem*, p. 831



20.
Cornelis Cornelisz van Haarlem. *La caiguda d'Ixió*, 1588.
 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

L'epigrama que Goltzius utilitza per a l'estampa d'Ixió es relacionaria amb l'emblema d'un monarca tirà, segons Strauss, i resa així:

CVI SIBI COR PRVRIT PLAVDENS POPVLARIBVS AVRIS/ QVEM FAMA
 STOLIDVM GLORIA VANA IVVAT/ EXEMPLO SIT EI ISIONMCVI IVPPITER ATRAM/
 PRO IVNONE SVA SVPOSVIT NEBVLAM.

*“A quien el corazón arde en deseo aprobando cosas populares. Al que necio la gloria vana de la fama agrada. Sirva de ejemplo de esto Ixión, para el que Júpiter sustituyó una negra nube en lugar de su Juno”.*⁵⁴

Recordem l'obra pictòrica *Lluita de Titans* (fig.2), esmentada en apartats anteriors, i observem la caiguda que Cornelisz van Haarlem mostra dels Titans o Gegants precipitant-se des del cel (fig. 21). *Els quatre caiguts* de Goltzius s'acosten poderosament a aquest cel, que també aposta per uns efectes impactants de cossos nus masculins que cauen al buit amb torsions impossibles. Trobem en aquestes anatomies, insistim, l'eco italià de Miquel Àngel.



21.
Cornelis Cornelisz van Haarlem. *Lluita de Titans* (detall), 1588. National Gallery of Denmark, Copenhagen.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 844.

Tot i que queda clara la relació d'*Els quatre caiguts* amb les obres esmentades de Cornelisz van Haarlem, cal citar l'estudi que l'historiador de l'art austríac Konrad Oberhuber va fer en referència a aquesta sèrie. Les seves observacions apunten, també, a relacionar dos dels quatre caiguts amb un gravat de l'any 1549 de Coornhert, mestre de Goltzius: *Allegory of Human Ambition* (fig. 22). La relació d'aquesta estampa amb la sèrie de Hendrick Goltzius esdevindria formal i temàtica ja que juga amb la idea de que l'ambició i l'orgull condueixen a la caiguda.

55



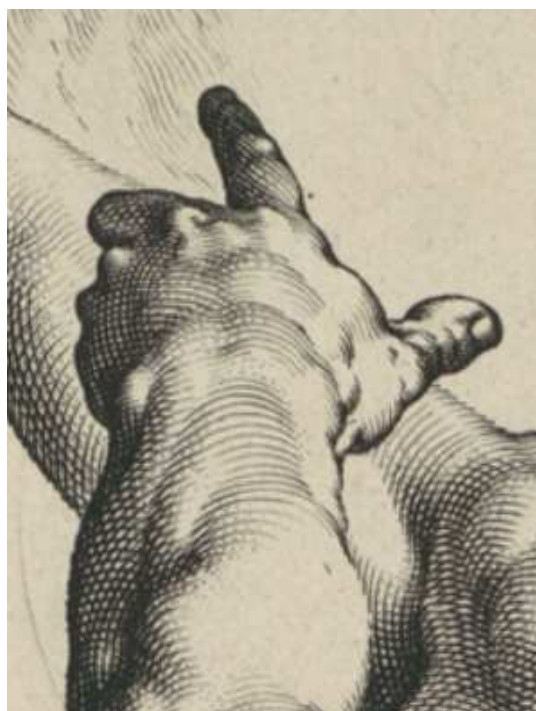
22.
Dirck Volckertszoon Coornhert després de Maerten van Heemskerck. *Allegory of Human Ambition*, 1549.
433x507mm.

Un últim aspecte a destacar d'*Els quatre caiguts* rebel·laria el detall de les mans en els protagonistes. Fou una constant en Goltzius el tractament d'aquesta part del cos, probablement per la deformitat de la seva mà i els nombrosos estudis que va fer d'ella (fig. 23), com hem citat en apartats anteriors. Goltzius va plasmar en algunes ocasions la seva mà als diferents protagonistes de les seves estampes, fet que va acabar esdevenint gairebé una obsessió per ell. No només en aquesta sèrie trobem la seva mà (fig.24), en la sèrie de l'*Apostolat*, de la que parlarem a continuació, també.

⁵⁵ GOEDDE, LAWRENCE O. "Homage to Goltzius. Four disgracers in one". Disponible a: <https://apps.carleton.edu/kettering/goedde/> (Consulta: 24 de febrer, 2018).



23.
Hendrick Goltzius. *Quatre estudis de la seva mà dreta*, 1588.
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



24.
Hendrick Goltzius. *Faetó* (detall d'una de les seves mans), 1588.
Buri.
Sèrie *Els quatre caiguts*. 330mm

3.4. La sofisticació feta art: *Crist, els apòstols i Sant Pau*.

Crist, els apòstols i Sant Pau o l'*Apostolat* és la sèrie de catorze estampes calcogràfiques fetes, de nou, amb la tècnica del burí que Hendrick Goltzius va realitzar l'any 1589. Els dotze primers gravats corresponen als apòstols seguits de dues estampes més, que Goltzius va realitzar en últim lloc: Crist, com a Salvador del Món, i Sant Pau, com a apòstol.

Parlem en aquest cas, a diferència de la sèrie d'*Els quatre caiguts*, de gravats d'invenció, això és, fruit dels seus propis dibuixos i no de traduir models pictòrics d'altres autors. Goltzius ens presenta als apòstols amb composicions imaginatives, de mig cos i acompanyats dels seus atributs per així ajudar al fidel a recordar la història o martiri del sant apòstol corresponent. Cap apòstol té el nimbus i per això Goltzius utilitza també els seus atributs per a recordar la qualitat d'homes sants que són. A la part inferior de totes les estampes d'aquesta sèrie trobem una inscripció amb una frase concreta del Credo. A cada apòstol li correspon, doncs, la seva, esdevenint aquest l'ordre de lectura de la sèrie. Cap fragment es repeteix, la primera estampa comença pel principi del Credo i l'última el finalitza.

L'*Apostolat* s'obrirà amb el gravat de *Sant Pere* (fig.25), pare de l'Església, amb el seu atribut: les dues claus. Claus que representen la dualitat del poder de l'Església que, allò que lliga o deslliga a la terra, queda lligat o deslligat també al cel. En aquesta primera estampa, Goltzius cita l'any de creació i deixa constància que ell és el creador i gravador. Strauss va suggerir que, amb aquesta sèrie, Hendrick Goltzius juga amb diferents expressions facials per representar diferents personalitats, aconseguint així apropar la figura de l'apòstol al fidel, afavorint l'aproximació entre el món religiós i la devoció.⁵⁶ Així doncs trobem a un Sant Pere, orant, que mira al cel: "*Credo in Deum Patrem...*" en un entorn paisatgístic, això és, en un espai a l'aire lliure. Goltzius es recrea amb el burí representant amb molt detall els trets dels rostres, les mirades i sobre tot, de nou, les mans.



25.

Hendrick Goltzius. *Sant Pere*, 1589. Burí.
Sèrie l'*Apostolat*. 150x104mm.

⁵⁶ "Master Drawings and Prints, Hendrick Goltzius". Disponible a: http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Goltzius_Hendrik.html (Consulta: 27 de febrer 2018)

Goya va inspirar-se, molt possiblement, en aquesta estampa per al seu quadre *Les llàgrimes de Sant Pere* o *El penediment* de l'any 1820. Mateixa inspiració que va tenir José de Ribera per al seu gravat fet amb la tècnica del burí i l'aiguafort de l'any 1621, *Les llàgrimes de Sant Pere*. Podem afirmar, doncs, que Goltzius va esdevenir un referent important per artistes posteriors a ell. D'aquest tema, però, parlarem més endavant.⁵⁷

Sant Andreu (fig. 26), presentat com un ancià amb llarga barba, continua aquesta sofisticada sèrie de gravats. Goltzius ens el mostra recolzant un dels seus braços en un llibre, pensatiu, amb el cap girat mirant, potser, a l'horitzó. El llibre, com a símbol de les sagrades escriptures, el trobarem a gairebé totes les estampes, excepte a la de *Sant Bartolomeu* i a la de *Crist* que veurem més endavant. Goltzius presenta a Sant Andreu amb l'atribut del seu martiri: una creu en forma d'aspa.

L'Apostolat de Goltzius va tenir molta fortuna dins i fora de les fronteres holandeses del XVI arribant, fins i tot, a l'Espanya del XVII on va esdevenir un autèntic referent artístic.⁵⁸

Goltzius ens presenta, a la tercera estampa de la sèrie, a un sant apòstol amb aspecte de pelegrí. Els distintius del seu barret, com la petxina, ens anticipen qui és: *Sant Jaume el Major* (fig. 27) mirant-nos fixament en un entorn, de nou, paisatgístic. Una mirada intensa i directa a l'espectador, al fidel que ha de retre-li devoció.



26.
Hendrick Goltzius. *Sant Andreu*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 150x104mm.



27.
Hendrick Goltzius. *Sant Jaume el Major*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 151x104mm.

⁵⁷ STRAUSS, Walter L. . *Op.Cit*, p. 52.

⁵⁸ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Ed: Fundación de Apoyo a la Hª del Arte Hispánico, Madrid, 1998, p. 261.

Hendrick Goltzius utilitza el calze per identificar al següent apòstol, *Sant Joan* (fig.28). Com ja era habitual en la iconografia occidental i des d'època medieval, Goltzius ens el presenta com un jove amb una expressió facial dolça, mirant cap al cel amb la boca una mica oberta. Goltzius utilitzaria el llibre, en aquest cas, al·ludint al passat evangelista del sant.⁵⁹

Les figures dels apòstols esdevindrien exemple d'heroïcitat i disciplina i Goltzius, amb la seva excel·lent habilitat gràfica, aconsegueix plasmar la psicologia de cada sant en, aproximadament, quinze centímetres d'estampa. I és que, tot i ser imatges de petites dimensions, resulten gairebé monumentals. Els apòstols tenen darrera seu pujols, turons, núvols i, malgrat això, semblen estar en una posició dominant.

L'atribut més habitual de l'apòstol Felip seria l'instrument del seu martiri, la creu. Una creu que Goltzius simplifica tot atorgant al sant un bàcul rematat per una petita creu. L'estampa de *Sant Felip* (fig. 29) esdevindrà la cinquena en ordre de lectura dins d'aquest Credo.



28.
Hendrick Goltzius. *Sant Joan*, 1589. Burí.
Sèrie l'Apostolat. 151x104mm.



29.
Hendrick Goltzius. *Sant Felip*, 1589. Burí.
Sèrie l'Apostolat. 151x105mm.

Sant Bartomeu (fig. 30) i *Crist* (fig. 31), seran les següents estampes de la sèrie. Bartomeu, que significa “fill de Ptolemeu”, es representat per Goltzius mirant al cel i amb l'atribut que es vincula al seu martiri, el ganivet. Observem amb detall el virtuós treball que Goltzius va fer

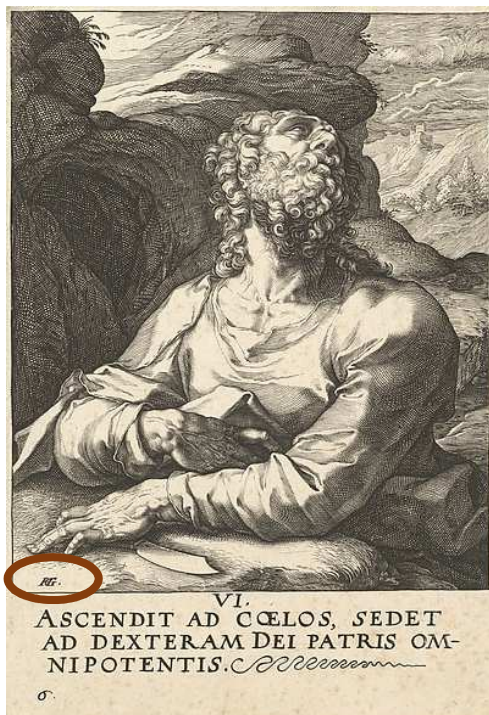
⁵⁹ “El valor de la imatge religiosa durante la Contrarreforma. El Apostolado del Monasterio de San Victorián.” Disponible a: <https://museodiocesano.es/2013/09/10/el-valor-de-la-imagen-religiosa-durante-la-contrarreforma-el-apostolado-del-monasterio-de-san-victorian/> (Consulta: 21 de març, 2018)

dels plecs de la roba en totes aquestes estampes, són aquests detalls, entre d'altres, els que demostren la seva excel·lència.

L'artista es recrea amb les línies del burí per presentar-nos a Crist, com a Salvator Mundi. Un Crist nimbat que amb una de les seves mans sosté l'esfera del món i, amb l'altre, beneeix. Goltzius aconsegueix plasmar la llum divina que envolta tota l'estampa i presentar-nos a un Crist, seré i triomfant, que no ens mira. Recordem que, ni amb Sant Bartomeu ni amb Crist, trobem cap llibre i, per contra, l'estampa de Crist és l'única que no presenta cap paisatge, cap arbre, cap muntanya. La solemne i única presència del salvador del món és suficient per a Goltzius.

Com en totes les estampes, Goltzius signa amb el seu monograma *HG*, però amb Crist, a més a més, deixa constància que el text que l'acompanya prové de Sant Marc XVI (Marc 16:15-16):

*“Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura.....”*⁶⁰



30.
Hendrick Goltzius. *Sant Bartomeu*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 152x106mm.



31.
Hendrick Goltzius. *Crist*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 153x108mm.

Com hem esmentat anteriorment, el manierisme en el món del gravat va arribar més tard que en la pintura. Si comparem *l'Apostolat* de Goltzius amb el de l'artista holandès Lucas van Leyden, veurem que la presentació dels protagonistes és molt diferent. Si bé, insistim, Goltzius

⁶⁰ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “La serie de los Apóstoles en la Catedral de Lima...” *Op. Cit.*, p. 215.

ens presenta uns sants apòstols de mig cos i a l'aire lliure, Van Leyden aposta pel cos sencer i un fons absolutament neutre.

Sant Tomàs pot exemplificar aquesta diferència entre les dues sèries. Ambdós gravats presenten al sant amb l'element que identifica com va morir: travessat per una llança. Però Goltzius, de nou, aposta per una penetració psicològica en el personatge tot acostant a *Sant Tomàs* (fig. 32) a un pla més pròxim a l'espectador, llegint el llibre de les sagrades escriptures. Van Leyden, per contra, deixa un espai neutre i despullat com a fons de l'estampa i ens mostra a un *Sant Tomàs* (fig. 33) molt més estàtic. Apreciem, d'aquesta manera, un tipus de representació i una estilització que no veiem en les imatges de Van Leyden. Dos mestres del gravat holandès, dos maneres diferents de fer.



32.
Hendrick Goltzius. *Sant Tomàs*, 1589. Burí.
Sèrie l'*Apostolat*. 159x112mm.



33.
Lucas van Leyden. *Sant Tomàs*, 1510.
Burí.
117x71mm.

Goltzius continua el seu *Credo Corto* amb *Sant Mateu* (fig. 34). L'apòstol fou assassinat amb una espasa que, moltes vegades en la iconografia cristiana, es canvia per una llança i Goltzius tria aquesta opció a l'hora de representar-lo. A Sant Mateu, llegint les sagrades escriptures, li correspon el text: "*Crec en l'esperit sant*".

Sant Jaume el Menor (fig. 35), així conegut per a diferenciar-lo del seu homònim el Major, continua la sèrie de Goltzius acompanyat, també, pel llibre sagrat. Segons la tradició cristiana, fou germà de Judas Tadeu i cosí germà de Jesucrist.



34.
Hendrick Goltzius. *Sant Mateu*, 1589. Burí.
Sèrie l'Apostolat. 152x104mm.



35.
Hendrick Goltzius. *Sant Jaume el Menor*, 1589. Burí.
Sèrie l'Apostolat. 157x111mm.

L'artista aconseguirà en aquesta sèrie plasmar a les mans una portentosa descripció anatòmica de la musculatura, de les venes, de les articulacions i dels tendons. Aquest fet, sumat al realisme psicològic de les expressions facials, dota a les estampes de vida i realisme. Dit això, observem les estampes que donen continuïtat a la sèrie: *Sant Simó* (fig. 36), llegint i amb la serra al fons (instrument utilitzat per al seu martiri) i, sobre tot, *Sant Judes Tadeu* (fig. 37), a qui Goltzius representa amb les seves pròpies mans. Si recordem el dibuix de la mà de Hendrick Goltzius que hem vist anteriorment i que es conserva al Teylers Museum de Haarlem (fig. 1), veurem que és exactament la mateixa que Judes Tadeu acosta al seu pit (fig. 38). Per quin motiu, però, Goltzius dibuixa la seva mà a aquest sant i no a un altre?. El versicle del Credo que correspon a l'apòstol Judes Tadeu ens pot donar la resposta: "*Carnis Resurrectionem*": *Crec en la resurrecció de la carn*. Goltzius, potser, com si fes una mena d'oració pensa que les mans que avui estan cremades, en el moment de la resurrecció esdevindran sanades i perfectes.⁶¹

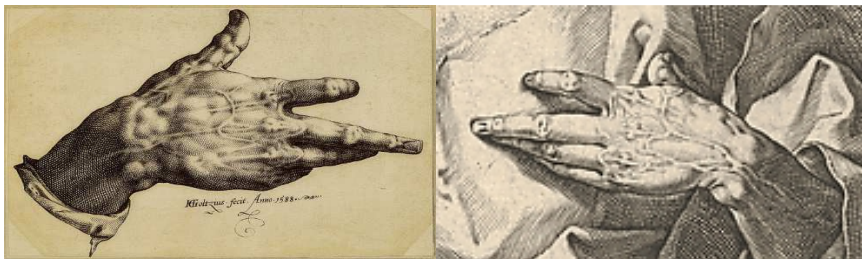
⁶¹ "Obras comentadas de la colección Mariano Moret: El Credo de Hendrick Goltzius". Disponible a: http://www.coleccionmmoret.es/index.php?id_cms=11&controller=cms&id_lang=3 (Consulta: 22 de març, 2018)



36. Hendrick Goltzius. *Sant Simó*, 1589. Burí. Sèrie l'Apostolat. 155x110mm.



37. Hendrick Goltzius. *Sant Judes Tadeu*, 1589. Burí. Sèrie l'Apostolat. 158x111mm.



38. Hendrick Goltzius. Dibuix de la seva mà versus mà de Judes Tadeu.

Tota aquesta sèrie de gravats van influir notablement a d'altres països traspasant les fronteres Holandeses i arribant, fins i tot, a Espanya.

“Dentro del estudio de la influencia de Goltzius en la pintura andaluza hay que abrir un paréntesis para analizar una de las series de estampas que más fueron utilizadas, no sólo por los pintores andaluces sino por bastantes pintores anónimos de las diferentes escuelas pictóricas españolas. Nos referimos a su famoso apostolado realizado en 1589.

Ya Ceán en la descripción de la Catedral de Sevilla alude a Goltzius al analizar varias pinturas, ya que, se conserva un Apostolado en el pasillo de la Mayordomía, fechable hacia el último tercio del XVII que copia las estampas antes mencionadas. También en el Palacio Arzobispal

de Sevilla se conserva otro Apostolado en el techo del antecoratorio que copia con bastante fidelidad las estampas del gravador que estudiamos, como ya ha sido mencionado.”⁶²

La sèrie de *l'Apostolat* finalitza amb les estampes de *Sant Maties* (fig. 39) i *Sant Pau* (fig. 40). L'apòstol Maties fou l'escollit per substituir Judes Iscariot com a membre dels Dotze Apòstols de Jesús de Natzaret. Segons la tradició cristiana, van raspar les seves costelles amb objectes de ferro. Així doncs, Goltzius li atorga l'espasa com l'atribut del seu martiri.

Sant Pau tanca definitivament el Credo Corto amb l'espasa, com a defensor i protector de la fe cristiana. Un Sant Pau que ens mira fixament, com la mirada que ben podria ser la d'un pare que desitja emparar al seus fills, de la mateixa manera que el sant ho fa amb els fidels. Goltzius aconsegueix atorgar una mirada neta, profunda i imponent capaç de captivar a l'espectador que el contempla (fig. 41), establint un joc de mirades entre Sant Pau i nosaltres.



39.
Hendrick Goltzius. *Sant Maties*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 152x105mm.



40.
Hendrick Goltzius. *Sant Pau*, 1589. Burí.
Sèrie *l'Apostolat*. 150x104mm.

⁶² NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Ed: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, p. 141.



41.
Hendrick Goltzius. *Sant Pau* (detall), 1589. Buri.
Sèrie l'Apostolat. 150x104mm.

4. La fama de Goltzius.

4.1 La fama multiplicada.

Hendrick Goltzius produïa gravats per una clientela important de *connoisseurs* i amants de l'art, per això la seva fama va esdevenir en poc temps internacional. Aquest és un dels motius pels quals les seves obres foren copiades per artistes, molts d'ells anònims. El Fine Arts Museum de San Francisco o el British Museum de Londres, per posar uns exemples, custodien moltes estampes que són còpies dels gravats de Goltzius.

La còpia és la reproducció manual d'una estampa que intenta ser el més fidel i exacte possible a l'original sent, moltes vegades, difícil discernir quina és l'original i quina no. Un exemple d'aquesta dificultat en el reconeixement el trobem en un gravat de la sèrie de Goltzius anteriorment citada, *La Passió*. Si recordem la fama d'aquesta sèrie, entendrem l'existència de còpies d'una de les seves estampes més cèlebres que hi forma part: *L'últim sopar* (fig. 42). En aquest gravat veiem a Crist, a la taula, preparant l'eucaristia rodejat dels seus deixebles.⁶³



42.
Hendrick Goltzius. *L'últim sopar*, 1598. Burí.
Sèrie *La Passió*. 200x133mm.



43.
Abraham Hogenberg . *L'últim sopar* (còpia de Goltzius), circa 1610. Burí.
200x135mm.

⁶³ Còpia conservada al British Museum de Londres. Disponible a: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3238396&partId=1&searchText=Abraham+The+Last+Supper&page=1 (Consulta: 24 de març, 2018).

La còpia que apreciem (fig. 43) fou realitzada per Abraham Hogenberg (1578-1653), gravador i pintor nascut a Colònia. Aquesta estampa te unes mides molt pròximes, està copiada en la mateixa direcció i és pràcticament idèntica a l'original de Goltzius. Ara bé, en un exercici d'agudes visual observem el matisos, les expressions facials i les mirades. L'enigma queda resolt: Hogenberg no ha aconseguit plasmar la mateixa ànima ni la mateixa essència en el rostre de Crist i del seu acompanyant (fig. 44 i 45) i, si ens fixem bé, l'artista ha evitat incloure a la part inferior el privilegi o copyright que hi ha en l'estampa original de Goltzius.



44. Goltzius. *L'últim sopar*.



45. Abraham Hogenberg. *L'últim sopar*.

Com assenyala el Dr. Vicenç Furió, les còpies, en termes generals, eren un producte de mercat però també podien formar part del procés d'aprenentatge de l'artista en un intent d'emular al seu mestre.⁶⁴

Els gravats de *La passió* foren extremadament populars i això s'evidencia en un conjunt de còpies molt enganyoses fetes a l'estudi del propi Goltzius i en sis jocs addicionals de còpies que daten de finals del segle XVI fins a gairebé la meitat del segle XVII.⁶⁵

Troblem un altre exemple de còpia de les estampes de Goltzius en el gravat d'*El cos de Crist sostingut per un àngel* (fig. 46) de l'any 1587.

Un exemplar d'aquesta estampa va pertànyer a la col·lecció privada de Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marquès de Carpio, noble i diplomàtic espanyol del segle XVII. Hendrick Goltzius ens presenta en primer terme un cos absolutament imponent. En aquest cas, però, si comparem l'estampa original i una còpia que es conserva al Rijksmuseum datada el 1594 i atribuïda possiblement al germà de l'artista, Conradus Goltzius (fig. 47), podem apreciar que no són la mateixa ja que la direcció de la imatge i les inscripcions situades a la part inferior de l'estampa són diferents.⁶⁶

⁶⁴ FURIÓ, Vicenç. *Op. Cit*, p. 52.

⁶⁵ Còpies conservades al Metropolitan Museum de Nova York. Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398235> (Consulta: 27 abril, 2018)

⁶⁶ Còpia Conservada al Rijksmuseum d'Amsterdam. Disponible a: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=conrad+goltzius&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-P-1939-115.0> (Consulta: 18 abril, 2018).



46. Hendrick Goltzius. *El cos de Crist sostingut per un àngel*, 1587. Burí. 327x255mm.



47. Conrad Goltzius?. *El cos de Crist sostingut per un àngel (còpia)*, 1594. Burí. 353x252mm.

Vicenç Furió, en el seu llibre *El arte del grabado antiguo*, també exemplifica el tema de la identificació de les còpies comparant aquesta mateixa estampa de Goltzius amb un gravat que presenta la mateixa composició, també invertida, subratllant que precisament aquesta inversió de la imatge és una pista que permet identificar les còpies.

“A veces la inversión de la imagen nos indica enseguida que estamos ante una copia. Si conocemos *El cuerpo de Cristo sostenido por un ángel*, buril de Goltzius reproducido en la figura 19 (con el impresionante cuerpo de Cristo girado hacia la izquierda), es evidente que la obra de la figura 20 es una copia de la obra del maestro holandés”.⁶⁷

Observem, a continuació, la comparativa dels dos gravats que el Dr. Furió cita. Presentem, de nou, l'estampa original de Goltzius (fig. 48) versus un altra còpia, anònima i invertida, (fig. 49) que ha estalviat el text a la part inferior.

⁶⁷ FURIÓ, Vicenç. *Op. Cit.*, p. 52.



48.
Hendrick Goltzius. *El cos de Crist sostingut per un àngel*, 1587. Buri.
 327x255mm.



49.
Anònim. *Còpia invertida*, circa 1600. Buri.
 343x252mm.

Si parlem de l'estampa original, Hendrick Goltzius fou el gravador però la invenció de la imatge va ser obra de Bartholomeus Spranger.

“La composición parte de un relieve en terracota representando este mismo tema obra de Bartholomeus Spranger con el que existen leves diferencias; la más importante, la sustitución de un tercer putto que se hallaba en el relieve por la placa dedicatoria que aparece en el ángulo inferior izquierdo de la estampa. En la placa se leen los nombres de ambos autores, que dedicaron la estampa a Pablo Sixto von Trautson, mariscal de la Corte imperial de Rodolfo II”.⁶⁸

⁶⁸ Web oficial del Museo del Prado a Madrid. Disponible a: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cuerpo-de-cristo-sostenido-por-angeles/e67080d1-0f86-49bd-bbc0-4f44c95ee807> (Consulta: 3 d'abril, 2018).

Santa Maria Magdalena penitent és un altre exemple de gravat que fou copiat per diferents artistes. Si observem amb atenció l'estampa original de Goltzius (fig. 50) i la còpia anònima de la que Hollstein ens parla (fig. 51), reconeixem clarament les diferències.⁶⁹

Goltzius deixa constància de que l'obra és seva: *HGoltzius inven. et sculptor.* La còpia anònima invertida, tot i que respecta el text de la part inferior només constata que *HG Inventer.*



50.
Hendrick Goltzius. *Santa Maria Magdalena penitent*, 1585. Burí.
296x202mm.



51.
Anònim. *Còpia invertida*, 1616. Burí.
224x164mm.

La relació que Goltzius tenia amb els seus deixebles queda documentada a les anomenades *Cròniques de Haarlem* de Theodoor Schrevelius, amic de Karel van Mander. En aquestes cròniques s'explica com Jan Saenredam o el mateix Jacob Matham buscaven emular al seu mestre gravador executant les obres amb la màxima fidelitat possible als dissenys.⁷⁰

Crispinjn van de Passe, editor i gravador neerlandès que va començar la seva carrera professional a Anvers, també fou admirador de Goltzius i no va escapar a aquesta pràctica de la còpia. Hendrick Goltzius ens presenta una *Juno* (fig. 52) asseguda amb un paó en un núvol i al fons endevinem com aquests animals tiren del carro que Juno condueix. Sota els núvols, la història de la deessa. Van de Passe, també anomenat Crispinjn el Vell, farà una còpia de

⁶⁹ LEESBERGM, Marjolein i LEEFLANG, Huigen. *Op. Cit*, p. 101.

⁷⁰ LUIJTEN, Ger i altres. *Op. Cit*, p. 177.

l'estampa. La direcció d'aquesta, les mides i la inscripció al peu del gravat demostren que no és l'original de Goltzius (fig. 53).



52.
Hendrick Goltzius. *Juno*, 1596. Burí.
343x254mm.



53.
Crispin el Vell. *Juno*, circa 1600. Burí.
214x147mm.

4.2 La fama adaptada.

Moltes foren les adaptacions i interpretacions que gravadors o pintors van fer seguint els models gràfics de Goltzius.

L'estudi de l'activitat artística a Catalunya del pintor milanès Joan Baptista Toscano, va treure a la llum la versió que va fer d'una estampa de Goltzius, *La visitació* (fig. 54). Aquesta estampa forma part de l'altre cèlebre sèrie esmentada anteriorment: *La vida de la Verge* (*Birth and early life of Christ*). Toscano beu del gravat guia de Goltzius per a realitzar una pintura, en aquest cas, creant una transcripció acolorida i fidel sense allunyar-se en cap detall. L'única diferència entre les dues obres serà el format (fig. 55). La composició és idèntica, igual que els personatges, l'ambientació i els detalls també són iguals. Toscano no estalvia al gosset que trobem en primer terme, ni la difuminada figura que entra al casal de fons, ni la xemeneia fumejant. Tan gran és la fidelitat del pintor italià, que fins i tot, els plegats de la roba segueixen el mateix traç que el burí de Hendrick Goltzius.

L'excepcionalitat d'aquesta pintura és que es va basar en un gravat que va tenir poca divulgació en territori català i, no obstant això, va esdevenir interessant per a Toscano .⁷¹



54.
Hendrick Goltzius. *La visitació*, 1594. Burí.
Sèrie *La vida de la verge*. 470x350mm



55.
Joan Baptista Toscano. *La visitació*, circa 1600.
Museu de Mataró.

⁷¹ BOSCH BALLBONA, Joan. *Op. Cit*, p. 106.

La fama adaptada de Goltzius també és constatable, en l'actualitat, al Fralin Museum of Art situat a Virginia, Estats Units. Aquest museu va rebre recentment un dibuix que reconeixem com l'adaptació de la famosa sèrie de gravats de la que hem parlat amb anterioritat, *Els quatre caiguts*. Parlem d'un dibuix anònim en el que l'artista va trobar en Goltzius una font d'inspiració. Ell o ella, no només va copiar als quatre protagonistes, sinó que també va combinar els quatre caiguts en una sola composició. La diferència amb les estampes originals de Goltzius radica en que l'artista anònim no plasma ni l'obscuritat de l'inframón, ni la brillantor del dia, això és, presenta un fons neutre. Les cames dels protagonistes conflueixen al centre del dibuix, el mateix passa amb un dels braços de cadascun d'ells. El resultat és realment prodigiós (fig. 56).⁷²

Les nou muses de Goltzius van adquirir una fama molt important i van ser interpretades per molts artistes anònims i també d'identificables com Pieter Nolpe, gravador holandès del XVII. En aquest cas parlem d'un altre gravat que beu indiscutiblement de Hendrick Goltzius, però endevinem clarament que Nolpe ha creat una versió diferent. Exemplifiquem aquesta afirmació amb l'estampa d'*Euterpe* (fig. 57) on Nolpe s'allunya de la dignitat clàssica que Goltzius ja manifestava i aposta per un traç una mica més vibrant.



56. Dibuix anònim. 40x45cm. The Fralin Museum of Art. Virginia.



57. Pieter Nolpe. *Euterpe* després de Hendrick Goltzius, 1650. 72x68mm.

El compendi de Hollstein atribueix a Goltzius la sèrie de *Les virtuts, els vicis i el Judici Final*, parlem d'estampes que també van gaudir d'una excel.lent fama.

*“Design and engraving attributed to Goltzius. His signature added in a later state on the title-page and Last Judgement.”*⁷³

⁷² GOEDDE, LAWRENCE O. *Op. Cit.*, nota 38.

⁷³ LEESBERGM, Marjolein i LEEFLANG, Huigen. *Op. Cit.*, p. 163.

Un dels gravats d'aquesta sèrie que mostra un dels vicis que envaeixen a la humanitat, l'Enveja, (fig. 58) fou adaptada per Jacob Matham (fig. 59). En ella trobarem clares diferències amb l'original de Goltzius però sense obviar allò que el deixeble va absorbir del mestre gravador. L'enveja, del llatí *invidere*, representada amb els trets que la caracteritzen iconogràficament parlant: les serps que la cegaran, el gos i la pròpia dona ja gran i decrepita amb els pits caiguts menjant-se el cor.

Matham aposta en la seva adaptació per col·locar al gos en un dels dos escuts a la part superior del gravat traient-lo del costat de la protagonista, que està a punt de devorar el seu cor. També decideix extreure les escenes de l'Antic i Nou Testament que Goltzius col·loca al fons en els gravats d'aquesta sèrie.



58.
Hendrick Goltzius. *Enveja*, 1578. Burí.
Sèrie *Els vicis*.



59.
Jacob Matham. *Enveja*, 1593. Burí.
321x167mm

4.3 La fama comprada.

Una carta de Domenicus Lampsonius dirigida al geògraf del rei Felip II, Abraham Ortelius, i datada a 2 de novembre de 1587, deixa constància de l'interès que les altes esferes socials i les diferents Corts tenien en l'obra de Goltzius. Lampsonius, secretari del Principat Episcopal de Lieja (actual Bèlgica), li demana en aquesta epístola un exemplar de l'estampa *Les núpcies de Cupid i Psyche* (fig. 60) que Ortelius hauria adquirit en la seva última visita a Frankfurt.

*“In a letter to the king’s geographer Abraham Ortelius, written on 2 November 1587, Domenicus Lampsonius, privy secretary to the Prince-Bishop of Liège and autor of several seminal texts on northern art, sends thanks for a presentation copy of the 1550 edition of Vasari’s Vite and enquires after a recent print engraved by Hendrick Goltzius after Bartholomeus Sprangher. Lampsodius hopes to obtain a copy of The Nupcials of Cupid and Psyche, invented by his friend Sprangher...”*⁷⁴



60.
Hendrick Goltzius. *Les Nupcies de Cupido i Psyche*, 1587. Burí.
430x854mm.

Es tracta d'un gravat que comprèn unes setanta figures aproximadament i que presenta unes dimensions considerables. L'estampa fou realitzada amb tres matrius i va esdevenir el gravat més gran i famós de les col·laboracions que Goltzius va fer amb Spranger. L'estètica manierista d'aquest últim i el virtuosisme de Hendrick Goltzius en aquesta estampa van traspasar les fronteres d'Europa.

El món del col·leccionisme reial va saber reconèixer la vàlua de l'artista. Sabem que la Reina Cristina de Suècia (1626-1689) posseïa a la seva col·lecció privada cinc àlbums de dibuixos.

⁷⁴ MELION, Walter S. "Hendrick Goltzius's project of reproductive engraving", *Art History*, 13, 1990, p. 8.

Gràcies a l'inventari que es va fer d'aquesta col·lecció coneixem l'existència de dibuixos de Rafael, Miquel Àngel i, naturalment, Goltzius. Actualment aquest inventari es troba a l'Archivio Storico Odescalchi a Roma.⁷⁵

L'any 1689, el Cardenal Decio Azzolino hereta la col·lecció degut a la mort de la Reina, però passat poc temps, Azzolino també morirà i un familiar seu vendrà la col·lecció l'any 1692 a Don Livio Odescalchi, aleshores Duc de Bracciano.⁷⁶

Els dibuixos de Hendrick Goltzius que la Reina posseïa es podien classificar en diferents temàtiques. Per una banda, petits dibuixos de retrats; per un altre, l'anomenat "*album of Roman studies*" on trobem els estudis que Goltzius va fer en el seu ja famós viatge a Itàlia. L'estudi de l'*Apol·lo de Belvedere* (fig. 61) formava part d'aquesta reial col·lecció. Es tracta d'un dibuix que, posteriorment, va servir a Goltzius per a la realització de l'estampa (fig. 62).



61.
Hendrick Goltzius. *Estudi de l'Apol·lo de Belvedere*, 1590-1591. (Dibuix).
Teylers Museum, Haarlem.



62.
Hendrick Goltzius. *Apol·lo de Belvedere*, circa 1594.
Buri.
415x300mm.

⁷⁵ STOLZENBURG, Andreas. *Op. Cit.*, p. 428.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 425.

A principis del segle XVII, quan ja havia abandonat la pràctica del gravat, Hendrick Goltzius va començar a pintar, com ja hem esmentat, i també a produir el que coneixem com a *pen paintings*, això és, inicialment dibuixava imitant l'estil del gravat en suport paper o, de vegades, pergamí. En alguna ocasió passava a tela aquestes obres esdevenint *pen works*.⁷⁷ Parlem d'una tècnica inèdita que combina el millor del dibuix i la pintura. *Sine Cerere et Libero, friget Venus* (*Sense Ceres i Bacchus l'Amor es congela*) (fig. 63) exemplificaria aquest pas del paper a la tela. El terme *Sine Cerere et Libero, friget Venus* és un proverbi llatí que Goltzius va interpretar de moltes maneres diferents al llarg de la seva carrera artística. Aquesta obra va formar part de diverses col·leccions reials, incloses les de Rudolf II, l'emperador del Sacre Imperi Romà Germànic; la ja esmentada reina Cristina de Suècia i, finalment, el rei Carles II d'Anglaterra.

*“This painting's exalted pedigree reflects its importance. It was in several royal collections, including those of Rudolf II, the Holy Roman Emperor who had his court at Prague through the early years of the seventeenth century; Queen Christina of Sweden, whose troops looted Prague in 1636 and absconded with innumerable art treasures; and Charles II of England, where it remained until at least 1720.”*⁷⁸



63.
Hendrick Goltzius. *Sine Cerere et Libero friget Venus*, circa 1603.

Pen work tractat amb una base blava i gris i finalitzat amb olis i pinzell.

Philadelphia Museum of Art.

Venus, que acaricia l'ala de Cupido, sembla que hagi despertat d'un somni gràcies a les ofrenes que li acosten. La presència de Ceres estaria implícita en les plantes i fruites que Goltzius representa.

⁷⁷ PACKER, Lelia, “Prints and paintings. Willem van de Velde the Elder and Dutch pen paintings circa 1650-65”, a Suzanne Karr i altres (ed): *Prints and Translation, 1450-1750. Image, Materiality, Space*. Ed: Routledge, Londres i Nova York, 2017, p. 42-43.

⁷⁸ “Sine Cerere et Libero friget Venus”. Disponible a: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/85733.html> (Consulta: 1 d'abril, 2018).

Si ens aproximem a les fronteres espanyoles, la figura de Gaspar Gómez de Haro, citada anteriorment a propòsit de l'estampa d'*El cos de Crist sostingut per un àngel*, va ser molt important en el món del col·leccionisme del segle XVII. El VII Marquès de Carpio va admirar Goltzius i sabem, gràcies als seus inventaris manuscrits, que era posseïdor d'un àlbum d'estampes de l'artista.

*“El notorio interés que despierta la figura de Gaspar Gómez de Haro y Guzmán, VII Marqués de Carpio, como coleccionista de arte, añade mayor importancia a la adquisición de estas veinticinco estampas, que proceden de un álbum –lamentablemente desmembrado— que formó parte de su colección. Su actividad coleccionista en Italia ha podido seguirse por sus inventarios manuscritos, redactados por su Secretario, Juan Vélez de León. En el inventario de 1687, se hacía referencia a un álbum de estampas de Goltzius, identificado con las estampas aquí reseñadas, que se describe como “N 12. Un altro dell’istessa grandezza con coperta cremese con figure intagliate da Enrico Golzio”. En total, el número de estampas que originariamente conformarían este volumen, sería de al menos 179, siguiendo la numeración más alta que figura en una de las hojas conservadas.”*⁷⁹

Euterpe (fig. 12), *Erato* i *Terpsícore* de la sèrie *Les nou muses* , *Roma*, *Fama* i *Història* o *El gran Hèrcules* (fig. 64) seran alguns dels gravats que Gómez de Haro posseïa.



64.

Hendrick Goltzius. *El gran Hércules*, 1589.

Burí.

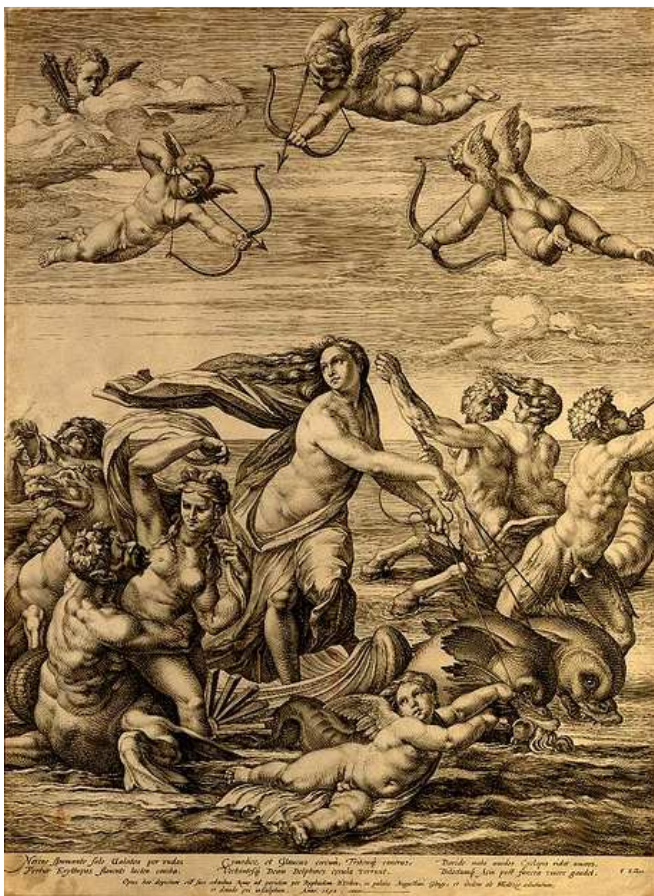
643x447mm.

⁷⁹ A la web del Museo del Prado a Madrid. Disponible a: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual> (Consulta: 21 abril, 2018).

El reconegut col·leccionista i erudit francès del segle XVII, Michelle de Marolles, mereix una menció especial en aquest apartat ja que va arribar a posseir unes 123.000 estampes. La seva extensa col·lecció de gravats mestres estava formada ,entre d'altres, per obres de Goltzius. El mateix podem dir del noble i col·leccionista, també francès, el marquès de Beringhen.⁸⁰

Per finalitzar aquest apartat, és important citar que el Real Monasterio de El Escorial posseix , exactament, vint- i – quatre estampes de Goltzius . *El triomf de Galatea* (fig. 65), gravat que pren indubtablement com a model l'obra de Rafael, és un d'aquests tresors. González de Zárate parla d'aquesta estampa de la següent manera:

*“La Galatea, tema en el que toma como modelo la obra de Rafael, es a juicio de Strauss uno de los pocos argumentos en los que siguiendo a un artista italiano lo hace continuando su técnica prereterita, pues manifiesta la huella de Coornhert.”*⁸¹



65.

Hendrick Goltzius. *El triomf de Galatea*,
circa 1592. Burí.

400x294mm.

⁸⁰ FUHRING , Peter i altres. *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*. Ed: Getty Publications/ Bibliothèque National du France, Los Angeles, 2015, p. 37-38.

⁸¹ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de estampas... Op. Cit*, p. 48.

4.4 La fama de Goltzius a Espanya.

La fama de l'artista va traspasar les fronteres de Haarlem. Les estampes van arribar a Espanya on Velázquez probablement es va fixar en les seves composicions per inspirar-se, segons el Dr. Matías Díaz Padrón, en la seva pintura *El triunfo de Baco* o *Los borrachos* (fig. 66).

*“De El triunfo de Baco tanto Ortega como A. Frederich vieron un grupo de desarraigados mendigos borrachos sin otro discurso. En conferencia y recinte publicación del ciclo de Velázquez de los Amigos del Museo del Prado y anterior exposición, se ignoró la fuente de la composición que reveló Martín Soria en un grabado de Goltzius de las fiestas de la vendimia en la antigüedad, donde el dios Baco invita a beber a unos campesinos en un prado. Formalmente es un trasvase del idealismo manierista al realismo de Caravaggio, como afirma Tolnay, sin descartar el esquema de Isaías y la Sibila de la Sixtina. El vino es el elixir que alegra la triste existencia de los desheredados de la fortuna. De aquí el sentimiento benefactor que anima la lectura de la pintura de Velázquez, que difícilmente se comprende sin este mensaje, prueba de la grandeza de su alma. El grabado lleva este texto del que se hizo eco: “O, Padre Baco, nuestros cuerpos arrojados por el suelo/ Todos humildemente rogamos, favorécenos con tus obsequios, /Obsequios que quitan tristes penas y luto/ Y que liberan nuestros corazones de inquietudes perturbadoras”. Es la fuente moral y física que se olvida en los últimos estudios de la pintura. Estamos lejos de las incontroladas bacanales de Rubens y las frías de Poussin. Al margen de la intención ejemplarizante, los modelos se reconocen en el grabado de Goltzius a pesar de la distinta distribución espacial. Nada próximo encontramos en la pintura española, pero sí en tierras de Flandes, tanto en pintores de historia como de género y grabados. Esto da pie para poner un interrogante al españolismo de nuestro pintor más insigne.”*⁸²

L'estampa que Díaz Padrón cita fou dibuixada per Goltzius i gravada per Jan Saenredam l'any 1596 (fig. 67) i en ella endevinem el text al que es fa al·lusió: *“Bacche pater, prono prostati corpore cuncti...”*

No podem obviar que Velázquez posseïa estampes de Goltzius, per tant, és inevitable relacionar algunes de les seves obres pictòriques amb l'eco dels gravats del mestre holandès. Per exemplificar aquest punt, pensem en les obres *Mercuri i Argos* d'ambós artistes. La composició del conjunt és similar tant en la pintura (fig. 68) com en l'estampa (fig. 69) i la silueta retallada de la vaca Io es repetirà en les dues obres. No podem obviar, tampoc, que el dibuix d'Argos és similar en els dos artistes.

*“En cuanto la composición de conjunto pienso en un grabado de Goltzius del mismo tema, donde la Vaca Io repite la silueta (...). De este maestro flamenco poseyó grabados Velázquez.”*⁸³

⁸² DÍAZ PADRÓN, Matías. *Op. Cit.*, p. 352.

⁸³ *Ibidem*, p. 354.



66.
Velázquez. *El triunfo de Baco o Los borrachos*, 1628-29.
 Museo del Prado, Madrid.



67.
Jan Saenredam a partir de Hendrick Goltzius. *The cult of Bacchus*, 1596. Burí.
 456x330mm.



68.
Velázquez, *Mercurio y Argos*,
 1659.
 Museo del Prado, Madrid.



69.
Hendrick Goltzius, *Mercurio y Argos*, 1589. Burí.
 186x259mm.

Existeix una estampa de Goltzius que ha creat polèmica a l'hora de defensar si va influir o no a Velázquez en la seva pintura *Las hilanderas*. La historiadora americana Madeleine Kahr aposta per la influència del gravat de Goltzius, *Lucrecia filant amb les seves donzelles*, en la pintura de l'artista sevillà.⁸⁴ Per contra, González de Zárate al seu article *Imágenes en El Escorial* desfà aquesta idea tot apuntant a la influència de Coornhert per a l'obra de Velázquez.⁸⁵ Veiem, a continuació, la comparativa de les obres dels dos genis (fig. 70 i 71).



70.
Hendrick Goltzius. *Lucrecia filant amb les seves donzelles*, circa 1578. Burí.
Sèrie *La història de Lucrecia*. 210x249mm.



71.
Velázquez. *Las hilanderas*, 1657.
Museo del Prado.

Els gravats de Goltzius tindran un protagonisme important a l'Espanya del sis-cents. Les iconografies de les seves estampes seran interpretades, això sí, en clau barroca i atenent a les necessitats dels propis comitents. Les estampes flamenques, en general, proporcionaven a l'Església alguns elements bàsics per expressar i remarcar el component emocional. En moltes ocasions en el propi contracte de l'obra s'establiria la utilització d'una estampa o un altra per a la realització del projecte. L'*Apostolat* de Goltzius no fou una excepció a aquest fet, tot el contrari.

*“Goltzius fue el más destacado burilista del manierismo holandés. Su obra tuvo una importante distribución internacional y desde Haarlem se divulgó por toda Europa con rapidez en manos de libreros y comerciantes. Su serie de los doce apóstoles se convirtió en uno de los modelos más utilizados para reproducir esta iconografía durante todo el periodo barroco en los principales centros pictóricos españoles”*⁸⁶

⁸⁴ KAHR, Madeleine M. *Op. Cit.*, p. 379.

⁸⁵ GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Imágenes en El Escorial”... *Op. Cit.*, p. 321.

⁸⁶ “El valor de la imagen religiosa durante la Contrarreforma....” *Op.Cit.*, nota 42.

El Museu Diocesà de Barbastro-Monzón custodia catorze pintures del segle XVII que procedien del Reial Monestir de Sant Victorià d'Assan (Aragó) i que reproduïen amb exactitud la majoria de les estampes del *Credo Corto* de Hendrick Goltzius. A mode d'exemple, presentem dues de les obres que configuren l'*Apostolat* d'aquest museu (fig. 72 i 73). No sabem qui fou l'artista que va realitzar aquestes obres però si que coneixem les seves inicials ja que les va deixar pintades en un dels llenços: A. R.

A l'Espanya del sis-cents, la còpia era una pràctica ben vista i l'Església posterior a Trento apostava pel Credo com un fort instrument simbòlic per a la defensa de les principals veritats del catolicisme.



72.
Sant Joan, de Goltzius, i una pintura que és una còpia invertida de l'estampa.



73.
Sant Jaume el Major, de Goltzius, i un altre de les pintures que també és una còpia invertida de l'estampa.

Per finalitzar aquest apartat hem de dir que José de Ribera tampoc escaparà a la influència de Goltzius. Si recordem l'estampa de *Sant Pere* (fig. 25) i observem el gravat de Ribera *Les llàgrimes de Sant Pere* (fig. 74) , fet a l'aiguafort i burí, veurem la indubtable influència del mestre gravador.

El mateix podem advertir en Francisco de Goya i la seva pintura de l'any 1820 (fig. 75) . Sant Pere ora mirant al cel amb una clara actitud de penitència, l'eco de Goltzius ressona poderosament en l'artista de Fuendetodos.



74.

José de Ribera. *Les llàgrimes de Sant Pere*, 1621.
Burí i Aiguafort.
325x246mm.



75.

Goya, *Les llàgrimes de Sant Pere*, 1820.
73x64cm. Philips Collection, Washington.

Sant Pere, penedit, derramant llàgrimes d'aflicció després d'haver negat a Jesucrist tres vegades. Amb la mirada elevada, les mans entrelaçades i amb gest de piadosa oració, Sant Pere implora perdó.

5. Conclusions i possibles vies d'investigació.

Influenciat per grans artistes italians i alemanys com Miquel Àngel o Dürer, Goltzius va esdevenir una figura excepcional dins del món del gravat del XVI.

He volgut ordenar la construcció d'aquest treball primer, contextualitzant a l'artista per després parlar de dues sèries concretes dins de la seva rica i extensa obra gràfica i, finalment, abordar el tema de la fortuna i ressò de les estampes de Goltzius. Dit això, constato que malgrat la gran vàlua, el gran reconeixement que va tenir en vida i els grans i profunds estudis que s'han fet de l'artista fora de les fronteres espanyoles, seria molt interessant que aquí s'investigués molt més la seva figura per tal de millorar el coneixement i difusió de l'artista dins de les nostres fronteres.

A mida que he anat investigant, he vist que no hi ha el mateix gruix d'informació de les diferents estampes o sèries d'estampes que Goltzius va crear. Existeixen alguns gravats de dubtosa atribució a Goltzius i, tot i que sóc conscient de la dificultat que això comporta ja que parlem d'obres que tenen més de quatre-cents anys d'existència, seria molt enriquidor fer un estudi en profunditat d'elles per determinar si realment són obra o no de Hendrick Goltzius.

Al final d'aquest treball queda clara la fama internacional que l'*Apostolat* de Goltzius va tenir. El mateix podem dir d'*Els quatre caiguts*, sèrie que ha estat motiu d'estudi, fins i tot, des del punt de vista de l'emblemàtica on, segons Strauss, la catàstrofe naval que va esdevenir *la armada invencible* de Felip II es pot entendre a través de la visió que l'emblemàtica ens ofereix dels quatre protagonistes mitològics de la sèrie. Una cura d'humilitat per al monarca espanyol per voler presentar-se com a amo del món, de la mateixa manera que els deus van castigar als quatre caiguts per la seva arrogància.

Si bé he esmentat al començament del meu treball que, desgraciadament, no tenim en castellà una traducció completa del *Schilder-boeck* de Van Mander que esdevé la font biogràfica més important sobre l'artista, això dificulta en part la feina d'investigació per a poder abordar amb més rigor la seva obra. Tampoc les traduccions a l'anglès o altres idiomes d'aquesta obra són fàcils de trobar a les biblioteques espanyoles ni tan sols en format digital. Si parteixo d'aquesta base, crec que aquí hi ha un buit a omplir per part de les editorials del nostre país i de les nostres biblioteques.

Al principi d'aquest Treball de Fi de Grau també he manifestat com moltes institucions museístiques d'Europa i dels Estats Units posseeixen una gran quantitat d'estampes de Hendrick Goltzius al seu fons. Entenc que el Rijksmuseum d'Amsterdam n'atorni moltes ja que parlem d'Holanda, on Goltzius va desenvolupar la seva carrera artística, però els Estats Units sense tenir aquest lligam històric amb Goltzius posseeix també un número envejable de gravats de l'artista.

Si faig una comparativa amb els museus espanyols, observo que el Museo del Prado o la Biblioteca Nacional d'Espanya tenen significativament un número menor d'estampes de Goltzius que els museus europeus i americans. El MNAC, per posar un altre exemple, no sembla que en tingui cap, tot i que no és clar que tot el seu fons d'estampes antigues estigui catalogat. Cito aquestes institucions de primer ordre, per deixar constància de la gran diferència d'obres de Goltzius, que en termes quantitius, es conserven entre uns museus i d'altres. Com que els fons d'obra gràfica dels grans museus es van anar formant a partir del segle XIX i ja en el XX, seria interessant investigar com han anat entrant en els gabinets dels museus les obres de Hendrick Goltzius. A part de qüestions de pressupostos per adquisicions, l'estudi segurament també reflectiria el divers interès que hi ha hagut per aquest artista en els últims cent anys. Però això seria una qüestió a investigar que només puc apuntar i que ja no puc desenvolupar en aquest treball.

BIBLIOGRAFIA:

ALBERTON VINCO DA SESSO, Livia. *Il Manierismo Olandese: Hendrick Goltzius e i suoi allievi: setampe dalla collezione Remondini*. Ed: Museo Civico di Bassano del Grappa, Minchio, 1990.

ACTON, David. *Hendrick Goltzius and RudolFINE Mannerisme in the graphic arts*. Ed: University of Michigan, Michigan, 1994.

BEDOCCHI, Alberta. *Documenti di collezionismo genove tra XVI e XVIII secolo: I numismatici della lista Goltzius e la collezione Viale*. Ed: Accademia Naz. Dei Lincei, Gennaio, 2012.

BEVERS, Holm: "Unpublished drawings by Hendrick Goltzius in Berlin", *Master Drawings Association*, vol .35 , No 4, 1997, p. 392-396.

BOSCH BALLBONA, Joan. "El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617", *Locus Amoenus*, 2012, p. 97-127.

BRANDT, Aurelia. "Goltzius and the antique", *Print Quarterly*, vol. 18, No 2, 1 juny, 2001, p. 135-149.

BREAZEALE, William i SANCHO LOBIS, Victoria. *Passion and virtuosity: Hendrick Goltzius and the art of engraving*. Ed: University of San Diego, San Diego, 2014.

BROEDER, F. *Hendrick Goltzius and the printmakers of Haarlem*. Ed: The University of Connecticut, Connecticut, 1972.

BURMEISTER KAARING, D. *The artful image. The Haarlem mannerist (1580-1600). The Royal Collection of prints and drawings*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2009.

DAVIS, B. *Mannerist prints: international style in the sixteenth century. Catalogue Museum of Art, Los Angeles; The Toledo Museum of art, Toledo; The Baltimore Museum of art, Baltimore*. Ed: Museum of Art, Los Angeles, 1988.

DÍAZ PADRÓN, Matías. "Sugestiones e influencias del arte flamenco en la obra de Velázquez", a Miguel Cabañas Bravo (ed): *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Ed: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, p. 347-361.

DUNAND, L. *Gravures de Henri Goltzius et son école. Catalogue Musée des Beaux-Arts*. Ed: Musée des Beaux- Arts, Lyon, 1980.

FALOMIR, Miguel. *Las Furias: Alegoría política y desafío artístico. De Tiziano a Ribera*. Ed: Museo del Prado, Madrid, 2014.

FEELEY, I. "Goltzius and the Netherlandish interest in classical art", *Print Quarterly*, vol.11, 1992, p. 351-378.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jose Alberto. *Programas iconográficos de la pintura Barroca sevillana del siglo XVII*. Ed: Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

FILEDT KOK, Jan P. "Goltzius Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617)", *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 42-43, 1992, p. 159-218.

FUHRING , Peter i altres. *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660-1715*. Ed: Getty Publications/ Bibliothèque National du France, Los Angeles, 2015.

- FURIÓ, Vicenç. *El arte del grabado antiguo*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.
- GODDARD, Stephen Hopkins. *Goltzius and the third dimension*. Ed: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 2001.
- GOLDNER, George R. i altres. *The J. Paul Getty Museum. European drawings. Catalogue of the collections, vol.1*. Ed: Getty Publications, Los Angeles, 1988.
- GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “La serie de los Apóstoles en la Catedral de Lima: Sus fuentes gráficas”, *BROCAR Cuadernos de Investigación Histórica*, 2008, p. 191-217.
- GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Hendrick Goltzius. Les Culbuteurs, Los cuatro humillados vencidos por su arrogancia”, a Víctor Mínguez (ed): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Volumen II*. Ed: Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000, p. 820-844.
- GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. “Imágenes en El Escorial”, *Instituto Ephialte de Estudios Iconográficos Vitoria-Gasteiz*, 1992, p. 298-336.
- GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial (vol. VI)*. Ed: Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*. Ed: University of California Press, Los Angeles, 1996.
- HARCOURT, G. *Hendrick Goltzius and the classical tradition*. Ed: University of Southern California Fisher Gallery, Los Angeles, 1992.
- HARTELEY, C. “Goltzius in Gold”, *Print Quarterly*, vol.8, 1991, p. 430-431.
- HAVINGA, Anne E. *Hendrick Goltzius and his circle*. Ed: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 1983.
- HIRSCHMANN, Otto. “Murillo und Goltzius”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1914, p. 295-297.
- HYATT MAYOR, Alpheus. *Prints and People. A social history of printed pictures*. Ed: Metropolitan Museum of Art, New York, 1971.
- JOHANNSEN, M. “The graphic Art of Hendrick Goltzius as prototype for Danish art during the reign of Christian IV”, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek 2*, 1983, p.217.
- KAHR, Madeleine M. “Velazquez’s Las Hilanderas: a new interpretation”, *The Art Bulletin*, vol. 3, 1980, p. 376-385.
- KARR, Suzanne i altres. *Prints and Translation, 1450-1750. Image, Materiality, Space*. Ed: Routledge, Londres i Nova York, 2017.
- KING, Thomas. *Collection of prints of the works of Hollar, Albert Dürer, Rubens, Goltzius, and other esteemed masters*. Ed: Getty Research Institute, London, 1805.
- KUNZLE, David. *From criminal to courtiel. The soldier in Netherlandisch Art (1550-1672)*. Ed: Brill, Boston, 2002.

- LEESBERG, Marjolein i LEEFLANG, Huigen. *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Hendrik Goltzius, 1558-1617*. Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 2012.
- LEEFLANG, Huigen i LUIJTEN, Ger. *Hendrick Goltzius, Dutch Master (1588-1617). Drawings, prints and paintings*. Ed: The Metropolitan Museum of Art , New York, 2003.
- LUIJTEN, Ger, i altres. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620*. Ed: Rijksmuseum und Waanders Uitgevers, Zwolle, 1993.
- MARCH, Eva y NARVÁEZ, Carme. *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.
- MELION, Walter S. *Shaping the netherlandish canon: Karel van Mander's schilder-boeck*. Ed: University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- MELION, Walter S. “Hendrick Goltzius’s project of reproductive engraving”, *Art History*, vol 13, 1990, p. 8.
- MIELKE, H. *Manierismus in Holland*. Ed: Kupferstich, Berlin, 1979.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Ed: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998.
- NICHOLS, L.W. *The paintings of Hendrick Goltzius, a catalogue raisonné*. Doornspijk, 2012.
- POPHAM, A. *Dutch and Flemish drawings of the XV and XVI Century. Catalogue of the drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the Department of prints and drawings in Bristish Museum*, London, 1932.
- POZZA, Neri. *Incisioni di Goltzius conservate all’Ambrosiana*. Ed: Biblioteca Ambrosiana, Venezia, 1969.
- SCHAMA, Simon. *The Embarrassment of riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Ed: Alfred A. Knopf , London, 1988.
- SCHNAPPER, Antoine. *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle: Oeuvres d’art, Curieux du Grand Siècle*. Ed: Flammarion, Universitat de Michigan, 1994.
- SEIFERT, Christian Tico. *Dutch mannerism: Goltzius and his contemporaries*. Ed: National Gallery of Scotland, Edinburg, 2008.
- SHOAF TURNER, Jane i WHITE, Christopher. *Catalogue of Dutch and Flemish Drawings in the Victoria and Albert Museum*. Ed: V&A Publishing, London, 2014.
- SILVER, Larry i RIGGS, Timothy. *Graven images: the rise of professional printmakers in Antwerp and Haarlem 1540-1640*. Ed: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1993.
- STOLZENBURG, Andreas. “An inventory of Goltzius Drawings from the Collection of Queen Cristina”, *Master Drawings*, 2000, p. 424-442.
- STRAUSS, Walter L . *Hendrik Goltzius, 1558-1617. The Complete engravings and woodcuts. (The Illustrated Bartsch, volum 3)*. Ed: Abaris Books, New York, 1977.

TURNER , Nicholas i altres. *European Drawings. Catalogue of the collections*. Ed: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1987.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Ed: CSIC, Madrid, 1985.

VAN MANDER, Karel . *The Lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*. Ed: Hessel Miedema, Soest, Davaco, 1994-1997.

VAN PUYVELDE, Leo. *The Flemish drawings in the collection of His Majesty the King at Winsor Castle*. Royal Collections Trust, New York, 1944.

VELDMAN, Iljan M. "The History of Queen Christina´s album of Goltzius drawings and the myth of Rudolf II as their firsts owner", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1 January, 2013, p. 100-117.

VIGNAU-WILBERG, Th. *Hendrick Goltzius. Graphik cat.* Ed: Staatliche Graphische Sammlung, München, 2003.

WALLACE, Richard W. *The "master prints" of Hendrick Goltzius and mannerist art*. Ed: Davis Museum and Cultural Center, Wellesley, 2005.

WHITE, C i CRAWLEY, C. *The Dutch and Flemish drawings of the fifteenth to the early nineteenth Centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Winsor Castle*. Ed: Royal Collections Trust, Cambridge, 1994.

WEBGRAFIA:

- . <http://www.apollo-magazine.com> The International Art magazine.
- . <https://apps.carleton.edu> Faculty of Carleton. University of Virginia.
- . <https://artbma.org> The Baltimore Museum of Art.
- . <http://www.artic.edu> The Art Institute of Chicago
- . <http://www.artmuseum.princeton.edu> Princeton University Art Museum.
- . <http://www.britishmuseum.org> The British Museum.
- . <https://www.codart.nl> International network of curators of Dutch and Flemish art.
- . <https://www.coleccionfurió.com> Colección Furió.
- . <https://www.coleccionmmoret.es> Colección Mariano Moret.
- . <https://www.famsf.org> Fine Arts Museums of San Francisco.

- . <https://www.metmuseum.org> Metropolitan Museum.
- . <https://www.museodelprado.es> Museu Nacional del Prado.
- . <https://www.museodiocesano.es> Museo Diocesano Barbastro-Monzón.
- . <https://www.philamuseum.org> Philadelphia Museum of Art.
- . <http://www.rijksmuseum.nl/en> The Rijksmuseum.
- . <http://www.smk.dk> Statens museum for Kunst . Nationaly Gallery of Denmark.
- . <http://www.spaightwoodgalleries.com> Spaightwood Galleries.
- . <https://uvafralinartmuseum.virginia.edu> The Fralin Museum of Art at the University of Virginia.