

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE BELLES ARTS

ESTUDI CRÍTIC/ANALÍTIC DE LA BIBLIOGRAFIA
ESPANYOLA SOBRE LA TÈCNICA DEL GRAVAT
CALCOGRÀFIC: LA SEVA INCIDÈNCIA EN
L'ENSENYAMENT OFICIAL SUPERIOR

I

Vist i plau de la
Directora:

Rosa Vives

Tesi Doctoral presentada per
EVA FIGUERAS FERRER
i dirigida per la Doctora
ROSA VIVES PIQUÉ
juny 1991

descuidos, pero sin la grandiosidad y corrección de los clásicos: detenido y esmerado cuenta con un buril seguro y certero, pero tímido e irresoluto: ama la morbidez y la blandura, y al procurarlas toca á veces en el afeminamiento: obedece la mano á la fantasía, y con todo eso su rayado ni ofrece todas las combinaciones de que es susceptible ni la agradable variedad que, evitando la monotonía, da mayor relieve á los objetos, y á la ejecución más brio y desenfado".

Claude Bédat¹⁰ comenta dels gravats de Palomino: "le trait est dur et aboutit à une oeuvre froide et sévère; on perçoit nettement le contour des édifices, mais les artistes ne sont pas parvenus à créer leur volume... ce sont plutôt des dessin que des gravures". Carmona, en canvi, "parvint à créer les volume des édifices... et à établir une bonne profondeur de champ grâce à des groupes de personnages habilement répartis... le trait est vibrant et le maniement du burin est beaucoup moins sec".

Una altra novetat que aporta Carmona és en els retrats. Bédat compara el de *Carles III*, gravat per Juan Minguet, amb els de *Juan* i *Tomás Iriarte*, gravats per Carmona. En el de Minguet, Bédat comenta que "la partie supérieure du buste est trop volumineuse, créant ainsi une disproportion avec la tête assez mince du monarque. On dirait que l'artiste a eu peu du vide car il a accumulé les éléments décoratifs autour du portrait". En canvi, en els retrats de Carmona "on trouve pourtant plus d'éléments décoratifs... mais Carmona sut les répartir et sa manière de traiter les ombres est digne d'éloges; autant l'oeuvre de Minguet est surchargée, autant celles de Carmona sont aérées; la première est très plate, les deux autres présentent une grande profondeur"¹¹.

Com podem constatar, les qualitats que aquests autors destaquen de l'obra gravada de Carmona són semblants a les que exposava Ch.N.Cochin en l'ampliació del tractat d'Abraham Bosse.

Carmona és un dels primers pensionats a París que va incorporar a l'Acadèmia de Sant Fernando la metodologia, els avenços i el "gust" del gravat francès il·lustrat.

¹⁰ Op.cit., C.Bédat, pp.62-63

¹¹ Ibid, p.259



Juan Minguel.
Charles III
Musée municipal de Madrid.



43. Manuel Salvador de Carmona.
Juan Iriarte.
 Musée Municipal de Madrid.



Nº. Tomás de Iriarte.

Manuel Salvador de Carmona.
Tomás Iriarte.
 Musée Municipal de Madrid.

El mètode d'ensenyar a gravar del professor

De retorn a Espanya, Carmona és anomenat Director de gravat de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, tasca que desenvoluparà fins el final de la seva vida.

La documentació que es conserva dels anys de docència de Carmona (informes, memòries, cartes, etc.) ens permeten conèixer de manera més detallada com era la formació que rebien els seus alumnes i el procés d'ensenyament que seguia el professor.

El dibuix i les demás disciplines acadèmiques

En primer lloc i com a fonament en l'ensenyament del gravat es troba el DIBUIX, i d'aquesta manera s'hi referia Carmona:

"Por lo que respecta a mi profesión de grabado en dulce, debo exponer que los discípulos que se dediquen a ella deberan seguir la misma serie de estudios de dibujo en las salas respectivas de esta Academia, del mismo modo que si hubiesen de seguir la pintura, estudiando fundamentalmente quanto sea posible el buen carácter; y hayándose en disposición de pasar a la sala del Modelo natural, entonces será el tiempo de rayar con los buriles sin omitir nunca el ejercitarse asiduamente en el dibujo por ser ésta la base de todas las Artes"³¹.

El dibuix és l'assignatura capital de les acadèmies artístiques del segle XVIII³². Amb el seu auxili els alumnes s'encaminen cap un corrent estilístic determinat -el neoclàssic- independentment del mitjà que utilitzin per expressar-se (pintura, escultura, gravat...). Obviament, amb una bona base teòrica on fonamentar la pràctica, s'aconsegueix unificar la producció

³¹ "Informe de M. Salvador Carmona sobre la enseñanza del grabado con ocasion del proyecto de reforma de los estudios en la Academia de San Fernando, del 25 de Septiembre de 1792", en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, (2-36-11)

³² Pevsner puntualitza que "cualquier academia de arte completa de finales del s.XVIII era todavía una escuela de dibujo exclusivamente", op.cit., p.120

artística del país i dirigir-la devers uns interessos determinats, que són els del rei i els dels il·lustrats.

A l'acadèmia el gravador segueix els mateixos estudis de dibuix que els pintors, els escultors i altres artistes que s'hi formen. Rueda, en el seu tractat calcogràfic, comenta que "el modo de dibujar del Gravador es el propio del pintor"²², i cita a continuació els tres estadis clàssics²³: en el primer estadi de formació es copiaven dibuixos, en el segon es dibuixaven models de guix i, en el tercer es dibuixava del natural²⁴.

Aquestes tres etapes en l'aprenentatge del dibuix són les que representa Ch.N.Cochin²⁵ en una vinyeta gravada per Prévost per il·lustrar els capítols referents al dibuix de l'*Encyclopédie française*²⁶. Aquest és el mètode de l'acadèmia parisina i és el que seguiran les europees que s'organitzen seguint el seu model.

²² Op.cit., Manuel de Rueda., pp.24-25

²³ Veure: L. da VINCI, Tratado de la Pintura, Trad. per D.A.Rejón de Silva, (Madrid: Imp.Real, 1877), t.II, p.4; V.CARDUCHO, Diálogo de la pintura, (Florença: F.Martínez, 1633), Fol.74 v; F.PACHECO, Arte de la Pintura, (Sevilla: Simón Faxardo, 1649). Reeditat a càrrec de F.J.Sánchez Cantón (Madrid: Imp.y Ed. Maestre, 1956), Lib. I, cao.XII, p.237-247.

²⁴ Alguns autors francesos del s.XVIII van exposar aquest pla d'estudis clàssic en els seus mètodes de dibuix. Per exemple, Roger de Piles (1708), Gérard de Lairesse (1719) i Ch A.Jombert (1755).

²⁵ Segons Ch. Michel, Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin 1735-1790, (Genève: Lib. Droz, 1987), p.404, Cochin va dictar a Jombert el capítol cinquè del seu *Méthode pour apprendre le Dessain* i també a B.L.Prévost els comentaris de les planxes sobre *Le Dessain* de l'enciclopèdia francesa.

²⁶ Recueil des Planches sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, (Paris: Panckoucke; Liège: Plomteux, 1783-1790) 8v., articles "Dessain et Peinture", Estampa I, "École du dessin"



"Recueil des planches...", Dessein, P.I

Els gravadors havien de practicar una manera de dibuixar que en temps de Josepe Martínez s'anomenava "tratejar"³⁰ con la pluma, muy imitado a las estampas: este modo quiere mucha paciencia, y gasto de mucho tiempo; aunque es muy bueno, pertenece sólo a los que intentan gravar estampas; por serles esta práctica conveniente"³¹. Aquesta manera de dibuixar es basa en l'elaboració lineal de la composició, modulant el clarobscur amb una perfecta combinació de punts i de línies. Els dibuixos resultants d'aquest mètode són les millors guies visuals pel gravador que els transporta al metall, ja que en ells s'hi resol la representació de les formes i els volums a base de traços paral·lels més o menys junts, depenent de la densitat de l'efecte que es busqui.

Seguint les teories clàssiques, l'aprenentatge del dibuix es complementava amb l'ANATOMIA, la PERSPECTIVA i la GEOMETRIA³². El gravador havia de seguir els cursos d'aquestes assignatures complementàries.

El successor de Carmona, Blai Ametller, insisteix en que l'alumne havia de saber Perspectiva i Anatomia abans d'iniciar-se en el gravat, "por cuya razón solo deberán ser admitidos a esta enseñanza (del grabado) cuando se hellen en las salas del Antiguo y del Natural, sin que por esto dejen de dibujar y continuar su intrucción como en la Pintura"³³. La utilitat d'aquestes disciplines pel gravador l'explica Manuel de Rueda en el seu tractat calcogràfic: "La arquitectura para guardar las proporciones. ... La perspectiva, para que las degradaciones de lo obscuro a lo claro le den bastante facilidad de acercar, o apartar los objetos representados en el quadro que copie"³⁴.

A l'Acadèmia de San Fernando la geometria,

³⁰ Tratejar: Italianisme que utilitzarien els espanyols a Roma. Prové del mot "tratteggiare", del substantiu "tratto", que significa línia o trac.

³¹ J MARTINEZ, Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, (Barcelona: Akal, 1988), pròleg de Julián Gallego, p.70

³² Veure: Carducho, op.cit., fol.75; Pacheco, op.cit., Lib. II, Cap.V, p.363

³³ Op.cit., J.Vega, p.92

³⁴ Op.cit., Manuel de Rueda, p.26

l'anatomia i la perspectiva s'incorporen al programa educatiu a partir del 1766⁴³, després que els consiliaris demanessin a l'escultor Felipe de Castro i a Antonio Rafael Mengs un projecte de reorganització dels estudis⁴⁴.

Castro argumentava que aquestes disciplines s'impartien en les tres acadèmies més importants de l'època que eren la de San Lucas de Roma, la Clementina de Bolònia i la Real Acadèmia de Pintura i Escultura de París, i si Espanya volia igualar-s'hi no tenia altra sortida que incorporar-les en els programes educatius. L'altra raó de l'escultor es fonamenta en l'opinió d'alguns teòrics i artistes del passat, que ja les havien defensat per a l'ensenyament artístic. Cita, per exemple, a Durero, Alberti, Miquel Angel, Leonardo da Vinci, i, entre els tractadistes espanyols, a Pacheco, Palomino i Juan de Arfe. Aquesta opinió de Castro corrobora la influència estrangera en la reorganització de l'acadèmia artística espanyola.

Un cop l'alumne havia superat els primers estadis de l'aprenentatge del dibuix i es trobava a l'estudi del Natural i s'havia avesat a copiar amb soltesa dibuixos i pintures dels grans mestres i a més, coneixia els principis de l'arquitectura i la perspectiva, llavors estava en disposició d'iniciar-se en el gravat⁴⁵.

Els primers assajos en el gravat: El maneig de les eines

Sobre com es començava a ratllar amb el burí i la punta ens remetem als exercicis bàsics que Manuel de Rueda descriu en el seu manual: Primer es

⁴³ El 1766 és anomenat professor de perspectiva Alexandro González Velázquez; el 1767, és anomenat Agustín Navarro per la d'anatomia i, el 1768, Benito Bails la de matemàtiques.

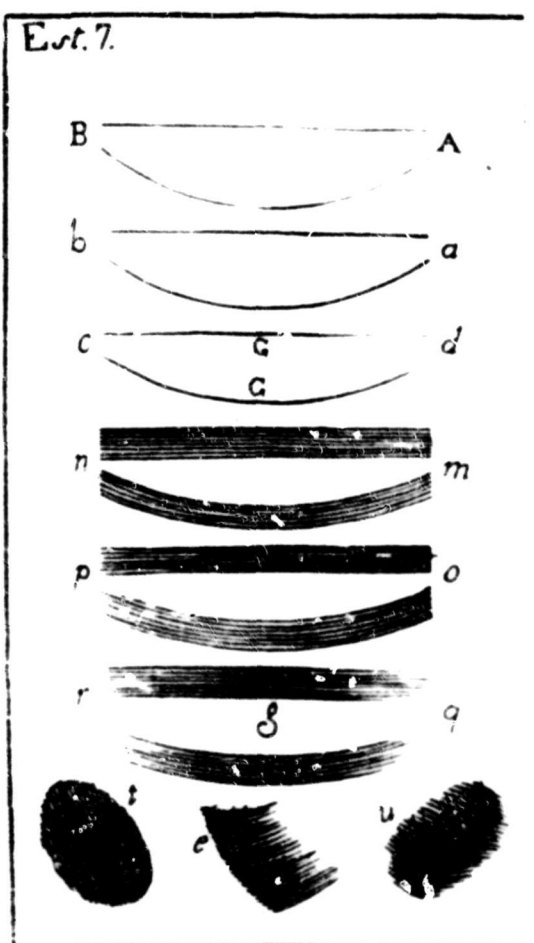
⁴⁴ Veure: C. Bédat, op.cit., pp. 176-179; Id. El escultor Felipe de Castro, (Santiago de Compostela: CSIC, Inst. Sarmiento de estudios Gallegos, 1971), pp.36-39 i 123-135

⁴⁵ Una disposició del 1778 obliga que els gravadors no comencin a gravar si abans o al mateix no dibuixen els millors models naturals. Colección de Reales Ordenes Comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año 1770 hasta el 1808, (Valencia: B. Monfort Imp., 1809)

tracen línies rectes o corbes de la mateixa amplària i profunditat, després s'aprèn a difuminar l'un o els dos extrems, per evitar el contrast. Combinant aquestes línies s'obtenen el què Rueda anomena les *col.leccions*, les quals espessint-les en les ombres i espaïant-les en les llums permet representar els volums.

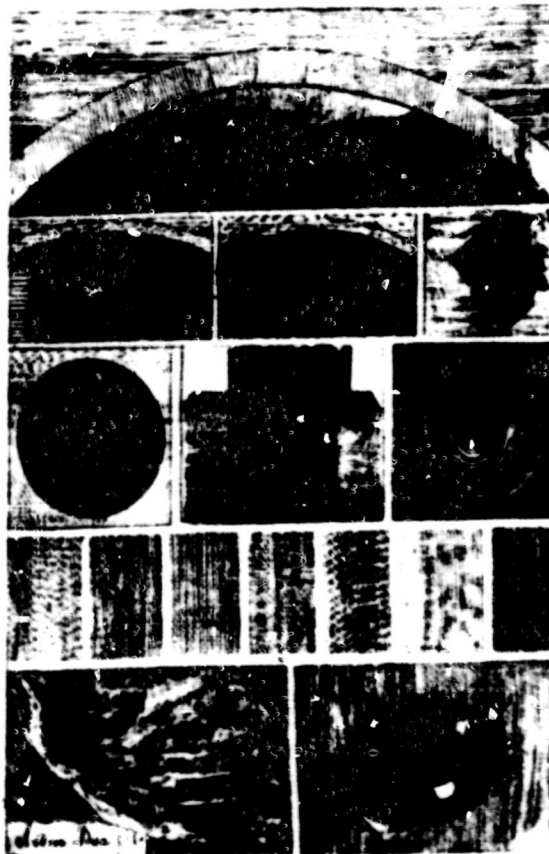
Per encreuar les *col.leccions*, Rueda ofereix tota una teoria: "La primera colección se ha de hacer cerrada: la segunda, un poco mas delicada y esparcida; y la tercera, aun mas fina, y separada". Cada conjunt de traços exerceix una funció determinada: "La primera no ha de ser fuerte, y sirve para designar las formas; la segunda en algun modo para pintar, è interrumpir la primera; y la tercera para ensuciar, y sacrificar ciertas cosas: à fin que toda la obra no sea de igual belleza: sirve asimismo para estampar las sombras fuertes, que sin esto serian de una propiedad muy cruda: pero se ha de usar con discreción"⁴⁰.

Est. 7.



⁴⁰ Op.cit., Manuel de Rueda pp. 112-113

Es conserven algunes estampes dels principiants que ens testimonien aquests primers exercicis en l'aprenentatge del gravat. N'és un exemple la de Andrea Auda, en la que al costat de la signatura afegeix "feçit primera".



A.Auda, "Ejercicio de buril", col.Correa (Madrid)

Andrea Auda, "Ejercicio de Buril". Colección Correa, Madrid.

La finalitat d'aquests exercicis era la de familiaritzar a l'alumne a dibuixar sobre el metall, aprendre a conduir l'eina i adquirir una seguretat amb la mà, i donar-li a conèixer les diverses possibilitats del llenguatge lineal. Es practicaven primer sobre planxes d'estany, que és un material molt tou i fàcil de gravar-hi al damunt, i després es repetien en coure⁴⁷.

La còpia d'estampes

Una segona etapa de l'aprenentatge consisteix en copiar les estampes que el professor havia seleccionat per servir de models. Segons Carmona, "los jóvenes deberán copiar por las obras excelentes de Edelinck y otros autores con cuyo sistema he dirigido (a) quantos han estudiado baxo mi dirección, y habiendo grabado algunos de éstos varias hojas con bastante acierto, éstas mismas van sirviendo de exemplares según el plan que me he propuesto, para que sirvan de estudio a los que se dedican a esta profesión". Per això considerava que seria molt útil que "la Academia se destinase alguna pieza a donde pudieran colocarse las obras de los mejores grabadores quales son Edelinck, Devret, Nanteuille, Audran, Mason y otros⁴⁸, que tanto por el dibujo, quanto por la valentia, y dulzura de sus buriles y suma inteligencia en la dirección y travado de sus líneas, les ha adquirido el título de insignes en su profesión, y son la admiración de todos, siendo estos ejemplares los que debemos imitar en todas sus partes, se hace necesario el tenerlos siempre presente para mayor adelantamiento. Además de esta utilidad, sería añadir un ornato a la misma Academia, y de suma satisfacción a los profesores y amantes de estas

⁴⁷ "Plan General de Estudios artísticos acordada por la comisión nombrada por S.A.Sma. con arreglo a la orden de 31 de enero de 1816-30 de Enero de 1820- y 2 de marzo último". Archivo de la Real Academia de San Fernando, 1-18/15.

⁴⁸ En l'inventari de l'Acadèmia del 1804, podem constatar que moltes de les estampes exposades són gravades pels artistes més famosos de l'escola francesa del segle XVII: Gérard Edelinck (1640-1707), Gérard Audran (1640-1703), Bernard Picart (1673-1733) i Charles Simonneau (1645-1728). Veure, Bédat, op.cit., p.288

artes tener a la vista bellas producciones"⁴⁰.

Carmona, quan va tornar a Espanya, va emportar-se de la capital francesa les estampes següents: "de Gérard Audran (1640-1703), *Las batallas de Alejandro, Batalla y triunfo de Constantino, El martirio de San Lorenzo, El tiempo que descubre la verdad y Los tres antiguos plafones de Versailles*; de Cornélio Visscher (c.1610-1739), *Le marchand de mort aux rats, les violonneurs y Gellius de Bouma*; de Gérard Edelinck (1640-1739) els retrats de *Philippe de Champaigne* i de *Desjardins*; de Robert Nanteuil (1630-1678), el de la *Pompe de Bellièvre*, i de Pierre Devret (1697-1739) el de *Jacques-Benigne Bossuet* i *Samuel Bernard*, a més d'alguns paisatges de Salvator Rosa, Vivares, F.Boucher, Ch.N.Cochin i Gilles Demarteau"⁴¹.

Blai Ametiler exposava quins eren els ensenyaments que es deriven de l'estudi formal i de la còpia de les estampes d'Edelinck: "Darles a conocer la sabia direcció de líneas, su enlace y trabado, con el punteado de carnes, buscando siempre propiedad en la naturaleza de las diferentes calidades y localidad de las cosas"⁴². Rueda explica les diferències segons es vulgui gravar l'arquitectura, l'escultura, el ropatge i la manera de representar les diverses textures de les teles o dels metalls, el paisatge, l'aigua, les boires o els cabells"⁴³.

El procés deuria ésser, en primer lloc, l'estudi i la còpia de determinats detalls de les estampes que servien com a model i, d'aquesta manera, aprendre a adequar el treball a l'objecte a representar. Es conserven algunes estampes d'aquest estadi de l'ensenyament que ens permeten de conèixer quin són els motius més gravats: el rostre de perfil, les mans, la bola, elements d'una armadura, etc.

⁴⁰ Op.cit., Informe de Carmona

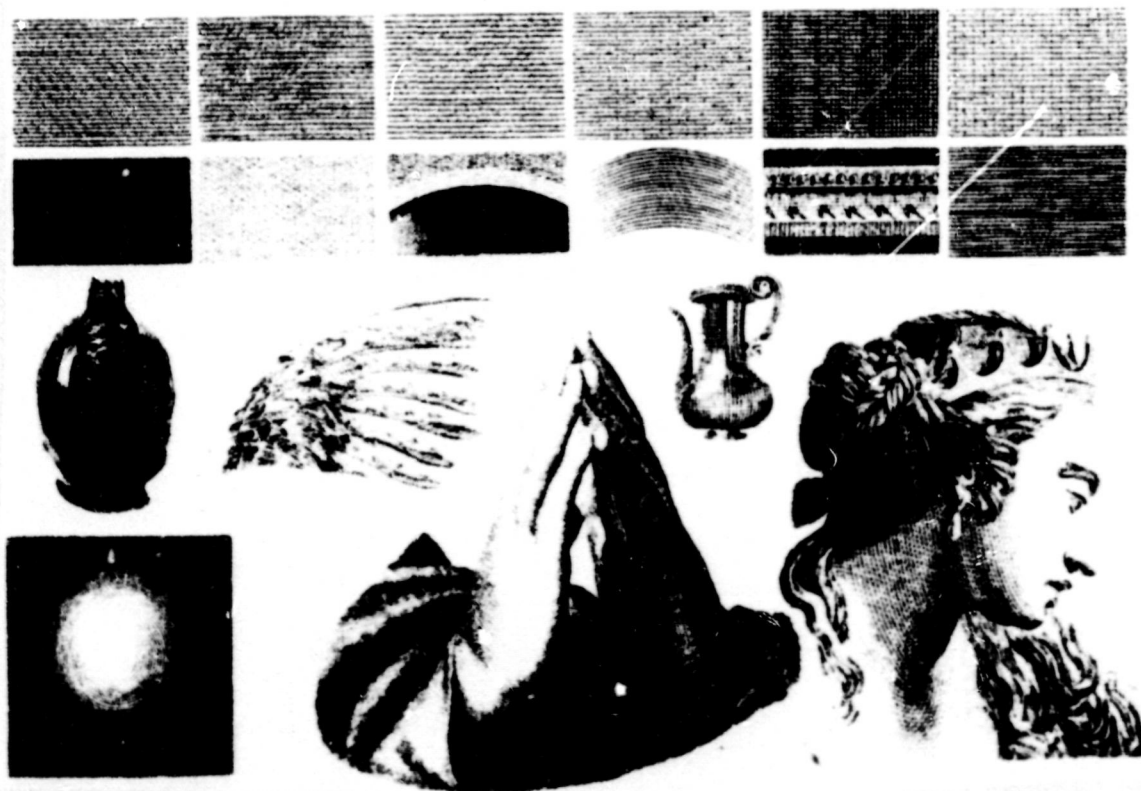
⁴¹ Op.cit., J.Carrete, p.37

⁴² Op.cit., J.Vega, pp.93-94

⁴³ Op.cit., Manuel de Rueda, pp.30-39



S. Serra, "Estudio de buril", col. Correa (Madrid)



J. Clavel, "Estudio de buril", col. Correa (Madrid)

Després d'aquests estudis parcials de les estampes es copiaven senceres. Rueda explica com procedir: "Primeramente, se ha de mirar, de todas sus partes, y extension de el lugar que ocupan, notando como se adelantan, ò alejan de nuestra vista, para conducir el buril, siguiendo las alturas o profundidades de los musculos, ò arrugas, aclarando las colecciones en las luces, y espesandolas en las sombras; como assimismo à la extremidad de los contornos, hasta donde es preciso passar los golpes del buril, para hacerlos sobresalir sin dificultad, y para que aliviando la mano, queden formados, y concluidos, sin ser cortados, ni duros. Consultense estas razones en las Obras del famoso Edelinck, que posseyò bien esta parte"³³.

Com podem comprovar, Edelinck és un dels gravadors més admirats d'aquest període, el qual, segons Carmona "fue el Rafael del grabado al buril"³⁴.

La còpia de dibuixos i pintures dels grans mestres

En un nivell d'aprenentatge més avançat els alumnes passen, segons Carmona, "a estudiar por cuadros o dibuxos, hasta que se hayan en estado de caminar por si solos; imponiéndose al mismo tiempo en el uso del agua-fuerte, siendo en general las mismas reglas, aunque varían los diferentes estilos de los varios ramos que abraza dicha profesión, como son el heróico, retratos, figuras pequeñas, países, flores, adornos, etc. pidiendo cada qual de estas cosas su diferente carácter y gracia que no es fácil conseguir".

L'objectiu que es pretén en aquest estadi de formació és que l'alumne domini perfectament la composició i el clar-obscur.

Rueda dedica una atenció especial a la composició. Segons aquest autor "para conservar la igualdad, y union de las Obras, es conveniente bosquejar las mayores partes antes de fenecerlas, dexando tambien establecido el dibujo, que todas las cosas (à reserva de la fuerza que les falta) se conozcan, como si la Obra quedase de esta

³³ Op.cit., Manuel de Rueda, p.28

³⁴ Bibl.arm., 1-42. Carta de Manuel Salvador Carmona (22-11-1796)

suerte"⁶⁶. Per aconseguir aquesta unió de l'obra, s'esbossava el dibuix a l'aiguafort, i es reservava el burí per un treball posterior.

El clar-obscur és una altra de les preocupacions dels gravadors il·lustrats, doncs la seva principal missió és reproduir els quadres dels grans mestres. La dificultat més gran del gravador és traduir la paleta pictòrica a un llenguatge monocrom: Amb el clar i el fosc ha d'ésser capaç d'inspirar els colors d'allò que representa, d'informar de la llunyania on què es troben els objectes respecte els uns dels altres i de l'espectador, d'expressar la llum més resplendent i la màxima foscor..., en definitiva, saber captar la pastositat del color aplicat amb un pinzell i transmetre-la amb un mitjà més dur i contrastat com és la línia gravada sobre el metall. El gran objectiu dels gravadors del segle XVIII era, amb paraules de Charles-Nicolas Cochin, aconseguir "une gravure moëlleuse"⁶⁷, en la qual no es pretén que les estampes "se executen pardas, ó medio coloridas; sino al contrario, que tengan bastante fortalez; porque la fuerza de una Estampa no consiste en ennegrecerla, sino en la degradación de los claros à los oscuros, hechos más, ó menos vivos, segun estèn proximos, ó apartados de la vista"⁶⁸.

Tal com exposaven els tractadistes clàssics⁶⁹, la disposició de la composició, la correcció dels contorns, els efectes del clar-obscur, les expressions de les figures, etc., només s'aconsegueixen amb una bona formació de dibuix. D'aquesta manera s'explica la insistència dels professors de l'Acadèmia per tal que els alumnes tinguin una bona base de dibuix avanç d'aprendre a gravar.

Rueda critica la quantitat d'estampes en què "el cobre està bien cortado; pero sin algun arte". I afageix "si alguien concluye de esto, que es inutil gravar bien; se responderà, que es necesario juntar

⁶⁶ Op.cit. Manuel de Rueda, p.40

⁶⁷ OP.cit., A.Bosse, 1745, p.XXIV

⁶⁸ Op.cit., Manuel de Rueda, p.41

⁶⁹ Aquestes qualitats ja les citaven els teòrics clàssics. Veure: Leonardo da Vinci, op.cit., XVIII p.9, CCLXXVIII p.124, CCCXXXII pp.150-154, etc; Pacheco, op.cit., p.237; Carducho, op.cit., 205.

quanto sea possible à la correccion, y justificacion del dibujo la hermosura del buril; mas no abandonarle enteramente por esta, haciendo su capital de estos ultimos alhagos, que dexan las Obras negras, desabridas, y sin alma"⁸⁰.

Malgrat les advertències de Rueda, a mesura que el segle XVIII avança es tendeix cada vegada més al perfeccionisme de la tècnica en detriment del dibuix. Aspecte que encara denunciien alguns teòrics en l'actualitat, com és W.M.Ivins en l'obra *Imagen Impresa y Conocimiento*⁸¹:

"Es peligrosamente fácil olvidar que, después de todo, un aguafuerte o un grabado no es mas que un dibujo y que lo mas importante de un dibujo es su calidad en cuanto tal(...). Cuando un hombre te pide que pienses que cierto aguafuerte es bueno, sus palabras se refieren al oficio, no a la imagen, lo qual constituye una inversión completa de intereses y valores, inversión que ha engañado a numerosos inocentes, y que es en realidad una secuela del interés ochocentista por el *moiré* de líneas grabadas y de su olímpico olvido de la imagen"⁸¹.

Els tractats tècnics sobre gravat

A part de les estampes, els alumnes utilitzaven altres materials pedagògics: Per exemple els tractats tècnics sobre gravat. Segons Carmona, "para mayor instrucción de los discípulos en esta profesión conviene tenga, y lean con alguna frecuencia un tratado que hay impreso en nuestro idioma traducido del francés, dedicado a la Real Academia por Manuel de Rueda... Dicho tratado es muy instructivo por las buenas reglas que da, y suficiente para imponerse en la diversidad de estilos que arriba llevo expresados, además explica con bastante claridad el mejor método para estampar". Segurament els alumnes adquirien el

⁸⁰ Op.cit., Manuel de Rueda, p.40

⁸¹ W.M.IVINS, *Imagen Impresa y Conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

⁸¹ Op.cit., W.M.Ivins, p.149

tractat de Rueda junt amb altres instruments necessàris per iniciar-se en el gravat, ja que en el llibre d'ingressos i depeses del professor hi llegim: "he vendido un libro al nuevo discípulo Dn. Juan Josef Bequi que trata de gravar. Una piedra. Buriles y otros utensilios lo que ha importado dos doblones y 22 rs"⁸¹.

Com podem comprovar, la francesització no triga gaire en arribar a la lletra impresa ja que el 1761, dos anys abans que Carmona tornés a Espanya, ja es publica la traducció del tractat de Bosse que va ampliar Cochin. És possible que el gravador fes arribar des de París a l'Acadèmia de Madrid una còpia del manual francès perquè es traduís i es divulgés per la Península; tasca que, suposem, l'Acadèmia va encarregar a Manuel de Rueda⁸² l'any 1761. Fonamentem aquesta suposició en la data del nomenament de Rueda com Acadèmic d'Honor⁸³ el 13 de maig de 1761, és a dir, tres setmanes més tard de la darrera data que figura en la seva obra, i que correspon a la seva taxació.

L'acadèmia expedia distincions honorífiques entre aquelles persones que destacaven en algun mèrit o oferien un servei, ja sigui com artistes, docents, teòrics, etc. Tot fa pensar que el nomenament de Rueda és una mostra de gratitud de l'acadèmia per la seva aportació doncs, llevat de la traducció del tractat francès, no coneixem cap altre lligam del militar amb la institució.

Pedro González de Sepúlveda, en la còpia de l'informe per la reforma de l'ensenyament que envia al protector de l'Acadèmia, Bernardo Iriarte, el

⁸¹ Op.cit., J.Vega, p.90

⁸² Manuel de Rueda, "Comissari Extraordinario del Estado Mayor de la Real Artilleria"

⁸³ Op.cit., Claude Bédat, p.161: "Les académiciens d'honneur avaient le droit d'assister aux réunions générales et publiques, et ils pouvaient aussi être convoqués aux assemblées particulières se le vice-protecteur le jugeait nécessaire". Entre el 1752 i el 1808, s'otorga el títol a 177 persones, la majoria de l'alta aristocràcia. Classificades per professions gairebé totes estan al servei del rei: membres de la càmera, militars, funcionaris, eclesiàstics...De tot el repertori només quatre són professors.

1792, i transcrita en el seu diari⁸⁸, comenta la necessitat que els professors poguin accedir a la biblioteca de la institució i, també, enriquir-la amb les obres estrangeres que està mancada: "seria muy del caso que se ponga en uso la libreria de la Real Academia, en pieza pública con su índice Alfabético, ó por materias de todos los Autores que existen en ella, y que se amplie, con la adquisición sucesiva de los que faltan, y en adelante se vayan publicando en los paises estrangeros de mayor merito".

Els estudis de perfeccionament del gravador

Arribat a aquest nivell en els estudis, els alumnes aspiraven a una pensió per a poder perfeccionar-se en el seu art. Per exemple, Blai Ametller, alumne de Moles, va obtenir-ne una de la Real Junta Particular de Comerç de Catalunya el 1790 amb l'estampa "Santa María Magdalena", pintada per Juan Lanfranc, i Esteve Boix, també deixeble de Moles, l'obté el 1796 amb "El Mago" de Rembrandt.

En la vida professional el gravador es dedicarà a copiar les pintures dels mestres famosos i la seva reputació dependrà de la capacitat d'interpretar l'original que representi. A part de les habilitats que haurà adquirit al llarg del seu aprenentatge -manejar el burí, traçar les col·leccions de línies, distribuir la composició, reduir en clar-obscur la paleta pictòrica...-, "se desprenderá de su propio modo de dibujar, conformandose con el de las Obras que imite, y conservando el caracter, que hace distinguir unos de otros"⁸⁹. En aquest acomodament al dibuix que imita consisteix, en definitiva, el perfeccionament del gravador. Aquesta despersonalització del gravat és conseqüència de la política seguida per acadèmics i consellers amb l'afany de reproduir les glòries nacionals. Malauradament no varen saber veure el gravat com un art, com un mitjà d'expressió propi i diferent, tan vàlid com les demés manifestacions artístiques, ja sigui pintura, escultura, etc.

⁸⁸ Diari de Pedro González de sepúlveda, en la secció de "Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional", ms.12628

⁸⁹ Op.cit., Manuel de Rueda, p.25

L'Acadèmia era l'encarregada d'evitar que els alumnes es formessin un estil determinat i d'atorgar el màxim de plasticitat en les seves produccions per amollar-se a l'estil del pintor que interpreta. Per aconseguir-ho, organitzava les classes de dibuix de manera rotativa amb Jotze professors que assistien un cada mes a donar la classe: Muntaven els models i proporcionaven dibuixos perquè els estudiants els copiessin⁹⁷. Aquest mètode, que és copiat de l'acadèmia parisina, el defensa Felipe de Castro en les adicions dels estatuts que li va ordenar Ferran VI⁹⁸, tot dient:

"Hallo ser necesario a la Academia del natural de pintura y escultura a lo menos doce directores para que cada uno les toque asistir un mes del año para meter el modelo y abrir la Academia todos los días; (...) la Academia de Paris proveyendo a este conveniente en el articulo 11 de sus estatutos nombra y establece sólo para la academia del natural de pintura y escultura doce profesores y ocho ayudantes...".

Els avantatges d'aquesta pluralitat docent són el coneixement per part de l'alumne d'una diversitat d'estils -doncs cada professor té una manera de treballar personal- i la poca probabilitat de fixar-ne un de determinat.

⁹⁷ Per exemple, José LOPEZ ENGUIDANOS, acadèmic de mèrit per la pintura, grava una "Cartilla de principios según los mejores originales que posee en sus salas de estudio de la Real Academia de las Tres Nobles Artes", que es publica a l'Imprenta Reial el 1797.

⁹⁸ "Adiciones que, de orden de S.M. el Señor Rey Don Fernando VI, hizo, a los estatutos firmados por Don Fernando Triviño primer Vice Protector de la Real Academia con el título de San Fernando de las tres nobles Artes, Pintura, Escultura, y Arquitectura, Don Felipe de Castro, escultor de la real Persona y de su Real cámara y diector extraordinario nombrado por el mismo Señor Don Fernando VI, para lo concerniente a la escultura de dicha Real Academia". Transcrit de C.Bédet, El escultor Felipe de Castro, (Santiago de Compostela: CSIC, Inst. P.Sarmiento de Estudios Gallegos, 1971), p.120

Les tècniques calcogràfiques que s'ensenyen a l'Acadèmia

El gravat al burí és l'únic que va ésser equiparat a les demés disciplines artístiques (pintura, escultura i arquitectura). Pels acadèmics l'anomenada talla dolça, era el gravat per excel·lència i molt superior a les demés tècniques calcogràfiques.

Aquesta prevalença del burí al llarg del XVIII va comportar la impermeabilitat de l'acadèmia respecte d'altres tècniques més novedoses -el gravat imitant el llapis, el gravat al fum, l'aiguatinta, etc-, les quals en temps de Carmona no s'ensenyaven en la institució.

L'única excepció que podriem fer és l'aiguafort, que, com hem estudiat, es practicava en un estadi de la formació del gravador força avançat: quan copiava dibuixos i quadres de mestres famosos. La finalitat d'aprendre a gravar amb els àcids era per iniciar la planxa que posteriorment seria gravada amb el burí. Aquest treball previ d'aiguafort consistia en establir el contorn del dibuix i assenyalar les zones de més fosc. A continuació, intervenia el burí que s'encarregava de finalitzar l'obra, ja sigui resseguint i afegint traços en les penombres, difuminant-los devers la llum, reforçant parts del dibuix, etc.

Llevat d'aquesta funció auxiliar del burí, en l'acadèmia il·lustrada l'aiguafort no solia utilitzar-se sol, sense l'intervenció d'altres procediments.

En una carta que Carmona envia a Antonio Ponz l'any 1788^{**} trobem unes notícies referents al gravat al llapis i a l'aiguatinta o lavament. Carmona confessa que ell no domina aquestes tècniques i aconsella a Ponz que l'Acadèmia compri alguns manuals que en parlin i les eines necessàries: "le parece será útil a la Real Academia el agenciar las obritas que propone el Excelentísimo señor Duque del Infantado, que tratan del arte de grabar, como el de imitar los trazos del lápiz, y igualmente sería útil el de las aguadas con golpe de pluma o clarión, siendo todo

^{**} Carta en data el 23 de març de 1788. "Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2-36-11)", en El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona, (Madrid: Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 1989). Text, catàleg i notes de Juan Carrete Parrondo.

consecuente a esto el comprar los instrumentos necesarios, y todo lo que conduce a la perfecta ejecución de este género de grabado. No será menos necesario el procurar saber el modo de imprimir estas estampas en caso de que no traten de ellas dichas obritas, porque no es esta impresión como la regular, ni sus materiales, y tengo presente que en el tiempo de mi residencia en París, era una especie de secreto, o a lo menos se hacía misterio en ello"⁷⁰.

Semble ser que a finals de segle l'Acadèmia vol incorporar el gravat al llapis i l'aiguatinta a les tradicionals que s'hi imparteixen des de la seva fundació. Carmona, que mai va ser gaire partidari de les noves tècniques i que defenia per damunt de qualsevol altra el burí, comenta en la mateixa carta la utilitat que veu en el gravat al llapis: "La mayor utilidad de este género de grabado es el de perpetuar dibujos originales de los autores más célebres, ya sean de aguada o ya de lápiz, para que estos sirvan de estudio y que los alumnos tengan principios de copiar con mayor proporción y menor dispendio".

Com podem comprovar, la finalitat que reserva Carmona pel gravat al llapis és molt concreta: les cartilles de dibuix. En cap moment contempla la possibilitat de reproduir les obres del grans mestres que segueix essent competència del burí.

Un comentari semblant al de Carmona l'emet Francisco Martínez en el seu diccionari de belles Arts⁷¹, del mateix any 1788: "Con este buen método se pueden poner a la vista de los discípulos excelentes modelos para que estudien y copien. De esta manera se executan no solo flores, academias, y figuras, sino tambien asuntos compuestos"⁷². L'autor ens confirma que es tracta d'un tècnica nova en qual "varios artistas célebres trabajan todos los dias en este nuevo modo de grabar, y multiplican los buenos diseños".

No sabem del cert si a l'acadèmia s'estampava en

⁷⁰ Op.cit., J.Carrete, p.38

⁷¹ F.MARTINEZ, Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado... (Madrid: Vda. de escribano, 1788)

⁷² Ibid., p.220

color. Carderera⁷³ atribueix una "estampa en colores imitando a la acuarela" a Carmona. Segons Carrete⁷⁴, si aquesta planxa s'hagués gravat seria "obra esporádica y a manera de ensayo", ja que a Madrid l'únic que va arribar a dominar la tècnica del color va ser el gravador Bartolomé Vázquez, i no tenim cap notícia que l'ensenyés als alumnes de l'Acadèmia.

Els alumnes de Carmona

Des del nomenament de professor de gravat a l'Acadèmia de Madrid, Carmona va desenvolupar una meritòria tasca docent. El seu primer alumne va ser el seu germà Juan Antonio, a qui li va ensenyar a gravar el burí a partir de 1763⁷⁵.

En els primers anys també va tenir com a deixebles a Fernando Selma, José Gómez de Navia i, probablement, a Simón Brieva amb qui va obrir una planxa el 1781. En el 1795, estaven al seu càrrec tres alumnes que arribarien a bons gravadors: Manuel Alegre, Luis Fernandez Noseret i Blai Aretller.

Altres alumnes menys coneguts són Mariano Lastasa i José Bécquer. Del darrer alumne que en tenim notícia és, segons Juan Carrete⁷⁶, del barceloní Esteve Boix que va arribar a Madrid el 1796 per aprendre amb aquest professor.

⁷³ V. CARDERERA, "Manuel Salvador Carmona", El Arte en España, T.1. (1862), p.65

⁷⁴ El grabado a Buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona, (Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989), p.40. Text, catàleg i notes de J. Carrete Parrondo.

⁷⁵ A. RODRIGUEZ-MONINO i E.A. LORD, "Juan Antonio Salvador Carmona. Grabador del s. XVIII (1740-1805)", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 56 (1952), pp.47-86

⁷⁶ Op.cit., J. Carrete, pp.40-41

PASQUAL PERE MOLES (València 1741-Barcelona 1791)⁷⁷

Pasqual Pere Moles va néixer a València en 1741. De molt jove, va iniciar en aquesta ciutat l'aprenentatge del dibuix amb el pintor Josep Vergara i, uns anys més tard, amb en Josep Camaron⁷⁸.

Entre els anys 1759 i 1762, Moles va instal·lar-se a Barcelona, on va continuar llurs estudis a l'acadèmia dels germans Tramulles, en la qual, segons Casanovas⁷⁹, entre les classes que es donaren podem considerar que una d'elles fou el gravat, quan el mateix mestre l'exerci. Va treballar amb Francesc Tramulles, fins que va ser becat per la Junta Particular de Comerç de Barcelona per anar a ampliar els seus estudis sobre el gravat calcogràfic a París a canvi de tornar a la ciutat comtal i transmetre als deixebles que la Junta disposés tots els coneixements adquirits a la capital francesa.

Entre el 1766 i el 1774, Moles va romandre a París sota el mestratge dels prestigiosos gravadors Nicolas-Gabriel Dupuis -que també va ser el professor de Carmona- i de Charles-Nicolas Cochin, el qual succeeix al mestre a partir de la seva defunció el 1773. A la capital francesa, Moles, igual que Carmona, era reconegut i ben considerat com bé demostren els títols honorífics que va aconseguir: el de gravador del Rei de França i el de membre de la Real Acadèmia Francesa.

De retorn a Barcelona es va fer càrrec de la recent fundada Escola Gratuïta de Dibuix, de la qual en va ser nomenat director. Era una iniciativa de la Junta Particular de Comerç de la ciutat, que, imbuïda per l'esperit reformista il·lustrat, pretenia unificar l'estil artístic i depurar les arts, retornant al classicisme i enfrontant-se al

⁷⁷ Rosa M. SUBIRANA I REBULL, Pasqual Pere Moles i Corones. València 1741-Barcelona 1797, (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990)

⁷⁸ Aquests dos artistes constaran entre els Acadèmics de Mèrit i professors de la la recent fundada "Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura Escultura y Arquitectura, de Santa Bárbara", en 1753.

⁷⁹ Op.cit., Casanovas, p.143

barroc predominant entre els sectors gremials^{••}. Una raó de tipus més pràctic que impulsà a la creació de l'Escola és l'anhel de promoció industrial. En aquesta escola com en d'altres de similars que s'obren a diferents indrets de la Península i també a l'Acadèmia de Madrid, s'obria camí no només als artistes, sinó també als artesans, de manera que, d'acord amb l'opinió de Pevsner, "el cuerpo de profesores debería pensar siempre en la posible aplicación de la enseñanza a industrias tales como la imprenta, el tejido de tapices, la impresión de papeles pintados, los bordados, la decoración de porcelanas, los cristales..."^{••}.

El bagatge que Moles s'enduu de la capital francesa és, com el de Carmona, una contribució més per aixecar i enriquir el gravat a la Península i, d'una manera especial, el de Catalunya.

Com a director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, Moles l'organitza emulant les acadèmies de París, de Madrid i de València: les convocatòries d'oposicions a premis o pensions, les celebracions públiques, les tècniques d'ensenyament, fins i tot en la decoració, segueix els models de les acadèmies citades. Per exemple, quan en el 1787 es trasllada l'Escola a les noves sales de l'edifici de la Llotja, Moles, seguint l'exemple del que s'acostumava a fer a les Acadèmies de Belles Arts, proposa que es decorin les parets de les noves dependències amb quadres dels professors de l'Escola.

Durant l'exercici del seu càrrec desplegà una gran activitat per a estendre i difondre l'ensenyament de les arts en general, i a aquest respecte dictà ordenances per a establir filials de l'escola a Girona i Olot.

En quan a l'ensenyament del gravat, Moles no es podia dedicar gaire a la docència, ja que les tasques de direcció del centre li robaven molt de temps. Per conèixer la metodologia que seguia el professor, no comptem amb una documentació tan rica com en el cas de Carmona. Segurament ensenyava el que ell havia après a París, sota el mestratge de Dupuis i de Cochin, i deuria seguir, poc o molt, el

^{••} Aquesta proposta uniformista de l'art s'avenia als criteris de centralització estatal que caracteritzà les monarquies absolutes de la segona meitat del s.XVIII

^{••} Op.cit., N Pevsner, p.110

mateix model educatiu de l'Acadèmia de Madrid, amb la que Moles mantenia una estreta relació: Hem de destacar l'intercanvi de dibuixos, guixos, estempes, publicacions, etc., que ajudaven a la finalitat d'uniformar els conceptes artístics²².

Entre els alumnes de Moles destaquem especialment a Blai Ametller, que va ser pensionat a Madrid i a París i va succeir a Carmona en la càtedra de gravat. Altres deïebles són Agustí Sallent, Miquel Gamborino i Estev Boix.

La influència francesa en Moles es deixa entreveure, també, en la seva biblioteca particular²³, en la qual hi havia el manual de Bosse -o possiblement la reedició de Cochin- i el de Rueda. Un altre títol que ens interessa destacar és la *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot i d'Alembert. El gravador no tenia l'obra completa -que consta de 17 volums-, sinó cinc volums, els quals, segons Subirana, "podrien ser els de gravat i concretament, els referits a les arts liberals, ciències i arts mecàniques".

El diccionari francès ha sigut una de les obres més representatives de la Il·lustració. Molts teòrics de l'època van fer al·lusió a aquesta magna obra. Per exemple, Pedro Rodríguez de Campomanes, en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*²⁴, va aconsellar a les Societats Econòmiques l'utilització del diccionari francès i ell mateix va encarregar la traducció dels capítols sobre les Arts i la Indústria.

Malgrat que el 1759 va estar prohibida pel

²² R.M.SUBIRANA, "Pasqual Pere Moles, gravador, primer director de l'Escola Gratuïta de dibuix de Barcelona", *Revista d'Art*, 12, (1986), p.178

²³ Op.cit., Rose M. Subirana, p.67 i ss. L'autora a partir de l'inventari post-mortem d'en Moles, estudia els possibles volums de la biblioteca particular del gravador.

²⁴ P.RODRIGUEZ DE CAMPOMANES, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (Madrid: Sancha, 1775-1777) *Discurso sobre el Fomento de la industria popular*, (1774). Els dos estan recopilats per l'editorial a càrrec de John Reeder "Clásicos del Pensamiento Económico Español" (Ins. de Estudios Fiscales. Ministerio de Hacienda)

Tribunal de la Inquisició⁸⁸, al cap de deu anys la va comprar la Junta de Comerç de Barcelona⁸⁹. Per tant, a més dels cinc volums de la *Encyclopédie* de la biblioteca de Moles, suposem que l'Escola podia disposar de la col·lecció sencera que tenia en propietat la Junta de Comerç des de l'any 1769.



LOS R^{os} P^{os} de V. Mag. q^{ue} tanto ama a sus Pueblos, y la laboriosa industria de sus Vassallos; llega rendida con profundo respeto, amor, y confianza, la aplicacion industrial de los Colegios, y Gremios de Barcelona, sin que se encorva, o deslumbrase a vista del Magistral esplendor de la grandeza; porque la sabiduría de V. Mag. tempera de tal modo las vibrantes luces del S^ono, que le ha^{ce} accesible al mas humilde Vassallo. Ya quando en celebracion del deseado feliz arribo de V. Mag. trazaron aquellos Comunes un cénico de amor, y gozo, significado en aquel R^o Festejo que, dedicado al exquisito gusto de V. Mag. experimentaron sus Comisionados el dulcísimo agrado, con que se digno V. Mag. atestiguarles la fe de su cariño, conduciendoles Vuestra misma R^o Augusta Mano hasta el Paternal S^ono de V. Mag. en que no dudian les conserva. Pudiera pues, S^{er} S^{or}, con noble osadía atreverse a llegar, contemplando la elevacion de su dicha; pero dexan de considerarle tan gloriosamente ennobridos, para presentarle como Vassallos, prevencidos de un tributo, que arguya mas vivos los defectos de su rendimiento, que de su fortuna. En cuya demollracion ofrecen a V. Mag. el mismo Festejo re-presentado en Laminas, con que han pretendi-

do eternizar su amor, su obsequio, y su fiel innata frivolidumbre. Bien quisieran S^{er} S^{or}, estos Gremios avivar nuevamente en V. Mag. la memoria del agrado que tuvieron, y se digno manifestar en la execucion de aquellos festivos regocijos. Pero no es este su mas apeteccido intento, sino acordar a V. Mag. la proteccion que hicieron entonces, de que el espíritu del Festejo comunicara a V. Mag. una brillante idea de la aplicacion industrial, de que es capaz el genio de estos Vassallos, para emplearla en servicio de V. Mag., y en los intereses de V. R^o Corona, con el mismo zelo, y laborioso afan, que entre la variedad crudida de estas Imagenes simbolizan.

Ya se persuaden, que los mas gloriosos progresos en el servicio de V. Mag. estan vinculados, no al manejo de mecanicos instrumentos; sino al demiedo de Belicuos Aceros. Pero crehen al mismo tiempo ser capaces, fino de abrir nuevas sendas al honor, de effender mas dilatado campo a la utilidad, y al solido bien, y ventura de Vuestros Reynos. Y si las Armas no solo mantienen engrandecido Vuestro Augusto Nombre, dentro de los propios Dominios, si que tambien le llevan a las Regiones remotas, para que se admire, y respete; assimismo las Artes, y manufacturas de Barcelona no solo contribuy en notoriamente al esplendor, y utilidad de Vuestro Reyno dentro de sus confines, si que fabrican hacer, que se conozca, y aplauda en Partes extrañas la fama del provido gobierno, y floreciente estado de Vuestra Monarchia. Y aun quando el valor de los Exercitos de V. Mag. añade algun Laurel a V. R^o Corona; quiza estos Artífices pueden pretender alguna parte en los triumphos; pues nunca han salido Vuestras gloriosas Huellas en busca de Palmas, y Laureles, que no las hayan acompañado los Oficios de Barcelona, para desempeñar de algun modo el afan de recogerlas. En cuyas empreñas toda la gloria, qualquiera sea la que configan sus Artes, va a parar en derecho al Trono de V. Mag. que las conserva, fomenta, y anima. Nada pues, S^{er} S^{or}, ihecan con mas vivos deseos estos humildes Vassallos, que emplear en servicio de V. Mag. su aptitud, su comato, su fidelidad, y zelo; partes que con el brio del amor, y la genial porfía de su aplicacion industrial tienen mejor gravadas, que en estas Laminas, en sus con-

Dios guarde la Santa Catholica Persona de V. Mag.

Pedro Pascual Moles, cabece^{ro} municipal. Mascara Real, Barcelona, Tomas Pierrer, 1764

⁸⁸ Jean SARRAILH, *La España Ilustrada de la segunda mitad del s. XVIII*, (México, : F.C.E., 1957), p. 278 i 309

Veure: "Libro de Acuerdos" de l'any 1769 en l'Arxiu de La Junta de Comerç de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona. També: RUIZ Y PABLO, A., *Historia de la Real Junta de Comercio de Barcelona 1758-1847*, (Barcelona: Henrich y Compañia, 1910), p. 152



Moles la grava en Barcelona 1779.

Camaron la invención

M A D R I D.

658 Pedro Pascual Moles, Alegoría del Comercio de la Ciudad de Barcelona, inventado por José Camaron. A Camary y Mompalau, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid: Antonio de Sancha, 1779



659 Pedro Pascual Moles, La pesca del cocodrilo, 1774, por pintura de ^o Boucher



657 Pedro Pascual Moles, La Divina Pastora, inventado por Francisco Tramullas, 1763

2. - EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL EN EL SEGLE XIX

2.1.- EL GRAVAT SOBRE METALL A L'ESPANYA DEL DINOU

En el primer terç de segle, amb la restauració de la monarquia borbònica, l'ambient socio-cultural espanyol es torna més rígid: imitant l'Antic Règim es manté la Inquisició, es censura la premsa i es controlen les edicions i les il·lustracions de les impremtes.

En aquesta època s'experimenta un canvi cultural important a la nostra península, és l'evolució del neoclassicisme al romanticisme.

A partir de la segona meitat del dinou, amb l'establiment de la monarquia més lliberal d'Isabel II, es produeix una expansió de la cultura, una major llibertat intel·lectual i una tolerància de la premsa i de les editorials. Arreu de la península es creen societats i associacions culturals. S'abandona progressivament el romanticisme i s'inicien tendències més realistes i de caràcter costumbrista.

2.1.1.- *La introducció de noves tècniques en el gravat i la decadència del clàssic*

El gravat vuitcentista es caracteritza per la gran quantitat de canvis que es produeixen, alguns dels quals seran determinants per a la nostra època. La introducció de la litografia, de la xilografia a contrafibra, i dels nous procediments fotomecànics -com són el fotogravat, l'heliogravat, la fototípia, etc.-, comporten nous plantejaments del gravat calcogràfic, ja que moltes de les funcions que exercia són suplides pels nous procediments, els quals amb uns medis més ràpids i senzills augmenten la producció i n'abarateixen el cost.

El gravat clàssic no pot competir amb els nous procediments i llangueix fins practicament la seva desaparició en el darrer terç del segle, quan el burí perd la preeminència que mantenia a l'Acadèmia des de la seva fundació i és substituït per l'aiguafort. La ruptura del suport institucional posa fi a la lenta agonia que patia aquest procediment des de principis de segle.

L'aiguafort, junt amb altres procediments no tan usuals com l'aiguatinta o la punta seca,

evoluciona, a partir dels anys seixanta, en dues direccions:

1. A les acadèmies i escoles de Belles Arts substituirà el burí en la tasca de reproducció.
2. Des de la iniciativa privada, alguns artistes, la majoria pintors-gravadors, s'apunten al ressorgiment d'aquest procediment orientat cap a l'expressió original.

2.1.2.- *El gravat reproductor*

La lliçó de modernitat que Goya va aportar al gravat europeu és totalment desatenguda en la nostra península.

En els àmbits acadèmics es retorna a l'anacrònica temàtica d'herència il·lustrada i es següeix defensant el burí com l'únic procediment noble, digne d'ésser ensenyat, practicat i col·leccionat. No ens manquen exemples d'aquesta habilitat artificiosa, fruit de l'ensinistrament, de la paciència i de la constància. Un dels màxims exponents és el *Milagro de la Aguas* (1822-1834) de Rafael Esteve Vilella, gravat del quadre de Murillo de l'Hospital de la Sevilla.

Aquesta funció reproductora del gravat sobre metall es mantindrà vigent al llarg de tot el segle. Fins i tot, després de la concurrència dels procediments fotomecànics que el suplanten es pronuncien discursos en la seva defensa, com és per exemple el de Bartolomé Maura quan ingressa a l'Acadèmia¹, el 1899: malgrat reconèixer que el fotogavat és "utilísimo para facilitar la divulgación de imágenes, abreviar la reproducción gráfica de escenas, completar la imprenta i abaratar la mercancía editorial", comenta que mai podrà reemplaçar el gravat tradicional perquè està de "lo espiritual, en donde el artista deja, como en todas sus creaciones, la huella de la personalidad"².

Ja ben entrat el segle XX, Enrique Vaquer

¹ Bartolomé MAURA, *Sobre la conveniencia del renacimiento en España del grabado Calcográfico, llamado también de talla dulce*, (Madrid: Est. Tip. de la Vda. e hijos de M.Tello, 1899)

² *Ibid.*, p.14



R. Esteve Vilella, "El milagro de las aguas"
Pintura de Murillo

repetia la mateixa idea³, en llur discurs d'ingrés a l'Acadèmia: "la finalidad del grabado calcográfico como medio de reproducción, fue vencida por el objetivo de la cámara fotográfica y el perfeccionamiento de los procedimientos fotomecánicos...que abrevian la labor y son tan económicos como desprovistos de la menor emoción artística"⁴. Per aconseguir l'"emoción artística" a què fa referència l'autor, "se hace indispensable la mano de un buen retocador que complete con el buril los valores cromáticos que el objetivo de la cámara obscura no pudo traducir con verdadera precisión fotogénica".

2.1.3.- Segona meitat del XIX. L'aiguafort original

A partir de la segona meitat del segle XIX, l'aiguafort espanyol experimenta un canvi important, sobretot en els plantejaments teòrics que el regeixen. Aquest procediment, a part de l'aplicació en els àmbits acadèmics com un auxiliar per a preparar les planxes destinades al burí, es converteix en el vehicle d'expressió del gravat original.

A França -que continua capdavantera en els aconeteixaments artístics- es produeix un fenomen col·lectiu de ressorgiment de l'aiguafort que va invitar els gravadors a formar societats independents, allunyades dels jurats acadèmics, i afiançar el gravat original tot abandonant les reproduccions de les obres del passat. Una de les associacions més importants va ser la "Société des Aquafortistes" la qual, capitanejada per l'editor Cadart i recolzada pels teòrics Teófilo Gautier, Baudelaire i Burty, l'impressor Delâtre i una pléiade d'artistes com Corot, Coubert, Daubigny, Daumier, Jacque, Lalanne, etc., té com a finalitat

³ Enrique VAQUER, *El gravado en talla dulce, como expresión aplicada a documentos de garantía*, (Madrid: Blass, S.A. Tipografía, 1927)

⁴ Ibid., p.20

dur el concepte de "l'art per l'art" al gravat*.

Els objectius de la nova societat els exposa T. Gautier, en un dels prefacis de la publicació mensual de la nova institució: "Cette Société n'a d'autre code que l'individualisme. Chacun doit inventer et graver lui-même le sujet qu'il apporte à l'oeuvre collective. Aucun genre ne prévaut, aucune manière n'est recommandée; on est libre de montrer toute l'originalité qu'on a, et personne ne s'en fait faute. Celui-ci raze brutalement son cuivre à coups de sabre et se contente de quelques traits rudes et sommaires, n'écrivant sa pensée que pour les yeux qui savent lire; celui-là posse à l'effet, recroise ses hacheures, accumule les travaux; cet autre cherche l'aspect blond; un quatrième risque les brusques oppositions de noir et de blanc... Il n'importe! tout est bien qui signifie quelque chose, et qui montre dans un coin la griffe du lion". LE TEXTE ET TOUJOURS PRÉFÉRABLE A LA TRADUCTION (Août, 1863)*.

Aquesta llibertat tècnica a favor de l'individualisme i de l'expressió personal va suposar un trencament amb els esquemes acadèmics. Aquests gravadors, que per diferenciar-se dels professionals es van anomenar aiguafortistes, van prendre un seguit de mesures amb l'objectiu de singularitzar la seva obra i protegir-la de les edicions incontrolades que es produïen en l'època: Van limitar i enumerar la tirada; anul·lar la planxa un cop acabada l'edició; identificar els diferents estats de les proves (P.A., P.E., P.U., etc.), etc.

A Espanya, si bé no es va produir un moviment col·lectiu amb les repercussions de la "Société" francesa, també es van gravar estampes originals. Algunes d'elles a mans de pintors gravadors que van formar part de l'agrupació francesa o van mantenir contactes amb alguns dels seus membres, com és, per exemple, Francisco Lameyer, Carlos de Haes, Jiménez Aranda o Marià Fortuny.

L'aportació d'aquests artistes és una contribució més per fomentar el gravat original i elevar-lo a la categoria d'ART.

* Veure: Janine BAILLY-HERZBERG, L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des Aquafortistes 1862-1867, (Paris: Leonce Laget, 1972) 2 vols.

* Op.cit., J. Bailly-Herzberg, p.267

2.2.- ESTUDI CRITIC/ANALITIC DE LA TEORIA ESPANYOLA SOBRE GRAVAT CALCOGRAFIC

Després d'escorcollar un bon nombre de biblioteques, de fullejar catàlegs bibliogràfics i d'altres obres que ens podien servir de pista per a trobar algun manual sobre tècniques calcogràfiques escrit en espanyol del segle XIX, arribem a la conclusió que no n'abunden, per a no dir que no n'hem trobat cap.

La feina no ha estat en va, ja que, tal com ens ha passat quan estudiàvem les obres del segle passat, hem localitzat un nombre considerable de textos que d'una manera més o menys especialitzada parlen sobre el gravat. No són manuals específics del tema, tal com podia ser el de Manuel de Rueda, però, no menys interessants.

Malauradament, la única notícia que ens ha arribat d'un tractat calcogràfic, el "*Método de grabar al agua fuerte sobre cobre a imitación de la tinta china, conocido grabado a la aguada*" (Cádiz, 1823), d'un autor que respon a les sigles de A.X.B., no l'hem pogut localitzar enlloc¹.

A França, que durant aquest segle segueix mantenint la capdavantera en el gravat, es va publicar el primer manual sobre l'aiguafort original: el "*Traité de la Gravure à l'eau forte*" de Maxime Lalanne². Aquest tractat trenca amb la tradició del gravat clàssic i depassa el de Bosse, no tant en qüestions tècniques, però sí en plantejaments teòrics. En el pròleg, Charles Blanc³

¹ Aquest manual el cita A. Callego, *Historia del Grabado en España*, (Madrid: Cátedra 1979), p.277. També, J. Plà, *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, (Barcelona: Blume, 1986, 1era ed. 1956). El Sr. Plà no sap donar-nos cap més notícia sobre el manual.

² M. LALANNE, *Traité de la gravure à l'eau-forte*, (Paris: Cadart et Louquet, 1866)

³ Charles Blanc, i d'altres gravadors contemporanis, van entendre el ressorgir de l'aiguafort com una nova expressió artística que venia a reemplaçar la litografia: "Aujourd'hui, du reste, la gravure à l'eau forte redevient à la mode, comme pour remplacer la lithographie... La Société des Aqua-fortistes a été le fruit de cette

dirigint-se a Lalanne comenta: "je conviens, après vous avoir lu, que non seulement vous avez dépassé votre digne prédécesseur, Abraham Bosse, mais que vous avez rendu son livre inutile, en venant le votre indispensable"⁴.

Aquesta caducitat del tractat d'Abraham Bosse és fa palesa, també, en la introducció de l'autor:

"Le travail d'A. Bosse avait vieilli. Quelques-unes de ces parties étaient devenues inutiles; par exemple, les formules si multipliées sur la manière de composer soi-même les substances propres au vernissage et à la morsure. D'autres étaient restées insuffisantes. Bosse n'ayant pas, quoique contemporain, eu connaissance de l'oeuvre à l'eau-forte de Rembrandt et des résultats extraordinaires obtenus par ce grand artiste. Quant aux écrits postérieurs à celui d'Abraham, il ne fallait point s'y arrêter, outre qu'ils sont peu nombreux, ils ne contiennent que de sommaires indications, en quelque sorte les rudiments de la matière".

Després d'aquesta publicació varen sortir de les premses franceses d'altres similars, com és, per exemple, el *Nouveau Traité de la Gravure à L'eau-forte à l'usage des peintres et des dessinateurs* de A.P. Martial⁵; *L'Eau-forte, pointe sèche et vernis mou* (Paris: 1877) de A. Delâtre; *Comment je deviens graveur à l'eau-forte* (Paris: Cadart, 1876), del Compté Lepic, etc.

No coneixem cap traducció espanyola d'algun d'aquests manuals. Tanmateix en més d'un dels textos que estudiarem s'hi deix entreveure llur influència.

renaissance". Pròleg del tractat de Lalanne.

⁴ Op.cit., M.Lalanne p.VI

⁵ A.P. MARTIAL, *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte. A l'usage des Peintres et des Dessinateurs*, (Paris: Tip. Serigne frères, 1873)

2.2.1.- TRACTATS I MANUALS:

MORENO TEJADA, Juan: Excelencias del Pincel y del Buril, que en cuatro siervas cantaba por... (Madrid: Imprenta de Sanche, 1804)

Secretos raros de Artes y Oficios. Obra útil a toda clase de personas. La da a luz un artesano decoroso de extender tan importantes conocimientos a su patria. (Madrid: Imp.de Sancha, 1805)

MUNATZ Y MILLANA, R.: Manual de Curiosidades artísticas y entretenimientos útiles compuesto por...con presencia de lo más selecto y moderno publicado en el extranjero en ciencias y artes (1era ed. - Reus: Franciso Sanchez, 1831)

PULIDO, Antonio José: Tratado de las riquezas de Bellas Artes y Oficios: Prosperidad de la salud, y método de prolongar la vida: con otros conocimientos útiles (2na. ed. Corregida y aumentada. Madrid: Imp. de Cruz Gonzalez, 1835)
Manual de Barnices y Charoles de todos géneros y para todas materias, segun los mas perfectos y modernos descubrimientos de la química. Que además contiene, métodos para dorar y platear en frio y en caliente, tintes, tintas comunes y simpáticas, bálsamos, medicamentos, cosméticos, aguas de olor, pomadas y otras varias curiosidades. Obra necesaria á los artistas, y muy útil á toda clase de personas. (1era ed. - Barcelona: Lib. de Oliveres y Gavarró, 1835)

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: Instrucción para el pueblo. Cien tratados sobre los conocimientos mas indispensables. Obra enteramente nueva con grabados intercalados en el texto Tom II. tractats: 51 al 100. (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1851)

Secretos de utilidad y recreo. Libro indispensable a toda persona por reunir secretos y recetas útiles y recreativo, contiene también una instrucción para fabricar los principales licores. (Barcelona: Imp.de Cristina Segura, Vda.de Llorens, 1870)

DUPLESSIS, Georges: Las maravillas del grabado.
Traduít per Florencio JANER. (París: Librería
Hachette y Cie., 1873)

R(EYNES) S(OLA). P(edro): Manual para todas las
artes que contiene lo mas importante á la
agricultura, ganadería, jardinería, botánica,
albañilería, carpintería, pintura, perfumería,
vinos, destilación, tintorería, colas y barnices,
libros, dibujo, caza, economía doméstica, higiene,
recetas útiles de todas clases, etc., (Barcelona:
Lib. de Juan Oliveres, 1876)

GOUPIL Y RENAULD: A.B.C. del artista. Conocimientos
generales de dibujo sin instrumentos. Pintura sin
nocios de colorido. Aplicaciones. Higiene y
educación de la vista. Pintura de abanicos,
pantallas, y transparentes. Pintura en piel, pluma,
etc. (Barcelona: Salvador Manero Bayarri, posterior
a 1878, s.d.). Obra traducida del francés,
arreglada y ampliada por E. PORTLIER MONTBUY

GOUPIL Y RENAULD: Pintura para todos. Guía del
pintor de dioramas, cortinillas, pantallas,
porcelanas, etc. Con un tratadito de la pintura
sobre esmalte, y otro de el grabado en todos
géneros. (Barcelona: Imp. de Salvador Manero,
1879). Traducción por T. CORADA

2.2.2.- DICCIONARIS I ENCICLOPEDIES:

CAMPS ARNET, C.: Diccionario Industrial (Artes y Oficios de Europa y América) que comprende: Todo lo referente á los ramos de albañilería, cerrajería, carpintería, hojalatería, vidriería, etc.
(Barcelona: A.Eliás y Comp., ed. 1887), 6 vols.

ADELINE, J.: Vocabulario de Términos de Arte.
"Traducido y aumentado con más de 600 voces y anotado por J.R. MÉLIDA. (Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1888)

MADRAZO, Pedro de: Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de literatura, ciencias y artes
(Barcelona: Montaner y Simón, ed., 1887-18..)

2.2.1.- TRACTATS I MANUALS

JUAN MORENO TEJADA:

Excelencias del Pincel y del buril, que en cuatro
silvas cantaba D. Juan Moreno Tejada

Madrid, Imprenta de Sancha, 1804

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

Juan Moreno Tejada va ser un gravador de finals del segle XVIII i principis del XIX. No sabem del cert on va néixer, ja que en cap de les biografies consultades ho indica¹. En el catàleg de l'exposició "*Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*"², fixa l'any de naixement el 1739. La ressenya més completa sobre l'autor la trobem en el pròleg de l'obra que tot seguit analitzarem, i és a partir d'aquestes línies que alguns biògrafs partiran en el moment de noticiar al gravador³.

Fins els vint anys, Juan Moreno Tejada va estudiar, per decisió paterna, humanitats, encara que molt aviat emprèn un altre camí: "Yo decía ser un artista y no un teólogo o un jurisconsulto". Decideix dedicar-se a gravar, malgrat que no ho tenia fàcil: "En la época que yo emprendí el arte del grabado apenas había en España profesores de quien aprender los principios con solidez y con gusto, porque D. Juan Palomino pasaba de los 80 años, y D. Manuel Carmona estaba aún en París, y por esta causa me vi precisado a ser maestro de mí mismo, estudiando de noche el diseño en la Academia y de día las estampas de los mejores grabadores de la Europa, y siguiendo un sendero escabroso hasta entonces nunca hallado".

Moreno Tejada va ser un personatge adscrit als àmbits acadèmics: Va rebre el títol d'Acadèmic de mèrit de la Reial Acadèmia de Bel·les Arts de San Fernando, i el de la de San Carlos de Mèxic. El 1801, és anomenat Gravador de Cambra de Carles IV, càrrec que exercirà fins la seva mort en 1805.

Podem considerar-lo un gravador de segona fila en comparació a Manuel Salvador Carmona i alguns

¹ Veure bibliografia sobre el gravador al final de l'apartat

² Subdirección General de Museos, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Catàleg exposició de Madrid, XII-1981/I-1982, p.274

³ Manuel OSSORIO BERNARD, *Galeria biográfica de artistas españoles del s. XIX*, (Madrid, Ramón Moreno, 1883-1884), pp.467-468. VINAZA, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, (Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889-1894) T.III, pp.111-112

dels seus deixebles com són, per exemple, Blai Ametller, Fernando Selma, Estebe Boix o Rafel Estove, entre d'altres. Les seves obres, però, són estimades i encaixen plenament en el gust de l'època. La seva producció artística, encara que no va ser un dels gravadors més prolífers, és força variada: Va intervenir en la sèrie de "Retratos de los Españoles Ilustres", junt amb Fernando Selma, Francesc Muntaner i Joaquín Ballester; Va participar en la il·lustració de llibres, tals com les làmines per *Historia de la Conquista de Mexico, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* d'Antonio Solís (1783-1784), i algunes obres de Cervantes; Va formar part del nombrós grup de gravadors que il·lustren temes religiosos pels evangelis, els missalets, els epistolaris, etc.; Va gravar per commemorar fets històrics com és la "Vista del combate entre la armada franco-española y la británica que tuvo lugar en Tolón", el 22 de febrer de 1744; També va participar en la il·lustració d'una obra científica. Es tracta de la l'estampa "Enfermedades de los ojos" pel llibre *Cirugia expurgada* de Juan de Gorter (1780).

Com a teòric, poeta o literat, no està gaire considerat per la crítica. Segon Manuel Ossorio "No se encuentran motivos para elogiarle en concepto de poeta"⁴. Una opinió semblant la comparteix el Conde de la Viñaza, quan diu: "Era Moreno Tejada escritor y poeta; si bien no merece recomendación por ninguna de estas cualidades"⁵.

Aquests dos crítics consideren *Excelencias del pincel y del buril* per les notes biogràfiques del pròleg, de les quals es serveixen per donar notícia del gravador.

⁴ Op.cit., M.Ossorio, p.467

⁵ Op.cit., Conde de la Viñaza, p.111

EXCELENCIAS
DEL PINCEL Y DEL BURIL,
QUE
EN QUATRO SILVAS
CANTABA

D. JUAN MORENO DE TEJADA,

GRABADOR DE CÁMARA DE S. M.
Y ACADÉMICO DE MÉRITO DE LA REAL DE S. FERNANDO,
Y DE LA DE S. CARLOS DE MÉXICO.

M A D R I D
EN LA IMPRENTA DE SANCHA.
AÑO DE M.DCCC-IV.

PRESENTACIO DE L'OBRA

Excelencias del pincel y del buril es divideix en quatre silves i es dedica la darrera al gravat. Malgrat no parlar d'aspectes tècnics, la recollim en aquest estudi perquè és el document més directe de la situació en què es troba el gravat a finals del s.XVIII i a principis del s.XIX.