

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

1.3.2.- TRACTATS I MANUALS

JOSE GARCIA HIDALGO:

Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte
de la Pintura

(1680-1691?)



BERAEEFIGIE.
YnobilissimasARMAS.
deD. Joseph.Garcia.
Ydalgo. Bv ruc so.
Albares: i Montoñ
PRG

ARMAS DE V. S. O.

ARMAS DE DALGO

ARMAS DE V. S. O.

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

Tenia molt poques notícies de José García Hidalgo, ja sigui com a pintor o com a teòric del barroc espanyol. L'estudi monogràfic més complet és el de F.J. Sanchez Cantón i a A. Rodríguez Moñino en el facsimil que va publicar l'Instituto de España¹. J.A. Ceán Bermúdez també va dedicar-hi un bon nombre de pàgines en llur *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*².

García Hidalgo, segons Sanchez Cantón, era d'origen Castellà³. La primera formació artística la rep a Múrcia amb el "Noble Don Nicolás de Villacís;...después con el diestro Francisco Gilarte". Es trasllada a Roma, on estudiarà "con papeles" de Pietro da Cortona, de Carlo Maratti (1625-1713), de Salvator Rosa (1615-1673) i de Giacinto Brandi (1623-1691). Per motius de salut, ha de tornar a Espanya, i s'instal·la a València, on es posarà en contacte amb els millors artistes de la ciutat. Entre ells Joan Ribalta, Gerónimo Espinosa, Pablo Pontones i Esteve i Miquel March. Assistirà "asiduamente a la Academia"⁴, on "satisfaze lo curioso de (su) afición".

Després de viure uns setze anys a les tres ciutats esmentades -Murcia, Roma, València-, es

¹ José GARCIA HIDALGO, Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura. (Madrid: Inst. de España, 1965). Estudi preliminar a cura de F.J. Sanchez Cantón i A. Rodríguez Moñino.

² J.A. CEAN BERMUDEZ, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España. (Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800). T.II, p.164-169

³ Op.cit., J.García Hidalgo, p.14. Segons Sanchez Cantón: "Palomino, al decir que era paisano de Conchillos le creía valenciano; el Conde de Campomanes ... le supone asturiano; Ponz le da por patria a Murviedro, si bien luego se desdijo; Ceán sugirió si sería murciano, y Orellana, por haberlo oído a artistas que le habían tratado, tenía lo por de Valladolid, o de allí muy cerca; reforzando su suposición lo que el propio García Hidalgo declara: que los valencianos ... le llamaron el Castellano"

⁴ Per obtenir més informació sobre l'origen i desenvolupament de l'acadèmia valenciana veure: F.M.GARCIA ORTIZ de TARRANCO, La Academia Valenciana de Bellas Artes. (Valencia: 1945)

trasllada a Madrid (1674)*, on contactarà amb el "grande Don Juan Carreño", Francesco Rizzi, Herrera "el mozo", els joves Claudio Coello, Jiménez Donoso, José Antolínez i Francisco Ignasi Ruiz de la Iglesia.


Entre els diferents càrrecs que va exercir destaquem el d'estar al servei de Carles II durant més de vint anys, el de pintor de cambra honorífic de Felip V i el de censor de pintures per encàrrec de l'Inquisició.

Les seves obres pictòriques, la majoria signades, es troben disperses en diferents ciutats espanyoles com són: Madrid, Compostela, Lleida, Lugo, etc.

La data de la mort de José García Hidalgo és incerta i diferents autors la situen entre l'any 1717 i el 1718°.

* Op.cit., J.A.Ceán Bermúdez, p.165

° Veure: Francisco CALVO SERRALLER, Teoría de la Pintura del siglo de Oro, (Madrid: Cátedra, 1981) p.590. En F.J.Sánchez Cantón en el facsímil fixa la data de la mort del pintor-tratadista l'any 1717, p.15. A.Rodríguez Moñino el 1722, p.31.



PRINCIPIOS
PARA ESTVDIAR
EL NOBILISSIMO, Y REAL ARTE
DE LA PINTVRA,
CON TODO, Y PARTES DEL
CVERPO HYMANO, SIGVIENDO LA
me, or Escuela, y Simetria, con demostraciones
Matematicas, que ajustan, y enseñan la
proporcion, y perfeccion del rostro, y
ciertos perfiles del hombre,
muger, y niños.

CON cuya Escuela enseñava el Autor à sus Discipulos, y en cuyos principios estudiaron dos en particular, que el vno es Don Lidoro de Redondillo, segundo Pintor de Camara de la Magestad, que por su mucha destreza, y valentia, goza la plaça que tenia el Inigne Don Francisco Rizi, que està en gloria; y el otro llamado Don Antonio Gonzalez, natural de Toledo, que pasó à Roma, donde los Academicos Romanos à vista de sus dibujos, le aplaudieron la buena escuela que seguia, y admiraron que la huviesse aprendido en España, siendo la mesma que el Autor aprendió en Roma, y en Madrid, así de los grandes Artifices, como de Estatuas, y Originales famosos, siguiendo en el todo al divino Alberto, y en parte à Juan Caulin, y en algo concordando con Juan de Otse, lo qual verá el curioso, declarado en 360. demostraciones, que son las que este libro contiene, con la medida siguiente.

A todo lo alto del cuerpo humano, se le dãn ocho cabeças de toda su altura, pues quando se ha de hazer, ò dibujar qualquier Figura (siendo regular, que no esté en elcorço) se dà una linea, y esta se divide en ocho partes; la mas alta para la cabeça, la segunda hasta los pezones de los pechos, la

6

tercera

PRESENTACIO DE L'OBRA

Coneixem dos llibres de José Garcia Hidalgo: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura i Geometria práctica sobre los problemas no resueltos*. Aquest segon es va publicar sense fer constar ni el lloc, ni l'impressor, ni la data. Tanmateix, però, podem assegurar que va ser posterior al que nosaltres analitzem, ja que l'anuncia al lector tot dient:

"Tambien ha sacado a luz un libro para estudio de Pintores y Escultores y curiosos, con la práctica de los colores del olio, temple y fresco, y hacer encerados y abrir de agua fuertes, con reglas de Geometria, Perspectiva, y Música, Aritmética y de Armeria, con 600 (corregit 160) demostraciones...se hallarán en su casa en la Plaza de la Olivera", segurament de València.

Dels pocs originals que es conserven, cap d'ells no manté ni el mateix nombre de làmines ni l'ordre de col·locació. S'hi observen anomalies inadmissibles en una edició d'una obra destinada al públic. Per exemple: repeticions de planxes, estampació recto-verso, estampacions descentrades o fins i tot tallades, etc.

Segons Antonio Rodríguez Moñino, l'obra de Garcia Hidalgo no es va editar mai, sinó que és "un conjunto de pruebas reunidas facticiamente por el autor para obsequiar a amigos"⁷.

Es difícil establir una cronologia de l'obra. En Sanchez Cantón⁸ la situa entre el 1680 i el 1691, ja que algunes de les làmines són datades entre aquest interva⁹ de temps (1681, 1684, 1687,...1691).

El text que acompanya les làmines és molt breu. Comença amb un sonet, seguidament dues pàgines introductòries on l'autor ens anuncia que aquests són els principis amb que van estudiar dos dels seus deixebles, "Don Isidoro Redondillo y Don

⁷ Op.cit., veure la nota 1., pròleg. Es cataloguen vuit originals de l'obra.

⁸ Ibid., p.33 Estudi bibliogràfic a càrrec de A.Rodríguez Moñino.

⁹ F.J.SANCHEZ CANTON, Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, (Madrid: Bermejo Imp., 1934) p.101

Antonio Gonzalez¹⁰. A continuació, trobem les onze pàgines del pròleg que constitueixen la part doctrinal del llibre, en les quals ens ofereix notícies d'alguns artistes de llevant de segona fila, a més d'algunes notícies sobre aspectes tècnics, on l'autor desenvolupa normes, consells i algunes receptes per a la pràctica pictòrica.

L'aportació pràctica consta d'uns cent-trenta aiguaforts, de tema molt divers, a més del repertori acadèmic d'ulls, nassos, boques, caps, etc.-components típics d'una cartilla acadèmica-, desenvolupa problemes de proporcions, fisonomies, perspectiva, anatomia, anamorfosi, geometria, un alfabet per a muts, etc.

Al "Estudio Bibliográfico" de A. Rodríguez Moñino¹¹, l'autor es dedica a estudiar els antecedents de l'obra de José García Hidalgo. Segons aquest autor, el primer espanyol que va reunir un conjunt de làmines que servís per a l'ensenyament va ser José de Ribera en la seva època napolitana. Ja hem comentat que J. García Hidalgo va tenir la possibilitat de conèixer l'obra de Ribera en el seu viatge a Itàlia.

Altres cartilles espanyoles que podrien haver influït a l'autor són la de Pedro de Villafranca y Malagón, gravada a Madrid entre el 1636-1637¹², i la de Vicente Salvador Gómez, publicada el 1674 sota el títol: *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*.

La crítica

Calvo Serraller¹³, coincidint amb l'opinió de Menéndez Pelayo¹⁴, qualifica els Principios com una

¹⁰ L'autor es refereix a: Isidoro de Arredondo i Antonio González de Cedillo

¹¹ Veure nota 1, p. 24 i ss.

¹² Ibid., pp. 27-29. A. Rodríguez Moñino fa un estudi força complet de la cartilla de Pedro de Villafranca.

¹³ Op. cit., F. Calvo Serraller, p. 589

¹⁴ Marcelino MENENDEZ PELAYO, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1940. T. II, p. 429. Llegim: "Carece de toda importancia científica, cinedo... una cartilla de dibujo o poco más".

cartilla acadèmica, i la compara amb la de Vicente Salvador Gómez¹⁵. Segons l'autor, no la podem considerar com un "tratado doctrinal a la manera de Carducho o Pacheco"¹⁶. José Ruiz de Lihory¹⁷ coincideix amb aquesta opinió, encara que parla de l'obra d'una manera molt ambigua: "Tuvo tal celo por la juventud que escribió una cartilla de principios de pintura, que dibujó, grabó e imprimió a su costa en 1691. Incluía también en este folleto una relación con curiosas coticiassobre algunos artistas españoles".

Aquests comentaris són una mica desmereixadors perquè entre els Principis i una cartilla de dibuix hi trobem una diferència essencial: És la riquesa i varietat en el contingut dels Principis, que fa possible el seu abast a un públic molt divers. Així doncs, a més d'adreçar l'obra als pintors, la dirigeix als escultors, matemàtics, músics, arquitectes i "otros muchos profesionles, incluso los reyes de armas".

La crítica de Ceán és més positiva, i cita el text com una de les fonts d'informació que ha fet servir per escriure el seu Diccionari: "Manifestó su zelo por el adelantamiento de la juventud en el diseño de una cartilla de principios y reglas que dibujó, grabó e imprimió el año de 1691: pone en ella exemplos de diferentes simetrías del cuerpo humano: trata de la anatomía, de los varios modos de pintar, de la mezcla y composición de las tintas, del método que se debe tener en la enseñanza de este arte y del modo de gravar al agua fuerte con muchas noticias curiosas de algunos artistas é ilustres aficionados que les precedieron en España"¹⁸.

Segons Sanchez Cantón, "la obra es rarísima y de curiosidad suma... Deberá verse en sus Principios el testamento teórico-práctico de nuestra gran pintura del siglo XVII, otorgado por quien había aprendido al lado de una de sus figuras máximas: Carreño de Miranda"¹⁹.

¹⁵ Vicente Salvador Gómez, Cartilla y fundamentales reglas de pintura, 1674

¹⁶ Op.cit., F.Calvo Serraller, p.590

¹⁷ J.RUIZ DE LIHORY (Barón de Alcahalí), Diccionario biográfico de artistas valencianos, (Valencia: F.Doménech, 1897), pp.129-133

¹⁸ Op. cit., J.A.Ceán Bermúdez, t.II, p.167

¹⁹ Op.cit., J.García Hidalgo, p.19

En la mateixa línia és el comentari de Enrique Lafuente, que es va publicar en la revista *Clavileño*¹⁰: "Un pintor mediocre como García Hidalgo mostró a fines del s. XVII cierta vocación de aguafuertista en el sentido suelto y barroco, que podría defenderse si no fuera por las inhabilidades de su dibujo... Tuvo inclinación a la enseñanza del aguafuerte y la perpetuación de su técnica, ya que hubo de grabar una cartilla para la enseñanza de ella, en cuyas láminas sigue los estudios de expresión humana de Ribera, con facciones y gestos tan acusadamente barrocos por su acentuación de lo característico y su propia visión realista; la cartilla de García Hidalgo es también obra rarísima".

Ambits d'influències en la formació de l'autor

En la introducció, J. García Hidalgo ens comunica que els "Principis" els va aprendre a Roma i a Madrid. Les vies de coneixement que va tenir són tres: llurs mestres, l'examen d'estàtues i d'originals famosos, i l'estudi dels seus predecessors, entre els que destaca a "A. Durero, Cousin, Arfe, Jacobo Palma, Della Bella y Ribera"¹¹. A més dels autors citats, li van influir les obres de Odoardo Fialetti, les de Guercino, i la col·lecció de làmines de Carracci, làmines molt conegudes en els tallers dels segles XVII.

Objectius de l'obra

El motiu que va conduir al nostre tratadista a escriure els "Principis" és el de "no dejar sus estudios sin que aprovechasen a todos". No com molts dels artistes de la seva època, que no volen comunicar el que saben "diziendo: Que lo busquen como yo y es, que ay también avarientos en las ciencias y miserables, y desconfiados, que mueren sin manifestar el tesoro de la sabiduría, como los

¹⁰ E. LAFUENTE FERRARI, "Antología del Grabado Español", *Clavileño*, II, Madrid, 1959, p.42.

¹¹ Remetem al lector al principi de la nostra exposició

que dexan las riquezas enterradas, y si en vida prestaron o dieron algo, fue a poder de interés".

García Hidalgo es mostra contrari a aquesta postura i vol deixar el seu granet de sorra: "pues mi intento sólo es, como se ve, que todos puedan, o por curiosidad o por estudio, dar a los niños aplicación, a cosa tan precisa para el conocimiento de las maravillas admirables, y para todos los que nacen con esta inclinación, que no se malogren; y para los que sin muchos libros, quisieran adquirir noticias de la pintura, dibujando, y sabiendo colocar las partes en el todo, con regularidad, y fundamento, aunque cada cosa ha menester la vida de un hombre".

Segurament García Hidalgo va escriure l'obra durant la seva darrera estada a Madrid ja que Ceán fixa la seva arribada a la Cort l'any 1674 i els "Principis" són del 1680 en endavant.

Autodidacte en el gravat

Per aconseguir el seu propòsit, és a dir, presentar un conjunt de models útils al principiant, i "aviéndome Dios dado facilidad en el obrar, buena intención en el enseñar y tiempo para inquirir, y posibilidad para el gasto, quise sin aver tenido quien me diera luz del gravar las láminas, gravarlas, a costa de mal logradas esperiencias, poco curioso y mal pulido".

Tenint en compte els àmbits artístics que freqüentava García Hidalgo, encara que ens informi que va ser autodidacte en el gravat, segurament va rebre l'influència d'algun artista que coneixia aquest art. Per exemple, a Madrid entra en contacte amb Carreño de Miranda²², convertint-se en deixeble i col·laborador seu. Pot ser que fos amb aquest pintor que el nostre protagonista s'iniciés en el gravat, ja que coneixem un "San Lorenzo"²³ damunt coure de la seva mà. F.J.Sánchez Cantón recolza aquesta hipòtesi argumentant que García Hidalgo "hasta se aprovechó de sus mismos modelos; pues la comparación con varios dibujos del maestro resulta

²² Op.cit., J.A.Ceán Bermúdez, T.I, p.266. J.Carreño de Miranda (1614-1685). Pintor de Cámara a partir del 1658. A.Gallego: Historia del grabado en España, (Madrid: Cátedra, 1973), p.182

²³ Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982) Catàleg Exposició, p.224

convincents¹⁴.

La relació amb Antonio Palomino Velasco¹⁵

Antonio Palomino, que pels vols de 1680 també residia a Madrid, va ser condeixeble de García Hidalgo en el taller del pintor Carreño de Miranda. Per raons incertes, Palomino no va incloure el nostre autor en el tercer volum de la seva obra *Museo Pictórico y Escala Optica¹⁶*, titolat *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*.

En Ceán suggereix que existia una gelosia professional:

"Pintó (García Hidalgo) entonces un quadro para el oratorio del rey, que fue muy celebrado de todos, menos de D. Antonio Palomino, quien no podía sufrir los elogios que le hacían, ni la estimación en que le tenía Carreño. De aquí se originó la enemistad que había entre los dos, y el haberse encontrado más de una vez en pesados lances¹⁷".

Ens interessa destacar la relació entre els dos artistes: el 1680 es troben a la capital compartint el mateix professor i els dos són anomenats Pintors del Rei; García Hidalgo l'any 1683 i Palomino el 1688.

En els seus escrits teòrics, ambdós autors van introduir, d'una manera molt resumida, algunes notícies sobre l'aiguafort, dirigides als pintors i aficionats, i no de manera explícita als gravadors professionals. Les làmines que il·lustren les obres no són per ensenyar a gravar, sinó perquè els artistes aprenguin a dibuixar.

Per escriure les nocions sobre gravat, tant l'un com l'altre, es van servir del manual d'Abraham

¹⁴ Op.cit., J.García Hidalgo, p.17

¹⁵ Antonio Palomino Velasco i Acisclo, (1655-1726)

¹⁶ A. PALOMINO, Museo pictórico y Escala Optica, T.III. "El Parnaso Español Pintoresco Laureado", (Madrid: Imp. de Sancha, 1796)

¹⁷ Op.cit., J.A.Ceán Bermúdez, T.II, p.166

Bosse** que en aquell temps es trobava a les
Biblioteques de Palomino i de Juan Vicencio de
Lastasona**.

** Abraham BOSSE, Traité des manières de graver
en taille douce sur l'airin, (Paris: Chez Bosse,
1645)

** A.GALLEGO, Historia del grabado en
España, (Madrid: Cátedra, 1979), pp.191-192

ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE EL GRAVAT CALCOGRAFIC

En primer lloc reproduim l'apartat sobre gravat de l'obra de José García Hidalgo:

de blanco y negro; y las otras dos de azul, esmalte y blanco, ~~blanco, y modo de blanco~~. El pardo da sombra el amarillo de buen ocre. Y si lo quieren hermoso, mezclarle gentil, ò blanco; y despues con begiga de carnero, ò baca, ò puercos, mojada, puestas en la mano, en estado mordiente, y no seco se ca el lustre, pasando la ligeramente por encima con diligencia; se hazen de lienzos rapidos, y tafetanes, y se puede pintar encima. Y por si alguno gustare de aplicarse à gravar, ò entallar de agua fuerte, para exercitar el dibujo, y hazer algunas obras, pondré aqui las mejores recetas que han llegado à mis manos, aunque yo no he visto dellas con primor, ni cuydado. La primera es de calor, del verniz blando, y se haze de esta fuerte: Se toman dos onças de cera virgen, ò engrumo, vna de espalto, y vna de gláßilla, ò pez griega; todo esto se licua, y despues se echa en agua fria, y se hazen con las manos mojadas unos bollitos, ò pelotas, y se embuelven en tafetan, y se guardan para vntar la lamina, que se ha de gravar, la qual bien pabonada, y limpia se pone al fuego de carbon, y se vnta con dicho bollo, ò pelota, y se estiene que quede igual, y rocoso; despues se ahuma con bela de sebo, ò humo della; y en estar negra por igual se dexa enfriar, y se calca el dibujo; y se grava con abujas delgadas, y escoplos, como rajo de pluma para hazer delgados, y gruesos: despues de gravada se ponen paredes de cera, y tramentina, de un dedo de alto, y se echa el agua fuerte para, ò aguada en proporcion: y en lo que no se quiere que ahonde mucho, como son lejos, se tapa con masilla de sebo, y azeyte: y en lo que ha de comer mas se tapa despues, y en los terminos principales no se para de comer, con que quedarán mas fuertes; y en esta, y la siguiente se han de observar estos tiempos, para que se aparten los lejos de los cercas, y queden en las figuras unos perfles, y sombras suaves, y otras fuertes. Y en todo enieña la experiencia, lo que la pluma no basta; y el buen juyzio, y paciencia tambien, y si elen conseguir. Los dibujos se vntarán por las espaldas, con polbo de lapiz colorado, ò de albayalde, ò bermellon, frepandolos bien con el dedo, y limpiandolos de fuerte, que no se pegue en la lamina mas que lo que aplica: la abuja por encima el dibujo, ò escrito, y quedarán señalados en la lamina todos los perfles, q la abuja pasó por el dibujo. Otra receta de verniz, que llaman duro, para gravar laminas de agua fuerte: Toma cinco onças de pez griega, y otras cinco de resina de pino, y de almulliga vna onça, y de espalto vna onça, y de azeyte de nuezes quatro onças: y todo hecho polvos metelas en vna olla vidriada todos los polvos, y el azeyte de nuezes todo junto, y que cueza hasta que haga hilos como jarabe; y en estar así colarlo, y ponerlo colado en cosa vidriada, ò de cobre, y taparla; porque no le entre polvo, y usar del, y dura bueno veinte años, y mas: se da con la mano sobre la lamina, que quede bien tirado; y despues se pone al calor del fuego; y despues se ahuma con humo de bela de sebo: se buelve hasta que humee bien: y en menguar el humo, y que tocando con vn palillo no se raya, quitar la lamina del fuego, y dexarla enfriar, y despues calcar el dibujo, y gravarla, como queda dicho en el otro verniz, solo que en este se puede a falta de agua fuerte gualtar el vinagre siguiente: Toma vinagre blanco destilado, ò bien fuerte, tal armoniaco, tal comun, cardenillo: A tres escumbres de vinagre, seis onças de sal comun, y seis de sal armoniaco, y quatro de verdete ò cardenillo, todo hecho polvos, y ponlo todo en balsa vidriada, de fuerte que las dichas materias cojan en la mitad de la olla, y quede bacio para que no se salga al herbir, porque crece mucho, y se irá la virtud, y en dando tres herbotes quitarla del fuego, y dexarla enfriar, y despues colarlo, y guardarlo en balsa de vidrio doble, y bien tapada: y si al echarla estuviere fuerte, templarla con vinagre; y en estando ya gravada, y que ay a comido lo que se ha menester, se quitara con carbon de pino bien quemado, y frave, amolandola con él hasta que quede limpia, y se vea lo gravado claro para estamparla: y si à la prueba ay alguna falta, se retocará con el buril; advirtiendo, que todo sale al contrario de lo que se grava, y escrive, pues lo curdo sale derecho, y lo escrito se ha de escrivir al contrario, ò copiarlo, dibujado, y escrito por las espaldas, vntado con azeyte, ò à la li z, ò al espejo.

12 Y tambien importan estos documentos, à los que quieren que sus obras vayan bien encaminadas, por ser observaciones de hombres grandes, y consejos de toda verdad, y acierto. Lo primero es, que no tengan las figuras en sus acciones demasiada violencia porque no se desgoncen, y descompongan las figuras en sus acciones. * No encaminen la cabeza adonde el cuerpo. * Ni pierda el pomo de la garganta la figura plantada. * Ni siga en brazos, y piernas vn mesmo movimiento. * Ni encubra con la ropa la gracia, y perfles del desnudo. * No se doble la figura de modo, que los ombros baxen mas que el ombligo. * En las figuras arredondadas no se juntan las rosillas. * En las figuras que trabajan, trabajen todos sus musculos, y partes. * En las figuras de mugeres no se han de apartar piernas, ni pies, estando

L'autor distingeix el vernís dur del tou o negre²⁰, i ofereix una fórmula per cadascun d'ells. La primera que ens proposa és "de calor, del vernís blando", es a dir, de vernís tou:

"Se toman dos onças de cera virgen, o engrumo, una de espalto, y una de glasilla, o pez griega: todo esto se licúa, y después se echa en agua fría, y se hazen con las manos mojadas unos bollitos, o pelotas, y se embuelven en tafetán, y se guardan para untar la lámina".

Un fet xocant és que en García Hidalgo comenci explicant el vernís tou, quan en la seva època era més freqüent l'utilització del dur²¹. Una possible explicació és que el vernís tou és més fàcil de gravar-hi al damunt que el dur, i com que l'autor en va haver d'aprendre pel seu compte és probable que s'iniciés amb el procediment més senzill que tenia a l'abast. Aferma la nostra suposició el fet que no li coneixem cap estampa gravada amb el burí, tècnica que requereix molt aprenentatge²².

Els "Principis" van dirigits als pintors. La inclusió de les nocions sobre gravat són "por si alguno gustare de aplicarse a gravar, o entallar de agua fuerte, para exercitar el dibujo, y hacer algunas obras". En els segles XVII i XVIII molts pintors van fer alguna incursió als àcids encara que només fós per curiositat i no per dedicar-s'hi professionalment.

Després de les explicacions sobre el vernís tou, García Hidalgo comenta com aplicar-lo sobre la planxa que s'ha de gravar. A partir d'aquest moment i fins al final de l'apartat sobre gravat, podem assegurar que l'autor es va servir del tractat de Bosse per escriure el text.

²⁰ Quan els tratadistes del segle XVII i XVIII parlen del vernís tou es refereixen al negre actual.

²¹ A. BOSSE, Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin... (Paris: Chez Bosse, 1645). Aquest autor dedica molt poques pàgines al vernís tou en comparació al dur que ocupava dos terços de l'obra.

²² M.A. ORELLANA, Biografía Píntórica Levantina... (València, 1967). A la p.535 hi llegim: "No grabó jamás de buril dulce"

Influències d'Abraham Bosse

El procediment per envernissar la planxa és idèntic al que narra el tratadista francès: s'escalfa la planxa per estendre-hi el vernís de manera que "quede igual y poco". Tot seguit "se ahúma con bela de sebo , o humo della" per tal d'ennegrir-la²². La majoria de vernissos, tant els durs com els tous, s'ennegreixen una vegada aplicats damunt de la planxa perquè no reflecteixin en el moment de gravar.

Per aplicar l'aiguafort damunt la planxa, García Hidalgo, seguint a Bosse, aconsella encerclar-la amb una paret de cera i trementina d'un dit d'alçada. No especifica la composició de l'aiguafort dient només que és "l'eau forte de départ ou des Affineurs"²³ a dissolta amb una tercera part d'aigua.

En canvi, l'autor es preocupa per explicar la manera d'aconseguir les gradacions tonals per mitjà de les reserves. Altra volta, parteix del text francès²⁴:

"Y en la que no se quiere que abande mucho, como son los legos, se tapa con masilla de sebo, y azeyte; y en lo que ha de comer más se tapa después, y en los terminos principales no se para de comer, con que quedarán más fuertes; y en esta y en la siguiente se han de observar estos tiempos, para que se aparten los legos de los cercas, y queden en las figuras unos perfiler, y sombras suaves, y otras suertes".

En el moment de calcar el dibuix, cal fregar-lo per darrera amb "polbo de lápiz colorado, o de albayalde, o bermellón". Seguidament, es col·loca sobre la planxa i es ressegueix amb una punta, tal i com indicava el tratadista francès.

La fórmula de vernís dur és idèntica a la d'en Bosse²⁵ i es compon de "cinco onças de pez griega.

²² Remetem el lector a l'obra de Bosse, op.cit., p.42-43, per comparar les semblances amb la de García Hidalgo.

²³ Ibid., p.45

²⁴ Ibid., p.10

²⁵ Ibid., p.9

y otras cinco de rasina de pino, y de almátiga una onça, y de espalto una onça, y de azeite de nuezes quatro onças".

El vernís s'estira damunt la planxa amb la mà²⁷, s'escalfa perquè s'hi adhereixi bé i es fuma. Es deixa refredar i es grava "como queda dicho en el otro verníz".

En aquest vernís, a diferència del tou, l'autor descriu una fórmula de mordent a base de "vinagre".

"En éste (vernís dur) se puede, a falta de agua fuerte, gastar el vinagre siguiente: Toma vinagre blanco destilado, o bien fuerte, sal armoniaco, sal común, cardenillo".

Les proporcions d'aquesta fórmula i la manera de preparar-la són molt semblants a la de Bosse²⁸. L'única diferència és en la quantitat del vinagre: En el text francès hi llegim "trois pintes" i en l'espanyol "tres açumbres". En un primer moment, es va pensar en una errada de traducció del tratadista castellà, ja que una "açumbre" és el doble d'una pinta i, si les altres proporcions són idèntiques, tot fa suposar que en comptes de "tres açumbres" hauria de ser "una açumbre i media", -com més tard llegim en els escrits de Palomino i de Minguet²⁹.

En el Diccionari de Esteban de Terreros³⁰ llegim

²⁷ El fet que el vernís s'escampi amb la mà, tal com també ho explica Bosse, denota un arcaisme. Pocs anys després, quan Ch.N.Cochin reedita el tractat, desaconsella aquesta manera de procedir per por d'engreixar la planxa amb la suor de la mà i cremar-se (ja que s'aplica en calent). L'alternativa que proposa és utilitzar un tampó o un paper fi, tal com ho feia J.Callot. Veure, A.BOSSE, De la manière de graver à l'eau forte et au burin... (Paris: Ch.A.Jombert, 1745) p.15

²⁸ Op.cit., A.Bosse, p.11

²⁹ Pablo Minguet: "Demostración para saber gravar láminas de cobre, y de madera". (Madrid: Imp.del autor, 1761). A.Palomino, Op.cit., T.II., p.513.

³⁰ Esteban de TERREROS Y PANDO, Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondencias en las tres lenguas, francesa, latina e italiana, (Madrid: en la Biblioteca de los Reales Estudios de Madrid, 1786)

que la "açumbre" és una mesura que varia segons la
regió: "la Pinta común de Francia se toma
generalmente por lo mismo que la azumbre de medida
menor de Castilla". Probablement, quan Hidalgo va
escriure el text una "açumbre" equivalia a una
"pinta".

El capítol acaba amb un advertiment important:
Es tracta de l'inversió que es produeix de la
imatge gravada quan s'estampa:

"Pues lo curdo sale derecho, y lo escrito se ha
de escribir al contrario, o copiarlo, dibujado,
y escrito por las espaldas, untado con azeyte, o
a la luz, o al espejo".

BIBLIOGRAFIA SOBRE J.GARCIA HIDALGO

Calvo Serraller, F., Teoría de la pintura del siglo de Oro. (Madrid: Cátedra, 1981) pp. 589-616

Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de la Bellas Artes en Madrid. (Madrid: Imp. de la Vda.de Ibarra,1800) T.II, pp. 164-169

Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa. (Madrid: Ministerio de Cutltura, 1982), p.224

Gaya Nuño, J.A., Historia de la crítica de Arte en España. (Madrid: Ibérico Europea, 1975), pp.50-51

Lafuente Ferrari, E., Sobre la historia del grabado Español. (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989)p. 32. También "Clavileño", II, Madrid, 1959, p.42

Menendez Pelayo, M., Historia de las ideas estéticas. (Madrid: CSIC, 1940), T.II, p.429

Orellana, M.A., Biografía pictórica Levantina, o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos. 2na.ed. preparada per Xavier de Salas, (València:1967), pp.534-542

Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica, 4art.ed.(Madrid: Aguilar, 1947), pp.166, 572, 1048 i 1088

Ruiz de Lihory, José (Barón de Alcahalí), Diccionario Biográfico de artistas valencianos. (Valencia: F.Dómenech, 1897), pp.129-133

Sanchez Cantón, F.J., Fuentes literarias para la historia del arte español. (Madrid: Bernejo, 1934), t.III, pp.99-102

ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO:

El Museo Pictórico y Escala Óptica.

Tom II. Práctica de la Pintura

1 a.ed. Madrid: Vda. de Juan García Infaçon, 1724
(2 a.ed. Madrid, 1795-97, 3 a.ed. Buenos Aires,
1944, 4 a.ed. Madrid, 1947 i 5 a.ed. Madrid,
1988)



Juan Bernabé Palomino, Alegoría de la Pintura, dibujada por Antonio Palomino. A. Palomino, *Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1723.

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

Antonio Palomino neix a Bujalance, província de Còrdova, el dia 4 de desembre de 1655. De molt jove es trasllada a Còrdova on estudiarà gramàtica, filosofia, teologia i jurisprudència al col·legi de Sant Tomàs.

S'aficiona a la pintura, i a estones lliures copia dibuixos i estampes. Animat pels pintors Juan Valdés Leal i per Juan de Alfaro, Palomino dedica més atenció a la pintura, i compagina aquesta activitat amb els seus estudis de lletres.

Pels volts del 1680, recomanat per Alfaro es trasllada a la Cort de Madrid, on estudiarà matemàtiques amb el pare Jacobo Kresa, i rebrà la formació i l'amistat de Juan Carreño de Miranda i de Claudio Coello.

L'any 1688 rep el títol de "Pintor de cambra del Rei". A partir del nomenament i després de morts Carreño, Coello i Rizzi, tindrà nombrosos encàrrecs i es considerarà un dels millors pintors de frescos de l'època. Ornamentarà esglésies a València, a Salamanca, a Granada, y a El Paular.

Segons J.A.Ceán Bermúdez¹, l'any 1701 Palomino ja treballava en el primer tom de *El Museo Pictórico*. Malgrat que es publica el 1715, "tenia la censura del pare Alcázar y la licencia del ordinario en el 1708". El segon tom no veu la llum fins l'any 1724 degut, segons Ceán, "que conocia muy bien las dificultades que tenía que vencer para la adición de las *Vidas de los pintores y estatuarios españoles*".

L'any 1725, havent mort la seva muller, entra de sacerdot a la "Orden Terciaria del convento de San Francisco" de Madrid, on hi morirà un any després, el 13 d'agost del 1726.

¹ J.A.CEAN BERMUDEZ, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, (Madrid: Imp. de la Vda. de Ibarra, 1800). En la reedició del Museo Pictórico y Escala Optica, de Palomino (Madrid: Aguilar, 1988), s'hi transcriu la Biografia que J.A.Ceán Bermúdez dedica al pintor, pp.27-33

**EL MUSEO PICTORICO,
Y ESCALA OPTICA.
TOMO SEGUNDO.
PRACTICA DE LA PINTURA.**

EN QUE SE TRATA DE EL MODO DE
Pintar a el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion
de todas las dudas, que en su manipulacion pueden
ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos,
Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva,
y otras cosas muy espectales, con la direccion,
y documentos para las Ideas, o Assump-
tos de las Obras, de que se ponen
algunos exemplares.

DEDICALE

A LA CATHOLICA, SACRA, REAL Magestad
DE EL REY NUESTRO SEÑOR

DON LUIS PRIMERO,
(QUE DIOS GVARDE.)

POR MANO DE EL EXCELENTISSIMO
señor Marqués de Villena, Dignissimo Mayordomo
Mayor de su Magestad:

SV MAS HUMILDE CRIADO DON ANTONIO
Palomino Velasco, Pintor de Camara de su Magestad.

CON PRIVILEGIO

EN MADRID En la Vanda de Juan Garcia Inancion. Año de 1774.
Vende en el Calle de la Cruz de los Mercaderes de El Bronx, frente de las Casas de
San Felipe el Real.

PRESENTACIO DE L'OBRA

El *Museo Pictórico y Escala Optica* és un tractat sobre pintura que es divideix en tres volums: El primer és sobre la teoria, el segon sobre la pàctica i el darrer, sota el títol "El Parnaso español pintoresco laureado", ofereix una relació de les vides de pintors i escultors més importants per a l'autor.

La informació sobre gravat, objecte del nostre estudi, és en el segon volum, que es divideix en diferents llibres, en funció del grau de formació de l'aprenent a pintor: "el principiante, el copiante, el aprovechado, el inventor, el práctico y el perfecto". És en el darrer estadi, el del "el perfecto", on es parla sobre gravat, concretament en el capítol "De algunas curiosidades y secretos accesorios de la Pintura y de importancia para el que la profesa".

ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE GRAVAT CALCOGRAFIC

Palomino justifica la inclusió d'un apartat dedicat al gravat en el seu tractat amb una lamentació: "no en todas partes hay abridores de buril; o bien porque no todos saben dibujar, y destruyen el dibujo que se les entrega; de suerte que es menester mandarles borrar el nombre del autor, como me ha sucedido a mí. Y así me ha parecido poner aquí este secreto, de que tengo experiencia y satisfacción".

D'aquesta cita podem deduir que Palomino, com molts dels pintors de la seva època, havia practicat l'aiguafort i, pocs anys després, Manuel de Rueda ens ho confirma: "En el Tomo segundo dexò algun conocimiento sobre el modo de gravar al agua fuerte en barniz duro, en que tambien se exercitó, no sin inteligencia"². Tanmateix però, no s'hi douria dedicar assiduament, ja que no es coneixen planxes gravades per ell, i a més, en el moment de gravar les il·lustracions del seu tractat les encomana al gravador valencià Hipólito Rovira, que grava les estampes el primer volum, i al seu nebot Juan Bernabé, que grava les del segon. Corrobora aquesta suposició el fet que J.A.Ceán Bermúdez, quan biografia a l'autor, no comenta res d'aquesta faceta de Palomino gravador.

Igual que els "*Principia*" de García Hidalgo³, Palomino dirigeix l'obra als pintors i, malgrat incloure-hi unes nocions d'aiguafort, no està pensada pels gravadors. Ell mateix ho anuncia: "ofrécese tal vez a un pintor abrir de agua fuerte alguna cosa".

² Manuel DE ZUEDA, Instrucción para gravar en cobre, (Madrid: Joachin Ibarra, 1761) p.197

³ José GARCIA HIDALGO, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura, (1680-1691?)

La influència d'Abraham Bosse

La font que va fer servir l'autor per escriure aquest apartat és el tractat d'Abraham Bosse⁴. Podria donar-se la possibilitat que Palomino emprés el text de García Hidalgo, ja que cronològicament és anterior. A més, recordem que ambdós autors van ser condeixebles de Carreño a Madrid, en l'època que suposadament José García Hidalgo elaborava l'obra (els volts de 1680 en endavant). Tanmateix, la traducció del francès de Palomino és més fidel i precisa que la de García Hidalgo, raó per la qual rebutgem la possibilitat que Palomino copiés les nocions sobre gravat del tractadista espanyol. Per exemple, Palomino tradueix literalment la composició del vernís dur de Bosse, mentre que García Hidalgo l'hi afegia més components: la "almástiga y espalto". Palomino explica més detalladament que Hidalgo la manera d'aplicar el vernís damunt la planxa "sembrando toda de gotitas con un palillo" i fregant-lo amb la mà per unificar-lo. També és més fidel a Bosse⁴ que Hidalgo en l'exposició de l'ordre d'operacions que cal seguir un cop envernissada la planxa:

José García Hidalgo

"Después se pone al calor del fuego; y después se ahuma con humo de vela de sebo..."

Antonio Palomino

"Después se ha de ahumar para que tenga negro (...) y después se pone sobreumbre mancha en fuego"

L'apartat sobre el gravat a l'aiguafort de Palomino segueix la mateixa estructura que el tractat Bosse: comença explicant la composició de vernís dur. Seguidament, ofereix la fórmula de sèu i oli per tapar les zones de la planxa on l'aiguafort ja no ha d'actuar. A continuació explica com fer l'aiguafort i, finalment, la manera de forjar, polir i desgrijar el metall per poder-

⁴ A BOSSE, Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin, (Paris: Chez Bosse, 1645)

⁵ Ibid., pp.16-17

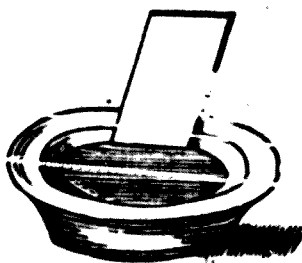
hi gravar.

La inclusió d'aquestes nocions sobre la preparació del metall al final de l'apartat quan, en realitat, són les primeres operacions que ha de realitzar el gravador, corroboren la influència del tractadista francès en l'espanyol.

Novetats de Palomino

Una novetat, no massa important, però que no s'ha localitzat ni en l'obra de Bosse ni en la d'Hidalgo, és la manera de tapar el recipient que guarda l'aiguafort. Segons Palomino, cal mantenir-la "tapada con un pergamino mojado", perquè no s'evapori. És un detall que se li va escapar al tractadista francès, tot i ésser molt meticulós en les seves explicacions.

La manera d'aplicar l'aiguafort damunt de la planxa difereix una mica de la d'en Bosse* (estampa núm 6). El tractadista francès ensenya un artefacte especialitzat. Palomino, més modest en el propòsit, simplifica l'instrument, reduint-lo a una fusta on recolzar la planxa i un cubell, tal com podem veure en la imatge següent.



Les eines

Palomino no comenta la possibilitat de retocar i corregir la planxa amb el burí, ni cita en cap moment quines són les eines per a gravar. Probablement, l'autor només es servia de la punta pels seus aiguaforts, sense l'intervenció de la *éshoppe* o del burí.

* Op.cit., A.Bosse, pp.30-31



Maniere de jeter l'eau forte sur la Planche

A. BOSSÉ, 1645

Els mitjans que es deuria servir Palomino per gravar a l'aiguafort són molt modestos. Tant ell com la majoria dels pintors que van practicar aquest art no disposaven d'un material específic de gravador, sinó que deuriem improvisar-lo amb alguns estris del domicili i del taller.

Abraham Rosse, en canvi, era un gravador professional que disposava d'un taller equipat amb el material més indispensable per gravar i estampar, el qual cita en el seu tractat.

Aquesta diferència "professional" pot ésser la causa que Palomino incorporés algunes modificacions en les nocions sobre gravat en llur text, per tal d'adaptar-lo a les possibilitats dels pintors espanyols a qui anava dirigida l'obra i que, en definitiva, són els que gravaran.

Aquesta restricció dels recursos és possible, només, si el que la proposa té alguna experiència d'allò que està parlant. Aquest fet corrobora que Palomino havia gravat a l'aiguafort. Pot ser que s'iniciés en la seva pràctica en el taller del pintor Carreño, on suposem que també en va aprendre García Hidalgo.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A. PALOMINO

Aguilar, R., Nuevos datos para la biografía de Palomino, (Córdoba: Arena, 1959)

Aparicio Olmos, E., Palomino, su arte y su tiempo, (Valencia: Servicio de Estudios Artísticos "Inst. Alfonso el Magnánimo", 1966) Col. Cuadernos de Arte, 16

Bonet Correa, A., "Las láminas de el Museo Pictórico y Escala Optica de Palomino", Archivo Español de Arte, t.XLVI, n.182, 1973, pp.131-144

Calvo Serraller, F. La teoría de la pintura en el siglo de Oro, (Madrid: Cátedra, 1981), pp.619-699

Ceán Bermudez, J.A., Diccionario de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España, (Madrid: Imp.de la Vda. de Ibarra,1800)

Diccionario biográfico de artistas valencianos, (Valencia: Tip. Doménech, 1897), pp.129-133

Gallego, Antonio, Historia del grabado en España, (Madrid: Cátedra, 1979) PP.232-234

Gaya Nuño, J.A., Vida de Acisclo Antonio Palomino, (Córdoba: Pub. del Excm. Diputación Provincial de Córdoba, 1981)

Gaya Nuño, J.A., "En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional", Goya, n.5, 1955, pp.265-273

Menéndez Pelayo, M., Historia de las Ideas Estéticas en España, (Madrid, 1940) t.III, pp.515-524

Moya Casals, E., "Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco", Archivo Español de Arte Valenciano, XXV, 1954, pp.125-136

León Tello, F.J.; Sanz Sanz, M.Virginia, La teoría española de la pintura en el s.XVIII. El Tratado de Palomino, (Madrid: Pub. Dpt. Filosofía Práctica. Univ. Autónoma de Madrid, 1979)

Rueda, Manuel de, Instrucción para graver en cobre, (Madrid: Joachin Ibarra, 1761). pp.196-198

Salas, X. de., "Manuscritos de Palomino", Archivo Español de Arte, XXXII, n.125-82, 1959 p.69.

Ib. "Sobre la segunda edición del libro de

Palomino", XXXVIII, 1965, pp.327-330

Sanchez Cantón, F.J., Fuentes literarias para la historia del arte español (Madrid: 1934-1936) T.III, pp.99-102

Simón Díaz, J., "Palomino y otros tasadores oficiales de Pintura", Archivo Español de Arte, XIX, 1947, pp.121-128

Vargas Ponce, José de, "Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado"(1790) pp. 68 i 79. Comentat per Juan Carrete en la Revista de Ideas Estéticas, n. 133, t. XXXIV, gener-març 1976.

BERNARDO MONTON:

Secretos de Artes Liberales y mecánicas,
recopilados y traducidos de varios, y selectos
Autores, que tratan de Physica, Pintura,
Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura y Charoles,
con otras varias curiosidades ingeniosas

1era.ed. Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1734 i a
Barcelona: Imp. María Angela Martí Vd. 1734

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

No hem trobat pràcticament cap referència a la vida i obra de Bernardo Montón. No coneixem ni el lloc ni la data del seu naixement. Només podem dir, per l'informació que ens ofereix Vicente Castañeda¹, que era un clergue interessat per la cultura i la seva difusió:

"Indudablemente, don Bernardo Montón debió ser un clérigo de buenas costumbres, celoso de sus deberes, quien en los ratos libres de sus ocupaciones frecuentaba como tantas otras personas de mayor o menor ilustración la librerías de la Corte, en las que, como es sabido, se reunían en tertulia muchos autores; y oyendo de unos los juicios i informaciones sobre determinadas materias, y de otros los experimentos físicos i químicos que hacían mezclando los mas diversos ingredientes, meditò sobre la utilidad que al bien común reportaría la publicación que un modesto libro en que se recogieran tales datos, así como otros que su experiencia pudiese aportar al contenido".

¹ Vicente CATANEDA Y ALCOVER, Ensayo sobre una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas (s.XVI-XIX). (Madrid: Imp.ed. Maestre, 1955) pp.380-382

PRESENTACIÓ DE L'OBRA

El *Secretos de artes liberales y mecánicas*, tal com el seu títol indica, aplega fórmules i explicacions sobre diferents aspectes de la "physica, pintura, arquitectura, optica, chimica, doradura y charoles". Entre aquestes receptes n'hem trobat una que fa referència al gravat a l'aiguafort per gravar el ferro.

En el segle XVIII, el coure era el metall més usual per gravar. El fet que l'autor citi el ferro és per nosaltres una novetat.

ESTUDI CRITIC/ANALITIC SOBRE EL GRAVAT CALCOGRAFIC

Sota el títol "Agua para abrir sobre el hierro", Bernardo Montón descriu una composició de mordent per atacar el ferro, una de vernís, i unes breus notícies sobre com gravar a l'aiguafort:

"Toma sal armoniaco, sublimado, y cardenillo, partes iguales, agallas, y vinagre fuerte; incorporado todo esto junto en consistencia de Julepe; luego prepara este barniz: toma cera virgen, pez griega, rasa de pino y trementina; junta todo esto a la lumbre, y así en calinete lo pondrás sobre el hierro con una brocha, después con el buril dibuxa sobre este barniz lo que te pareciere; luego le pondrás encima el agua arriba dicha, y en diez, o doce horas hace su efecto"¹.

La composició de l'aiguafort és molt semblant a la que proposava Abraham Bosse en el *Traité des manieres de graver en taille douce sur l'airin*². Tanmateix, però, el tractadista francès l'utilitzava per gravar planxes de coure i Montón la cita pel ferro. Comparem les dues fórmules:

A. Bosse

"... Cette eau forte se fait de vinaigre, sel armoniac, sel commun, & verdet"

B. Montón

"Toma sal armoniaco, sublimado, y cardenillo, partes iguales, agallas, y vinagre fuerte"

Com podem comprovar les dues es componen de vinagre, sal i verdet. La sal armoniac -o també

¹ Bernardo MONTÓN, Secretos de Artes liberales y mecánicas. (Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1734)p.116 i (Barcelona: M. Angela Martí Vda., 1760) p.159

² A. BOSSE, Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin. (Paris: Chez Bosse, 1645), p.10

amoníac-, és el clorur d'amonium o clorhidrat d'amoníac, derivat d'una sal de l'àcid clorhídric⁴. El verdet és l'acetat neutre del coure, que antigament s'obtenia per l'oxidació del coure amb el vinagre⁵.

El text segueix tot explicant la fórmula del vernís: "Toma cera virgen, pez griega, resina de pino y trementina, junta todo esto a la lumbre". Podem deduir que es tracta d'un vernís tou, per la component de cera i perquè s'aplica en calent.

Ben entrat el segle XVIII, es coneixen diverses fórmules de vernís tou. Manuel de Rueda, ens n'informa de vàries en el seu tractat⁶.

Els ingredients essencials són la cera verge (generalment és la base), la resina (de pi, de llentiscle, d'abet...), i el betum Judaic o asfalt o ambre.

La composició de Montón conté cera i resina però no hi apareix cap ingredient que substitueixi el betum judaic. Tant la "pez griega", com la resina de pi o la trementina, són en definitiva resines, encara que en diferent estat: la resina és oliosa i s'obté directament del pi, de l'abet, etc. Aquesta resina destil·lada amb vapor, produeix un oli incolor i inflamable que s'anomena essència de trementina. Amb els residus d'aquesta destil·lació obtindrem la "pez griega", que no es altre cosa que la resina Colofònia. Aquests residus es couen en aigua fins que queden secs i vidriosos.

L'única eina que cita l'autor per gravar és el buril: "con el buril dibuxa sobre el barniz lo que te pareciere". Generalment es dibuixava sobre el vernís amb les puntes i les échoppes, i es

⁴ André BÉGUIN, Dictionnaire technique de l'estampe, (Bruxelles: A. Béguin, 1977) pp.29-30

⁵ Op.cit., B.Montón, p.46. "Para hacer el verdadero cardenillo: toma cobre en planxas, ... y en unos barriles, ó cubos pondrás un suelo de orujo, y otro de cobre, y así continuarás hasta que esté lleno: le pondrás encima una quarta parte de vinagre y otra octava parte de nitro, y alun: tapa los vasos, dexalos en lugar húmedo por espacio de 15 o más días: al cabo de este tiempo saca las láminas, raspalas el orin verde que tengan, y repite en ponerlas, hasta que hayas consumado el cobre en cardenillo"

⁶ Manuel de RUEDA, Instrucción para gravar en cobre..., (Madrid: Joaquín Ibarra, 1761), pp.77-85

reservava el burí per fer els retocs finals, després d'haver gravat la planxa amb el mordent.

Montón no especifica la manera d'aplicar l'aiguafort damunt la planxa. Recordem, pels textos anteriorment analitzats, que hi havia dues possibilitats: La primera seria encerclant la planxa amb unes parets de cera i vessant l'aiguafort en el seu interior, tal com ho exposa José García Hidalgo⁷. I la segona, fixant la làmina en una fusta i recolzant-la en un cubell que contingui l'aiguafort, anar-l'hi vessant pel damunt, de manera que el líquid no estigui mai quiet, sinó que circuli constantment. Aquesta és la manera que ensenyava Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Optica*⁸.

Montón es limita a dir "le pondras el agua arriba dicha, y en diez, o doce horas hace su efecto". Pel temps sembla que es tracti del mètode d'encerclar la planxa amb parets de cera, ja que és improbable que el gravador estigui tantes hores vessant l'aiguafort sobre el metall.

En un altre apartat del text, trobem una fórmula molt curiosa "Para dar color à una Imagen burilada en cobre". Diu així:

"Toma sal común, sal armoniaco, otro tanto vitriolo romano, y de ciprés, partes iguales, incorpora todas estas cosas en polvos, y ponlos en un vaso evaporativo (muy conocido de los quimicos) y cuando conozcas, que esta composición empieza à humear, toma las planchas de cobre y ponlas sobre los vapores, que suben de dicho vaso, que las sales, y vitriolos, que contienen substancialmente sus colores, daràn color a las referidas piezas"⁹.

No hem pogut saber quin era l'objectiu que es perseguia al donar color a una imatge burilada en coure. Hom pot pensar que serviria per evitar els reflexos del metall sobre els ulls del gravador.

⁷ José GARCIA HIDALGO, Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura. (1680-91?)

⁸ A. PALOMINO, El Museo Pictórico y Escala Optica, t.II (Madrid: Vda. de Juan García Infaçon, 1724).

⁹ Op.cit., B.Montón, p.153

però, aleshores, la planxa encara s'hauria de gravar, i en la fórmula sembla que l'autor parteix d'una planxa ja burinada.

Aquesta recepta és l'única vegada que l'hem trobat en els textos analitzats, i no sabem quina era la seva utilitat. Podria ser que fos per a conservar la planxa com a peça de decoració un cop feta l'edició.

No tenim cap indici que ens ajudi a endevinar quina és la font d'informació de la qual es serveix Montón per escriure els apartats comentats. Per la raresa i els dubtes que hem assenyalat del text, deduíem que no es va servir del tractat d'Abraham Bosse.

Pel títol de l'obra coneixem que és una recopilació i traducció "de varios y selectos Autores". Però no indica de quins autors es tracta, pot ser que fossin aquells amb els quals es reunia, durant les hores d'oci, en les llibreries de la Cort. També es possible que traduis algunes fórmules dels volums que formaven part de les llibreries esmentades.

El manual va tenir molt bon ressò i es va reeditar diverses vegades. Concretament, en el *Manual del librero hispanoamericano*¹⁰, es cataloguen deu reedicions diferents:

- . La primera publicació és la que hem consultat: Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1734, i Barcelona, Imp. de María Angela Martí, 1734.
- . La segona edició és de Pamplona, Herederos de Martínez, 1753.
- . La tercera, en la mateixa ciutat, es reedita el 1757.
- . Una quarta edició la trobem a Madrid, José García Lanza, el 1758.
- . Una cinquena a Barcelona, Imp. J. Girart, el 1760.
- . La sisena a Barcelona, Imp. de Ma. A. Martí, el 1761.
- . El mateix any apareix la setena edició a Madrid, Imp. de la Vda. J. Muñoz.
- . La vuitena a Barcelona, Imp. de J. Girart, el

¹⁰ Antoni PALAU DULCET, Manual del librero hispanoamericano: Inventario bibliográfico de la publicación científica y literaria de España y de la América Latina, desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, (Barcelona: Lib. Palau, 1948-1977) 2na. ed., 28 vols. X, 1957, pp.145-146

1770 .

. I les dues darreres a Madrid, l'una el 1792 a l'imp. Doblado i, l'altra, el 1841 a l'imp.de Davila.

Segons Palau, existeix una traducció portuguesa de Joaquin Feo, el 1744.

L'estructura del llibre, en forma de diccionari enciclopèdic, i el contingut divers, ens recorden moltes de les obres que hem trobat del s.XIX, com per exemple, *Secretos Raros de Artes y Oficios* (1805), que es va reeditar diverses vegades, i que ja comentarem en el seu moment. Podriem considerar l'obra de Montón com un precedent de l'enciclopedisme, molt extès en el segle següent.

BIBLIOGRAFIA SOBRE BERNARDO MONTON

(Es un autor poc conegut i gairebé no hem trobat cap escrit que parlés ni de l'autor ni de la seva obra)

Castañeda y Alcover, Vicente, Ensayo sobre una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas, s. XVI al XIX. (Madrid: Imp.ed. Maestre, 1955) pp.380-382.

Palau Dulcet, Antoni, Manual del librero hispanoamericano: Inventario bibliográfico de la publicación científica y literaria de España y de la América Latina, desde la invención de la imprenta hasta nuestros días. (Barcelona: Lib.Palau, 1948-1977) 2a. ed., T.X, 1957, pp.145-146

FRANCISCO VICENTE ORELLANA:

Tratado de barnices, y charoles, enmendado y
añadido en esta segunda edición de muchas
curiosidades, y aumentado al fin con otro de
miniatura para aprender facilmente a pintar sin
maestro; y secreto para hacer los mejores colores,
el oro bruñido y en concha. Traducido del idioma
francés al castellano por el Dr. F.V. Orellana
2a. ed. Valencia: Imp.de Joseph Garcia, 1755

BIOGRAFIA DE L'AUTOR

La vida de Francisco Vicente Orellana és força desconeguda. Va néixer a València el 1717 i hi morí el 1785¹. Va ser un tècnic industrial que va publicar diferents escrits, la majoria traduïts del francès. En són un exemple: *La Corona del año Cristiano*, publicada a València el 1744 i traduïda de Louis Abelly; més conegut és el *Tratado de Barnices y Charoles* de l'any 1755. Segons l'informació de la portada d'aquesta obra sabem que era sacerdot, mestre en arts i doctor en la Jurisprudència Civil, del Gremi i del Claustre de la Universitat de València.

¹ Diccionario Biografico. (Barcelona: Alberti ed., 1969)

TRATADO
DE BARNICES, Y CHAROLES,
ENMENDADO, Y AÑADIDO
EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION
DE MUCHAS CURIOSIDADES,
Y AUMENTADO AL FIN CON OTRO DE MINIA-
tura para aprender facilmente à pintar sin Maestro ; y secreto
para hacer los mejores colores, el oro bruñido,
y en concha.

TRADUCIDO DEL IDIOMA FRANCÈS AL CASTELLANO

POR EL Dr. FRANCISCO
VICENTE ORELLANA, PRESBITERO, MAESTRO EN
Artes, y Dr. en la Jurisprudencia Civil, del Gremio, y
Claustro de la Universidad de
Valencia.

DEDICADO
A LA ACADEMIA DE VALENCIA
DE LAS TRES BELLAS ARTES
PINTURA, ESCULTURA, Y ARQUITECTURA,
BAXO EL NOMBRE DE SANTA BARBARA.

Con Privilegio.

En Valencia: En la Imprenta de Joseph Garcia, plaza
de Calatrava. Año 1755.
Se hallará en la Libreria de Manuel Cabero, y Cortès,
Calle de Campaneros.

PRESENTACIO DE L'OBRA

El *Tratado de Barnices y Charoles* es divideix en dos tractats. El primer el dedica als vernissos i el segon, com el seu titol indica, a xarols.

En el capítol dotzè del tracta I, a part d'oferir-nos dues receptes de vernis -tou i dur-, pel coure i una pel ferro, i llurs aiguaforts corresponents, hi trobem més informació sobre aquest art: per exemple, com sostenir la planxa damunt el foc per endurir el vernis, etc.