



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL

1975

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March
Castelló, 77. Telef. 225 44 55
Madrid-6



LUISIANA.

80. PESOS.

N.º _____

Exposición Antológica
de la
Calcografía Nacional

Octubre-Noviembre 1975

Fundación Juan March
Madrid

Fundación Juan March

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional

Octubre-noviembre 1975



Fundación Juan March
Madrid

Todas las obras expuestas pertenecen a los fondos de la Calcografía Nacional. La Fundación Juan March quiere hacer público su agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: especialmente a su Director, Marqués de Lozoya, al Secretario Perpetuo, don Federico Sopena, y al Académico Delegado de la Calcografía Nacional, don Enrique Lafuente Ferrari, que amablemente ha escrito una introducción a este catálogo.

Queremos agradecer también la eficiente colaboración prestada en esta exposición por don Antonio Gallego, Secretario Técnico de la Calcografía, responsable de la selección y el catálogo, ayudado por las señoritas Pellicer, Nájera, García y Aravaca, y los señores Hidalgo, Sánchez de Ron y Villar. A todos, nuestro reconocimiento.

*Indice*Pág.

PRESENTACION	5
CATALOGO	11
I. PROCEDIMIENTOS Y FUNCIONES DEL GRABADO	13
1. Técnicas del Grabado	13
2. El proceso de grabación. La estampación	19
3. Funciones del grabado	24
4. Un tema monográfico: El retrato	28
II. ANTOLOGIA	35
5. El grabado español anterior a la fundación de la Calcografía Nacional	35
6. Fundación de la Calcografía Real —Primera etapa: Desde 1789 a 1815	42
7. Francisco de Goya (1746-1828)	47
8. El siglo XIX	51
9. Mariano Fortuny Marsal (1838-1874)	55
10. Ricardo Baroja (1871-1954)	58
11. El siglo XX	11
BIBLIOGRAFIA	67

Presentación

La Real Academia de Bellas Artes de Madrid tiene motivos harto justificados para desear expresar aquí, en cabeza de este catálogo, su excepcional gratitud a la Fundación Juan March, a su Director, don José Luis Yuste, y a quien se ocupa en ella de las actividades especialmente humanísticas, don Andrés Amorós, por haber querido que el público de Madrid y los aficionados y estudiantes de nuestra ciudad tomen contacto en esta Exposición con una de las Instituciones más dignas de crédito y respeto entre las pocas que mantienen a lo largo de los siglos la antorcha del arte tradicional en España: la Calcografía Nacional. Es la Calcografía creación de un movimiento cultural tan valioso y europeizador —tan desdeñado y denigrado, a veces, por los que han hecho esfuerzos dignos de mejor causa para desviar la historia de España hacia las más negativas interpretaciones— como la Ilustración. Con ello me estoy refiriendo a la fundación de la Calcografía Nacio-

nal, que fue obra del impulso ilustrado con que, en los primeros años de su reinado, Carlos IV continuó las iniciativas culturales, dignas de los mejores monarcas del XVIII, con que Carlos III —Carlos *el Bueno*, como le llamó Vargas Ponce—, quiso poner a España a la par de las más cultas naciones de Europa. Porque Carlos III fue el fundador de la Imprenta Nacional, que, como tantas buenas cosas en España, no ha tenido continuación hasta nuestros días; en 1780 se creaba la Imprenta y nueve años más tarde la Calcografía Nacional. La Calcografía había de recoger y estampar las planchas de cobre —su nombre lo dice—, que, grabadas por los artistas especializados en lo que se llamaba por entonces el digno y noble arte de *abrir* láminas, contribuían, literalmente, a la *ilustración* de los bellos libros o a la difusión de estampas que difundieran la imagen de los hombres ilustres, los monumentos insignes o los memorables acontecimientos del presente o del pasado. Y aun los tipos populares de la época, que el mundo del grabado fue, desde siempre, muy *católico* en el sentido lato de la palabra, es decir, muy amplio, generoso y universal en acoger todo lo que la Humanidad y la Naturaleza fuesen capaces de ofrecer a la curiosidad del hombre. Desde su fundación a nuestros días, la Calcografía ha acoopiado un tesoro cada vez más inestimable, aún vivo y que continúa enriqueciéndose con las adquisiciones que la Academia procura de obras de artistas contemporáneos. La existencia del establecimiento calcográfico, por el que hoy la Academia vela con el máximo celo, ha pasado por bacheés y altibajos desde el siglo XIX a nuestros días. Su peor enemigo fue siempre la ignorancia que de las cosas del grabado ha solido existir en España. Alguna vez, en los largos años de mi actividad de escritor y conversador de arte, he tratado de poner en claro las causas de esta falta de atención al grabado en nuestro país. En esta desatención han colaborado la desidia, la pereza, la escasa constancia de nuestros artistas para una práctica como la de grabar, que requiere paciencia, dominio de un oficio, que exige cuidado y amor —¡el *fogoso espíritu* del español, como quería explicar Vargas Ponce en

un discurso a la Academia dirigido en 1790!—, la falta de asistencia de una sociedad capaz de producir grupos de aficionados y coleccionistas selectos y, desde el XIX, las manos, poco afortunadas, del Estado y la Administración, en favorecer lo que es digno de ser estimulado. Si España puede contar con una colección de grabados no indigna de los grandes gabinetes de Europa, se debe a unos cuantos, muy pocos aficionados de los siglos XVIII y XIX, cuyos tesoros acopiados, fáciles de reunir en su época, fuera hoy del alcance de lo que no sean grandes museos o fortunas considerables, hallaron acogida, por fortuna, en el Gabinete de Estampas de nuestra Biblioteca Nacional, tan desconocido, y en cuyo para mí sagrado ámbito tuve la suerte de formar mi vocación por los estudios de este arte y por la historia del arte en general. En 1930, en plena juventud, me encontré, por un azar en el que no todo fue afortunado, abruptamente puesto al frente de esta admirable colección de grabados; aquel arte me conquistó para siempre desde entonces. Y como el destino es tenaz, en mis últimos años me he visto, en cuanto Académico, Delegado de la Corporación en la Calcografía Nacional al suceder, a causa de su muerte prematura, a mi querido y admirado amigo Teodoro Miciano, uno de los mejores grabadores españoles de nuestros tiempos, que me llevaba la gran ventaja de cultivar el arte del que yo sólo he sido *amateur* y a ratos historiador.

Esta Exposición, que sucede a otras, no muy numerosas, pero dignas de recuerdo, como la *Exposición de grabados de La Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona* de 1880, a la *Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, París y Roma*, celebrada en Madrid en 1930, o a la que, con el título de *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España*, con catálogo de Elena Páez, abrió la Biblioteca Nacional en 1952, desea de nuevo poner en contacto al gran público con el arte de la estampa, tan poco favorecido por los españoles, en general. Las glorias del grabado europeo, desde los primitivos del XV —Schongauer, por ejemplo—, continuadas en el XVI por grandes nombres como Du-

rero o Lucas de Leyde, Mantegna o Parmigianino, con intensísimo cultivo en el XVI y el XVII por los grandes artistas de los Países Bajos, culminadas por la genial figura de Rembrandt, continuada por la maravillosa escuela francesa del XVIII, por los grabadores ingleses o italianos —basta recordar a Tiépolo—, constituyen un capítulo riquísimo y creador del arte occidental, menos conocido entre nosotros de lo que debiera serlo. Si adolecimos de inicial falta de interés por el cultivo de un arte, tan necesario en los siglos en que la fotografía era desconocida, nuestros reyes Austrias, más atentos a sus intereses dinásticos que a los del fomento de las artes en España, aplicaron todo su favor y sus privilegios a los grabadores flamencos, en detrimento de nuestro propio país. La pérdida de los Países Bajos por el Tratado de Utrecht, hizo a la dinastía borbónica muy atenta a enmendar tales errores. Y es una de las glorias de la Academia haber establecido por primera vez, al ser fundada por Fernando VI, la enseñanza del grabado en Madrid. Fue su primer profesor en el arte del buril, don Juan Bernabé Palomino, sobrino de don Antonio, el pintor cordobés de Bujalance, que escribió el primer intento de historia de nuestros artistas en su barroco tratado sobre la pintura. De Palomino, el grabador, pudo escribir Ceán que fue «el primero que estableció en España el buen gusto de grabar en láminas y que abrió el camino hasta llegar al estado en que hoy lo vemos y en que esperamos verle». Esto de «el primero», se entiende en cuanto profesor, porque grabar, algo se había grabado en España desde el siglo XV. Si en el XVI estuvo la producción acaparada por los grabadores flamencos, lo que aún siguió, en parte, ocurriendo en el XVII, no podemos olvidar que grandes pintores españoles cultivaron más o menos, antes o contemporáneamente, el arte de la plancha. No sólo José de Ribera, el español-valenciano-setabense, como él se firmaba, sino Roelas, Herrera el Viejo, Valdés Leal, Claudio Coello, acaso Murillo y Velázquez, grabaron alguna vez. En el XVIII borbónico, ya se ha dicho, es la Academia de Bellas Artes la que inicia una enseñanza y casi podríamos decir una escuela: Carmona, Moles,

Monfort, Ametller, Selma, López Enguïdanos, Moreno Tejada, Ximeno y tantos otros dan cierto aire de legión y aun de prosperidad al grabado entre nosotros. Pero no nos engañemos; si el grabado español cuenta en el mundo, es por la explosión de la inesperada, abrupta y áspera genialidad de Goya, otro hijo de la Ilustración. Las planchas de Goya —copias de Velázquez, «Caprichos», «Desastres» y «Disparates»— son el inestimable tesoro, aunque muy gastado ya, confiado a la custodia de la Calcografía Nacional. Después de Goya..., poca cosa; los grabados de aficionado de Alenza, la boga de la madera en el XIX y de los grabadores de reproducción... Pero el grabado sólo se salva cuando lo cultivan los verdaderos artistas, los pintores de talento, principalmente el caso de Fortuny, aunque lejos de Goya, es el de un aguafortista de invención y mérito. Después, Ricardo Baroja, el mejor grabador español después de Goya, tiene pocos imitadores entre su generación. Luego, las Exposiciones Nacionales, con su sección dedicada al grabado, algo estimularon su cultivo. Y la Calcografía sigue recibiendo planchas de artistas modernos, entre los que cuentan artistas como Miciano, Pellicer y algunos más que en este catálogo figuran.

Lo que aún no se ha conseguido es *promocionar*, como ahora se dice, el favor de las gentes selectas por el grabado, fomentar su coleccionismo, lograr dar vida a ediciones selectas ilustradas por grabadores originales... Dura tiene la cerviz nuestra España para habituarse a lo selecto y de buen gusto. Es en esto en lo que seguimos encontrándonos lejos de Europa. Cuando, contestando al grabador Domingo Martínez, que entraba en la Academia en 1870, el político de ideología conservadora, famoso en su tiempo, don Joaquín Francisco Pacheco, se refería a los siglos clásicos de España podía decir con justicia que «nuestra grandeza de los siglos XVI y XVII fue muy leal, muy digna, muy noble, pero ilustrada, pero inteligente, pero artística, esto con raras excepciones, no nos engañemos, señores, no lo fue», decía una verdad incontestable. Por desgracia, si donde Pacheco, mirando al pasado, dice

grandeza, pusiéramos hoy nuestras clases acomodadas y poderosas, tendríamos derecho a seguir diciéndolo.

Esta Exposición muestra un rincón de arte poco atendido que hoy, en el mundo mecanizado e industrial de nuestros días, puede y debe despertar una devoción que ojalá nos lleve un día a un nuevo renacimiento. El papel de las instituciones como la Calcografía, como la Academia, pese a los desdenes, los olvidos y aun a las solapadas agresiones, es el de mantener en alto, contra todas las embestidas de la insolencia y la ignorancia, una tradición de gusto y de selección que pueden ser ejemplares y estimulantes para los que sepan apreciar valores no caducados. Desde hace años, la Academia trata de revalorar, cuidar y dar a conocer la valiosa colección de arte que atesora. Los esfuerzos de los últimos Directores de la Academia, así como los de don César Cort, o de don Teodoro Miciano, cuyas huellas tratamos de seguir, con la ayuda del actual Secretario de la Corporación, Monseñor Federico Sopena, hacen que tengamos derecho a esperar un mejor conocimiento entre el público y una mayor atención al arte exquisito del grabado. Esta Exposición, que debemos agradecer a la Fundación Juan March, puede contribuir sustancialmente a tan deseado objetivo.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Académico Delegado de la Calcografía Nacional

Fundación Juan March

Catálogo

I

PROCEDIMIENTOS Y FUNCIONES
DEL GRABADO

1. TECNICAS DEL GRABADO

El grabado posee una peculiaridad sobre el resto de las artes plásticas, y es su multiplicidad. El artista aplicará su idea a la confección de una matriz para poder trasladar su imagen al papel cuantas veces desee.

Según sea la materia de esta matriz, así será el procedimiento a emplear, y todo ello condicionará fuertemente el resultado total.

Estos procedimientos pueden ser divididos en tres grandes apartados: el grabado en relieve, el grabado en hueco y el grabado plano.

EL GRABADO EN RELIEVE

Si observan un tampón de los utilizados a diario en las oficinas, ya tienen una excelente idea del grabado en relieve. El grabador excava en la matriz los blancos de la imagen y deja en relieve las líneas de la composición.

La materia clásica de este procedimiento es la madera, de ahí que esta técnica se llame *xilografía*, y el resultado, grabado xilográfico. Según que el corte de la madera sea paralelo o perpendicular al tronco del árbol, obtenemos un grabado *al hilo* (tendido, o a fibra) o *por testa* (hilo de pie, o a contrafibra). La xilografía fue la inspiradora de la imprenta, aplicándose este procedimiento a la idea de las letras móviles.

Con esta misma técnica se han utilizado diversos materiales. El principal es el linóleo, con el que se obtiene un lino-

grabado o *linóleograbado*, de mucho predicamento en nuestra época. También se han utilizado metales (grabado *criblé*, cribado o acribillado), pero el metal es la materia propia del grabado en hueco.

EL GRABADO EN HUECO

Este procedimiento es justo lo contrario del anterior. El grabador araña la matriz y en los huecos (tallas) que en ella abre depositará la tinta para que, por una fuerte presión, se traslade luego al papel.

La materia típica para este procedimiento es el metal (cobre, acero, cinc, etcétera) y por ello se le llama grabado calcográfico o *calcografía*. Es el antecedente directo del huecograbado en las artes gráficas. Como su propio nombre indica, la Calcografía Nacional guarda un tanto por ciento muy elevado de planchas metálicas grabadas con esta técnica, por lo que nos detendremos en ella un poco más.

La apertura de las tallas puede ser abordada de dos maneras: directamente, o sistema manual, e indirectamente, por medio de ácidos corrosivos.

Al primer grupo o procedimientos directos pertenecen las siguientes técnicas:

El grabado a buril, o *talla dulce*, recibe su nombre del instrumento utilizado, el buril, que actúa sobre la plancha como la reja de un arado. Las sombras se consiguen por entrecruzamiento de líneas: cuanto más cercanas, más sombreada la imagen.

La punta seca recibe también su nombre del instrumento utilizado, que araña y surca la matriz como el buril. La diferencia estriba en que la punta seca deja una rebaba en los bordes del surco para conseguir una línea más trémula, menos nítida. Pero esta rebaba desaparece en seguida, por lo que este procedimiento admite tiradas muy cortas.

La manera negra, *grabado al humo* o *mezzotinto*, utiliza una

plancha no pulimentada como las anteriores, sino toda ella granulada, que daría una imagen totalmente negra. Con rascadores y bruñidores se va haciendo desaparecer el granulado para conseguir los blancos o los grises, las medias tintas. Es, pues, un procedimiento negativo, que parte del negro y poco a poco va consiguiendo los blancos.

El grabado *a los puntos* (*pointillé*, *punteado*) consiste en que se trazan sobre la plancha, mediante punzones o ruletas, pequeños puntos que modelan la imagen, en lugar de trazos o tallas lineales. En el ejemplo que les mostramos (n.º 6), fíjense en el retrato, a los puntos, y compárenle con la orla y las letras trazadas al buril.

Al segundo grupo, procedimientos indirectos o al ácido, pertenecen las siguientes técnicas:

El aguafuerte. Es el procedimiento clásico, del que derivan todos los demás. El artista muerde las partes de la plancha que desea (las que no deben ser mordidas se protegen con un barniz) con ácido nítrico rebajado con agua (aguafuerte) u otros ácidos. Es procedimiento que no necesita tanta paciencia como el buril; es más rápido, más bronco, menos lineal.

El aguatinata (resinas) es una técnica más pictórica, apta para manchar superficies con distintas intensidades sin entrecruzamiento de líneas. Se deja caer sobre la plancha una leve capa de polvo de resina (polvo de colofonia) que evita el mordido uniforme, ya que, al calentar la plancha y fundirse en pequeñas gotas la resina, se forman minúsculos islotes donde el ácido no puede morder. El resultado es una superficie granulenta, de intensidad variable según el tiempo de mordido, apta para componer los fondos y modelar las figuras. Variante parecida es el llamado *grabado a la sal*, aunque el resultado es justo el contrario: sobre una plancha barnizada se espolvorean granos de sal que, tras ser disueltos en agua, dejan el cobre desnudo en pequeños puntitos para que el ácido los muerda.

El lavado (lavis) intenta efectos parecidos, pero de manera

menos mecánica, más controlada. O bien el barniz protector de las partes blancas se da con leves pinceladas, o, por el contrario, se dan toques de pincel mojado directamente en el ácido corrosivo. Los efectos pueden ser parecidos a las acuarelas o aguadas monocromas. Variantes practicadas a veces son el llamado grabado *al azufre*, el grabado *a la miel*, *al azúcar*, etcétera.

Al estilo (al modo) del lápiz. Para imitar la línea aterciopelada de un lápiz graso (frente a la dureza de línea de una pluma) se utiliza la ruleta, con una ruedecilla de tallas puntiagudas que puede trabajar directamente sobre el metal, como en el punteado, o sobre el barniz protector, descubriendo el metal que luego será corroído por los ácidos.

El barniz blando es una técnica de efectos parecidos, pero de ejecución diferente. Sobre la plancha totalmente recubierta de un barniz muy flexible se coloca un papel de superficie rugosa o trama abultada, generalmente con el dibujo ya hecho. Al dibujar directamente o repasar el dibujo ya realizado, el papel absorbe o atrae el barniz y el ácido muerde las líneas, consiguiendo efectos parecidos al dibujo con lápiz graso.

EL GRABADO PLANO

En todos los procedimientos ya mencionados, la matriz presentaba relieves o huecos conformando una imagen en negativo hasta cierto punto escultórica, tridimensional. En los procedimientos siguientes la matriz es plana y todo consiste en idear una técnica que permita trasladar el dibujo en ella trazado a un papel.

La litografía, inventada por Senefelder a fines del siglo XVIII, utiliza como matriz una piedra calcárea que rechaza la tinta salvo en las zonas que han sido tratadas con lápiz o tinta especiales. Se ha dicho que la base de la litografía es controlar el antagonismo del agua con las materias grasas. Más barata la matriz, más fácil de manejar por el artista, apta

por medio del *papel reporte* para trasladar el dibujo de una matriz vieja a otra nueva, la litografía se adueñó del grabado industrial y de la ilustración del libro en el siglo XIX. Hoy también se utilizan matrices metálicas especialmente preparadas, como el Solana que exponemos. La litografía, industrializada, ha dado lugar a numerosos procedimientos gráficos, entre ellos el «offset».

La serigrafía, en realidad, se aparta de los procedimientos anteriores al no utilizar plancha alguna, sino una simple trama o tamiz de seda, a cuyo través pasa la tinta al papel o a otras materias (telas, maderas, cerámica...). Utilizado este procedimiento desde tiempo inmemorial en el marcaje de cajas o bultos de envío, estampado de telas o guardas de libros, hoy ha cobrado gran auge por la facilidad de manejo y el bajo costo. Es fácilmente aplicable a la industria (*silk-screen*), pero sólo se considera serigrafía artística la que el artista resuelve por sí mismo en todos sus aspectos y con tiradas razonables.

GRABADO EN RELIEVE*

OLLE PINELL, Antonio (1897).

1. *Paisaje (Gitanos)*.

25 × 20 cm., xilografía, serral bravío.

C.C.N., 1817.

GARCIA ORTEGA, José (1921).

2. *Destajo*.

39 × 72,5 cm., linóleo.

C.C.N., 1260.

* Las siglas C.C.N. se refieren al *Catálogo de la Calcografía Nacional*, por Luis Alegre, Madrid 1968, y la cifra es el número de la plancha en el catálogo.

Las siglas A.C.N. quieren decir Archivo de la Calcografía Nacional. Cuando se refieren a grabados, indicamos con ello que la Calcografía no posee la matriz, sino la prueba que exponemos u otras.

Las siglas B.N. quieren decir Biblioteca Nacional.

GRABADO EN HUECO

Procedimientos directos.

- MICIANO, Teodoro (1903-1974).
3. *Diana y Acteón.*
29,5 × 22 cm., buril, cobre.
C.C.N., 424.

 - GIL MORENO DE MORA, , Pedro.
 4. *Barcas.*
50,5 × 60 cm., punta seca, cobre.
C.C.N., 1904.

 - PEDRAZA OSTOS, José (1880-1937).
 5. *La Seo (Zaragoza).*
47 × 35 cm., mezzo tinto, cobre.
C.C.N., 2171.

 - VAZQUEZ, Bartolomé (1749-1802).
 6. *El Gran Duque de Alba.*
35 × 26 cm., aguafuerte y punteado, cobre.
C.C.N., 1489.

Procedimientos indirectos.

- CASTRO GIL, Manuel (1890-1963).
7. *Orillas del Manzanares.*
35 × 25 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 2018.

 - BRAMBILA, Fernando (?-1842).
 8. *Ruinas del interior de la iglesia del Carmen (Zaragoza).*
46 × 28 cm., aguafuerte y aguainta, cobre.
C.C.N., 2170.

ECHAUZ BUISAN, Francisco (1927).

9. *Plaza de Oriente* (Madrid).
50 × 65 cm., aguafuerte, resina y lavado, cinc.
C.C.N., 2021.

GOMEZ DE NAVIA, José (1758-?).

10. *Portada de la «Colección de Cabezas Devotas»*.
24 × 18 cm., aguafuerte y estilo del lápiz, cobre.
C.C.N., 415.

11. *San Gabriel («Colección de Cabezas Devotas»)*.
24 × 18 cm., estilo del lápiz, cobre.
C.C.N., 408.

MUNTANE MUNS, Luis (1899).

12. *Desnudo*.
34 × 25 cm., barniz blando, cinc.
C.C.N., 1344.

GUTIERREZ SOLANA, José (1886-1945).

13. *Barbería de pueblo*.
32 × 44 cm., litografía, cinc.
A.C.N.

DE HORNA, Luis (1942).

14. *Encuentro entre la reina y el clown*.
35 × 47,3 cm., serigrafía a cinco tintas planas.
A.C.N.

2. EL PROCESO DE GRABACION. LA ESTAMPACION

La terminación de un grabado exige un lento proceso, artesano en muchos de sus momentos, condicionado fuertemente por las técnicas empleadas, que queremos analizar para valorar así mejor los resultados.

Están, en primer lugar, los bocetos previos que conducen al dibujo preparatorio. En el grabado de reproducción esta primera parte es ajena al grabador, pero no es así en los grabados originales.

Como el dibujo en la matriz ha de ser invertido para que en la estampación vuelva a su posición correcta, se utilizan calcos que trasladan la imagen ya invertida a la plancha. En la xilografía y en la litografía, al poder dibujar directamente en la matriz, este proceso es más fácil. Y ahora comienza el grabador.

Si se trata de procedimientos calcográficos directos, los buriles, puntas secas, ruletas o rascadores van arañando la matriz hasta conseguir el dibujo. En los procesos indirectos, recubierta la plancha de un barniz aislante se dibuja sobre él para que el ácido muerda donde se desee. En cualquier caso, no se graba de una sentada: el artista, para controlar el grabado, hará estampaciones con el fin de ver en el papel el proceso y corregir o insistir; estas pruebas son las llamadas *de estado*, irrepetibles una vez que se vuelve a grabar sobre la plancha y, por ello, muy buscadas por los coleccionistas. Tienen interés para el investigador porque en ellas se lee con facilidad el pensamiento del artista. Lo mismo ocurre con las planchas inconclusas, aunque aquí no puede hablarse propiamente de pruebas de estado.

Una vez terminada la matriz, y hecha una pequeña tirada para estudiar las tintas o el papel de la tirada normal, venía, sobre todo en el grabado «antiguo», la rotulación de las atribuciones y los títulos, frecuentemente largos, y efectuados por grabadores especialistas en letras. Las pruebas *antes de la letra* denotan una fecha de estampación muy cercana a la terminación de la plancha, y en todo caso anterior a la tirada normal, por lo que se cotizan más que éstas. Rarezas como pruebas *a mitad de la letra* (sólo las atribuciones, pero no el título, o viceversa), o con letra cambiada, también son muy estimadas.

En la estampación, un verdadero oficio artesano que requiere técnica y sensibilidad, interviene frecuentemente otro

artista distinto del grabador. Cuando éste ha dicho en la matriz cuanto tenía que decir, el estampador sólo tiene que trasladar al papel lo más fielmente posible lo efectuado en la plancha. Pero desde finales del XIX, y a lo largo de nuestro siglo, es frecuente que el grabador confíe a la estampación muchos recursos que es incapaz de expresar en la plancha. Véase una muestra de Eduardo Navarro (núm. 20), para diferenciar lo que hay en la matriz (prueba natural) y lo que un estampador hábil puede conseguir (prueba entrapada). Sólo deben aceptarse estampaciones así cuando están autorizadas con la firma del grabador.

Otro capítulo distinto es el del color. El grabado es, por esencia, un arte monocromo, pero la tentación de darle color es antigua. Lo más fácil es añadir a la imagen unas ligeras aguadas, y así se obtiene una estampa coloreada o *iluminada*. Pero lo más correcto es dar el color en la misma estampación, ya sea con varias matrices, que estampa cada una un color distinto, o con una sola matriz, que recibe diversas tintas simultáneamente. En ambos casos, el estampador deberá trabajar bajo el control del grabador.

Por último, y dadas las dimensiones no muy grandes que pueden tener las matrices, cuando se desea obtener un grabado mayor de lo acostumbrado es necesario repartir la imagen entre varias planchas. Presentamos un ejemplo raro (núm. 24) al ser un grabado compuesto de dos matrices hechas por grabadores distintos; cada una de por sí es autosuficiente, pero juntas componen una escena más amplia.

Una peculiaridad de nuestro tiempo es el capricho de la plancha recortada irregularmente. Antes, lo único que el grabador elegía era el mayor o menor margen entre composición y plancha.

OLLE PINELL, Antonio (1897).

15. *Circo*.

40 × 30 cm., técnicas varias, cobre.

C.C.N., 1314.

a) Dibujo preparatorio (lápiz negro); b) Calco;

c) Primer estado: aguafuerte; d) Segundo estado: aguafuerte, barniz blando; e) Tercer estado: aguafuerte, barniz blando, resina y buril; f) Prueba definitiva.

LHARDY, Agustín (1848-1918).

16. *Puente de San Luis* (Oporto).
40 × 52 cm., aguafuerte y resina, cinc.
C.C.N., 2042.
Plancha sin terminar.

SALVADOR CARMONA, Manuel (1734-1820).

17. *Los Borrachos* (*Baco coronado*).
47 × 61 cm., buril, cobre.
C.C.N., 413.
Prueba antes de la letra.

LOPEZ ENGUIDANOS, Tomás (1775-1814).

18. *Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde la entrada al Sitio por la parte oriente*.
41 × 55 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1986.
Prueba con atribuciones, pero sin título.

SALVADOR CARMONA, Juan Antonio (1740-1805).

19. *Vendimiadora*.
27 × 18 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1268.
Prueba con letra cambiada.

NAVARRO, Eduardo (1886-1957).

20. *Agujas verdes*.
26,7 × 25,8 cm., aguafuerte, cinc.
C.C.N., 2088.
a) Prueba natural; b) Prueba entrapada.

BRU DE RAMÓN, Juan Bautista (¿-?).

21. *Dorada.*

20 × 30 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 3210.

Prueba iluminada por el autor.

ALEGRE NUÑEZ, Luis (1918-1971).

22. *Santa María de la Salute* (Venecia).

66 × 50 cm., aguafuerte, cinc.

C.C.N., 2160.

Prueba estampada a varias tintas.

IRANZO, Lamberto (¿-?).

23. *Granada: Cornisa y ventana del centro de la Fachada de la Mezquita de los Reales Alcázares de la Alhambra.*

63,5 × 47,5 cm., aguafuerte, acero.

C.C.N., 59 (Colección «Monumentos Arquitectónicos de España»).

Prueba con cuatro planchas para un mismo grabado.

MINGUET, Juan (1737-?) y GIL, Jerónimo Antonio (1732-1798).

24 a) *Real Palacio de Aranjuez, visto desde la entrada por el Puente de Barcas.*

55 × 80 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1926.

24 b) *La plaza de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez.*

55 × 80 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1923.

Grabado compuesto con dos planchas.

GOMEZ MARCO, Alejandro (1942).

25. *Peñafilel.*

46 × 66,5, aguafuerte y técnicas mixtas, cinc.

A.C.N.

Plancha recortada.

3. FUNCIONES DEL GRABADO

En la actualidad, con el perfeccionamiento de las artes gráficas, el grabado es un medio más de expresión artística o, en casos muy aislados, sirve para ilustrar ediciones de bibliófilo. Pero no se comprendería la historia social del grabado sin examinar las múltiples funciones que ha tenido, según las épocas.

Tal vez la más importante ha sido la ilustración de libros, folletos y toda clase de papeles impresos, y ello desde la misma invención de la imprenta. Portadas, cabeceras, iniciales de letras, retratos, colofones o páginas enteras de ilustración han enriquecido el arte del libro desde el siglo XV hasta nuestros días, empleando en ello cualquier tipo de técnica gráfica.

Pero el grabado ha intervenido también en funciones menos artísticas, más artesanales o incluso totalmente industriales: papel moneda (aún en la actualidad, aunque mecanizado el procedimiento, intervienen grabadores en la emisión de papeles si se quiere evitar la falsificación, desde billetes de banco hasta sellos de correo), escudos de armas, diplomas, cartillas caligráficas, letras de cambio, tarjetas de visita, o los naipes y estampas religiosas de su «prehistoria».

Una de las funciones más importantes en la historia del grabado ha sido la de reproducir y hacer asequibles las grandes obras de arte. No se comprenden los cambios de estilo, la intensidad de ciertas influencias (Rafael, Rubens...) sin el papel que jugó en ello el grabado. El grabador de reproducción cumplía una importante y difícil tarea al interpretar por medio de líneas y sin color la gama de tonos de la obra reproducida. En la Exposición se pueden ver muchas obras de este tipo, pero ahora les presentamos un ejemplo curioso: cuatro interpretaciones tan distintas, de un mismo original velazqueño.

Si el grabado ha tenido tanta importancia en la difusión y cambios de estilos, no menos la ha tenido como testimonio de multitud de obras de arte que se han perdido. *La Caridad*

romana, de Murillo, que se perdió en los avatares de la Guerra de la Independencia, o los *Trabajos de Hércules*, que, a manera de tapices fingidos, pintó al fresco Lucas Jordán en el gran salón del Casón del Retiro y que Antonio Ponz hizo grabar con un agudo sentido premonitorio de lo que iba a suceder, son ejemplos en este sentido. Junto a un par de estampas de esta última serie hemos colgado también los bocetos pintados por José del Castillo para servir de modelo, nueve de los cuales pasaron a la Academia con los cuadros de Godoy.

A) EL GRABADO EN LA ILUSTRACION DEL LIBRO

BRANDI, Mariano (¿-?).

26. *Portada de la «Biblioteca Hispana Vetum», de Nicolás Antonio.*

35,7 × 25,5 cm., buril, cobre.

C.N. Plancha sin catalogar procedente de la B.N.

27. *Cabecera de la «Biblioteca Hispana Vetum», de Nicolás Antonio.*

35,7 × 25,5 cm., buril, cobre.

C.N. Plancha sin catalogar procedente de la B.N.

ANONIMO DE FINALES DEL SIGLO XVIII.

28. *Cabecera de la «Biblioteca Hispana Vetum», de Nicolás Antonio.*

35,7 × 25,5 cm., buril, cobre.

C.N. Plancha sin catalogar procedente de la B.N.

ANONIMO DEL SIGLO XVII.

29. *Varia conmesuración para la escultura y arquitectura, de Juan de Arfe.*

Sexta impresión, Madrid, Miguel Escribano, 1773.

Xilografías.

- SALVADOR CARMONA, Manuel (1734-1820).
30. *La conjuración de Catalina y la Guerra de Yugurta, de Salustio.*
Traducción del Infante D. Gabriel de Borbón.
Madrid, Joaquín Ibarra, 1772.
Buril y aguafuerte.
- PARCERISA, Francisco Javier (1803-1875).
31. *Recuerdos y bellezas de España, de Pi Ferrer y Quadrado.*
Barcelona, 1839.
Litografías.

B) EL GRABADO «INDUSTRIAL»

- SALVADOR CARMONA, Manuel (1734-1820).
32. *Billete del Banco de San Carlos (500 reales de vellón, 1783).*
11,3 × 16,3 cm., buril, cobre.
El dibujo es de Mengs.
A.C.N.
- ASENSIO, José (1759-1835).
33. *Vale Real (150 pesos, 1798).*
22 × 18,8 cm., buril y aguafuerte, cobre.
A.C.N.
34. *Acción del Real Empréstito de 1799 (10.000 reales).*
23,5 × 16,9 cm., buril y aguafuerte, cobre.
A.C.N.
- ANONIMO DEL SIGLO XVIII.
35. *Escudo de Armas.*
15,5 × 13 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar.

ESTEVE BOTEY, Francisco (1884-1955).

36. *Diploma del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Concursos Nacionales.*
37,5 × 28 cm., aguafuerte y buril, cobre.
A.C.N.

SANCHEZ DE MANSILLA, Lorenzo (¿-?).

37. *Acróstico (Floridablanca).*
35 × 21 cm., buril, cobre.
C.C.N., 3269.

C) EL GRABADO DE REPRODUCCION

GOYA Y LUCIENTES, Francisco (1746-1828).

- 38 a) *Menipo.*
30,5 × 22 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 192. Serie de Goya.

ESQUIVEL DE SOTOMAYOR, Manuel (1777-?).

- 38 b) *Menipo.*
57 × 35 cm., buril, cobre.
C.C.N., 1619.

ALEGRE, Pascual (¿-1879).

- 38 c) *Menipo.*
24,5 × 15 cm., aguafuerte, cobre.
A.C.N. Plancha propiedad Sánchez Ron.

MAURA, Bartolomé (1842-1926).

- 38 d) *Menipo.*
22 × 14 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1618.

LOPEZ ENGUIDANOS, Tomás (1775-1814).

- 39 a) *La caridad romana.*
42 × 52 cm., buril y aguafuerte, cobre.
C.C.N., 947.

MARTINEZ, José (¿-?).

- 39 b) *La caridad romana*.
33 × 42 cm., aguada y a lápiz negro sobre papel blanco «whatman».
A.C.N. Dibujo preparatorio para el 39 a.

BARCELON, Juan (1738 o 1739-1801).

- 40 a) *Hércules mata a las aves estifálides*.
35,5 × 26 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 443.

CASTILLO, José del (1737-1793).

- 40 b) *Hércules mata a las aves estifálides*.
32 × 22,5 cm., óleo sobre lienzo.
Depósito R.A. de B.A. de S.F.

BARCELON, Juan (1738 o 1739-1801).

- 41 a) *Hércules mata al buitre que sacaba las entrañas a Prometeo*.
35,5 × 26,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 444.

CASTILLO, José del (1737-1793).

- 41 b) *Hércules mata al buitre que sacaba las entrañas a Prometeo*.
32,3 × 22,3 cm., óleo sobre lienzo.
Depósito R.A. de B.A. de S.F.

4. UN TEMA MONOGRAFICO: EL RETRATO

Hemos dejado aparte una de las importantes funciones cumplidas con más generosidad por el grabado: la del retrato. Antaño sólo se hacían retratos pictóricos —y no digamos escultóricos— los reyes, la aristocracia de sangre o de cultura, los santos y los artistas. El grabado ha cubierto una necesidad social más interesante, pues, además de multiplicar la imagen

de estos prohombres y hacerla asequible a todos, nos ha legado la «vera efigie» de otros muchos, individualmente quizá menos gloriosos, pero que la sociedad deseaba conocer: autores de libros, soldados y santos menos afortunados, feroces guerrilleros o fugaces ministros de Instrucción Pública. Es decir, la selección que una sociedad opera sobre su cuerpo social para decidir quién debe pasar a la posteridad, selección tan parca en la pintura o escultura, se amplía felizmente con el grabado.

La Calcografía Nacional sintió muy pronto la ineludible necesidad de esta función. Una de sus primeras y más ambiciosas obras fue la publicación de una colección de *Varones Ilustres de la Nación Española* para mostrar a Europa la calidad de nuestros antepasados. Desgraciadamente, no fueron muy escrupulosos en la elección de la imagen a grabar, o se la inventaron por completo (personajes de la Edad Media), por lo que su interés iconográfico es escaso. Pueden ver un ejemplo en el número 6 de esta Exposición. La serie, que llegó a tener 114 retratos, quedó interrumpida por la Guerra de la Independencia y se intentó proseguir sin éxito en tiempos de la Restauración (núm. 59).

En ella, según se explicaba en el prólogo, no entraron retratos de reyes, pues «sus acciones heroicas y su clase tan distinguida les hace acreedores a una colección separada». Son varias las que atesora la Calcografía: una, anterior a su fundación, que comienza con los Reyes Católicos y acaba en Fernando VI (núms. 42 y 90), otra formada para la *Guía de Forasteros*, con el retrato de la Reina, o Reina madre haciendo pareja con el Rey (núms. 49, 53 y 56), además de numerosos retratos sueltos (núms. 52, 53 y 65).

No son muy frecuentes los autorretratos en el grabado, ya que el tema es más propio del grabador de reproducción, y este artesano no elige generalmente su modelo. En nuestra selección presentamos dos ejemplos impresionantes: el que se hizo Goya para la portada de sus *Caprichos*, y el que ya en nuestro siglo grabó Juan Espina (núms., 48 y 66). El mismo temblor se siente cuando el grabador aborda una silueta que-

rida y familiar: Pío Baroja captado por su hermano Ricardo (núm. 63), o Soledad Pellicer grabada todavía niña por su padre en una espectacular y exquisita punta seca (núm. 71).

Cuando se popularizó la fotografía, el retrato grabado perdió influencia y ganó en rareza y distinción: de una fotografía está tomado el muy bello que Ricardo de los Ríos grabó de su maestro Haes, después de su muerte, y de otra está copiado el que Labrada hizo a Sorolla (núms. 62 y 68).

El interés que la iconografía tiene y el papel que el grabado ha jugado en ella, han motivado infinidad de estudios y catalogaciones. Todos hemos consultado alguna vez el *Catálogo de retratos de personajes españoles*, de Barcia, o la *Iconografía española*, de Elena Páez, verdaderos modelos en su género, aunque ceñidos a las colecciones de la Biblioteca Nacional. Pero antaño, si se estaba interesado en el tema, debía formarse uno mismo su propia colección: escritores como Pío Baroja, así lo ha demostrado Julio Caro, o Galdós, como espero demostrar en su día, coleccionaron y manejaron infinidad de retratos grabados para dotar de mayor rigor y veracidad su reconstrucción literaria de nuestro pasado. Porque el retrato es, como ha dicho un poeta, «amuleto contra el olvido».

MINGUET, Juan (1737-?).

42. *Felipe V.*

27,2 × 19,4 cm., aguafuerte y buril, cobre.

C.N. Plancha sin catalogar.

SELMA, Fernando (1752-1810).

43. *Carlos III.*

37 × 27 cm., aguafuerte y buril, cobre.

C.N. Plancha sin catalogar, procedente de la B.N.

BRIEVA, Simón (1752-1795).

44. *Francisco Antonio de Salcedo, Corregidor de Madrid.*

24 × 17 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1676.

SALVADOR CARMONA, Manuel (1734-1820).

45. *Marquesa de Llano*.
58 × 40 cm., buril y aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1602.

SELMA, Fernando (1752-1810).

46. *María Josefa Pimentel*.
17,8 × 13,1 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar, procedente de la B.N.

LOPEZ ENGUIDANOS, Tomás (1775-1814).

47. *Juan Bernabé Palomino*.
21 × 16 cm., buril, cobre.
C.C.N., 1644.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco (1746-1828).

48. *Autorretrato (Portada de los Caprichos)*.
21,9 × 15,2 cm., aguafuerte y aguatinta, cobre.
C.C.N. 1 Serie de Goya.

ESTEVE VILELLA, Rafael (1772-1847).

- 49 a) *Carlos IV y María Luisa*.
14 × 17,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1424.

ESTEVE Y MARQUEZ, Agustín (1753-?).

- 49 b) *Carlos IV*.
Ovalito de 6,5 × 5,2 cm., lápiz negro sobre papel blanco.
A.C.N. Dibujo preparatorio para el 49 a).

- 49 c) *La Reina María Luisa*.
Ovalito de 6,5 × 5,2 cm., lápiz negro sobre papel blanco.
A.C.N. Dibujo preparatorio para el 49 a).

BRUNETTI DE RAVENA, Juan Bautista (¿-?).

50. *Godoy, el Príncipe de la Paz.*
17,5 × 13 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1562.

AMETLLER, Blas (1768-1841).

51. *La amistad al General Urrutia.*
45 × 31,5 cm., buril, cobre.
C. N. Plancha procedente de la B.N.

ANONIMO DEL SIGLO XIX.

52. *José Napoleón I, Rey de las Españas y de las Indias.*
15 × 11 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1467.

ESTEVE VILELLA, Rafael (1772-1847).

- 53 a) *Fernando VII y María Josefa Amalia.*
14 × 18 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1450.

LOPEZ, Vicente (1772-1850).

- 53 b) *María Josefa Amalia.*
Óvalo de 7,5 × 5,4 cm., lápiz negro sobre papel
agarbanzado.
A.C.N. Dibujo preparatorio para el 53 a).

ESTRUCH, Juan (¿-?).

54. *Vicente López.*
31 × 23 cm., buril, cobre.
C.C.N., 1599.

HORTIGOSA, Pedro (1811-?).

55. *Alvaro Flórez Estrada.*
21 × 15,2 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar.

- FINDEN, W. (¿-?).
56. *Isabel II.*
30 × 22 cm., aguafuerte y buril, acero.
C.C.N., 1459.
- SERRA Y MAS, Pascual (1817-?).
57. *Casto Méndez Núñez.*
28 × 20 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 1614.
- FORTUNY MARSAL, Mariano (1838-1874).
58. *Zamacois.*
18 × 14 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1713.
- URIBARRI, C. (¿-?).
59. *Manuel Cortina Arenzana.*
35 × 26 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1533.
- MAURA, Bartolomé (1842-1926).
60. *Julián Gamarre.*
27,9 × 19,2 cm., aguafuerte, cobre.
A.C.N.
61. *Manuel Silvela.*
24 × 17 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1685.
- RIOS, Ricardo de los (1847-1929).
62. *Carlos de Haes.*
18 × 13 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1573.
- BAROJA NESSI, Ricardo (1871-1954).
63. *Pío Baroja.*
14 × 22 cm., aguafuerte, cobre.
C.N. Está grabada al dorso de la plancha titulada
«*En la Iglesia*». Sin catalogar.

VERGER FIORETTI, Carlos (1872-1929).

64. *Carmen.*

41 × 60 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1517.

LOPEZ SANCHEZ Y TODA, José Luis (1901-1975).

65. *Alfonso XIII.*

36 × 28,5 cm., aguafuerte, cinc.

C.C.N., 1400.

ESPINA Y CAPO, Juan (1848-1933).

66. *Autorretrato.*

24 × 17,8 cm., aguafuerte, cobre.

A.C.N..

VAQUER, Enrique (1874-1931).

67. *Ricardo León.*

12,6 × 10,2 cm., buril, acero.

C.C.N., 1593.

LABRADA, MARTIN, Fernando (1888).

68. *Sorolla.*

17,3 × 11,8 cm., aguafuerte, cinc.

C.C.N., 1688.

DELHOM RODRIGUEZ, Camilo (1849-?).

69. *Santiago Ramón y Cajal.*

7,5 × 7,5 cm., buril, acero.

C.C.N., 1664.

LOPEZ SANCHEZ Y TODA, José Luis (1901-1975).

70. *José Sánchez Gerona.*

19,5 × 9,3 cm., aguafuerte y buril, cobre.

C.C.N., 1680.

PELLICER, Rafael (1906-1963).

71. *Soledad Pellicer.*

65 × 50 cm., punta seca, cinc.

C.C.N. Plancha sin catalogar. (*Lámina n.º 8*).



Lámina número 1

ASTOR, Diego de. *Portada de Salazar de Mendoza «Monarchia de España»*. (Catálogo número 74.)



Lámina número 2



Lámina número 3

FORTUNY MARSAL, Mariano. *El amante de los jardines*. (El Botánico). (Catálogo número 153.)

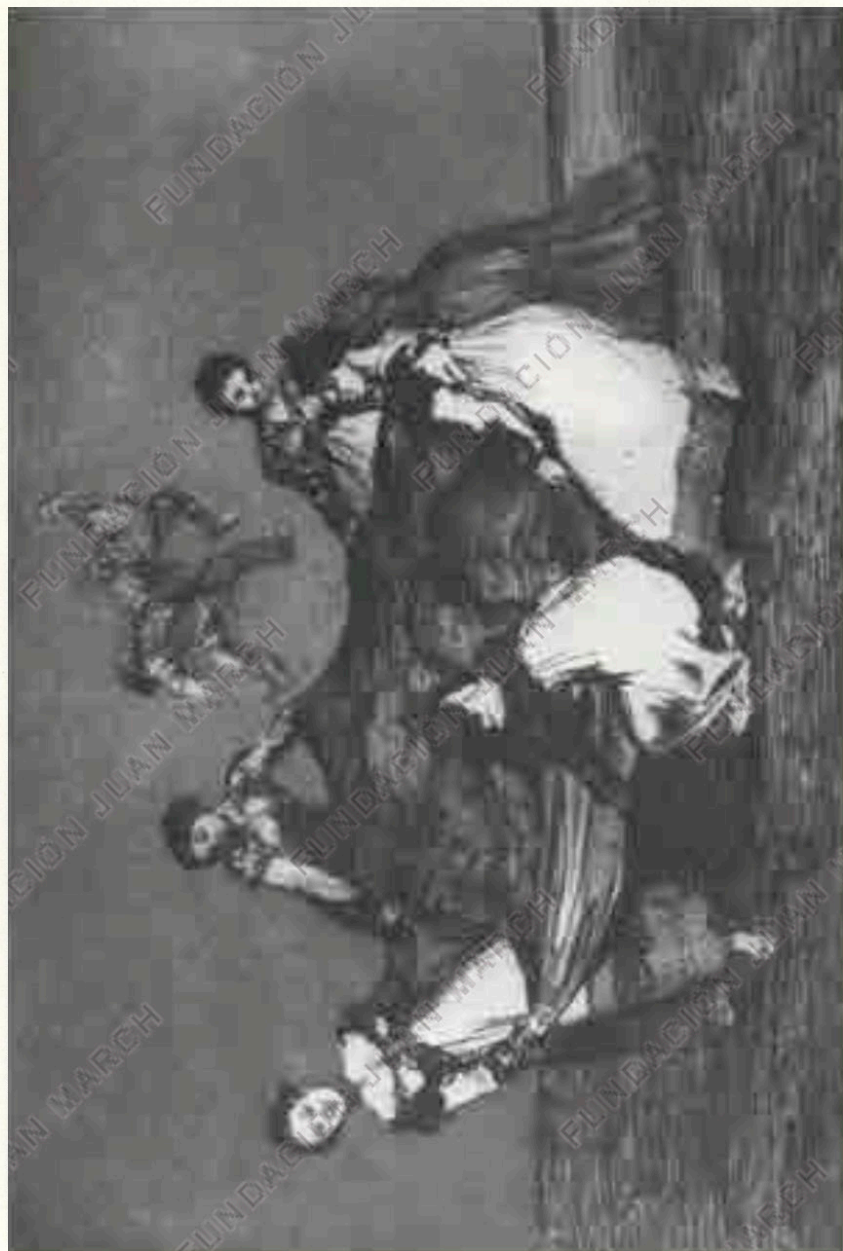


Lámina número 4

GOYA, Francisco de. *Pesa más que un burro muerto. Disparate femenino*. (Catálogo número 125.)

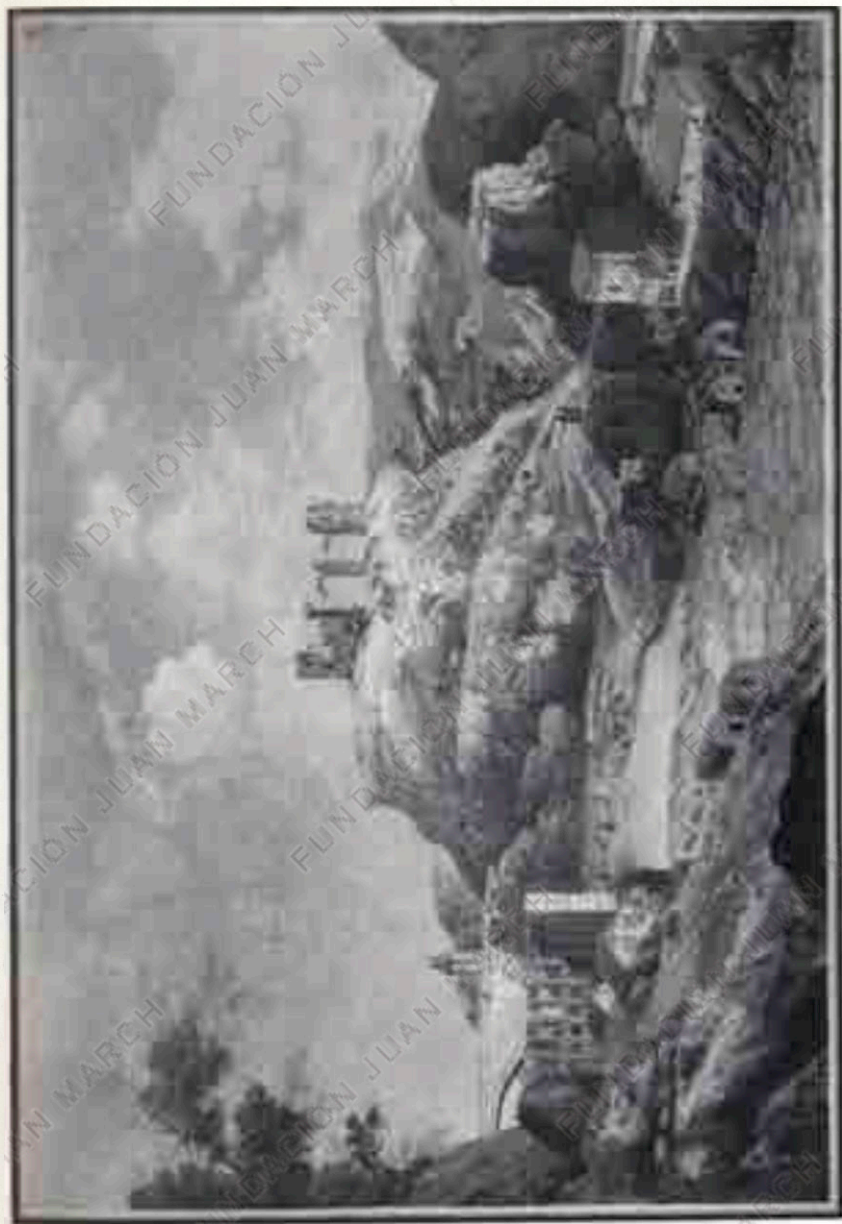


Lámina número 5

BRAMBILA, Fernando. *Vista del castillo antiguo de Cernantes en Toledo.* (Catálogo número 131.)



Lámina número 6

BAROJA, Ricardo. *El café*. (Catálogo número 158.)



Lámina número 7

GUTIERREZ SOLANA,
José. *Mujeres de la vida.* (Ca-
tálogo número 171.)



Lámina número 8

PELLICER, Rafael. *Soledad Pellicer*. (Catálogo número 71.)

II

ANTOLOGIA

5. EL GRABADO ESPAÑOL ANTERIOR
A LA FUNDACION DE LA CALCOGRAFIA
NACIONAL

En sus comienzos, a principios del siglo XV, el estudio del grabado español ha de ir unido al de la imprenta, ya que en el libro está el único material que ha llegado hasta nosotros. Esto no quiere decir que se desconociera en España la hoja suelta grabada —estampas religiosas, principalmente, pero también naipes, romances...—, sino que estas hojas sueltas han desaparecido en su mayor parte, aunque queda constancia documental y literaria de ellas.

Las técnicas que se emplean son, en primer lugar, la xilografía; también se utiliza el grabado en estaño y, muy pronto, en otros metales. La primera plancha en metal que se conserva data de 1488, es la *Virgen del Rosario*, del grabador Francisco Doménech, plancha que se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas. El estilo es, en general, muy afín al del gótico flamenco y germánico, pues de estos países procede la mayoría de los primeros impresores en España. A finales de siglo, los grabadores españoles van adquiriendo cierta personalidad peculiar. El problema es que apenas conocemos nombres concretos de grabadores, sino de impresores, por lo que casi todo el material estampado en el siglo XV es anónimo. Desgraciadamente, la Calcografía no posee ninguna lámina tan antigua.

En el siglo XVI, el grabado español va a continuar utilizando con preferencia la madera, y se observa un rápido cambio de estilo al aceptar, por influencias italianas y francesas, la terminología del Renacimiento, especialmente en orlas y letras. Se conservan muy pocas hojas sueltas, aunque se

sabe que proliferaron mucho y se importaban de Flandes y Venecia. Por todo ello, el estudio del grabado español sigue estando aliado al de la ilustración del libro, especialmente en las portadas. La temática varía mucho. Junto a los numerosos libros de tema religioso aparecen obras literarias y científicas con ilustraciones, y hay un capítulo muy importante de tratados de arquitectura, traducciones de los clásicos (Vitrubio, Serlio, Alberti), además de los tratadistas españoles, cuyos libros contienen abundante material gráfico.

El grabador en madera más notable y mejor estudiado de este siglo es Juan de Vingles, de procedencia francesa, quien, asociado al escritor Juan de Iciar, abre más de un centenar de tacos que seguirán siendo utilizados posteriormente. Al mismo tiempo, y alrededor de la importante obra de El Escorial y su formidable foco artístico, comienza a florecer una escuela de grabadores al buril cuya figura principal es la del flamenco Pedro Perret, autor de las ilustraciones de las vistas y planos del monasterio diseñados por Herrera. Los artistas italianos que decoran los muros del edificio traen de Italia el gusto por el grabado calcográfico; algunos de ellos son también grabadores, y a causa de la importancia que Felipe II quiere dar a la biblioteca del monasterio, comienza a formarse la primera gran colección española de estampas. A finales de siglo surgen los primeros grabados al aguafuerte, técnica más apta para los pintores-grabadores y con la cual está tratada la matriz más antigua de las conservadas en la Calcografía Nacional: la *Elevación de la Cruz*, fechada por Juan de Roelas en 1597 (núm. 72).

Mucha importancia negativa tiene para el grabado español el monopolio que sobre la impresión de libros litúrgicos otorga Felipe II al impresor de Amberes Plantin. La política de los Austrias va a insistir en los privilegios y exclusivas a los artesanos y artistas flamencos: tapices, libros, porcelanas, telas, todo se importa de Flandes o de Italia en detrimento de la industria y la artesanía española. Los pintores españoles tampoco sienten la necesidad de multiplicar sus obras por medio del grabado, y ellos mismos no son grabadores. Una

excepción a la regla es El Greco, quien por medio del grabador Diego de Astor hace grabar algunas de sus composiciones a comienzos del XVII. Astor graba además numerosas portadas de libros, de las cuales ofrecemos algunos ejemplos (núms. 73 y 74). Contemporáneos de Astor son los flamencos Francisco Heylan, origen de una gran dinastía de grabadores que trabajan en Granada; Juan Schorquens, más fino de técnica; Alardo de Potma, así como el francés Juan de Courbes.

También a comienzos de siglo cultiva el aguafuerte el pintor valenciano Francisco Ribalta, y esto tiene una importancia trascendental porque en su taller pudo observar esta técnica su discípulo Ribera, el primer gran grabador que España da al mundo. Sus estampas, sin embargo, son de su período napolitano y desgraciadamente la Calcografía Nacional no posee ninguna de sus láminas. Pocos pintores españoles del Siglo de Oro seguirán su ejemplo como grabador. Juan Valdés Leal, Claudio Coello, García Hidalgo, tal vez Murillo y Velázquez, en ocasiones dudosas y solitarias... Todo el siglo XVII se llena con los inevitables grabadores flamencos y sus imitadores españoles. Entre éstos destaca la figura interesante de Pedro de Villafranca, nombrado grabador de cámara en 1654 y autor de numerosas ilustraciones, entre ellas las de la Historia de El Escorial, del P. Santos. La Calcografía posee una de sus láminas, tal vez *La Inmaculada*, que cita tan elogiosamente Ceán.

La pérdida definitiva de las posesiones flamencas tras la paz de Utrech y la nueva política exterior de los Borbones ahoga la influencia nórdica, y el grabado español inicia lentamente su recuperación, perfectamente representada por la figura de Juan Bernabé Palomino. Fundada la Real Academia de San Fernando en 1752, una de sus principales preocupaciones será iniciar la enseñanza del grabado, estableciendo una clase de grabado regida por Palomino y enviando a sus mayores discípulos a París y Roma. De tales afanes surge una promoción de grabadores profesionales que elevan el nivel de este arte a un grado técnico jamás alcanzado en España. Desgraciadamente, no surgen entre ellos fi-

guras geniales, pero sí una docena de grabadores muy notables: Minguet, Ugarte, Murguía, Selma, los hermanos Carmo-
na, además de los que van sobresaliendo en la Academia de
San Carlos valenciana (Asensio, los López Enguídanos), en
Mallorca y otras regiones españolas. Esta floración de graba-
dores profesionales posibilita un mercado de estampas flo-
reciente y condicionará fuertemente la fundación de un orga-
nismo real que colecciona sus matrices.

SIGLO XVI

ROELAS, Juan de (1558/60-1625).

72. *Erección de la Santa Cruz.*
31 × 41 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 45.

SIGLO XVII

ASTOR, Diego de (¿-?).

73. *Portada de L. de Tena «Isagoge in Totam Sacram Scrip-
turam»* Barcelona, 1620.
24,5 × 16,5 cm., buril, cobre, fechada en 1619.
C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
74. *Portada de Salazar de Mendoza «Monarchia de España»,*
1622 (diseño de J. B. Monegro).
27,5 × 19 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
(*Lámina n.º 1*).

HEYLAN, Francisco (¿-?).

75. *La Junta de Calificación de las Reliquias.*
28,2 × 19,5 cm., buril, cobre.
A.C.N.
Plancha en Abadía del Sacromonte de Granada.

76. *Construcciones «Fenicias» en Granada.*
 27,7 × 19,1 cm., buril, cobre.
 A.C.N.
 Plancha en Abadía del Sacromonte de Granada.
- POPMA, Alardo de (¿-?).
77. *Retrato de Simón de Rojas.*
 16 × 11,5 cm., buril, cobre.
 C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
- ANONIMO.
78. *Ilustración de la primera parte del libro de Francisco de Arcos «Vida... de F. Simón de Rojas»,* Madrid, 1670.
 26 × 17,5 cm., buril, cobre.
 C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
- VILLAFRANCA MALAGON, Pedro de (¿-?).
79. *María Inmaculada.*
 27 × 17,5 cm., buril, cobre.
 C.C.N., 95.

SIGLO XVIII

- VIDAL, Felipe (¿-?).
80. *Escrituras del siglo décimo quinto, lámina del libro de C. Rodríguez «Biblioteca Universal de la Paleografía Española»,* Madrid, 1738.
 28 × 21 cm., buril y aguafuerte, cobre, fechada en 1729.
 C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
- RODRIGUEZ, Christoval (¿-?).
81. *Escrituras del siglo décimo quinto.*
 Lámina del libro anteriormente citado.
 28,5 × 20,5 cm., buril y aguafuerte, cobre, fechada en 1730.
 C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.

ANONIMO.

82. *Portada del tomo primero del libro de Antonio de Herrera «Descripción de las Indias Occidentales»*, Madrid, en la Oficina Real de Nicolás Rodríguez Franco, 1730.
25,5 × 18 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.

PALOMINO, Juan Bernabé (1692-1777).

83. *Alegoría de la Academia*.
42 × 29 cm., buril y aguafuerte, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar.

84. *Alegoría: Al arte de grabar*.
7 × 12 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 913.

85. *Alegoría: a la escultura*.
7 × 12 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 914.

86. *Alegoría: Al grabado de medallas*.
7 × 12 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 915.

87. *Alegoría: A la Geometría*.
7 × 12 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 916.

MINGUET, Juan (1737-?).

88. *Las Descalzas Reales*.
30 × 42 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 2028 bis.

UGARTE, H. V. (?-?).

89. *El Acueducto de Segovia desde el Convento de San Francisco*.
30 × 42,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1934.

- MURGUIA, Joseph (1727-1782).
90. *Felipe el Hermoso y Juana la Loca.*
27 × 19,5 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar.
- SELMA, Fernando (1752-1810).
91. *Los cuarteles de las Compañías de Guardias de Infantería en el Real Sitio de Aranjuez.*
33,8 × 46,7 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1933.
- MUNTANER, Francisco (1743-1805).
92. *La Casa de las Barcas en el Real Sitio de Aranjuez.*
34 × 46,3 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1749.
- ASSENSIO, Francisco (?-?).
93. *Ilustración para una edición del códice de El Escorial.*
39,8 × 31,1 cm., buril, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar, procedente de B.N.
- GAMBORINO, Miguel (1760-1828).
94. *Chelone Campanulata, número 29 de la Botánica de Cavanilles.*
23,7 × 18,5 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 2876.
- FLIPART, Carlos José (1721-1797).
95. *Fernando VI y su familia.*
47 × 61 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 1439.

6. FUNDACION DE LA CALCOGRAFIA REAL. PRIMERA ETAPA: DESDE 1789 A 1815

Fruto del ambiente que esta floración de grabadores profesionales consigue, tanto en la edición de libros como en la estampa suelta o en series, es la fundación de la Calcografía Real, Real Estampería, o Calcografía de la Imprenta Real. Aunque de comienzos muy modestos, como simple dependencia de la Imprenta Real, hay que considerar a la Calcografía en la línea de las fundaciones artísticas de los Borbones ilustrados. Su finalidad tiene múltiples facetas, que nos permiten detectar la ideología artística de la época. Se tiende, ante todo, hacia un objetivo centralizador y aun controlador de las ideas artísticas: «con la idea de extender el buen gusto del grabado», se afirma en la orden fundacional, firmada por Floridablanca, el 17 de noviembre de 1789. Y este buen gusto es el implantado, no sin lucha, por la Academia: el neoclásico. Pero hay también una finalidad eminentemente práctica, no recogida expresamente en la orden de fundación, pero detectada de mil maneras: se quiere formar un taller eficaz que trabaje los documentos económicos oficiales, tanto los billetes de banco (el primer papel moneda español, diseñado por Mengs y grabado por Manuel Salvador Carmona), como los tristemente famosos Vales Reales, acciones de reales empréstitos, cédulas, etcétera, que inundarán la economía española hasta bien entrado el siglo XIX.

Sin embargo, la Calcografía de la Imprenta Real, dirigida en esta etapa por un oscuro grabador italiano afincado en Madrid, Nicolás Barsanti, comienza a lanzar desde el principio diversas colecciones de estampas artísticas que divulgan «las excelencias de la nación española». Vistas de Reales Sitios (El Escorial), vistas de puertos de España, retratos de hombres ilustres, la *Artillería Volante*, el *Real Picadero*, la colección de cuadros del Rey..., y otras en las que se junta lo artístico con lo científico: la *Botánica*, de Cavanilles, los *Peces*, de Bru, mapas, planos, máquinas. Se adquieren colecciones grabadas fuera de la Calcografía, tanto a grabadores profe-

sionales (Moles, los Carmona, Selma), como a artistas no profesionales del grabado, pero cuyas láminas interesan: Ramón Bayéu, José del Castillo, González Velázquez y el mismo Goya. Para que se tenga una idea de la estimación de la época, daremos un par de cifras. Tres planchas de Moles, el delicado grabador valenciano, son adquiridas en 10.000 reales; las 13 de Goya copiando a Velázquez, junto a sus dos láminas originales, *El agarrotado* y *San Francisco*, se adquieren por 6.000 reales, en 1792. El acontecimiento de esta etapa es el «regalo» que hace Goya al Rey, «para este Real Establecimiento», de los 80 cobres de sus *Caprichos*, en 1803.

Cuando muere Barsanti, en 1815, ha logrado reunir 2.825 planchas matrices, casi la mitad de nuestra colección actual. Hacia 1819 ingresarán casi un centenar más procedentes de una Compañía de estampas dedicada a producir grabados de los cuadros del Rey. Junto a excelentes láminas españolas es notable esta adquisición porque vinieron también planchas de los mejores grabadores franceses e italianos de finales del XVIII: Carattoni, Morghen, Volpato y Folo; Glairon, Le Villain, Audoin... También fueron encargadas láminas a Inglaterra, al círculo de Bartolozzi, pero no llegaron a adquirirse, y las que posee la Calcografía tienen otra procedencia.

Además de las láminas, la Calcografía comienza a formar una pequeña colección de dibujos preparatorios, parte de la cual se conserva, pero que apenas fue incrementada después.

SALVADOR CARMONA, Manuel (1734-1820).

96 a) *Real Picadero: Portada.*

49 × 36 cm., aguafuerte y buril, cobre.

C.C.N., 1018 bis. (*Lámina n.º 2.*)

CARNICERO, Antonio (1748-1814).

96 b) *Real Picadero: Portada.*

33,7 × 22,4 cm., aguada, restos de cuadrícula a lápiz sobre papel agarbanzado.

Dibujo preparatorio para 96 a).

A.C.N.

BALLESTER, Joaquín (1740-1800).

- 97 a) *Trote corto*.
48 × 34 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1012.

CARNICERO, Antonio (1748-1814).

- 97 b) *Trote corto*.
32,6 × 20,3 cm., aguada con tinta negra sobre papel agarbanzado.
Dibujo preparatorio para 97 a).
A.C.N.

MARTI, Francisco de Paula (1762-1827).

- 98 a) *Trote corto*.
48,8 × 35,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1013.

CARNICERO, Antonio (1748-1814).

- 98 b) *Trote corto*.
31,8 × 20,3 cm., aguada con recuadro a tinta sobre papel agarbanzado.
Dibujo preparatorio para 98 a).
A.C.N.

SALVADOR CARMONA, Juan Antonio (1740-1805).

99. *Primer Baile de máscaras que se dio en el Coliseo del Príncipe*.
37,6 × 51,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1328.

MOLES, Pedro Pascual (1741-1797).

100. *Pesca del cocodrilo*.
63,3 × 46,6 cm., buril y aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1021.

- AMETLLER, Blas (1768-1841).
101. *La caza del avestruz.*
63,5 × 46,2 cm., aguafuerte y buril, cobre. Comenzada por P. P. Moles.
C.C.N., 1020.
- GONZALEZ VELAZQUEZ, Isidro (1765-1840).
- 102 a) *Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente de la Diosa Cibeles.*
40 × 63 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 2022.
- 102 b) *Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente de la Diosa Cibeles.*
37,5 × 59 cm., aguada de diversos colores.
Dibujo preparatorio para el 102 a), del mismo autor.
A.C.N.
- 103 a) *Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente del Dios Neptuno.*
42 × 62,3 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 2023.
- 103 b) *Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente del Dios Neptuno.*
37,5 × 59 cm., aguadas de diversos colores.
Dibujo preparatorio para el 103 a).
A.C.N.
- FABREGAT, José Joaquín (¿-?).
104. *Vista segunda de La Carraca.*
33,8 × 52,6 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1949.
- MARIANI, Vicente (¿-?).
105. *Vista de Luarca.*
33,4 × 51,7 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 2008.

- BAYEU, Ramón (1746-1793).
 106. *Inmaculada Concepción*.
 34,7 × 22,7 cm., aguafuerte, cobre.
 C.C.N., 84.
- CASTILLO, José del (1737-1793).
 107. *La cena de Emaús*.
 27 × 32 cm., aguafuerte, cobre.
 C.C.N., 57.
- CAMARON BORONAT, José (1730-1803).
 108. *Techo del anteoratorio del Palacio Real de Aranjuez*.
 57 × 52 cm., aguafuerte, cobre.
 C.C.N., 1931.
- CARATTONI, Girolamo (¿-?).
 109. *Sagrada Familia*.
 59 × 40 cm., aguafuerte y buril, cobre.
 C.C.N., 124.
- MORGHEN, Raphaelo (1758-1833).
 110. *Adoración de los pastores*.
 60,3 × 41 cm., aguafuerte y buril, cobre.
 C.C.N., 28.
- ESTEVE VILELLA, Rafael (1772-1847).
 111 a) *Artillería volante*, Núm. 1.
 41,8 × 57,6 cm., aguafuerte y buril cobre.
 C.C.N., 969.
- JULIA, Asensio (1767-?).
 111 b) *Artillería volante*, Núm. 1.
 32 × 46,7 cm., aguada con toque de albayalde sobre papel blanco.
 Dibujo preparatorio para el 111 a).
 A.C.N.

ESTEVE VILELLA, Rafael (1772-1847).

- 112 a) *Artillería volante*, Núm. 3.
42,4 × 57,5 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 971.

JULIA, Asensio (1767-?).

- 112 b) *Artillería volante*, Núm. 3
31,5 × 47 cm., aguadas con toques de albayalde
sobre papel blanco.
Dibujo preparatorio para el 112 a).
A.C.N.

7. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)

La mayor gloria de las Calcografía, su tesoro, es la colección de planchas de Goya: las 13 de sus copias de Velázquez, dos láminas sueltas, también de su primera época, y las cuatro grandes series. Sin embargo, la obra del más grande grabador español surgió completamente al margen de la vida de la Calcografía.

Goya no fue, para la mentalidad de su época, un grabador, sino lo que en frase ya clásica se conoció más tarde como pintor-grabador. Es decir, grabador por capricho, grabador de sus propias ideas (la excepción de los grabados velazqueños confirma la regla).

Fue discípulo de Luzán, en Zaragoza, quien para «enseñarle los principios del dibujo le hizo copiar las mejores estampas que tenía». El viaje a Roma en 1771 y los contactos en Madrid con el arte de Amiconi y Tiépolo le hacen preocuparse por el aguafuerte en ese estilo de rayado nervioso y muy libre que cultivaban los no profesionales: Bayéu, Castillo, Maella, Camarón.

De 1778 datan sus copias al aguafuerte de cuadros de Velázquez y algunas estampas sueltas que, para la crítica, son simplemente su toma de contacto con la técnica de grabar.

Pero, una vez suelta la mano y dominado el oficio, surgen ya en esta primera etapa las obras maestras: *El dado garrote*, por ejemplo, planchas que obtiene la Calcografía con el *San Francisco* y las velazqueñas en 1792.

A raíz de su grave enfermedad de 1793 comienza los esbozos de su serie de *Caprichos*, publicada en 1799 y regalada al rey en 1803 para su Calcografía Real «por temor de que cayeran en manos de los extranjeros después de su muerte». En realidad fue por miedo a las represalias que la fuerte carga crítica de los grabados le pudiera acarrear.

En 1810, durante los sucesos de la guerra contra Napoleón, graba los primeros *Desastres de la guerra*, que no terminaría hasta 1820. Las planchas, después de mil vicisitudes, fueron adquiridas por el Gobierno español en 1856. Los números 81 y 82, regaladas por Lefort a la Academia luego de darlas a conocer en 1877, pasaron a la Calcografía en 1932 con el resto de las láminas de la Academia.

La tercera serie, *La Tauromaquia*, publicada en 1816, es la que más ha tardado en entrar en nuestras colecciones, y aun no definitivamente. La Academia informó negativamente su adquisición en 1856, cuando se adquirieron por el Estado los *Desastres* y *Proverbios*. Todavía en 1914 se desaprovechó una nueva oportunidad al ofrecerlas al Estado el grabador Ricardo de los Ríos, quien las había adquirido en París. Aunque esta vez el informe de la Academia fue positivo (siendo ponente Bartolomé Maura), se dejó verter una frase de duda —«debe suponerse (que las planchas) no habrán sido reproducidas por la galvanoplastia»—, que tal vez influyó en la decisión negativa de un burócrata. Por fin fueron adquiridas por el Círculo de Bellas Artes en 1920 y pasaron a la Calcografía en 1936 en calidad de depósito.

Hacia 1820 está grabando Goya su última gran serie calcográfica, los *Disparates* o *Proverbios*, que dejará incompleta. Fueron adquiridos 18 cobres en 1856, pero hay cuatro más que se conservan fuera de la Calcografía. Y tampoco conserva la Calcografía ninguna de sus piedras litográficas, entre

las que destacan las cuatro estampas de *Los toros de Burdeos* (1825).

Ciertamente, Goya es un grabador único y genial, sin posible parangón con el grabado español y aun el universal de su época. Pero, sin la madurez técnica y el gusto general por las estampas que se detecta hasta en los anuncios de la *Gaceta de Madrid* dieciochesca, ¿hubiera Goya abordado su genial obra grabada?

113. *Felipe III.*
37 × 31 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 181, serie Goya.
114. *Margarita de Austria.*
37,3 × 31,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 186, serie Goya.
115. *El Agarrotado.*
32,3 × 20,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 195, serie Goya.
116. *A caza de dientes (Caprichos, núm. 12).*
21,8 × 15,1 cm., aguafuerte, aguainta y buril, cobre.
C.C.N., 12, serie Goya.
117. *El sueño de la razón produce monstruos (Caprichos, núm. 43).*
21,6 × 15,2 cm., aguafuerte y aguainta, cobre.
C.C.N., 43, serie Goya.
118. *El vergonzoso (Caprichos, núm. 54).*
21,8 × 15,2 cm., aguafuerte y aguainta, cobre.
C.C.N., 54, serie Goya.
119. *Sopla (Caprichos, núm. 69).*
21,3 × 14,8 cm., aguafuerte, aguainta, punta seca y buril, cobre.
C.C.N., 69, serie Goya.

120. *Fiero monstruo (Desastres, núm. 81).*
 17,5 × 21,8 cm., aguafuerte, punta seca y buril, cobre.
 C.C.N., 161, serie Goya.
121. *Esto es lo verdadero (Desastres, núm. 82).*
 17,5 × 21,9 cm., aguafuerte, aguatinta y punta seca, cobre.
 C.C.N., 162, serie Goya.
122. *Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo (Tauromaquia, núm. 9).*
 24,9 × 35,2 cm., aguafuerte, aguatinta y buril, cobre.
 Depósito del Círculo de Bellas Artes.
123. *Pedro Romero matando a un toro parado (Tauromaquia, núm. 30).*
 24,8 × 34,8 cm., aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril, cobre.
 Depósito del Círculo de Bellas Artes.
124. *Un cavalier espagnol brisant des «rejoncillos» avec l'aide des chulos (Tauromaquia, A).*
 25,5 × 34,5 cm., aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril, cobre.
 Depósito del Círculo de Bellas Artes.
125. *Pesa más que un burro muerto/Disparate femenino (Proverbios, núm. 1).*
 24,7 × 35,5 cm., aguafuerte y aguatinta, cobre.
 C.C.N., 163, serie Goya. (Lámina n.^o 4).
126. *Por temor no pierdas honor/Disparate de miedo (Proverbios, núm. 2).*
 24,7 × 35,7 cm., aguafuerte, aguatinta y punta seca, cobre.
 C.C.N., 164, serie Goya.

127. *Andarse por las ramas/Disparate ridículo* (Proverbios, núm. 3).
24,7 × 35,5 cm., aguafuerte, aguainta y punta seca, cobre.
C.C.N., 165, serie Goya.
128. *Tras el vicio viene el fornicio-Bobalicón* (Proverbios, núm. 4).
24,6 × 35,5 cm., aguafuerte, aguainta, buril y punta seca, cobre.
C.C.N., 166, serie Goya.

8. EL SIGLO XIX

Es un verdadero milagro que una institución como la Calcografía haya podido sobrevivir en una centuria como nuestro siglo XIX. Hasta fines del reinado de Isabel II sigue su vida como una dependencia más de la Imprenta Real, convertida en Nacional en «los tres mal llamados años», vuelta a su antiguo nombre en la década ominosa y convertida definitivamente en Imprenta Nacional hacia 1838. Suprimida en 1867, la Calcografía se salva y pasa a depender directamente del Ministerio de Fomento con el nombre de Calcografía Nacional.

Hay un intento de anexión por parte de la Real Academia de San Fernando en 1819, la cual, efectivamente, lo consigue del Rey y proyecta formar una Escuela de grabado a expensas de la Calcografía, pero que renuncia a ella una vez examinadas sus cuentas. Y, sobre todo, hay un cambio total del gusto estético, propiciado por una nueva técnica de grabado: la litografía, más fácil de aplicar por el artista y más adecuada a la mentalidad romántica.

La protección real, volcada hacia la Calcografía desde Floridablanca a Godoy, se vuelve ahora hacia el *Real Establecimiento Litográfico*, fundado en 1825 por José de Madrazo y

que logra durar hasta 1838. Entre esas fechas ha lanzado una *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España* y una excelente serie de *Vistas de Madrid y Sitios Reales*, según originales de Brambila. Rota la exclusividad conseguida por Madrazo, innumerables talleres privados abastecen a una nueva clientela (las primeras revistas ilustradas, por ejemplo) a precios más baratos y con calidad. La misma Calcografía, herida, aunque no de muerte, utilizará los nuevos procedimientos, e incluso tras dos Regentes que son estampadores (Juan Lázaro, 1816-1824 y Francisco González, 1825-1835), será dirigida breve tiempo por un conocido litógrafo, Doroteo Bachiller (1835 y 1836). En la misma Imprenta Real funciona un departamento litográfico unido a la Calcografía, donde se estampa, entre otras cosas, la *Cartilla Litográfica*, de José Avrial. Pero debe tener poca duración, pues cuando Imprenta y Calcografía abordan la publicación del libro más ambicioso de nuestro siglo XIX, los *Monumentos Arquitectónicos*, las láminas litografiadas lo serán en establecimientos particulares.

En cuanto al grabado en metal, el camino que recorre en este siglo es largo y variado. Desde los grabadores herederos de la técnica «ilustrada» (Ametller, Rafael Esteve, Esquivel de Sotomayor) a los prerrománticos (Brambila); desde los paisajes románticos de Haes, tan libres de dibujo, hasta la restauración calcográfica de Domingo Martínez, Galván o Maura, excelentes grabadores de reproducción. Sin embargo, entre la competencia de la litografía y el renacimiento del grabado xilográfico, el grabado en metal va quedándose poco a poco en un mundo de lujo y academia ciertamente poco propicio para su cultivo.

La Calcografía, en general, lleva una vida de atonía, sólo rota en la excelente etapa dirigida por Vicente Castelló (de 1848 a 1871), quien logra nuevas adquisiciones (los Goyas), renueva las instalaciones e importa tórculos y nuevas técnicas de estampación en color. En los tiempos de la Restauración, regida por Lemus y Maura, la Calcografía se nutre de las planchas que ganan los premios de las Exposiciones Nacionales

y su finalidad parece ser exclusivamente el dotar a todos los centros oficiales del país de grabados de reproducción para adornar despachos y pasillos.

AMETLLER, Blas (1768-1841).

129. *Exequias de Julio César.*
56,5 × 75 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 946.

ESTEVE VILELLA, Rafael (1772-1847).

- 130 a) *El milagro de las aguas.*
54 × 95,4 cm., aguafuerte y buril, cobre, prueba de estado.
A.C.N.
- 130 b) *El milagro de las aguas.*
54 × 95,4 cm., aguafuerte y buril, cobre, prueba definitiva.
A.C.N.

BRAMBILA, Fernando (¿-1842).

131. *Vista del castillo antiguo de Cervantes en Toledo.*
36,6 × 51,3 cm., aguafuerte y resinas, cobre.
C.C.N., 2105. (*Lámina n.º 5*).

CARRAFA, Juan (1787-1869).

132. *Aldeana de Asturias.*
22 × 15,6 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 1076.

133. *Aldeano de Asturias.*
22 × 15,6 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 1077.

AVRIAL, José (¿-1891).

134. *Cabeza femenina.*
34 × 24 cm., litografía.
Número 23 de la Cartilla Litográfica.
A.C.N.

135. *Cabeza masculina.*
34 × 24 cm., litografía.
Número 25 de la Cartilla Litográfica.
A.C.N.
- HAES, Carlos de (1826-1898).
136. *Noria.*
30 × 22 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1814.
137. *Picos de Europa.*
31,3 × 24 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1813.
- MARTINEZ APARICI, Domingo (1816-1898).
138. *Jesús en el Castillo de Emaús.*
37,5 × 49,1 cm., aguafuerte y buril, cobre.
C.C.N., 56.
139. *Sillería de coro de la Catedral de Toledo.*
63 × 46 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 168 de la serie «Monumentos Arquitectónicos de España».
- AZNAR, F. (¿-?).
140. *Toledo. Detalles ornamentales de las puertas de la Catedral.*
45 × 55 cm., cromolitografía en color de la serie «Monumentos Arquitectónicos de España».
A.C.N.
- ARAUJO RUANO, Joaquín (1815-1894).
141. *Síndico joven.*
31,5 × 22,3 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1239.

GALVAN Y CANDELA, José María (1837-1899).

142. *Las bilanderas.*

22 × 27,5 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 448.

143. *Una casa de locos.*

21,3 × 28,4 cm., aguafuerte, cobre, de la serie «Cuadros selectos de la Real Academia de San Fernando».

C.N. Plancha sin catalogar.

MAURA Y MUNTANER, Bartolomé (1842-1926).

144. *Testamento de Isabel la Católica.*

47 × 63 cm., buril, cobre.

C.C.N., 953.

LHARDY, Agustín (1848-1918).

145. *Ventana de la granjilla.*

27,6 × 35,1 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1786.

9. MARIANO FORTUNY MARSAL (1838-1874)

El caso de Fortuny es el típico de pintor-grabador, tan raro en España, salvo Ribera o Goya... No han sido estudiadas aún, que sepamos, las motivaciones que tuvo para grabar. Pudo ser la necesidad íntima de expresarse con un arte que en nuestro país estaba monopolizado por un tipo de artesano que ponía su oficio a disposición de otro artista para copiar su obra y multiplicarla.

En su etapa de aprendizaje barcelonés, bajo las influencias *nazarenas* de Lorenzale, copia e imita las litografías de Gavarni; pero aunque con esta técnica ilustrará, todavía joven, la novela de Dumas «El mendigo hipócrita» (1857), no es la que va a cultivar después, sino el aguafuerte y, a veces, las resinas. Con toda probabilidad fue en Italia donde se ini-

ció en el gusto por el grabado en metal: muchas de sus planchas están fechadas desde 1862 (*Familia marroquí*) (núm. 152) a 1869 (*La Victoria*) (núm. 148). Entre estas fechas ha conocido en París al comerciante Goupil (1866), quien le hace ventajosas proposiciones económicas y será quien efectúe el lanzamiento de sus grabados.

La temática de sus estampas, con no ser muy numerosas, es variada. El grupo principal lo constituyen sus escenas árabes: entre tanto rayado nervioso y libérrimo, propio de un artista que ha asimilado a Rembrandt y a Goya, destaca la *Familia marroquí* (núm. 152), de un depurado y exquisito mordido como el del mejor y más respetuoso grabador de reproducción. Si pensamos que es una de sus planchas más tempranas, deduciremos que Fortuny dominó pronto el oficio y, luego, se dedicó a hacer grabados explotando los recursos con una gran libertad: su *Arabe velando el cuerpo de su amigo* (núm. 146), o *Cabileño muerto* (núm. 147), de 1866 y 1867, marcan tal vez el más alto punto de su técnica.

Otro de sus temas es el de los estudios de figuras, siempre tan clasicistas en su inspiración, pero que en el grabado tienen una fuerza más viril: *La Victoria* (núm. 148), *El Idilio* (núm. 149) (copiando su acuarela del *Casón*) son ejemplos típicos.

Cultiva también los temas de género, de regusto un tanto rococó, casi intemporales por su gracia alada: *El botánico* (*L'amateur des jardins*) (núm. 153) es un buen ejemplo; el retrato (*Zamacois* [núm. 58], *El diplomático*, *Dos cardenales*), e incluso un tema tan caro a la mentalidad romántica como el de las escenas y tipos callejeros: *El piojoso*, *El apestado*, *La echadora de cartas...* Finalmente, yo destacaría dos láminas únicas por su género y calidad: *El anacoreta* (núm. 154), de 1869, y su *Interior de la iglesia de San José en Madrid*, (núm. 155), precedente clarísimo, por formato y garra, de las composiciones de Ricardo Baroja.

Uno de los mejores logros de la etapa de Luis Alegre fue la consecución para la Calcografía de la totalidad de las planchas de los dos Fortuny, padre e hijo, donadas por la viuda

del último en 1955. Mariano Fortuny Madrazo (1871-1949) heredó de su padre el gusto por el grabado y tiene una obra gráfica abundante, exquisita y delicada que complementa el panorama del grabado español del siglo XX y que exponemos en su lugar (núms. 166, 167 y 168).

146. *Arabe velando el cuerpo de su amigo.*
21,3 × 41 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1271.
147. *Cabileño muerto.*
21,7 × 41,3 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1275
148. *La Victoria.*
25,4 × 16 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 943.
149. *Idilio.*
20,3 × 14,8 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1379.
150. *Guardia de la Kasbah en Tetuán.*
21,8 × 16,9 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1273.
151. *Arabe sentado.*
13,9 × 10,2 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1270.
152. *Familia marroquí.*
23,4 × 14,2 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1272.
153. *El amante de los jardines (El Botánico).*
27,5 × 21,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1234. (Lámina n.º 3.)

154. *Anacoreta*.
37,3 × 50,4 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 301.
155. *Iglesia de San José (Madrid)*.
15 × 24,7 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 2027.

10. RICARDO BAROJA (1871-1954)

Pintor y escritor, Ricardo Baroja fue también un excelente grabador, para algunos el único español que puede acercarse a Picasso en nuestro siglo. La pérdida de un ojo le impidió grabar muy pronto, truncándose así una carrera intensa que pudo ejercer una gran influencia sobre el grabado español.

Es sintomático (tenemos que volver a repetirlo) que Baroja, como Solana, como Picasso, no es un grabador profesional, sino un pintor-grabador. Las planchas que de él conserva la Calcografía, procedentes de Premios Nacionales en 1906 y 1908, son una parte sustancial, pero incompleta, de su obra gráfica total. Esta, salvo un excelente ensayo litográfico y xilografías de ilustración de libros (72 de ellas para su libro «El dorado», Barcelona, 1942), está hecha al aguafuerte con mordidos profundos y valientes que serían luego muy imitados. Joaquín de la Puente ha dividido los temas de las estampas barojianas en cuatro apartados: costumbres y paisajes madrileños, pueblos y tipos de España, mendigos y vagabundos y composiciones varias. Desgraciadamente, casi todas sus matrices se perdieron en la tragedia del verano madrileño del 36.

Las pruebas que presentamos son una muestra de su labor en la primera década de nuestro siglo. Apenas hay evolución en ellas, pero sí variedad de estímulos y diversidad de inspiración. Las llamadas escenas españolas, en pequeño formato apaisado, giran desde los temas más barojianos (tra-peros, tabernas) de la lucha por la vida hasta los apuntes más

costumbristas del chicoleo (*El piropo*) (núm. 157) donde, al parecer, quien chicolea es Valle Inclán) o *El café* (núm. 158) (sus familiares nos dicen que uno de los tertulianos es Picasso, quien efectivamente convivió con los Baroja en su breve estancia madrileña). En el *Salto de pértiga* (núm. 159) como en su composición *Miércoles de ceniza (El carnaval)* (núm. 163) el recuerdo goyesco, perfectamente asimilado, es notorio.

No están representadas en la Calcografía sus escenas «sociales», como los *Asfaltadores en la Puerta del Sol*, aunque hay un recuerdo de ellas, sin gentes, en el desolado apunte titulado *Suburbio* (núm. 165), que también exponemos.

156. *Novios.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1301.
157. *El piropo.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1303.
158. *El café.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1366. (*Lámina n.º 6.*)
159. *Salto de pértiga.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.C.N., 1386.
160. *La taberna.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1388.
161. *El paseo de los curas.*
13,8 × 21,8 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1820.

162. *Crepúsculo y paseo de Rosales.*
 13,9 × 43,3 cm., aguafuerte, cobre.
 C.C.N. Plancha sin catalogar.
163. *Miércoles de Ceniza (Carnaval).*
 15,7 × 42,7 cm., aguafuerte, cinc.
 C.C.N., 1340.
164. *Crepúsculo.*
 32,8 × 22,8 cm., aguafuerte, cobre.
 C.C.N., 1751.
165. *Suburbio.*
 26,5 × 29,5 cm., aguafuerte, cinc.
 C.C.N., 1842.

11. EL SIGLO XX

El siglo XX es tal vez, en conjunto, el más interesante de toda la evolución del grabado español. Comienza con una figura excepcional, Ricardo Baroja, cuyos aguafuertes marcan una total renovación de nuestro arte. A su alrededor, aún sin formar propiamente escuela, surge el llamado «Grupo de los 24», origen de la actual Agrupación Nacional de Artistas Grabadores, y del que formaron parte artistas tan prestigiosos como Espina, Verger, Esteve Botey, Navarro, Oroz, Rafael Pellicer, Castro Gil, Prieto Nespereira... Junto a ellos, la que podríamos llamar generación de profesores (Miciano, Ollé Pinell, Furió, Alegre), de fecunda actividad didáctica en centros oficiales, y otros muchos grabadores llenan la primera mitad de siglo en la que, sin embargo, destacan artistas aun de más relieve por diversas circunstancias, no todas estéticas.

En primer lugar, Pablo Picasso, el genio de nuestra época y cuya obra pictórica ha ensombrecido sus facetas de escultor, ceramista y, sobre todo, grabador, uno de los más gran-

des de todos los tiempos. Otros pintores como Dalí, Miró, Vázquez Díaz, Clavé... han cultivado el grabado. Desgraciadamente, la Calcografía no ha podido obtener sus matrices, un poco por desgana oficial y —por qué no decirlo— por la codicia de galerías y marchantes, que prefieren la destrucción de las matrices «ante notario» (como si el notario pudiera justificar la salvajada) para poder elevar los precios. No ha sido así en el caso de Solana, cuyas planchas, de un bronco y truculento expresionismo celtibérico, son guardadas por la Calcografía con prohibición de estampar, obteniendo sus editores los mismos efectos que la destrucción «ante notario», pero con una ventaja: las matrices enriquecen nuestro patrimonio cultural y podrán ser estudiadas por los investigadores.

Lo notable, sin embargo, es que por primera vez en la historia del arte español la mayoría de los artistas dejan su huella más o menos profunda en el arte del grabado original, abandonado el de reproducción por el auge de las artes gráficas fotomecánicas. Incluso los creadores de extrema vanguardia, sea cual sea su adscripción artística, han sido tentados por el grabado, y su obra gráfica es a menudo deslumbrante. La serie *Inguru* (Contornos), de Chillida, los impresionantes *Rostros de Arkain* de Cuixart, *Las Celdas*, de Hernández Pijuán, o las *Novisaurias*, de Saüra, los grabados de Tapiés, Ponc, Millares o Sempere son parte fundamental de nuestro arte actual. Sin embargo, a la hora de la investigación habrá que hacer notar la generación de cultivadores exclusivos o preferentes del grabado: César Olmos, Doroteo Arnaiz, Dimitri, Berriobeña, Bartolomé...

Desde un punto de vista administrativo, la Calcografía pasa a lo largo del siglo por dos situaciones distintas. En 1911 es anexionada a la entonces recién creada Escuela de Artes Gráficas. Los alumnos tuvieron así muy cerca a los mejores maestros del grabado español, tal vez la única ventaja de esta estapa. Desde 1932, la Calcografía Nacional pasó a depender de la Real Academia de San Fernando, quien la rige por medio de una de sus Comisiones, al frente de la cual coloca a un

miembro numerario como delegado. Sin embargo, dirigiendo la vida diaria del «venerable establecimiento» se han sucedido diversas personas cuya formación profesional ha marcado un poco el rumbo de la labor efectuada. Un estamador, Adolfo Rupérez, tan recordado por sus bellas pruebas, pero sin capacidad organizativa y en solitario, rige sus talleres hasta los años cincuenta. Un grabador, Luis Alegre, acercó la Calcografía a los alumnos de su cátedra en la Escuela madrileña y consiguió donaciones del máximo interés. Un historiador del arte —quien esto escribe— está tal vez más preocupado por inventariar, catalogar y aclarar el pasado del «regio establecimiento», como paso previo para planear su futuro bajo la experta dirección de nuestro Delegado don Enrique Lafuente Ferrari.

No obstante, la Calcografía conoce hoy una etapa de adquisiciones que la enlaza con sus brillantes comienzos dieciochescos: más de 500 matrices han enriquecido sus fondos en los últimos años, entre ellas, planchas del XVII y comienzos del XVIII que completan etapas muy mal representadas (Astor, Potma), la obra completa de grabadores insuficientemente representados hasta ahora en nuestras colecciones (Rafael Pellicer, Pedraza Ostos, Fernández Cuervo) o grabadores de última hora como Arcadio Blasco, Antonio Lorenzo, Orcajo, Genovés, Aragonés, Zamorano, Luis Horna, que acercan esta antigua y rara institución —solamente hay otras tres en el mundo— a la vanguardia del arte español de nuestros días.

FORTUNY MADRAZO, Mariano (1871-1949).

166. *Encantamiento del fuego (Los Nibelungos)*.

Número 21 de la Colección.

40 × 35 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 647.

167. *Rosas y flores*.

Número 26 de la Colección.

24 × 18 cm., aguafuerte y resina, cinc.

C.C.N., 3189.

168. *Veneciana al viento*.

Número 49 de la Colección.

21,5 × 15,5 cm., aguafuerte y ruleta eléctrica, cinc.

C.C.N., 1390.

GUTIERREZ SOLANA, José (1886-1945)

169. *La beata*.

Número 1 de la edición de 1963.

14 × 11 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1288.

170. *Máscaras hablándose al oído*.

Número 7 de la edición de 1963.

15,2 × 12 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1337.

171. *Mujeres de la vida*.

Número 19 de la edición de 1963.

23,3 × 28,8 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1300. (*Lámina n.º 7.*)

172. *La trapera*.

Número 25 de la edición de 1963.

40,8 × 32,5 cm., aguafuerte, cobre.

C.C.N., 1251.

CAMPUZANO, Tomás (1857-1934).

173. *Suances*.
22,2 × 31,5 cm., aguafuerte, cobre.
A.C.N.

ESPINA Y CAPO, Juan (1848-1933).

174. *Guadarrama (El arroyo)*.
25 × 16,5 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1730.

ESTEVE BOTEY, Francisco (1884-1955).

175. *Barcas en el puerto (Lateral)*.
49,5 × 32 cm., aguafuerte, cinc. Prueba natural.
C.C.N., 1899.

FURIO NAVARRO, Ernesto (1902).

176. *Catedral de Burgos*.
49,5 × 34,5 cm., aguafuerte, cinc.
C.C.N., 1946.

PELLICER Y GALEOTE, Rafael (1906-1963).

177. *La lluvia*.
31,4 × 25,6 cm., aguafuerte, cobre.
C.C.N., 1365.

MICIANO, Teodoro (1903-1974).

178. *Títeres en Sigüenza*.
42,5 × 32,2 cm., aguafuerte y aguatinta, cinc.
C.C.N., 2098.

GOÑI SUAREZ, Lorenzo (1911).

179. *Espectros de Cuenca*.
49,2 × 63 cm., aguafuerte, cinc.
C.C.N., 1772.

BENET, Rafael (1889).

180. *Barcas*.
31 × 46 cm., aguafuerte y resina, cobre.
A.C.N.
Plancha propiedad del artista.

PAPAGEORGIU, Dimitri (1928).

181. *Luna, primero.*
40 × 50 cm., aguafuerte, cinc.
C.C.N., 1394 bis.

BARTOLOME GARCIA, Adolfo (1938).

182. *Nuevos inquilinos.*
49,8 × 65 cm., técnicas mixtas, cinc.
A.C.N.

BERRIOBEÑA ELORZA, Ignacio (1941).

183. *Músicos.*
34,7 × 49,3, aguafuerte, resina y ruleta eléctrica, cinc.
A.C.N.

CUNI, José Alfonso (1924).

184. *El Diluvio Universal.*
59 × 48,8 cm., aguafuerte, cinc.
C.C.N., 1845.

ALEXANCO, José Luis (1942).

185. *Composición.*
35,2 × 49,5 cm., aguafuerte y resina, cinc.
C.C.N., 1396 bis.

LORENZO CARRION, Antonio (1929).

186. *Sin título.*
17,6 × 23 cm., aguafuerte y resina, cobre.
C.N. Plancha sin catalogar.

BLASCO, Arcadio (1928).

187. *Sin título.*
24,4 × 24,5 cm., aguafuerte y resina, cinc.
C.N. Plancha sin catalogar.

ORCAJO, Angel (1934).

188. *El grito.*
40,4 × 34,5 cm., aguafuerte y resina, cinc.
C.N. Plancha sin catalogar.

GENOVES, Juan (1930).

189. *La Huída.*

32,5 × 42,5 cm., resina, cinc.

C.N. Plancha sin catalogar.

F. ARAGONES, Angel (1944).

190. *Sin título.*

33 × 24,2 cm., aguafuerte, cinc.

C.N. Plancha sin catalogar.

ZAMORANO, Ricardo (1942).

191. *Violencia.*

24,5 × 32,5 cm., aguafuerte y resina, cinc.

C.N. Plancha sin catalogar.

Bibliografía

I

- BOIX, Félix: *La Litografía y sus orígenes en España*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925.
- CASTAGNA, Rodolfo: *El aguafuerte y técnicas afnes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- COCHET, Gustavo: *El grabado, historia y técnica*. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943.
- ESTEVE BOTEY, Francisco: *Grabado*. Madrid, 1914.
- *El grabado en la ilustración del libro*. Madrid, C.S.I.C., 1948.
- GUTIERREZ LARRAYA, Tomás: *Técnicas del grabado artístico*. Buenos Aires, Ed. Molino, 1944.
- *Xilografía, historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona, Ed. Meseguer, 1952.
- MELIS-MARINI, F.: *El aguafuerte y demás procedimientos del grabado sobre metal*. Barcelona, Ed. Meseguer, 1954.
- MICIANO BECERRA, Teodoro: *Breve historia del aguatinata*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1972.
- *Técnica e historia del grabado original*. Madrid, Instituto de España, 1974.
- PLA, Jaime: *Técnicas del grabado calcográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1956.
- RUSS, Stephen: *Tratado de serigrafía artística*. Barcelona, Ed. Blume, 1973.
- S'AGARO, J. de: *Serigrafía artística*. Barcelona, LEDA, 1973.

II

- ALEGRE NUÑEZ, Luis: *Catálogo de la Calcografía Nacional*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1968.
- Calcografía Nacional. Extracto del Catálogo General y precio de las estampas*. Madrid, Escuela de Artes Gráficas, 1927.
- GALVEZ, S. J.: Compañía de estampas de los mejores cuadros del Rey, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927.
- GALLEGO, Antonio: Breve Historia de la Calcografía Nacional, en *Exposición antológica de la Calcografía Nacional*. Granada, Universidad, 1973.
- Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional, en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1975.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Papeles viejos e investigaciones literarias*. Madrid, 1890.
- SANCHEZ CANTON, F. J.: *La Real Calcografía Española*, en *Exposición Internacional de las Calcografías de Madrid, París y Roma*. París, s.f. (¿1927?).



Exposición Antropológica
de la
Casa de la Nacional

Osaka - Invierno 1975

Edición Juan María
Martínez