

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

INDEX

0.- <u>AGRAIMENTS</u>	1
0.1.- <u>INTRODUCCIO</u>	3
1.- <u>EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL EN ELS SEGLES XVII-XVIII</u>	13
1.1.- <u>EL GRAVAT SOBRE METALL A ESPANYA</u>	14
<u>FINS EL MIL VUIT-CENTS</u>	
1.1.1.- El XVI: Un segle xilogràfic.....	14
1.1.2.- La introducció del gravat calcogràfic a la Península	18
1.1.3.- El gravat barroc	24
1.1.4.- El XVIII: La consolidació del gravat calcogràfic espanyol	25
1.2.- <u>ANTECEDENTS A LES FONTS BIBLIOGRAFiques ESPANYOLES SOBRE TEcniques CALCOGRAFiques</u>	32
1.2.1.- Transformacions socio-polítiques en el gravat francès del disset	40
1.3.- <u>ESTUDI CRITIC/ANALITIC DE LA TEORIA ESPANYOLA</u>	53
1.3.1.- Manuscrits	55
1.3.2.- Tractats i manuals	91
1.3.3.- Diccionaris	248
1.4.- <u>RECAPITULACIO DELS MANUALS ANALITZATS</u>	284
1.4.1.- Quadre sinòptic	286
1.4.2.- Relació dels procediments calcogràfics presents en la bibliografia espanyola	
1.4.2.1.- Gravats al buri	290
1.4.2.2.- Gravats a l'aiguafort	291
1.4.2.3.- Gravats al fum o en manera negra ...	294
1.4.2.4.- Gravats en colors	295
1.4.2.5.- Gravats al llapis	298
1.4.2.6.- Gravats al martell	300

1.4.3.-	Tècniques no citades en la bibliografia espanyola i en canvi són utilitzades en altres països europeus	
1.4.3.1.-	Gravat al lavament i a l'aiguatinta.....	301
1.4.3.2.-	Gravat al pastell	305
1.4.3.3.-	Gravat a punts	307
1.4.3.4.-	Gravat al vernís tou	310
1.4.3.5.-	Gravat a la punta seca	310
1.5.-	RELACIONS ENTRE LA TEORIA I L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT	311
1.5.1.-	L'ensenyament del gravat calcogràfic fins el 1752	313
1.5.2.-	La fundació de l'Acadèmia de Belles Arts de Madrid i la intervenció de la monarquia	331
1.5.2.1.-	La secció de gravat dirsa de l'acadèmia	332
1.5.2.2.-	Els primers gravadors espanyols pensionats a París	338
2.-	<u>EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL EN EL SEGLE XIX</u>	380
2.1.-	EL GRAVAT SOBRE METALL A L'ESPANYA DEL DINOU	
2.1.1.-	La introducció de noves tècniques en el gravat i la decadència del clàssic ..	381
2.1.2.-	El gravat reproductor	382
2.1.3.-	Segona meitat del XIX: L'aiguafort original	384
2.2.-	ESTUDI CRITIC/ANALITIC DE LA TEORIA ESPANYOLA SOBRE EL GRAVAT CALCOGRAFIC	386
2.2.1.-	Tractats i manuals	391
2.2.2.-	Diccionaris i enciclopèdies	520
2.3.-	RECAPITULACIO DELS MANUALS ANALITZATS	595
2.3.1.-	Quadre sinòptic	596
2.3.2.-	Repertori tècnic present en la bibliografia espanyola vuitcentista	520

2.3.2.1.- Tècniques més citades	
2.3.2.1.1.- Gravat a l'aiguafort	603
2.3.2.1.2.- Gravat al fum	610
2.3.2.1.3.- Gravat al burí	612
2.3.2.2.- Tècniques considerades menys importants	
2.3.2.2.1.- Gravat a l'aiguatinta i al lavament	614
2.3.2.2.2.- Gravat imitant el llapis ...	615
2.3.2.2.3.- Gravat a punts i al martell.	616
2.3.2.2.4.- Gravat en colors	617
2.3.2.3.- Noves tècniques	
2.3.2.3.1.- Gravat a la punta seca	617
2.3.2.3.2.- Gravat al vernís tou	618
2.4.- VINCULACIONS ENTRE LA TEORIA I L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT EN EL S. XIX	620
2.4.1.- Panorama general de l'ensenyament del gravat espanyol	620
2.4.2.- El gravat acadèmic fins el 1871: Una herència il·lustrada	624
2.4.2.1.- El director de gravat	624
2.4.2.2.- Les condicions laborals del docent.	630
2.4.2.3.- Uns programes i uns mètodes pedagògics obsolets.....	632
2.4.2.4.- La manca d'alumnes de gravat	639
2.4.2.5.- Els tallers antiquats	640
2.4.2.6.- La protecció oficial	641
2.4.3.- Del gravat clàssic al gravat d'interpretació: El Concurs Nacional de 1871	644
2.4.4.- L'aiguafort acadèmic	647
2.4.5.- El gravat no oficial	656
3.- <u>EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL EN LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XX</u>	667
3.1.- EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL FINS ELS ANYS CINQUANTA.....	668
3.2.- ESTUDI CRITIC/ANALITIC DELS TEXTOS SOBRE TECNIQUES CALCOGRAFiques FINS ELS ANYS CINQUANTA.	670

3.3.-	RECAPITULACIO DELS MANUALS ANALITZATS.....	933
3.3.1.-	Quadre sinòptic	935
3.3.2.-	Selecció dels procediments calcogràfics presents en els manuals espanyols de la primera meitat del nostre segle	939
3.4.-	VINCULACIONS ENTRE LA TEORIA I L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT CALCOGRAFIC FINS EL 1950	957
3.4.1.-	L'ensenyament del gravat oficial fins la postguerra	957
3.4.2.-	La càtedra de gravat de les escoles de Belles Arts en l'època franquista ...	961
4.-	<u>VOCABULARI DEL GRAVAT CALCOGRAFIC</u>	966
5.-	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	1027

0.- AGRAIMENTS

Arribats en aquest punt, en que es veu acabada la feina grossa i manca només la darrera mà de pintura, hom es pregunta sovint la tasca que cadascú ha tingut en l'obra. Encara que la casa porti un sol nom, ha estat tot un equip qui l'ha fet possible.

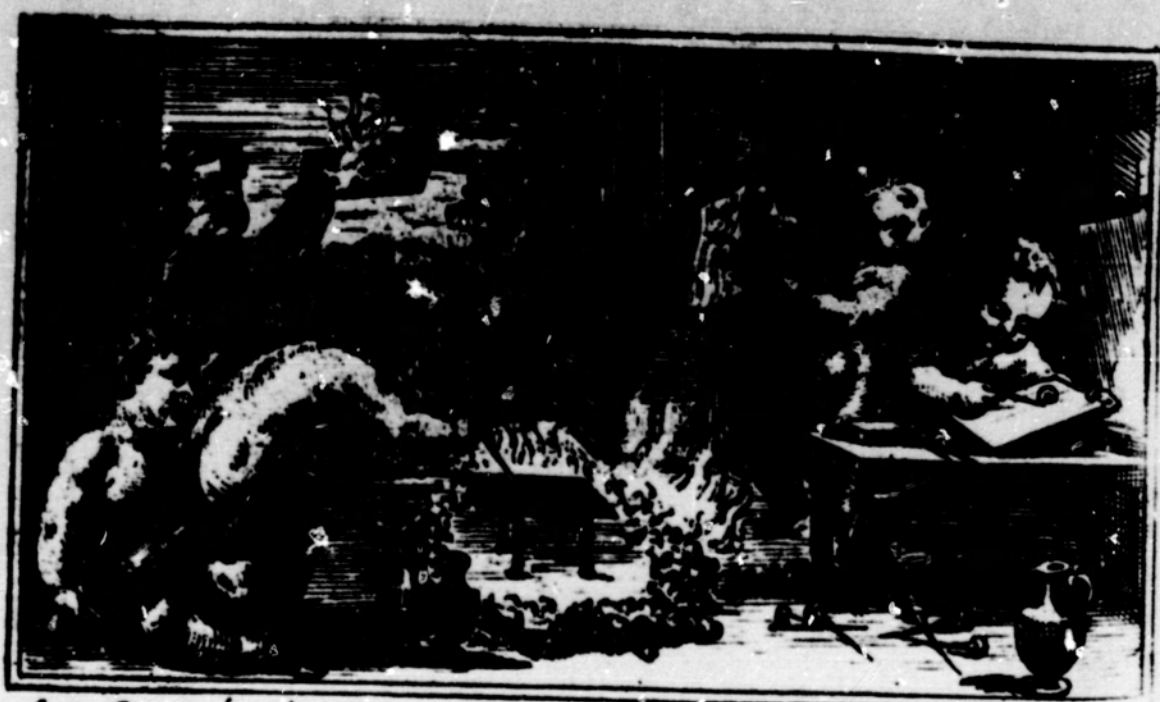
Els uns han obert les portes de les institucions cada vegada que se'ls ha trucat. D'altres han intentat que fos llegible...i els que, amb celeritat, han acudit a solventar els problemes tècnics de la maquinària emprada. Tots ells però, han ajudat a tirar endavant quan semblava impossible arribar a la coberta.

Una menció ben especial a Na ROSA VIVES PIQUÉ. Ha estat l'arquitecte que veu la casa acabada abans de cavar els fonaments, el mestre d'obres i, alhora, el manobre que fa la feina que mai no es reconeix i no sap de fatigues. Si el que n'ha sortit n'és un edifici habitable vull que sàpiga que n'és tan propietària ella com jo. Si, en canvi, s'esquerda aviat, només jo n'hauré estat responsable.
MOLTES GRACIES A TOTS

- . Sr. FRANCESC FONTBONA
- . Sr. JUAN CARRETE PARRONDO
- . Sra. ELENA SANTIAGO
- . Sra. ANNA RODA PEREZ
- . Sra. CARMEN PIJULI VIDAL
- . Sr. AMADEU J. SOBERANAS
- . Sr. MANUEL SANCHEZ MARIANA
- . Sr. RAFAEL J. FERIA PEREZ
- . Sra. M. ANTONIA MONTMANY
- . Sr. JAVIER BLAS BENITO
- . Sra. MARGARITA ESTANYOL
- . Sr. JAUME PLA PALLEJA
- . Sra. ESTER FRANQUESA BONET
- . Sra. MARINA ORTUÑO
- . Sra. MAITE CARRASCO
- . Sra. ROSER SINDREU
- . Sra. DOLORS GIRBAU
- . Sra. CATA BOVE SERRA
- . Sr. JOAN BACH PARE
- . Sr. PERE BACH PARE

Ultra les persones citades, no puc pas estar-me'n de citar les institucions on he treballat, el personal de les quals m'ha acollit sempre amb il·lusió i generositat.

- Biblioteca de Catalunya
- Biblioteca Begnes de les Cases (Palau Moja)
- Biblioteca de la Reial Acadèmia de les Ciències i les Arts
- Biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
- Biblioteca de la Universitat de Barcelona
- Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona
- Biblioteca del Gabinet Calcogràfic dels Museus d'Art de Barcelona
- Institut Amatller
- Casa de l'Ardiaca
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
- Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional
- Fábrica Nacional de Moneda y Timbre
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla
- Bibliothèque Nationale de Paris



Ant. Gonz. inv.

Palom. p.

Juan Bernabé Palomino, Alegoría del grabado calcográfico, inventado por Antonio González Ruiz. *Distribución de premios de la Academia de San Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1755.

**1.- EL GRAVAT CALCOGRAFIC ESPANYOL EN ELS SEGLES
XVII-XVIII**

1.1. EL GRAVAT SOBRE METALL A ESPANYA FINS EL MIL VUIT-CENTA

1.1.1. XVI: Un segle xilogràfic

El gravat espanyol del XVI és prioritàriament xilogràfic, malgrat que a mitjans de segle ja circulen per la península estampes calcogràfiques importades de fora, no podem comptar amb una producció nacional fins el segle XVII, llevat d'alguns intencions esporàdics com són, per exemple, els gravats al burí dels argenters Pedro Angel, de Toledo, i Alberto Fernández, de Granada¹, i algun aiguafort gravat pels pintors Mateo Pérez de Alesio² i Juan de Roelas, del 1597³.

En aquest període el gravat sobre fusta és un dels mitjans de comunicació més populars. Una de les seves principals produccions serà l'estampa popular. Aquesta denominació engloba el conjunt d'imatges soltes, en plecs o en petits opuscles, on la il·lustració pot anar acompanyada d'un petit text. Es caracteritzen perquè estan a l'abast d'un gran nombre de gent: Per un costat són comprensibles per una població amb un alt índex d'analfabetització; Per l'altre, pel seu baix cost,

¹ A.CALLEGO: Historia del grabado en España, (Madrid: Cátedra, 1979), pp.128-129

² J.A.CEAN BERMUDEZ, Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes, (Madrid: Imp.de la Vda.de Ibarra, 1800) t.IV, p.78

³ Op.cit., A.Gallego, p.131

són assequibles a la majoria del públic. Aquesta popularització de l'estampa és possible en detriment de llur qualitat. Generalment, les matrius s'aprofiten al màxim, els dissenys són molt esquemàtics i lineals, el paper i les tintes són dolentes, i l'estampació és descuidada (des d'imatges mal centrades en el paper, tallades, impreses recto-verso, etc).

El tema predominant és el religiós, ja que les abadies, els convents, les confraries i altres entitats religioses, són els qui fan els millors encàrrecs, doncs a més de difondre "devoció" als filigresos obtenen uns ingressos modestos. Altres aplicacions de l'estampa xilogràfica són la il·lustració dels jocs de cartes, de les auques, dels panflets, dels plec i dels "remiendos" (solien acompanyar temes literaris com són poemes, cançons, rondalles), etc.

Una altra funció de la xilografia que es mantindrà vigent en aquest segle i el següent, és el d'acompanyar la lletra impresa. A diferència de l'estampa popular, els llibres amb gravats són cars i assequibles només a la gent benestant, que generalment és la que pot llegir-los. Els llibres més profusament il·lustrats són els religiosos, seguint per ordre d'importància les novel·les de caballeria i el nou gènere de l'èpica culta. A partir de la segona meitat del segle, proliferen els llibres tècnics i científics, en els quals la imatge no només exerceix la funció d'acompanyar el text, sinó que forma part integrant de la informació que es transmet. En són un exemple els de medicina, d'anatomia, d'arquitectura i de botànica.

Una nova modalitat que es generalitza en aquesta època és la incorporació del retrat de l'autor del llibre o del personatge biografiat. Aquesta informació iconogràfica, a a part del seu valor estètic, constitueix una democratització del retrat

ja que al costat dels reis, dels cardenals i dels aristòcrates, apareixen retratats els artistes, els burgesos, etc.

Des d'aquesta perspectiva editorial, la xilografia espanyola del s.XVI està totalment influenciada per les produccions estrangeres, especialment d'Itàlia, de França i de Flandes. Els gravadors i els impressors francesos i italians estan molt relacionats amb artistes, escriptors i editors nacionals. Una prova d'aquests contactes són els llibres litúrgics i humanístics impresos a Venècia i a Lió, així com també les obres editades en aquestes ciutats amb text llatí i destinades al mercat hispànic.

Aquestes contactes amb l'estranger tenen els seus avantatges, doncs és la millor manera de conèixer les seves innovacions i poder-les adaptar, en el possible, a la producció nacional. Per exemple, els contactes amb Venècia possibiliten la incorporació de l'estil renaixentista en les orles, les vinyetes, les inicials i, una vegada establerts tots aquests elements decoratius, en les figures. Ara bé, la relació amb altres països implica un risc: La competència. Els llibres il·lustrats a Espanya no poden competir amb els que els llibreters i els comerciants importen de fora, els quals engoleixen el mercat nacional i provoquen la fuga de capital nacional.

Els encàrrecs que reben els artistes, els impressors i els editors del país són cada vegada menys importants. Aquest fet repercuteix en els recursos de què disposen per a poder progressar i, a mesura que el segle avança, es produeix un deteriorament de la impremta en general: Els materials que componen el llibre no es renoven (desgast i envelliment dels tipus, encariment del paper, oxidació de les tintes, etc.), els dissenys dels tacs de fusta són cada vegada més amenerats i repetitius, i sovint s'utilitzen les mateixes

matrius per il·lustrar diverses obres.

Aquesta decadència de les imprentes s'incrementa amb les nombroses traves ideològiques -la censura s'accentua en una època contrarreformista i la Inquisició publica sistemàticament els seus Index de llibres prohibits- i econòmiques, amb el cobrament d'impostos i aranzels sobre el paper i genés material que s'importen. Davant d'aquest panorama, alguns artistes, músics, científics i escriptors espanyols aprofiten una estada a Europa o hi viatgen expressament perquè els gravadors estrangers reproduïxin en la fusta o el metall els seus dibuixos.

La situació s'agreuja encara més si tenim en compte que a partir de la segona meitat del segle XVI la calcografia s'incorpora en els llibres d'altres països europeus i suplant progressivament el gravat sobre fusta. Si el mercat nacional tenia serioses dificultats per a subsistir davant la invasió de xilografies estrangeres, amb el gravat sobre metall no hi pot competir. Dues en són les raons principals. Primera, professional: La manca de gravadors nacionals que sàpiguen gravar amb el burí o l'àcid. Segona, econòmica: El gravat sobre metall és un procediment car en el que la impressió de la planxa s'havia de fer abans o després de la lletreria i no admetia un nombre tan elevat d'estampacions com la fusta. Si bé, l'avantatge és la riquesa en els detalls de la imatge, planteja seriosos inconvenients, sobretot econòmics que dificulten la seva difusió.

La manca de calcògrafs espanyols provoca l'arribada de burinistes que, malgrat ésser la majoria d'ells de segona fila, no han de competir amb un mercat nacional. La política monàrquica afavoreix aquesta invasió estrangera en detriment dels gravadors autòctons, ja que alguns dels nousvinguts són cridats des de la Cort per a cobrir

els encàrrecs reials.

1.1.2. La introducció del gravat calcogràfic a la Península

A finals del segle XVI, el gravat sobre metall ja ha entrat en territori espanyol. No es coneix del cert com es van importar els burins calcogràfics a la Península. Probablement es deu a l'iniciativa monàrquica. ja que la recent fundada Imprenta Reial és la que acull als primers burinistes estrangers vinguts especialment de Flandes, regió amb la qual la monarquia espanyola mantenia un estret lligam polític i protegia als seus artesans⁴.

Si bé en la dècada dels setanta circulen tres obres espanyoles que contenen planxes anònimes gravades al burí⁵, hem d'esperar el 1583 per a conèixer el nom del primer burinista que actúa en la Península, i prové, precisament, d'Anvers. Es tracta de Pedro Perret, que va ser cridat per Juan de Herrera per a representar, mitjançant aquesta nova tècnica, l'obra de El Escorial. Perret havia treballat anteriorment a Roma on va ésser deixeble del flamenc Cornelio Cort, qui segurament el va iniciar en la calcografia aplicada a la indústria editorial. És sens dubte el gravador que més ha influït en el gravat al burí espanyol de finals del segle XVI i principis del XVII. Fins la seva mort, el 1625, acapara pràcticament la producció llibresca madrilenya, deixant en ella una empremta inesborrable i molt imitada.

La influència flamenca es deixa sentir durant

⁴ Op.cit., A.Gallego, p.61

⁵ Veure A.Gallego, op.cit., p.61.

tot el segle XVII. En el primer terç, junt al ja citat Perret, treballen a Madrid altres burinistes neerlandesos: Diego de Astor, Alardo de Pompa, Juan Schorquens i Cornelio Boel. En una segona generació destaquen a gravadors com el fill de Perret, i Juan de Noort. Paral·lelament a aquest focus cortesà, alguns gravadors provinents dels Països Baixos s'instal·len en altres ciutats espanyoles com són Francisco Heylan a Granada i Isaac Lievendal a Sevilla. Junt a aquests artistes, i atrets per les mateixes causes, van viure a Espanya burinistes francesos, els quals no van incorporar cap novetat ja que havien assimilat prèviament les tècniques flamenques. En quan a l'influència italiana, cal tenir en compte els manieristes concentrats a El Escorial. La majoria d'aquests gravadors estrangers eren professionals que treballaven per la indústria editorial, doncs el llibre continua essent en aquest segle el principal portador d'imatges repetibles estampades.

No tenim cap notícia sobre la introducció de l'aiguafort a Espanya. És una tècnica lligada als pintors que són els primers en practicar-la de forma esporàdica, sense una dedicació plena degut, segons Lafuente Ferrari⁶, a la manca d'estímul perquè les seves produccions no interessaven a l'ambient madrileny ni es va obrir una sortida al possible col·leccionisme.

A finals del segle XVI, el solsonenc Francesc Ribalta, format en els cercles cortesans madrilenys, signa i data una estampa que representa el "Sacrificio de Isaac"(1599). Probablement es tracta d'una composició pròpia ja que va pintar el

⁶ E.LAFUENTE FERRARI, Sobre la historia del grabado español, (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989)

mateix tema més d'una vegada. Juan de las Roelas, inspirat per les pintures italianes, concretament del Veronés, també va gravar a l'aiguafort el "Cristo Clavado en la Cruz" (1597).

La majoria dels pintors barrocs espanyols van fer alguna incursió en el gravat, però amb un nombre tan reduït de planxes que tot fa pensar que el practicaven més per curiositat que per dedicació. Per exemple, d'Alonso Cano es conserva el "San Antonio con el Niño", de Murillo la "Virgen con el Niño", i de Valdés Leal el seu famós autorretrat. Aquest artista va traslladar als seus fills, Lucas i Luisa, l'afició a gravar, aspecte no massa freqüent en un pintor espanyol⁷. D'entre els pintors cortesans Ceán Bermúdez cita alguna estampa de Carreño de Miranda⁸, de Caludio Coello⁹, de Herrera Barnuevo, etc. L'únic pintor madrileny que va gravar amb una certa constància a finals de segle era José García Hidalgo, el qual va ésser un dels primers en divulgar la tècnica de l'aiguafort en el tractat "Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura".

Hem de fer una menció especial a José de Ribera, el qual va gravar alguns aiguaforts en la seva etapa napolitana (1621-1648) que constitueixen una de les millors produccions del gravat barroc en mans d'un espanyol. Si bé

⁷ Pare i fills van intervenir en la il·lustració d'alguns llibres publicats a Sevilla, com el famós "Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla" al nuevo culto de Señor Rey y San Fernando (1671), de Fernando de la Torre Farfán.

⁸ Op.cit., J.A.Ceán Bermúdez, I, p.266

⁹ Ibid., I, p.343



José Ribera, Sileno ebrio, 1628

José Ribera, San Jeronimo leyendo





José Ribera, San Jerónimo y el ángel.



José Ribera, La penitencia de San Pedro, 1621

tècnicament va adquirir les normes de l'aiguafort italià, el contingut de les seves estampes, igual com el de les seves pintures, és espanyol.

Els gravadors professionals solen ésser burinistes que es dediquen a il·lustrar llibres per encàrrec de les editorials. Malgrat la situació precària en què es troba el llibre espanyol des de mitjans del segle XVI, podem citar un gravador vinculat a la Cort que es destaca com a retratista i decorador de portades: Pedro de Villafranca Malagón. A part d'una cartilla per aprendre a dibuixar, va il·lustrar nombrosos llibres, en els quals es destaquen els seus retrats. Villafranca incorpora al seu ofici de pintor el de gravador i la manera com compagina els àcids amb el burí el separa del típic burinista cortesà tot provocant a la capital el trancament de l'hegemonia flamenca.

Segons Casanovas¹⁰, Catalunya s'escapa de l'allau d'il·lustradors i burinistes flamencs que trobem escampats per tota la Península des de les darreries del segle XVI. Llevat del francès Jean Corubès, que treballa com il·lustrador de les edicions barcelonines en el primer quart del segle XVII, la introducció del gravat calcogràfic prové dels argenters, els quals, "omplint moments d'oci o acomplint algun encàrrec, practicaren l'aiguafort i la talla dolça". Entre els burinistes del primer quart de segle l'autora destaca als burinistes Ramón Olivet i Joan Baptista Vilar. En la segona meitat del segle, destaca una nodrida nòmina de gravadors que van practicar, la majoria d'ells, l'aiguafort: Francesc Gazan, Matias Jener, Gabriel Macip, Joan Matons, Morató, Francesc Vaquer,

¹⁰ M. Aurora CASANOVAS, "El gravat", L'Art Català, (Barcelona: Aymà, 1957-61), vol. II, pp. 125-150 i vol. III, pp. 397-400

Francesc Via, etc. Algunes de les obres d'aquests autors rivalitzen i, segons Casanovas, sobresurten de l'adotzenament dels nòrdics residents a la Península.

1.1.3. El gravat barroch

En el XVII, l'estampa soita s'importa gairebé en la seva totalitat de l'estranger. La producció nacional es va limitar a l'estampa xilogràfica popular, predominant la religiosa. L'estampa "cultura", que començava a ser utilitzada sistemàticament pels artistes i els col·leccionistes, junt amb els dibuixos, llibres i models, no pot competir amb la que els llibreters i els comerciants importaven de l'estranger, especialment de Flandes, Itàlia, Alemanya i França.

Una situació semblant és la de les editorials. El gravat sobre fusta es substitueix pel metall i, davant la manca de calcogràfs espanyols, moltes de les estampes que acompanyen el text provenen de fronteres enllà o són obertes pels gravadors estrangers que resideixen a la península.

La situació precària de les imprentes provoca que el llibre barroch espanyol sigui, inevitablement, menys atractiu que el seus antecessors: Disminueix l'ornamentació, desapareixen les orles i gairebé les vinyetes de l'interior de l'obra. Es posen de moda els frontis gravats sobre metall en els que s'hi inclouen el títol, el nom de l'autor, el destinatari, etc. Junt a la portada sovint es troba el retrat de l'autor, del biografat o del destinatari. En l'interior solen aparèixer algunes làmines calcogràfiques i, cada vegada menys, alguna de xilogràfica.

Jusepe Martínez, en els "Discursos practicables

del nobilísimo arte de la pintura"¹¹, comenta l'estat precari en què es troba el gravat espanyol a finals del segle i es lamenta de la manca de protecció i d'estímul als gravadors nacionals: "Me causó gran dolor ver que por poca aplicación de nuestra nación, y por no hallar apoyo en este ejercicio, no se atajan estas ganancias a los extranjeros, y lo que más es de sentir, el no salir a la luz por este camino los lucidos ingenios de España".

1.1.4. XVIII: la consolidació del gravat calcogràfic a la Península

L'inici del segle XVIII coincideix amb el canvi monàrquic: l'adveniment de la dinastia borbònica. Amb la mort del darrer Austria espanyol, Carles II, minva la influència dels artistes neerlandesos a la península i s'intensifica, lògicament, la francesa, sobretot després de la fundació de l'Acadèmia de Belles Arts de Madrid.

Després de la guerra de Successió (1700-1714) i l'arribada de Felip V, el panorama editorial espanyol no millora i continua en franca decadència fins el renaixement impressor impulsat per Carles III. La política d'aquest monarca afavoreix a les editorials: Concedeix la llibertat de preus en la venda de llibres (1762), eximeix del servei militar

¹¹ Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, (Madrid: Akal, 1988) pp.279-280. Existeix una edició comentada per en Valentín Carderera el 1836. Segons en F.J. Sanchez Cantón, Fuentes literarias para la Historia del arte español, (Madrid: Bermejo impresor, 1934), T.II, pp.14-84, la darrera data que figura en l'obra de Martínez és el 1673.

els impressors i fonadors de lletres (1763), concedeix excedències i franquícies a la família Guarro per a la fabricació del paper, es millora la infraestructura de les imprentes, els materials, etc. Aquestes mesures, junt amb una plèiade de gravadors formats sota els auspicis del nou règim, porten com a conseqüència la producció d'un llibre de qualitat, tant en la impressió com en la il·lustració. Les imprentes Ibarra i Sancha, l'establiment de la Imprenta Reial i de la Calcografia marquen l'apogeu del llibre espanyol en el XVIII. Algunes de les obres mestres són la "Màscara Reial" publicada a Barcelona el 1764 en la que hi col·laborà Moles, o el "Salustio" de 1772, en el que es van incloure cinc làmines de Carmona, o l'edició acadèmica il·lustrada del "Quijote", del 1780, en la que hi van intervenir els millors dibuixants, pintors i gravadors de l'època.

Per estimular als gravadors que es formen a l'Acadèmia el govern promou gravar col·leccions molt ambicioses com són, per exemple, les sèries "Retratos de los espanyoles ilustres, el "Real Picadero", "La Artilleria Volante", les vistes de "El Escorial", publicades a l'Imprenta Reial.

En quant a la temàtica, l'estampa religiosa manté la primacia si bé prolifera el gravat científic i el didàctic, amb temes de geometria, botànica, agricultura, maquinaria, etc. En la segona meitat del segle es desenvolupa el que en podríem anomenar el gravat "artístic", el tema predominant del qual és la reproducció de les pintures dels mestres més reconeguts. Malgrat la manca d'estampes espanyoles originals, les del setcents són d'una qualitat molt superior al nivell mig de les dels segles anteriors.

Pel que fa a la tècnica, el segle XVIII és prioritàriament calcogràfic. Tanmateix estan

vigents alguns focus xilogràfics importants, com és el compostelà que va incorporar pels vols de 1730 el gravat a contrafibra, tècnica que gaudirà d'una certa importància en el segle XIX.

En la primera meitat del segle el burinista més destacat és Juan Bernabé Palomino que serà anomenat primer director de gravat a l'Acadèmia. El substituirà en la càtedra Manuel Salvador Carmona, el qual, després d'aprendre a gravar a París, serà el restaurador de la talla dolça espanyola i transmetrà la seva experiència a tota una generació: Selma, Blai Ametller, Rafael Esteve, els germans López Enguídanos, Manuel Alegre, Esteve Boix, Bartolomé Vázquez, Juan Barcelon, Juan Moreno Tejada, etc. Malgrat tractar-se de bons gravadors, cap d'ells no va tenir el coratge o la possibilitat de saltar-se les barreres acadèmiques i les funcions que atorgava al gravat de reproducció.

Equiparable a Carmona per la seva qualitat de burí i finura de reproducció, malgrat no comptar amb una producció tan rica, podem citar a Pasqual Pere Moles que dirigirà l'Escola Gratuïta de Dibuix de la Junta de Comerç de Barcelona. Un tercer burinista notable que el podríem situar al costat dels dos mestres citats és Manuel Monfort Asensi, fundador de l'Acadèmia de Belles Arts de San Carlos de València.

Paral·lelament a aquests burinistes de formació acadèmica es va desenvolupar molt soterradament l'aiguafort. Aquesta tècnica, que ja havia sigut practicada sense constància per alguns pintors del XVII, també ho és pels d'aquesta època (Maella, Francisco i Ramón Bayeu, Luis Paret, José Jimeno Carreras...), si bé els resultats no són millors. L'única excepció és Goya, el qual va saber transportar sobre el metall tot el geni de l'artista: Va dominar els àcids i, amb el seu afany d'investigació, va provar gairebé totes les noves tècniques que van sorgir al llarg de la centúria



Francisco Goya, *Disparate desentrenado*, 1815-24



Francisco Goya, *Disparate en poble*, 1815-24



Tampoco

Francisco Goya, *Tampoco*. 1810-12



Francisco Goya, *Sinoceranos*. 1812-14

(l'aiguatinta, el lavament, l'aplicació de la ruleta, el gravat imitant el llapis, el gravat al fum o mezzotinto, etc). Goya va ser l'artista que va trencar amb els esquemes acadèmics i va emprendre el camí de la creació original. Malgrat ésser un artista a cavall dels dos segles, l'art de Goya sembla ignorat per la majoria dels gravadors espanyols del XIX.

Un altre aspecte a destacar del s.XVIII és la proliferació de la literatura al voltant del gravat. En el primer terç de segle, quan Antonio Palomino publica un tractat sobre pintura, "El Museo Pictórico", dedica unes línies a parlar de la tècnica de l'aiguafort. Igual com uns anys enrera ho havia fet García Hidalgo, l'intenció de l'autor no és dirigir-les als gravadors professionals, sinó als pintors.

El primer manual sobre gravat publicat apareix a mitjans de segle i es escriu per Manuel de Rueda, "Instrucción para gravar en cobre i perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte, y al humo" (1761). Tal com el seu títol indica, és un tractat sobre el gravat calcogràfic que recull totes les tècniques conegudes de l'època.

Altres textos que giren entorn el gravat calcogràfic des d'un aspecte més històric són el "Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado" de José de Vargas Ponce¹² -llegit a la junta pública que es va celebrar a l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando el 4 d'agost del 1790-, el famós repertori d'artistes de Juan Antonio Cean Bermúdez, "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España"¹³ i, des d'un aspecte més literari, el

¹² J.de VARGAS PONCE, Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado, (Madrid:Imp. de la Vda.de Ibarra, 1970)

¹³ Veure la nota 2.

d'un aspecte més literari, el poema de principis del sgle XIX del gravador i impressor Juan Moreno Tejada, titolat "Excelencias del pincel y del buril"¹⁴.

¹⁴ J.MORENO TEJADA, Excelencias del pincel y del buril en cuatro silvas. (Madrid: Sancha, 1804)

1.2.- ANTECEDENTS A LES FONTS BIBLIOGRÀFIQUES ESPANYOLES SOBRE TÈCNiques CALCÒGRAFiques

Els textos espanyols sobre gravat calcogràfic són, sense excepció, deutors de manuals estrangers, especialment de França.

No en va fou en aquell país on nasqué la calcografia i fou allà també on, lògicament, se'n comença a parlar... i a escriure.

El primer tractat sobre gravat calcogràfic es va escriure i publicar a París l'any 1645. L'autor es deia Abraham Bosse i el títol de l'obra era: "Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des Eaux Fortes & des Vernis Durs & Mols".

El manual descriu la tècnica de l'aiguafort. Encara que es coneixen antecedents del segle anterior, com per exemple el gran Durero, és en el segle XVII quan l'aiguafort es converteix en una tècnica arrelada, molt especialment entre els pintors. L'obra va tenir molt bona acollida, i n'és una bona mostra la seva difusió:

L'any 1701 apareix la primera reedició¹ de l'obra a càrrec de Le Clerc². En aquesta nova edició hi trobem un afegit a l'obra original de

¹ "Nouvelle édition augmentée de la nouvelle manière sont se sert Monsieur Le Clerc? (Paris: P. Enery, 1701)

² Sebastien Le Clerc (Metz 1637-París 1714). Gravador procedent de l'escola de Callot. Els seus aiguaforts són representatiu de la transició entre el s. XVII i s. XVIII.

Bosse: es tracta del mètode que feia servir Le Clerc per aplicar el mordent damunt del metall. Hi afegim també una estampa gravada per F. Ertinger (Veure pàgina següent).

La tercera edició del tractat de Bosse apareix l'any 1745 i aquesta vegada va a càrrec de

Ch.N.Cochin ⁴. És més que discutible considerar una reedició a aquesta obra per les raons següents:

- La "reedició" no es fa de la versió original de 1645, sinó de la reedició de 1701, de la qual ja hem comentat les modificacions que presentava respecte de l'original.

- El tractat s'amplia el doble pel que fa a nombre de pàgines. No és gens estrany ja que Cochin hi afegim altres tècniques de gravar incrementa les explicacions sobre vernís negre (la confrontació de l'obra original i la versió de Cochin està més àmpliament tractada més endavant).

- Cochin substitueix algunes il·lustracions originals i n'afegim de noves. El títol també en surt modificat: *De la manière de graver à l'Eau Forte et au Burin. Et de la gravure au manière noire. Avec la façon de construire les Presses modernes, & imprimer la Taille-douce*⁵.

La següent "edició" de l'obra de Bosse va a càrrec també de Ch.N.Cochin. Aquesta vegada hi torna a afegir un nou capítol: "L'impression qui imite les tableaux, de la Gravûre en manière de crayon, & de celle qui imite le lavis", a més d'afegir-hi dues estampes gravades per Bonnet sobre el gravat imitant el llapis, que també apareixen a l'enciclopèdia francesa. Aquesta edició, però, és problemàtica per la data de la seva publicació.

⁴ Charles-Nicolas Cochin le fils (Paris 1715-Paris 1790). Va ser conegut tant com a dibuixant, com a il·lustrador i com a gravador. Fou secretari de l'Acadèmia. Va estar molt relacionat amb la Cort. Destaca molt especialment la seva relació amb el marquès de Marigny, i el poder sobre les arts que aquest lligam li va permetre.

⁵ Nouvelle édition revue, corrigée & augmentée du double, et enrichi de dix-neuf Planches en Taille-douce, (Paris: Ch.A.Jombert, 1745)

En aquesta qüestió cal destacar els arguments de A.M.Hind en l'article "A Note on Ch.N.Cochin's second revision of Abraham Bosse's..."*

Tot i que en la pàgina on hi ha el títol de l'edició apareix de forma clara l'any en números romans "MDCCLVIII" (Veure pàgina següent), i que aquest any, el 1758, es repeteix amb xifres àrabs a l'aprovació de l'obra, Hind creu que hi ha prou raons per afirmar que l'obra no es va publicar fins el 1773. Vegem-les:

* A.M.Hind "A note on Ch.N. Cochin's second revision of Abraham Bosse's Traicté des manières de graver" (Burlington Magazine, septembre 1907 p.391)

TRAICTE DES MANIERES DE

GRAVER EN TAILLE DOUCE
SVR L'AIRIN.

Par le Moyen des Eaux Fortes,
& des Vernix Durs & Mols.

*Ensemble de la façon d'en Imprimer les
Planches & d'en Construire la Presse,
& autres choses concernans
lesdits Arts.*

PAR
A. BOSSE, Graveur en Taille Doute.



A PARIS,
Chez ledit BOSSE, en l'Isle du Falais,
à la Roze rouge, deuant la Megisserie.

M. DC. XLV.
AVEC PRIVILEGE DV ROT.



ENSEMBLE des Imprimeur les planches et de Construire la Presse
A PARIS. chez led' Bossé. en l'Isle du Falais. 1645. avec privilege.

DE LA MANIERE
DE GRAVER
A L'EAU FORTE
ET AU BURIN.

ET DE LA GRAVURE EN MANIERE NOIRE.

Avec la façon de construire les Presses modernes ,
& d'imprimer en Taille-douce.

Par *ABRAHAM BOSSE*, Graveur du Roy.

NOUVELLE EDITION

Revûe , corrigée & augmentée du double ,
Et enrichie de dix-neuf Planches en Taille-douce.



A PARIS , QUAY DES AUGUSTINS ,

Chez *CHARLES-ANTOINE JOMBERT*, Libraire
de l'Artillerie & du Génie , au coin de la rue Gille-
Cœur , à l'Image Notre-Dame.

M. D C C. X L V.

Avec Approbation & Privilège du Roy.



DE LA MANIERE
DE GRAVER
A L'EAU FORTÉE
ET AU BURIN,

ET DE LA GRAVURE EN MANIERE NOIRE:

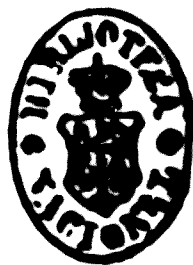
Avec la façon de construire les Presses manuelles,
& d'imprimer en Taille-Douce.

Par ABRAHAM BOSSE, Graveur du Roi.

NOUVELLE ÉDITION.

Augmentée de l'Impression qui imite les tableaux
de la Gravure en manière de crayon, & de
celle qui imite le bois.

Enrichie de vignettes & de vingt-six Planches
en taille-douce.



À PARIS, RUE DAUPHINE:

Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Libraire
de l'Académie & de l'École, à l'Église
Notre-Dame.

M. DCC. LVIII

Avec Approbation & Privilège du Roi.

- L'afegit que Cochin intercala en aquesta edició de l'obra de Bosse sobre el gravat a la manera de llapis està extret, tal i com reconeix el propi Cochin en una nota a peu de pàgina, del recull de planxes de l'Enciclopèdia. El text d'aquesta part de l'Enciclopèdia es va publicar l'any 1757. Ara bé, les estampes corresponents a aquest text no es van publicar fins l'any 1767. Tenint en compte que tant el text com les il·lustracions s'inclouen en la reedició de l'obra de Bosse, és impossible, diu Hind, que la "reedició" de Cochin aparegués el 1758 i hauria d'ésser, almenys, del 1767.

Tot i així, aquest argument, considerat de forma aïllada, és inconsistent ja que de la lectura d'aquest text s'infereix de forma indiscutible l'existència d'aquestes il·lustracions, que no es publicaran fins el 1767.

- Es irrevocable però, que Hind aporta arguments incontestables basats en referències de Cochin a esdeveniments o obres que obliguen a posposar l'edició d'aquesta obra fins l'any 1773. Un bon exemple de contextualització és la cita de Cochin present en la pàgina 143, en la que fa referència a unes estampes gravades al clar-obscur del pintor anglès Arthur POUND i publicades a Londres, diu Cochin "...il y a environ quarante ans". Però sabem segur que aquesta sèrie d'estampes a la qual fa referència Cochin es van publicar el 1734-1735 i s'hi afegim quaranta anys a aquests anys ens en anem al 1774.

Hind creu que la presència de "MDCCLVIII" i "1758" es deu a una errada de l'impressor. Aquesta nova datació de la, diguem-ne, quarta edició de l'obra de Bosse es veu validada a més per un argument que aportem nosaltres.

El primer tractat de gravat calcogràfic publicat a Espanya és de Manuel de Rueda i de l'any 1771. Aquest tractat és, bàsicament, la traducció de la tercera edició de l'obra de Bosse, és a dir, de la de l'any 1745. En aquesta obra no s'hi endevina cap mena de referència a l'edició tradicionalment considerada del 1758, referència lògica si tenim en compte que l'obra de Rueda aparegué el 1761 i era, doncs, el període en que Rueda treballava en aquesta obra. Aquesta mancança reafirma, si és que això és possible, la tesi de Hind. No és gens estrany que Rueda s'oblidés de les aportacions de l'edició de 1758 si aquesta obra, en realitat, encara no havia estat publicada.

Deixant de banda les publicacions franceses, cal dir que el tractat de Bosse es va traduir a l'alemany només set anys després de la primera edició francesa, traducció de A. Böckler (1652) i titulada "Kunstbüchlein handelt von der Radier -und

Etz-Kunst, wie man nemlich mit Scheidwasser in Kupffer etzen Kupfer Platten abdrucken soll" i publicada a Nuremberg l'any 1652. Encara a Alemanya es van publicar dues edicions més: una l'any 1761 a càrrec de G.P.Morath, titulada "Grundliche anweisung zur Radier uns Etz-Kunst" i publicada també a Nuremberg. L'altra, de l'any 1795, és a càrrec de J.C.Guetle i porta per títol "Die Kunst in Kupfer zu stechen". Citem, també, que l'any 1801 es va fer una versió de l'obra de Bosse al portugués.

L'estudi de la bibliografia espanyola sobre gravat calcogràfic ha de tenir molt en compte llur origen francès i, de forma molt acusada, l'obra que hem mencionat de Bosse que és, en definitiva, l'origen dels manuals espanyols. Hem de tenir molt en compte, a més, que en els estudis sobre gravat abunden les referències a Bosse preses de la reedició de 1745 en substitució de l'original de 1645. Aquesta circumstància, tanmateix, fóra ben poc significativa si la reedició de 1745 no fóss més que això: una reedició. Però, com ja hem apuntat, la confrontació de les dues edicions mostra dues obres amb continguts ben diferents: el món del gravat ha canviat molt en un segle. Per penetrar en l'estudi de la bibliografia espanyola no podem obviar les transformacions ocorregudes a França i que, una vegada consolidades, marcaran el panorama de la calcografia a Espanya. Per tal d'entendre, doncs, l'inici d'aquesta activitat en l'estat espanyol, farem aflorar, doncs, aquests canvis.

1.2.1.- Transformacions socio-polítiques en la calcografia del s.XVII a França

Quan A.Bosse escriu el seu tractat, el gravat no està sotmès a cap trava corporativa. Els gravadors compten amb una llibertat que es fa palesa en la diversitat tècnica i temàtica. No hi ha unicitat en la forma de treballar i cadascú aplica el seu propi mètode. La tasca del gravador no està catalogada: no es considera que sigui un ofici, però tampoc es considera com una de les formes de l'art.

Aquesta situació convida a l'individualisme. Della Bella cerca efectes pictòrics, Mellan⁶ es preocupa per la puresa de línees, Nanteuil s'acosta al caràcter íntim del retratat i a la versemblança, Bosse representa temes quotidians...Es comprèn, doncs, que cada gravador hagi trobat una tècnica personal per gravar. Cada artista té una manera d'aplicar l'àcid i de manejar el burí: Mellan procedeix amb una talla única, amb un traç simple més o menys aprofundit i sense encreuaments lineals. Nanteuil grava servint-se de múltiples talles que espaisa, barreja, hi intercala punts, o les encreu formant col·leccions més o menys tancades...

El gravat ha aconseguit un mercat força ampli i a partir de la segona meitat del segle es comença a entreveure la intenció per part de l'Estat d'intervenir en aquest sector. L'any 1651, per exemple, l'arquitecte François Mansart proposa assumir el control de totes les imatges produïdes a França. Aquest projecte, però, provoca la protesta de tots els gravadors. Nou anys més tard Lavenage vol aplicar als gravadors el règim de corporació

⁶ AA.VV., L'oeil d'or. Claude Mellan 1598-1688, (Paris: Bibliothèque National, 1988)

d'obriers, amb la qual cosa el Tresor Reial hagués incrementat els seus ingressos cobrant el càrrec adquirit pel gravador. Tot i que aquesta operació tampoc recibirà és en aquest mateix any quan es produeix un canvi definitiu en la feina del gravador: és conseqüència del que es coneix com el decret de Saint-Jean-de-Luz.

El decret de Saint-Jean-de-Luz, promulgat per Lluís XIV l'any 1660, qualifica al gravat d'art lliberal; li atorga un caràcter noble, el separa definitivament dels gremis d'artesans però, al mateix temps, i se'l fa seu al posar-lo sota el control de Colbert⁷. El gravat, d'ara endavant, romandrà al servei del rei.

Els efectes d'aquest decret i de la tasca de Colbert no triguen a aparèixer. En la dècada dels setanta, a París, s'amplia de forma notable la producció de gravats en un moment en que arreu està de baixa. Aquest fenomen convertirà la capital francesa en la seu del gravat. A partir del 1672, aplicant les ordenances del 17 de maig, caldrà, de forma obligatòria, fer dipòsit d'estampes. D'aquest gabinet en sorgirà, l'any 1812, la Calcografia del Louvre.

El principal client que té el mercat del gravat és el propi rei. Es fa gravar i imprimir nombroses planxes, les proves de les quals es venen a bon preu. Aquesta política afavoreix la comercialització i la difusió d'obra gràfica, tanmateix però, provoca també que els temes a tractar i la forma d'executar-los estiguin dirigits i controlats. El gravat es limita a la reproducció de pintures i d'escultures. Aquest control

⁷ Jean-Baptiste COLBERT (1619-1683), Conseller ordinari del Consell Reial i Intendent de Finances.

s'exerceix a l'escola de gravadors reproductors que s'instaura el 1667 als Gobelins, dins de la Manufactura Reial, sota la direcció de Le Brun. Els primers gravadors són Gérard Audran, Sébastien Le Clerc, Gérard Edelinck i Gilles Rousselet, els quals reben l'equivalent a un títol de professor i l'atribució d'un taller dins dels Gobelins.

Aquesta ruptura entre el gravat anterior al 1660 i el posterior es fa palesa també entre, diguem-ne, les dues edicions de Bosse: la del 1645 i la del 1745.

Abraham Bosse en el "Traité des manières de graver en taille douce et sur l'airin" comenta i defèn la diversitat d'estils que existeix entre els gravadors de la seva època:

"Il peut estre que plusieurs qui viennent à s'adonner à cet Art, ont plustot affectation à une maniere de graver promptement, qu'a une qui demande une si grande egalité & netteté de hacheures, & laquelle par consequent ne fçauroit estre ny si prompte ny si aisée: pour ceux la, ce que je diray ne les empechera pas de suivre celle qu'ils voudront, ou finie ou croquée"⁸.

Tres anys més tard, repeteix la mateixa idea en l'obra "Le Peintre convert"⁹:

"Pour le dit art de la gravure, il ne doit être assujeti, ainsi que celui de la peinture, à n'avoir point de manière d'autant que les oeuvres d'iceluy peuvent quoy qu'elles tendent à

⁸ Abraham Bosse, Traité des manières de graver en taille douce et sur l'airin, (Paris:1745), p.4

⁹ A. BOSSE, Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art, (Paris: Hermann, 1964)

une mesme fin, estre faites de diverses sortes et, par exemple, l'on sait que chaque graveur peut conduire ou mener les hacheures de divers sens, et en plus gran nombre qu'un autre, car l'un exprimera son ouvrage par une taille ou hacheure seule, en grossissant les traits plus ou moins selon la nécessité, l'autre fera le mesme par deux hacheures l'une sur l'autre, un autre fera la mesme chose par un gran nombre et mesme y adjoustant en divers endroits de petits traits et points, pour attendrir noyer ou prendre ensemble les ombres, teintes et demi-teintes, et finalement d'autres exécuteront...le tout par plusieurs points gros et menus, pressez et élargés...mais qu'importe la manière pourvu qu'elle fasse bien l'effet qu'elle doit"¹⁰.

En la reedició de l'obra de Bosse, Cochin elimina la llibertat en la manera de gravar i hi implanta un únic mètode: el que s'utilitzava a l'acadèmia.

Dins de la nova institució, el gravador reproduueix pintures d'altres artistes i no en grava de pròpia. No interessa que el gravador plasmi la seva personalitat ni s'expressi amb un mètode particular, sinó que gravi conforme a l'estètica predominant i, d'aquesta manera, les reproduccions que faci siguin plaents i es venguin amb facilitat.

L'anulació de l'artista ve determinada també per

¹⁰ A.BOSSE, "Sur la distinction des diverses manières d'estamper en taille-douces, tant des originales que des copies" en Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art, (Paris: Hermann, 1964), cap.VII.pp.160-169

la seva incorporació en un taller de reproducció¹¹, dins del qual adquireix un estil estandaritzat que garanteix l'homogeneïtat de la producció i determina el prestigi de la casa.

D'aquesta primera distinció entre els dos tractadistes podem concloure que Bosse dirigeix la seva obra a l'ARTISTA -ja sigui pintor, dibuixant o gravador-, el qual grava amb l'aiguafort les seves composicions. Malgrat que Bosse persegueix finalitats comercials en l'estampa¹², considera al gravador un fabricant autònom.

Cochin dirigeix l'obra a l'OPERARI¹³ que es troba en un taller de reproducció. No és d'estranyar aquest nou enfoc del tractat de Bosse, ja que Cochin es va formar en un d'aquests tallers, el de Le Bas, el qual es convertirà en un dels més importants de França¹⁴. Ell mateix, després d'un viatge a Itàlia i degut als nombrosos encàrrecs, gairebé no grava i compta amb un nombrós grup de gravadors que transporten els seus dibuixos sobre

¹¹ En les estampes de l'època es menciona al dibuixant (del.), al pintor (pinx.), al creador del motiu (inv.), al fabricant (fec.), al gravador (sculp. o inc.) i a l'editor (excud.) que té reservats els drets de reproducció.

¹² Sobre l'aspecte comercial de l'obra de Bosse, veure: W.M. IVINS, Imagen impresa i conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), pp.105 i ss.

¹³ Courboin, op.cit., p.59, ens resumeix en poques paraules la tasca del gravador en el segle XVIII: "La gravure est réglé par un programme d'ensemble: les graveurs semblent y tenir leur partie dans une symphonie bien orchestrée, ils l'exécutent avec ampleur et dans un grand style, mais c sont essentiellement des exécutants".

¹⁴ Veure: F. COURBOIN, L'estampe française. (Paris & Bruxelles: G. Van Oest et Cie, 1914), pp.131 ss.; GAUCHER, "Le journal de Paris", (12, mai, 1783); J. E. GONCOURT, "L'artiste", Portraits intimes du XVIII siècle, (1857), relligat al davant de l'obra de Le Bas en el Gabinet d'Estampes, manuscrit de Joullain fill.

el metall¹⁰.

Respecte del contingut de les dues obres, Bosse va dedicar dos terços del seu manual al gravat a l'aiguafort al vernís dur i sis pàgines al tou. Cochin transcriu els capítols de Bosse sobre el vernís dur i amplia en quaranta-vuit pàgines el del tou. Per aquest autor, l'aiguafort amb vernís tou és la pràctica normal i són poques les planxes que no estiguin gravades o començades amb aquesta tècnica.

El gravat a l'aiguafort amb vernís dur era el millor procediment que coneixia Bosse per a imitar els efectes del burí sobre el metall. Aquest gravador havia aconseguit gravar amb una tècnica senzilla i ràpida com és l'aiguafort els resultats d'una més difícil i laboriosa com és la del burí.

En el segle XVIII, quan el gravat es reserva bàsicament per a reproduir pintures, els resultats lineals i contrastats que perseguia Bosse són obsolets. Contràriament, es tendeix cada vegada més a una "gravure moëlleuse" que interpreti en claobscur la paleta pictòrica.

Amb el nou rol que adquireix el gravat, el vernís dur es substitueix progressivament per un de més tou que és el negre actual. La resistència que ofereix el dur a la punta de gravar és la que, segons Cochin, provoca la inflexibilitat de l'obra. Un altre inconvenient d'aquest vernís és que no es pot cremar amb l'aiguafort ordinari o àcid nítric, sinó que necessita un mordent especial compost de vinagre, de sal amoníaca, de sal comú i de verdet. S'anomena l'aiguafort "à couler", perquè cal vessar-la ininterrompudament sobre el coure sostingut en un pla inclinat; aquest dispositiu és necessari per evitar el pòsit de les sals en els solcs del coure que impedirien l'acció del mordent. Aquest aiguafort actua lentament i desprèn uns vapors més desagradables que el nítric. La majoria de gravadors del XVIII no l'utilitzaven.

A L'acadèmia, els criteris estètics del gravat es fonamenten en la versemblança amb l'original que es tradueix: Una estampa està més ben gravada com més capaç és d'interpretar amb blanc i negre la paleta pictòrica. La millor metodologia és, segons Cochin, la d'evitar els contrastos pronunciats i anar representant les masses d'ombra d'una manera

¹⁰ Per a més informació veure a 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) pp.136 i ss.

conjunta: "je ne prétens pas pour cela que l'on tombe à faire ses ouvrages gris; je souhaite au contraire qu'ils ayent de la force; car la force d'une Estampe ne consiste pas dans la noiceur, mais dans la diminution ou dégradation des clairs aux bruns..."¹⁰. Aquesta és la manera com gravava Cochin, la qual està molt relacionada amb els seus dibuixos fets a la mina de plom sobre vitel·la, més adequats per a representar masses de clarobscur que un treball lineal.

Bosse, contràriament, juga amb els efectes contrastats de llum i de fosc. Representa la profunditat en diversos plans perfectament diferenciats. Les figures del primer terme reben un tractament vigorós que les destaca de les demés i centren l'atenció de l'espectador. La llum retalla les masses d'ombra i els contorns negres pronunciats. Per aconseguir aquesta oposició de tons, Bosse, quan dibuixa amb la punta sobre el vernís, aprofundeix en el metall en les zones destinades a ser més negres, de manera que el mordent hi actuarà més activament que en aquelles on només ha descobert el vernís. Per aconseguir-ho, el gravador disposa de dos tipus de puntes: unes punxegudes i esmolades i les altres arrodonides, així com també de la *échope*, la misió de la qual és difundir el traç deixat per la punta, tal com ho fa el burí.

Cochin, en canvi, recomana gravar amb puntes arrodonides per evitar que s'endinsin en el metall i només aixequin el vernís, i d'aquesta manera, aconseguir una cremada regular i armònica. Segons el gravador, si alguna composició requereix un to més vigorós que la resta, es pot afegir amb el burí.

Cochin incorpora al tractat de Bosse un apartat sobre el gravat al burí. Si bé no és la tècnica capital de l'obra és important, segons Cochin, que el gravador la coneixi perquè alguns temes, per la seva naturalesa, es convenient gravar-los amb aquest instruments. Posa com exemple els retrats.

Altres tècniques que figuren en la reedició de Bosse són el gravat al fum i l'estampació en colors introduïda per Le Blon (1745), el gravat imitant el llapis i el lavament (1758). Són tècniques que neixen en aquest segle amb la finalitat d'emular de la manera més fidel possible els dibuixos i les pintures, doncs són els principals objectes que es reproduiran en el metall.

A part de les innovacions tècniques, Cochin incorpora en la reedició de Bosse els fonaments bàsics de la nova estètica il·lustrada. La seva obra es converteix en la gramàtica del nou estil i, per a nosaltres, el millor document de com es gravava a França en l'època.

Bosse no és doctrinari. El seu manual és un receptari tècnic i poc més. Cochin, en canvi, és un propagador de les teories neoclàssiques predominants i les aplica al gravat en un conjunt de principis i màximes que ens recorden a Leonardo da Vinci. Per exemple, quan Cochin comenta que l'aspirant a gravador ha de saber dibuixar correctament abans d'iniciar-se en aquest art i cita els estadis en l'aprenentatge del dibuix, es serveix de les paraules del tractadista italià:

Leonardo da Vinci¹⁷

Ch.N.Cochin¹⁸

"Estudiarà copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto; luego dibujará el natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Mastros, para adquirir facilidad para practicar la que ya ha aprendido"

"Il doit s'appliquer fortement à dessiner long-tems des pieds et des mains d'après l'antique, sur le naturel & d'après les Tableaux et les Desseins d'habiles gens"

En els principis sobre el gravat a l'aiguafort, Cochin repeteix alguns temes que ja havien tractat els clàssics. Per exemple, com representar la pell humana¹⁹ adequant el treball en funció de si es tracta de la d'un home o la d'una dona, la d'un jove o la d'un vell, etc. Aquesta teoria del decor,

¹⁷ Leonardo da VINCI, El Tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti, Trad. e ilustrado con algunas notas de Don Diego Antonio Rejón de Silva, (Madrid: Imp.Real, 1877), p.3

¹⁸ Op.cit., A.Bosse, 1745, p.98

¹⁹ Op.cit., A.Bosse, 1745, p.72

ja exposada per Leonardo²⁰, no només es centra en la figura humana, sinó que s'extén a la majoria dels temes a representar: els diversos tipus de teixits i ropatges²¹, els cabells, l'escultura, l'aigua, etc. Cadascun d'aquests elements requereix un tractament especial i diferent.

Un dels aspectes més rellevants de Cochin és la importància que Jóna a la Perspectiva per representar la degradació dels objectes i la preocupació del clarobscur per interpretar els diversos tons de la paleta pictòrica. Influit per les teories de Leonardo da Vinci, Cochin distingeix la perspectiva lineal de l'aèria. La primera es basa en la combinació de línies més o menys gruixudes i properes les unes a les altres, de manera que com més lluny és l'objecte, més fina ha d'ésser la punta i més pròximes les línies que es tracin amb ella²².

La perspectiva aèria, es fonamenta en el principi que com més allunyat és un objecte, més clar i desdibuixat s'ha de representar, i viceversa, com més a prop, més fosc i detallat. Cochin, per explicar aquesta proposta, utilitza l'argumentació de Leonardo, la qual es basa en què els objectes com més allunyats es troben de l'espectador més aire hi ha entre ells i per aquest motiu es perceben més clars i sense precisió²³.

Bosse, tal com es mostra en l'estampa 8 del seu tractat, utilitzava les dues perspectives de Leonardo. La diferència entre aquest gravador i Cochin, és que el primer secciona l'espai en plans força delimitats que corresponen a les diferents cremades d'àcid. Cochin, en canvi, cerca una degradació tonal progressiva, sense talls pronunciats ni intermitències. El mateix objectiu persegueix amb les ombres que projecten els objectes, les quals no han de ser mai tallades en sec, sinó difuminades. Tal com deia Leonardo, "que apenas se advierten, y que estan desechas, que no se ve donde acaban"²⁴. Els contorns de les figures

²⁰ Op.cit., L.da Vinci, p.20

²¹ Op.cit., A.Bosse, 1745, p.74. Comparar amb la cita de Leonardo de Vinci, op.cit. p.66

²² Op.cit., A.Bosse, 1745, p.78

²³ Ibid., p.111. Comparar amb Leonardo da Vinci, op.cit., pp. 32, 34, 126, 141 i 157.

²⁴ Op.cit., L.da Vinci, p.26

tampoc han de ser retallats²⁰.

En el capítol sobre les Màximes generals del gravat al burí, Cochin, una vegada més, repeteix alguns dels preceptes del pintor de Vinci. Per exemple, en el moment de compondre un tema de història, Cochin, igual que Leonardo, recomana establir un esboç de tota la composició i no acabar cap figura fins que tots els elements hi siguin representats. Posteriorment, si hom està satisfet del dibuix, s'hi poden afegir els detalls²¹.

Els temes que es graven són els mateixos que es pinten a l'acadèmia la qual, hereva de la concepció humanista, va mantenir durant el segle XVII i bona part del segle XVIII la superioritat del pintor d'història sobre els denés²². Aquesta primacia de la història també repercuteix en el gravat. Efectivament, aquest tema junt amb el retrat -que arrenca de la tradició de la il·lustració del llibre en segle XVI en el que es solia acompanyar el retrat de l'autor-, són els dos motius més gravats de l'època.

Cochin, quan amplia el tractat de Bosse, dedica una atenció especial a la història i al retrat, i comenta el diferent tractament que, per la seva naturalesa, requereix cadascun d'ells. Remetem-nos al text:

La història²³

"Dans l'histoire on supprime toutes les petites parties pour ne s'attacher qu'aux grandes, & l'on peint sans s'arrêter à des détails peu importants. Le peintre entierement maître de son sujet, & n'ayant point d'objet particulier en vûë qui puisse l'attacher servilement, n'est occupé que du soin de former des traits grands & hardis qui puissent concourir à l'intelligence générale du sujet..."

²⁰ Op.cit., L.da Vinci, p.21

²¹ Ibid., p. 113. Comparar amb Leonardo da Vinci, op.cit., pp. 7 i 113.

²² Per a més informació veure: R.W. LEE, Ut pictura poesis. La teoria humanística de la pintura, (Madrid: Càtedra, 1982), p.38

²³ Op.cit., A.Bosse, 1745, p.XXII

El retrat²⁰

"Le Portrait se peint à la vérité suivant les mêmes principes, mais avec cette différence que l'exactitude avec laquelle le Peintre fuit le modèle qu'il a devant les yeux, l'oblige à rendre avec le plus grand soin tout ce qu'il découvre dans la nature jusqu'aux moindres choses... ayant fini la tête avec une si grande précision, il est obligé de terminer le reste à proportion, sans cela il ne paroitroit qu'une ébauche en comparaison de la tête".

El retrat requereix una versemblança i un reconeixement del model que es pinta i condiciona al gravador a dibuixar minuciosament els detalls que poden semblar insignificants en altres temes. Cochin recomana gravar-lo amb el burí, ja que "c'est ce fini à cette exécution précise qui parfaitement bien rendue par la propriété du Burin". Contràriament, els temes d'història són més propis d'ésser gravats a l'aiguafort: "Le pinceau libre est mieux rendu par la hardiesse & facilité de la pointe à l'eau forte".

Aquesta adequació de la tècnica al tema, la trobem, una vegada més, en el capítol sobre el gravat en petit. Cochin es va destacar en la seva carrera de gravador com il·lustrador²¹ de textos, en els quals es requerien estampes de petit format. La directriu de la manera com gravava en petit la resumeix tot dient: "La Gravure en petit doit conserver une idée d'ébauche, & que plus on la finit, plus on lui ôte son principal mérite qui consiste dans l'esprit et l'hardiesse de la touche"²². Per aconseguir-ho recomana que la "planche soit entièrement gravé a l'eau forte s'il est possible", ja que el burí "qui travaille letement et avec froideur... diminue l'âme et la légèreté".

Com podem comprovar, l'autor recomana l'aiguafort o el burí segons el tema que es gravi. Ell coneixia els dos procediments, ja que en el

²⁰ Ibid., p. XXIII

²¹ Veure, Ch. Michel, op.cit., pp.23 i ss.

²² Op.cit., A.Bosse, 1745, p.86

domicili patern²² havia après a manejar el burí i, en el taller de Le Bas, l'aiguafort. Pocs artistes de la seva època gaudien d'una formació tan completa, ja que molt sovint els gravadors dominen només una de les dues tècniques.

Des de la fundació de l'escola de reproductors de finals del segle XVII als Gobelins, a part dels aiguafortistes capitanejats per Audran, va iniciar-se un corrent més "conservador" format pels burinistes especialitzats en el retrat. Entre ells es destaca Pierre Devret, Jean Dulé Jean-George Wille i el seu deixeble Jean Bervic. Wille, igual que Le Bas²³, té un dels tallers de gravat més importants del s. XVIII francès.

Cochin coneixia aquests dos corrents estilístics del gravat i encara que és partidari de la primera, on ell s'ha format²⁴, reserva el burí pels retrats.

Acaba el prefaci de la reedició de Bosse amb una conclusió que es convertirà en la doctrina predominant al llarg del segle XVIII i principis del XIX:

"Laissons donc la Gravûre au Burin briller dans

²² Charles-Nicolas Cochin va néixer en el si d'una família d'artistes l'any 1715. El seu pare era un gravador remarcable que formava part de la segona generació de gravadors reproductors dels Gobelins, de la que es destaquen figures com Devret, Poilly, Tardieu, Simonneau, etc. La seva mare, Madeleine Horthemels, era una burinista experta com les seves dues germanes, una de les quals va contraure matrimoni amb Tardieu. En: S. ROCHEBLAVE, Les Cochin, (Paris: G. Pierson et Cie, s.d.), col. "Les Artistes Célèbres".

²³ Veure: GAUCHER, "Le Journal de Paris", (12, mai, 1783); GONCOURT, "L'artiste". Portraits intimes du XVIII siècle, (1857), relligat al davant de l'obra de Le Bas en el Gabinet d'Estampes, manuscrit de Joullain fill.

²⁴ Audran va iniciar un corrent estilístic que va ser continuat per Nicolas-Henry Tardieu (1674-1749) i el seu deixeble Philippe Le Bas (1707-1783). Aquest darrer dirigirà un dels tallers més importants de París, en el qual es formarà Cochin. Veure: F. COURBOIN, L'estampe française, (Bruxelles et Paris: G. Van Oest et Cie, 1914), pp.13 i ss.

l'exécution des portraits où l'eau-forte n'est pas si herese, & réservons-la pour les morceaux d'histoire où elle répand plus de goût & de facilité, & pour le petit à qui elle donne un esprit & un caractère de dessin que le Burin auroit bien de la peine à imiter".

Bosse, a diferència de Cochin, no estableix una correlació entre la tècnica (aiguafort o burí) i el tema. L'interès d'aquest gravador es centra en l'aiguafort al vernís dur i la possibilitat d'imitar amb aquest procediment els resultats del burí. En cap moment es planteja la manera com gravar els diferents temes ni ofereix cap adoctrinament. Cochin, en canvi, quan reedita el manual de Bosse, li configura l'estil acadèmic que regia l'art de la seva època. La llibertat que oferia Bosse en la manera de gravar es substitueix per una doctrina en la que cada detall hi es contemplat i res es deixa a l'atzar.

Les innovacions que incorpora Cochin en el tractat són comprensibles si tenim en compte que es va formar sota els auspicis del nou règim i que, al llarg de la seva vida, va mantenir molt bona relació amb la Cort i va prendre part activa en la direcció artística de l'acadèmia a mitjans del segle XVIII^{ss}. Tant en la teoria com en la pràctica, es va convertir en un dels màxims exponents del gravat sota el regnat de Lluís XV.

^{ss} L'any 1739 Cochin és anomenat dibuixant dels "Menus-Plaisirs", el 1741 agregat de l'Académie Royale i el 1751 acadèmic, el 1752, després de la mort de Coypel el succeeix en el càrrec de Guardià dels dibuixos del Rei. El 1755 és anomenat Secretari i Historiògraf de l'Académie i dos anys més tard rep el títol de noble, convertint-se en el conseller, vigilant i dirigent del gust artístic Veure, S. ROCHEBLAVE, Les Cochin, (Paris: Lib. de l'Art, G. Pierson et Cie, sd.), col. "Les Artistes Célèbres", pp.77 i ss.

1.3.- ESTUDI CRITIC/ANALITIC DE LA TEORIA ESPANYOLA

1.3.1.- MANUSCRITS:

ANONIM: Método para gravar el agua fuerte y sobre marfil (segona meitat segle XVII)

GONZALEZ DE SEPULVEDA, Pedro: Diari (1789-1793)

1.3.2.- TRACTATS I MANUALS:

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

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El Museo Pictórico y Escala Optica. Tom II. Práctica de la Pintura (Madrid: Vda. de Juan García Infançon, 1724), (2n.ed. 1795-1797; 3er. ed. Buenos Aires, 1944; 4rt.ed., Madrid 1947 i 5na. ed., Madrid 1988).

MONTON, Bernardo: Secretos de Artes Liberales y mecánicas. Recopilados y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Physica Pintura, Architectur, Optica Chimica, Loradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas (Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1734)
(Barcelona: Imp. Maria Angela Martí Vd., 1734)
(2a.ed. Pamplona: Herederos de Martínez, 1753; 3a. ed. Ibid. 1757; 4a.ed. Madrid: Joseph García Lanza, 1758; 5a.ed. Barcelona: Imp. J. Girart, 1761; 6a.ed. Barcelona: Imp. M. Angela Martí, Vda., 1761; 7a.ed. Madrid: Imp. Vda. J. Muñoz, 1761; 8a.ed. Barcelona: Imp. J. Girart, 1770; 9a. ed. Madrid: Doblado, 1792; i 10a.ed. Madrid: Imp. de Davila, 1341)¹

¹ Les diferents edicions són catalogades a PALAU DULCET, Antoni. Manual del librero hispanoamericano. (Barcelona: Librería Palau, 1945 53 1977), t.X, 1957, pp.145-146

ORELLANA, Francisco Vicente: 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... (Valencia: Imp.de Joseph García, 1755) 2a.ed.

(*). - No hem trobat cap referència a la 1a ed.

MINGUET IREAL, Pablo: Demostración para saber gravar láminas de cobre, y de madera: por Pablo Minguet (Madrid: Imp.del autor, 1761)

RUEDA, Manuel de: Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, à imitacion de la pintura y compendio hstórico de los mas célebres Gravadores, que se han conocido desde su invención hasta el presente. (Madrid: Joachin Ibarra, 1761)

1.3.3.- DICCIONARIS:

REJON DE SILVA, Diego Antonio: Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores. Contiene todos los terminos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de Albañileria ó Construccion, Carpinteria de obras de fuera, Monte y Canteria &, con sus respectivas autoridades sacadas de Autores Castellanos, segun el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española. (Segovia: Imprenta de D.A.Espinosa, 1788)

MARTINEZ, Francisco: Introducción al conocimiento de las Bellas Artes ó Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado. Con la descripción de sus más principales asuntos. Dispuesto y recogido por varios autores, así nacionales como extranjeros, para uso de la juventud española (Madrid: Vda. de Escribán, 1788)