

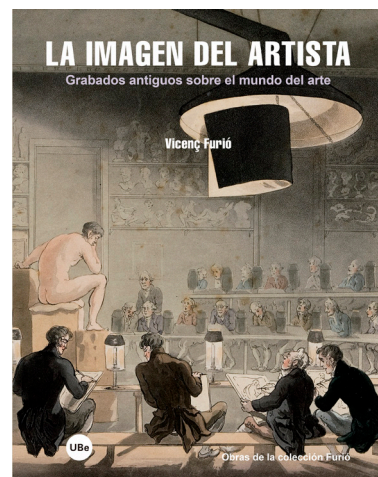
del arte, y se centra en un regalo de cantatas al marqués de Aytona. Los historiadores del arte nos olvidamos de la importancia de este elemento dentro del estudio de los regalos diplomáticos, cuando fue altamentepreciado, pues no en vano uno de los aspectos que más impresionaba a los invitados a las grandes fiestas cortesanas era su ambientación musical. Así pues, el hecho de que se haya incluido un epígrafe dedicado al regalo de piezas musicales entre la nobleza es una muestra más de la buena planificación del libro.

Por último, para concluir, se realiza otro *zoom*, en este caso en el ambiente madrileño como receptor de distintos embajadores tanto americanos como italianos, estudiándose, de nuevo, la importancia de la identidad de los mismos en la capital del reino, y el juego de representaciones que allí se llevaron a cabo.

En resumen, como se ha ido exponiendo, nos encontramos ante un producto bien planificado, tratado con mimo y cuidado, y cuyo resultado está a la altura de lo que supone el trabajo organizado dentro de un grupo de investigación subvencionado, ejemplificando el paradigma de trabajo en equipo y el buen conocimiento metodológico de la materia. Personalmente, no encuentro ningún aspecto negativo en la publicación, ya que no peca de poseer estudios de calidad desigual, como suele suceder en estos casos, o con resultados dudosos. A mi modo de entender, supone la ratificación de la existencia de un grupo interdisciplinar y plu-

rinacional que lleva años trabajando en equipo, compartiendo inquietudes no solo temáticas sino también, insisto, metodológicas, y cuyo resultado no podría haber sido mejor que este libro, que a buen seguro se convertirá en un referente a nivel internacional.

Borja Franco Llopis
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
bfranco@geo.uned.es



VICENÇ FURIÓ

*La imagen del artista.
Grabados antiguos sobre el
mundo del arte. Obras de la
colección Furió*

Barcelona, Edicions de la
Universitat de Barcelona, 2016

No hi ha dubte que el concepte d'artista ha evolucionat amb el temps, i també és ben cert que no tots els artistes són iguals. Si fem combinatòria d'aquestes dues certeses amb espais geogràfics i contextos religiosos i socials molt diversos es fa evident tant la riquesa de les diferents aproximacions possibles a la imatge de l'artista —aquell subjecte que fa l'art— com la necessitat d'acotar un àmbit d'estudi immens davant del qual ens fem també una idea d'allò que s'entenia i entenem com a art. En el llibre de Furió, el biaix necessari el dona el gravat antic, que *grosso modo* ens porta del segle XVI als segles de la contemporaneïtat. A recer d'aquest extens

marc temporal, que l'autor acota en l'apartat introductori, es justifica la lògica exclusió de la modernitat darrera, de mitjan segle XIX als segles XX i XXI, que queda fora perquè depassa el registre d'allò que s'entén habitualment per gravat antic. Ja després que ens hagi advertit sobre alguna excepció volguda, ens convida a fer un recorregut ben guiat per un seguit d'obres que, a banda del seu interès artístic extrínsec al contingut, tenen en comú un interès intrínsec, metal·lúrgic, que centra el relat en la temàtica de l'art. Aquestes obres presenten l'avantatge i la particularitat d'existir multiplicades a partir de l'ús de tècniques i procediments diversos que no són l'objectiu de l'assaig, encara que la seva existència sigui valorada i s'estableixi com a fet prou decisiu quan es tracta d'estudiar alguns resultats. Aquesta pluralitat, sempre matisable —ja que, com adverteix Furió, hi ha obres molt difícils o impossibles de trobar i, fins i tot, obres que es poden considerar definitivament perdudes—, facilita l'obtenció dels gravats encara en el mercat. El fet és que l'obra considerada en les pàgines del llibre ha estat també col·leccionada per l'autor, que l'ha presentada paral·lelament en diverses exposicions; tot i això, no es pot afirmar que l'obra presenta l'estudi d'una col·lecció, ni que sigui la pròpia, ja que, en realitat, aquesta col·lecció s'ha construït també sobre un afany de recerca al voltant d'un tema que ha permès mantenir una relació molt directa amb el material objecte d'estudi.

Sense aquest interès, i al marge d'altres factors que sempre pot ser adequat considerar, la col·lecció no tindria el mateix sentit i possiblement no seria com és. Per tant, no del tot al marge del paper del col·leccionista, que no voldria subestimar en cap cas, val la pena observar que en l'autor d'aquest llibre coincideix la passió per la col·lecció amb la feina de l'historiador i el teòric de l'art. En una mesura no menyspreable concorre la professió amb la recerca i el gust per l'original i, en aquest sentit, se'ns convida a valorar un doblet d'intencions no mancat de força.

Si tornem al punt de vista dels artistes, crec que es pot asseverar sobre el seu alt interès i defensa explícita, en alguns casos, de les tècniques del gravat i de la conveniència de la reproducció gràfica a partir d'originals únics, fins on puc saber i sense haver fet cap estudi sistemàtic. D'altra banda, malgrat algunes inclinacions a l'especialització i també malgrat l'existència de gravadors reconeguts bàsicament com a tals, la tendència general sembla haver estat la de donar al gravat un espai rellevant que no que no entra en conflicte amb el reservat a altres activitats artístiques. No hi ha dubte que una gran part dels artistes moderns i contemporanis han tingut un interès especial per les eines i els sistemes de reproducció i difusió de l'obra. A partir d'aquí, que, des del gravat, l'artista es pugui interessar per l'obra d'art, pel món del creador o el promotor, pel públic, per l'espai i les jerarquies de l'art, sembla una conseqüència lògica

dels interessos que es generen a l'entorn sobre les possibilitats múltiples de les estampes mateixes i a l'entorn d'unes idees, fins i tot de crítica feroç, que transcendeixen les tècniques més divulgades en cada període. Hi ha un factor extern i un altre d'intern que poden confluïr, i que Furió estudia en els diferents apartats del seu llibre en tant que l'art del gravat ens procura una visió dialèctica amb la societat. No és una forma d'expressió que beneeixi la paralització i convoqui l'immobilisme.

El primer lloc és per als gravats que són referits al treball de l'artista i se'n considera tant la seva imatge com el lloc en què aquest desenvolupa la seva activitat. Després, cal completar la idea amb la presència dels testimonis, observadors o promotors, que arriben a tenir gran protagonisme; per exemple, el de l'emperador Maximilià, que pot fer gala, posat a peu pla, del seu poder i capacitat de control sobre aquells que treballen per a ell, en els gravats de Hans Burgkmair, però que també pot insinuar quelcom sobre l'interès que l'art pot despertar en aquells que no el practiquen. El pintor representat sembla haver preparat un seguit d'esbossos que li hauran de servir per a una obra futura, i que el seu promotor pot o vol jutjar. Criden l'atenció les característiques de l'estança o la idea de taller, escassament definit, ja que l'element fonamental sembla que és la indicació del Príncep, ben diferenciat per la seva indumentària.

Els tallers sempre havien estat escoles per aprendre l'ofici, i gai-

rebé era forçós fer-hi l'aprenentatge si es volia arribar a ser algú en la professió. A partir del segle XVI s'establiren, però, les primeres acadèmies de dibuix, sigui a Florència o a Roma, de la mà de Vasari o de Baccio Bandinelli, en espais que arriben a adquirir un renom i que la creació d'estampes podia ajudar a fer créixer. Vicenç Furió n'analitza alguns casos, entre els quals es poden subratllar els que, a partir de Stradanus, porten fins a Cornelis Cort i Hans Collaert II. Aquest darrer gravador, en una sèrie més àmplia (*Nova Reperta*), s'interessa pel gravat calcogràfic i la impressió dels llibres o pel color a l'oli (*color olivi*), i en referencia l'ús a partir de la tasca de l'insigne *magister Eyck* (1590). El gravat, acolorit en aquest darrer cas, mostra l'espai ordenant les diferents tasques assumides pels tallers, interessat pel mobiliari, els estris i el paper d'ajudants i col·laboradors, sense ometre els models i les tipologies específiques quan s'aborda, per exemple, la realització del retrat o el que podia haver estat la taula central d'un gran retaule gòtic dedicat a sant Jordi, però que ha esdevingut una altra mena de pintura en mans d'un artista del Renaixement. Aquest brillant aparador té un sentit diferent en altres obres que, tot seguit, ens duen al mite de Pigmalíon o a l'autèntic Apelles, sense negligir que, més enllà d'unes o altres fantasies de *grandeur*, el pintor ha de comerciar i viure de la seva obra.

De la sèrie d'Abraham Bosse crida l'atenció l'estampa dedicada

a mostrar les tècniques del gravat a *taille douce au burin et a Leauve forte* (1643). El gravat amb burí i l'aiguafort són en mans de dos personatges asseguts que apliquen aquestes tècniques en espais específics i adaptats a les seves necessitats mentre alguns visitants, laics o religiosos, observen l'exposició de materials ja enllestits a la recerca d'allò que els cal o més els convé. No hi manquen tampoc els aparadors de l'obrador sigui del pintor o l'escultor, sigui per definir un espai d'acció creativa, en interiors on la canalla observa o fa les seves tasques, o per oferir imatges irreals d'uns afers ben allunyats del dia a dia. Advertim així que el gravat es fa servir com a aparador ideal i alternatiu a la feina real. En tots aquests casos i fins al final del llibre, cal agrair els detalls i les bones reproduccions a color, quan els originals en tenen, amb un total de 149 imatges que donen suport a la lectura i asseguruen l'òptima recepció dels continguts del llibre.

És interessant veure com els artistes desenvolupen els seus estudis del natural en imatges d'exterior, ja sigui en el gravat d'Aegidius Sadeler (v. 1600) a partir de Roelandt Savery o en la carismàtica i especial creació de Rembrandt. Només cal recordar l'ovella de Giotto i la mítica descoberta del pintor per Cimabue per entendre que el contacte amb la realitat va ser primordial en la formació de molts creadors, i que aquesta experiència havia d'anar *in crescendo*. La mirada meravellada davant del natural va tenir un complement

fantàstic en la revisió dels grans monuments creats per l'home. De fet, la confluència entre l'observació del real i l'interès per l'art d'aquells que millor l'havien representat no és un fet insòlit i es prepara al llarg de l'Edat Mitjana.

Molt bonica resulta la creació de Stefano della Bella, obra del 1656 que reflecteix vistes de la Roma antiga i enrunada i ens procura el contrast de les edificacions solemnes amb els animals que pasturen. L'entorn forneix l'origen d'una vegetació que s'enfila pels monuments de forma dramàtica i poètica. No manquen en l'aiguafort altres diminutes figures ni un ús espectacular de la tècnica, que permet jugar amb registres molt diversos i diferents nivells de concreció segons fa a cada cas.

La idea de l'aprenentatge i l'acadèmia retorna encara dins del primer capítol per introduir noves qüestions com ara l'ús del model escultòric i el guix, sempre característics, o la mirada sobre el model real i el dibuix del natural. Una idea que apunta ja en algunes miniatures de la segona meitat del segle XV on es representen el pintor i les seves models. Les diferents formes del coneixement són abordades en un aiguafort ambiciós de Sébastien Le Clerc (1698). Sembla que cal subratllar el paper que Le Clerc dona al dibuix, de ben antic associat a l'arquitectura i a la planificació de la resta de les arts, amb una més que rellevant presència de la geometria. Furió indica com el complex escenari de Le Clerc va repercutir en creacions del XVIII i en la visió del tema de

les Arts i les Ciències de Charles Grignion. El segle XVIII també va oferir altres casos interessants, que Furió comenta, i que arriben a descriure un concurs en què destaquen els participants, la model triada i el jurat, si reparem en el gravat de Jean-Charles Flipart a partir d'una obra de Charles Nicolas Cochin, fill.

És destacable el tipus de gravat que vol escapar a la seva naturalesa imitant la tècnica del dibuix (a la manera del llapis) en les creacions de Gilles Demarteau, que al seu torn imiten l'art de Boucher. L'efecte es troba aconseguit en el seu *Jove artista dibuixant* de vers el 1763. Altres variants d'èxit, que podien qüestionar la reputació dels artistes, revelen relacions entre aquests i les seves models, reflectides, per exemple, en les estampes de punts, acolorides, d'Alexandre Chaponnier a partir de Jean-Frédéric Shall (1790). Un joc que no deixa de ser xocant perquè delata i posa en evidència el mateix autor de l'obra o el seu gremi. El podem entendre com a ús del tema eròtic aplicat a distintes situacions i professions que, ja en el títol, *La modèle disposée*, reporta una utilització evident de la dona.

Un gravat a la manera negra (*mezzotint*) enuncia el món de la Royal Academy, fundada el 1768. Altres exemples analitzats per l'autor reparen en els fundadors i revelen la presència necessària dels models, més enllà d'uns aprenentatges inicials, amb els quals sovint es relacionen. Es tracta de grups exclusivament masculins en què es defuig, de manera prou cu-

riosa, dues fèmimes fundadores de l'Acadèmia anglesa que, segons s'explica, només són presents en bust esculpit, atès que no els era permès de comparèixer davant de models nus masculins. La solució hauria estat prou senzilla, però es va donar prioritat a aquests models en un món en què es fa palès el domini de l'home. Les models nues no falten, i la moral fallida i antitètica a una qualsevol proclama d'igualtat es fa ben òbvia en un conjunt important de creacions que en alguns casos, però, ofereixen visions satíriques d'aquests escenaris en què els dibuixants mostren actituds, edats i perfils ben variats. Una d'aquestes realitzacions, deguda a Thomas Rowlandson i Augustus Pugin (1808), serveix com a motiu de la sobrecobera del llibre, que mostra un valuós treball inacabat de Rembrandt a la contra.

Altres estampes revelen la imatge de l'artista acadèmic que assisteix a una conferència sobre escultura o la de Daniel Chodowiecki, que es retrata amb la seva família i la seva obra, amb una cura i amb un orgull metòdic que cerca l'equilibri i transparenta en un ric escenari de cap al 1771. Ja arribat el segle XIX, la generalització de les tècniques litogràfiques, la reaparició d'alguns dels temes ja ressenyats i la innovació creen un terreny extens on deturar-se. Napoleó serà l'emperador que visita el taller de Jacques Louis David (v. 1825), al qual reconeix la vàlua. En el cas de Rubens, Maria de Mèdici seu davant de l'obra del pintor en un gra-

vat de Madou del 1842, que s'ocupa dels artistes de l'escola flamenca i holandesa. En altres casos s'imposa l'arribada d'uns nous temps, i alguns treballs a la manera negra fan pensar en la dimensió sentimental que anirà quallant en les atmosferes, situades entre el somni i el real, entre la idea i la visió concreta dels espais. L'artista es troba al bell mig de la seva experiència i de la dels seus predecessors, ofegat o empès per l'embalum de tot el que ja s'ha fet, submergit en el seu propi somni. Furió ho contempla a partir d'una obra singular que l'anglès John Sartain, instal·lat a Filadèlfia, gravà a partir d'una creació de l'americà Georges H. Comegys. Situat a l'Amèrica del Nord, la recuperació o reivindicació del passat artístic europeu sembla també una reivindicació necessària al marge dels neguits i les incerteses puntuals del pintor que en té la visió o el somia.

El primer capítol del llibre es tanca amb aquest gravat de Sartain, ple de penombres i clarobscur, en què no podem deixar d'apreciar les teles i el cavallet del primer terme, o el nu femení oblidat i molt present alhora, que amaga el rostre i se situa a la part alta de l'estança, damunt d'una peanya. Revisar la resta del llibre amb una atenció similar requeriria tot un article que aniria molt més enllà de les dimensions habituals d'una ressenya. El tema bé que s'ho val, però haurem de passar més ràpidament sobre les següents qüestions que es deturen sobre el col·leccionisme i el mercat en un

segon espai que, com el primer i els restants capítols, també van quedar reflectits en la magnífica exposició comissariada per Furió, el 2016, al Centre Cultural El Casino de Manresa. Aquesta mostra va arribar precedida, amb algunes variants, per una d'anterior a la Fontana d'Or de Girona (2008), associada a la primera edició del llibre que ens ocupa.

Els gravats del segon apartat revelen les diverses aficions del col·leccionista i permeten fer sobresortir l'interès per l'escultura clàssica. Les antiguitats envaeixen els espais, siguin patis o altres ambients, per voluntat de laics o de religiosos. Del Papa als Mèdici, sumats molts altres personatges de les corts europees o els grans cardenals francesos, les galeries d'escultures i l'ordre meticulós o el desordre aparent d'alguns tresors, *kunstkammer* i gabinets, ens porten de les mirades intimistes a les més explosives i expositives. Passem pel món dels reals amateurs de l'art que conflueix amb el dels *connaisseurs*, *demi-connaisseurs* i marxants, un món ple de pros i contres sobre el qual els artistes es posicionen amb les seves obres. No podia no ser-hi el col·leccionista d'estampes, representat en aiguaforts de diferents gravadors tot i que en aquest cas hi destaca particularment el mercat anglès. Els observadors de les obres mostren, per regla general, la seva admiració, però no ha de sobtar que també hi hagi espai per descriure la seva contrarietat o fer paròdia de l'aspecte i les actituds d'alguns aficionats. Les subhastes són bons

escenaris per entendre el que pot semblar extravagant, nociu o, fins i tot, corrosiu, d'uns personatges que aspiren a la bellesa (o als valors que sustenta). Com destaca Furió, el món anglès del segle XVIII se'n fa ressò sense embuts. Christie's i Sotheby's comencen a progressar en aquest moment. La figura del *dealer* és mereixedora del sarcasme dels artistes i els gravats recullen les incidències satíriques que engloben la tasca dels falsificadors. Entretant, poques són les obres que arriben a la sofisticació de *L'Enseigne de Gersaint*, gravada per Aveline a partir de Watteau, i que ens mostra de manera afable un establiment d'alt nivell. La botiga de Gersaint es dedica al comerç de l'art i, a ple rendiment, acull tota l'elegància rococó. Pocs escenaris, doncs, com el creat per Watteau però també, indubtablement atractiu, l'elaborat per Adolphe Potemont Martial a *Le siège de la Société des Aquafortistes* a la Rue Richelieu de París, el 1864, que descriu un model de botiga que havia de fer furor.

Del món dels salons i les exposicions tracta el tercer capítol, que acara l'eclosió d'aquest fenomen que promocionava els artistes i les seves obres. El paper del públic és també garantit com a ens variable i complex que es defineix i pren sentit a partir d'unes determinades propostes, que poden envoltar les mateixes acadèmies o els que, com en el cas del Louvre, esdevindran espais per als museus nacionals més importants. El Louvre se significa amb els seus Salons (1787), però també ho farà la Royal Aca-

demy londinenca. Sengles estampes de Martini reflecteixen l'afluència de visitants i la complexa disposició de les nombroses obres en uns espais grans però ben atapeïts. L'historiador s'interessa ara per la identitat dels visitants i les seves actituds, sense oblidar els temes representats i la consideració mateixa sobre els perills que podien comportar les mostres —i que els gravats no van deixar de reflectir.

El quart capítol implica l'existència de *Conflictes i debats* que afecten el món de l'art i que arrelen en les mirades sobre el món antic. Unes mirades que actualitzen situacions i serveixen per simbolitzar circumstàncies i conjuntures que afectaven la vida diària dels grans mestres. Federico Zuccari, autor d'un *Plany de la pintura*, ho posa de relleu amb la seva obra, reproduïda al burí per Cornelis Cort, *La calúmnia d'Apel·les* (1572), en què l'enveja i els sentiments negatius ataquen la credibilitat d'Apel·les com a figura idealitzada de l'artista, que en aquest cas s'identifica amb Zuccari, el qual es considera perseguit o criticat injustament. Federico Zuccari esdevé prototipus d'altres artistes que tampoc es consideren prou ben valorats i entre els quals destacà Salvatore Rosa, creador d'una famosa sèrie de gravats a l'aiguafort en què l'enveja esdevé el motor de la crítica. En altres casos, el problema el crea l'Acadèmia a la qual cal confrontar el geni incompès i els poders tradicionals oposats. Aquesta dinàmica satírica, ja ben establerta en altres camps, es ge-

neralitzà a partir del segle XVIII a França. En algunes obres la pintura es personifica i actua amb criteri propi o pot ser maltractada per vicis i males positures. Els crítics són també objecte de les ironies de gravadors i pintors, els quals no deixaran de buscar la Justícia com a aliada i protectora de les arts en el gravat a la manera del llapis de Demarteau (1765). Goya no deixa fora del discurs de les seves crítiques l'ofici que l'ocupa, i arriba a figurar alguns dels promotors, que encarreguen retrats, com rucs pintats per mones. És el cèlebre «Ni más ni menos» que Picasso recrea també en algun moment. La importància de Goya no ombrreja el valor de les ironies que, sobre el fet artístic, prenen relleu en l'obra de Hogarth, crític de les cases de subhastes, que mirà, òbviament, pels seus interessos. Es destaca aquí el seu *The Analysis of Beauty* (1753), un veritable trencaclosques que ell mateix ajudà a resoldre i que li valgué també les crítiques de Paul Sandby.

Cal apreciar la capacitat autoreflexiva d'algunes imatges crítiques més enllà de les polèmiques i trifulgues que es podien donar entre artistes concrets, que competen per tenir espai propi en el mercat o per crear la imatge veritadera del que potser creien que era l'art més valuós. Són força espectaculars els treballs creats arran de l'obertura de la Shapere Gallery i realitzats per James Gillray, una vegada es va veure rebutjat com a gravador per aquesta empresa i d'altres de l'es-

tablishment d'aleshores. La seva visió entre càustica i agra redun- da, en *Titianus redivivus*, en l'apreciació d'un món escatològic vulgaritzat. Clama i s'exaspera davant de certes estratègies, poc creïbles, sobre la possibilitat de divulgar els secrets de la pintura dels grans artistes. Que sigui una dama, Miss Provis, la ridiculitza- da en primer terme, convertida en una mena de frenètic paó que pinta i de la qual una massa d'individus prou sospitosos aspiren a aprendre, tampoc pot sorprendre gaire. En tot cas, val a dir que els seus seguidors són homes, i que també ho són aquells que s'emporten els diners dels incauts que han pagat per conèixer els secrets de Ticià, uns secrets que Miss Provis diu conèixer i atresorar, cosa que en- cara els situa més avall. Extraor- dinari, per tant, aquest episodi que porta Furió a evocar els inicis mo- derns del còmic. Un pas més ens obligaria a retrocedir a la il·lustra- ció medieval de manuscrits. En tot cas, en un sentit més estricte, les aportacions gràfiques de Gillray són enormement interessants en aquests sentits i d'altres que Furió analitza en aquest volum.

Les referències al Salon des Refusés, a França, i una litografia de Georges Delaw, *Les couleurs se rencontrent en champ clos*, tan- quen el quart capítol. La creació de Delaw, forana als registres del gravat antic, es pot fer ressò dels debats sobre l'ús del color que mantenien impressionistes i postimpressionistes o d'altres ten- dències confrontades. El discurs, amb independència de quina és la

qüestió principal, es manifesta a la manera del torneig medieval, que, sense negar emplaçament als es- pectadors, converteix l'espai tan- cat en una veritable batalla cam- pal. Alguns tubs de color semblen trobar-hi la mort mentre d'altres poden haver fugit a temps i d'al- tres, encara, fanfarronegen sobre el seu triomf. La idea del tub a ca- vall és espectacular, i pot recordar algunes solucions aplicades pels il- lustradors a temes sorgits d'Àlícia i els seus països de les meravelles. Es tracta d'una obra de vers el 1920 que, si bé podria al·ludir a debats interns sobre l'ús del color, pot ser vista també com una dol- guda paròdia *pictoricista* de la guerra en què la sang no deixa de ser vermella i en què un tub nen crida espantat davant de la seva mare, asseguda i immòbil. Es trac- ta d'una tinta sorda i d'un petit so que crida. No oblidem que hi ha uns colors que hi poden veure, són *couleurs voyantes*, enfront d'un to mort, d'unes tintes neutres, que han restat expectants, d'un color sagnant i d'una tinta cadavèrica, del tub punxat i del mig tub. Sense valorar aquells que són colors he- ràldics, jaspiats, el color del rei i la seva associació a la color favo- rita. Hi ha un color sense por i una melé general que crea gran confu- sió. Per tant, el joc ens emplaça en un escenari en què la pintura i els seus colors tenen un poder de re- presentació immens i en què els homes hauran de trobar el seu camí en un espai creatiu situat entre dues grans guerres.

Els *Ideals i la fama* es troben a la fi del recorregut. No es tracta

d'un tema menor: ha estat encapçalat, encertadament, per la *Malencolia I* de Johannes Wierix, el 1602, basant-se en la famosa imatge creada per Albrecht Dürer. La visió de l'ànima de l'artista a partir d'aquesta misteriosa imatge alena encanteri, és víctima d'un conjur, i manca de claredat discursiva a la qual se sobreposa la dimensió simbòlica com un parany que ens deixarà atrapats, sempre en la seva insòlita estructura figurativa. Els símbols o els objectes, els misteris que atresora, són importants encara que mai no sabran qui tocarà la campaneta que penja ben visible de l'arquitectura, ni per què ho farà ni quin so tindrà. Més fàcil és imaginar la identitat d'aquella o aquell que, justiciers, han abandonat les balances, perfectament equilibrades, i que algun dia les voldran recuperar, o sobre el posseïdor del rellotge de sorra que acull el Pare Temps. L'artista se sent melancòlic davant de la creació perquè no pot aspirar a assumir totes les seves vessants, una vegada ha fet càlculs i ha conegut la immensitat de l'univers creat. L'àngel, coronat de llorer i amb el compàs, es troba pensatiu i és ric per natura i indumentària, però ja sap que no es pot equiparar a Déu sense esdevenir àngel caigut. L'estel amb cua del fons és únic i és radiant com un sol si el relacionem amb l'arc de sant Martí després de la pluja i amb la visió de les roques de la costa, en què se situa l'escenari. En aquest territori, no podem evitar pensar que s'ha volgut atorgar un caràcter epifànic a l'escena en què la creació és sempre el

veritable tema. Un caràcter que contrasta amb una idea que es projecta en el primer terme i en què l'artista es podria voler distanciar de l'àngel caigut. En rebutjar la idea, el pecat d'orgull penetra en l'espai del dubte i la Malencolia, i no troba la sortida que li permetria actuar. Si l'artista cau del costat del bé o del costat del mal encara s'ha de veure, ja que en la brillant *Malenconia I* de Dürer tot sembla encara per decidir. El martell i les eines dedicades al treball, l'especulació geomètrica, semblen plantejar l'existència d'una manufactura efímera davant de la matemàtica de l'Eternitat. Enfront d'aquesta transcendència immensa, l'artífex no pot caure en l'error de ser l'animal que quedarà fora de la fortalesa celestial. Ha de prendre consciència de la seva capacitat una vegada li han estat advertides les fronteres.

Més enllà dels llindars infranquejables que depara l'escatologia, Furió analitza el desig de la fama que pot haver empès l'artista en diferents moments, però aquest no deixarà de creuar-se amb els afanyos religiosos cristians. En aquest sentit també és notable la presentació d'un aspecte del Judici Final, a partir de Giorgio Vasari, en el gravat de Coriolano (1564) per a la segona edició de *Le Vite*. La resurrecció de la carn és contemplada per tres figures femenines representants de les arts del dibuix en l'arquitectura, l'escultura i la pintura. No sabem on es troba el Cel ni on rau l'Infern, però la crida de l'àngel és inexorable.

La contrapartida escatològica retorna en el gravat d'Aegidius Sadeler, *Bartolomeus Spranger i la seva dona*, valorat molt positivament per Furió i admirable, sens dubte, en molts dels seus detalls. La composició és complexa i pot enrarir una mica la imatge del conjunt, amb el Pare Temps que posa el rellotge a funcionar i estableix un termini. El monument funerari dedicat a Cristina Müller, esposa del pintor i gravador flamenc Bartolomeus Spranger, conviu amb el retrat d'aquest que l'assenyala, afligit per la pèrdua. Vincenç Furió aprofita aquest cas per informar que ha evitat el retrat de l'artista com a tema específic del llibre però que sempre és possible fer alguna excepció. Com ara ho és l'anàlisi del retrat de Pieter Brueghel, resolt per Sadeler a partir de Spranger. Segueixen algunes al·legories que uneixen de nou aquests dos noms gràcies a diversos burins i també el de Spranger i Jan Müller, en una magnífica *Apo-teosi de les Arts* del 1597, en què les arts són protegides per l'emperador Rodolf II. Les arts nues s'han convertit en tres gràcies elevades a l'Olimp amb un domini tècnic rellevant. Les elaboracions de Goltzius o la creació de Pietro Testa amplien encara el punt de vista sobre la pràctica de l'art, amb valoracions sobre els límits de la realitat i la ficció o sobre l'aventura de la pràctica i la teoria que, lògicament, han de trobar també el seu camp en obres que van més enllà del gravat i que són evocades al llarg del llibre quan es considera convenient. La idea del

bon artista que és conduït al Par-nàs aflora en l'aiguafort de Testa, vers els anys 1644-1646. Queden enrere els vicis i les ambicions terrenals.

No hi ha dubte que el darrer capítol del llibre entronca amb el primer i permet plantejar i replantejar diferents aspectes que afecten la imatge de l'artista i, de retruc, la representació de les arts o la seva relació amb els mecenes i clients i, en particular, una de més abstracta i excepcional, però molt tangible, amb el Temps, que pot aparèixer ennegrint una pintura, en un aiguafort i manera negra combinades de William Hogarth, o retornar amb la seva dalla per intentar destruir el gravat i la pintura en una estampa de Francesco Bartolozzi.

Molt singular, i considerat model per a la decoració d'una taula circular, és l'aplec de 200 escultures antigues de Jean Philippe Guy Le Gentil, que podia servir per memoritzar els objectes representats i tenir unes dimensions holístiques i decoratives notòries. La il·lustració de les obres d'art del passat antic que millor conviuen en el present artístic ens porten també fins a Antonio Canova i el recull de Michele Fanoli (1840) que, en les seves *Tavole canoviane*, introdueix perspectives molt atractives sobre l'obra de l'escultor vene-cià, que havien d'impactar, amb tota seguretat, en reconeguts artistes del segle XIX.

La imagen del artista és un llibre d'Edicions de la Universitat de Barcelona de 190 pàgines i format gran, que ha estat il·lustrat i editat

amb molta cura i amb una generosa correspondència entre el text i l'aparat visual. La visita que permet fer a la col·lecció Furió s'arrodona en un segon volum de característiques similars: *El arte del grabado antiguo* (2014 i segona edició del 2017) del mateix editor. Les dues obres es complementen i permeten fer una immersió molt directa i recomanable en el món del gravat antic, que s'ha pogut completar amb una nova exposició, «El arte del grabado antiguo», inaugurada al Museo de Bellas Artes de Sevilla el 30 de març del 2017.

Tant els llibres com les exposicions són valuoses per apreciar la mirada d'aquell que, estudiós i col·leccionista, ens obre les portes d'un dels seus mons més estimats. Hem de celebrar, per tant, la reaparició d'aquest treball del professor Vicenç Furió, amb pròleg del professor Bonaventura Bassegoda, i sobretot la seva voluntat d'atraure l'atenció d'un públic el més ampli possible sobre el món del gravat. No oblidem que aquesta va ser una tècnica artística peculiar i amb un paper destacat en la història de la pintura i de l'art i que, com tot art, ens descobreix un i mil mons a la vegada. En el llibre *La imagen del artista*, les estampes ens revelen algunes interioritats de l'ofici del dibuixant i del pintor, i una vessant molt atractiva de les formes en què s'expressa o és rebuda i interpretada la professió de l'artista. En aquesta ocasió, el gravat s'aprecia pels seus valors més propis, més enllà del paper de mitjancer que se li atribueix amb

freqüència, però sense desentendre's dels notoris universos adjacents que encerclen la creació i l'art.

Rosa Alcoy
Universitat de Barcelona
rosaalcoypedros@gmail.com

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de reconeixement de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de reconocimiento de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgment of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

