

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

**1.5.- RELACIONS ENTRE LA TEORIA I L'ENSENYAMENT DEL
GRAVAT**



Ch.N.Cochin, "Recueil del planches...", P.I

1.5.1.- L'ENSENYAMENT DEL GRAVAT CALCOGRAFIC FINS EL 1750

El primer problema que se'ns planteja en el moment d'estudiar com s'aprenia a gravar a Espanya, i a la resta d'Europa en general, és la manca d'informació sobre el tema. Gairebé podem dir que no existeix una documentació que ens permeti reconstruir l'ensenyament d'aquest art, llevat d'algunes excepcions que es concretitzen en algun contracte d'aprenentatge a l'estil gremial, en alguna font literària, o bé, quan l'ensenyament artístic s'organitza d'una manera més institucionalitzada, en els informes, actes, memòries, discursos, cartes, etc. d'alguns acadèmics.

En el segle XVII i fins la fundació de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Fernando no podem parlar d'un únic mètode d'ensenyament del gravat calcogràfic, sinó d'una pluralitat que ve definida per diversos factors, entre els quals en destaquem dos de primordials:

- El primer és la provinença social del que s'inicia en aquest art, és a dir, si mantenia alguna mena de relació amb el gravat o amb l'art en general o si procedia d'altres sectors aliens. En el primer cas, cal distingir si el vincle del discent amb el món del gravat era de tipus professional -entenem tots aquells oficis relacionats amb l'impremta i les editorials- o artístic, tractant-se generalment de pintors que solien fer una incursió al gravat, malgrat no dedicar-s'hi plenament.

- Un segon factor que determina l'estudi del gravat i que està molt relacionat amb l'anterior és de quina tècnica calcogràfica es tracta: El burí o l'aiguafort.

El burí és un instrument difícil de dominar que requereix un ensinistrament laboriós. És comprensible la necessitat d'iniciar-se de jove en l'aprenentatge tècnic i la presència d'un mestre que dirigeixi aquesta educació per evitar possibles vicis i deformacions.

L'aiguafort, en canvi, és un procediment senzill que sense gaire experiència es podia practicar amb certes garanties d'èxit. Per aquest motiu és una tècnica més lligada als pintors, que en un moment donat de la seva carrera professional decidien fer algun assaig amb els àcids, si més no per curiositat.

Generalitzant, podem afirmar que moltes vegades els gravadors a l'aiguafort són artistes formats en altres disciplines, que segons els hi plagui o no la pràctica d'aquesta tècnica profunditzaran en la seva investigació i, per tant, en la seva producció. Per norma general no s'establí la relació mestre-alumne, ni tan sols es requeria ésser un jove per iniciar-se en aquest art. Des de sempre s'ha ponderat la singularitat de l'aiguafort perquè no són necessaris anys d'aprenentatge i permeten una llibertat gairebé total al que l'utilitza.

Tenint en compte els factors que hem exposat ja podem aventurar-nos a parlar de l'ensenyament del gravat sobre metall abans de la seva institucionalització acadèmica:

La manera més extesa per tot Europa era l'educació del principiant en la pròpia família de gravadors. La llista dels gravadors que transmetien els coneixements de pares a fills pot arribar a ésser molt llarga i només cal seguir la filiació dels qui practiquen aquest art. Citem, com exemple, els Heylan, els quals van arribar a dominar el panorama del gravat barroc sevillà. Francesc Heylan, d'Anvers, es va traslladar a Espanya a principis del XVII, i va ensenyar el seu art a molts gravadors. Entre els seus deixebles destaquem al seu germà Bernat (que a la vegada ensenyarà al seu fill José) i la seva filla Anna. També de Sevilla podem destacar a la família Arteaga, de la que sobresortirà Matias, que aprengué a gravar al burí del seu pare Bartolomé. El germà de Matias, Francisco, també serà gravador. A Madrid, Perrei també va deixar descendència en l'ofici al transmetre la tècnica al seu fill que duu el mateix nom. Semblant és el cas de la gravadora Maria Eugènia de Beer, filla del gravador flamenc Cornelio de Beer que va venir a Espanya als volts del 1630.

La relació de parentiu si bé és la via més directa per aprendre a gravar no és l'única. També era freqüent que famílies vinculades al món de les editorials (llibreters, impressors...), encarrilessin els seus fills a gravar com un mitjà de guanyar-se la vida i els enviessin al taller d'un amic o conegut. Podem citar com exemple, ja entrat en el segle XVIII, Pasqual Pere Moles, fill del llibreter Salvador Moles. Podem imaginar-nos també que els centres editorials podien ésser al mateix temps centres d'instrucció dels gravadors que hi col·laboraven.



Vicente Carducho, Cain y Abel



Vicente Carducho, Santo penitente

En els tallers dels argenters i orfèbres, per l'afinitat als burins i al metall, probablement s'impartien algunes nocions de gravat. Segons Casanovas, molts dels autors del segle XVII alternaven el gravat amb altres oficis, preferentment l'orfebreria, com en el cas dels argenters barcelonins Macià Jener, Bonaventura Fornaguera, Francesc Vaquer, Francesc Via o Joan Matons¹.

Una altra manera d'aprendre va ser la formació de gravadors al voltant d'un pintor. Si bé no ha sigut la més comuna, ha tingut exemples destacables com és el cas de Rubens que va muntar un taller i va contractar a gravadors allixonant-los perquè reproduïssin les seves pintures d'acord amb un estil determinat.

En el taller de Carducho també s'hi van formar alguns gravadors com són Pedro de Obregón, (que ensenyarà a gravar als seus fills Diego i Marcos) i Pedro de Villafranca i Malagón, el qual, segons Gallego, deuria formar-se també en el taller de Perret, ja que va fer de marmessor del testament d'aquest gravador².

Tant en el taller del gravador com en el del pintor se solia seguir el mètode d'ensenyament gremial. Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Optica*³, explica en què consistia i quina relació personal s'establia en el taller: "El recibir discípulos es una especie de contracto; en el cual, así como el discípulo se obliga a servir, y obedecer a el maestro; así también el maestro se constituye obligado a instruir, y enseñar a el discípulo(...)no sólo con las palabras, y documentos del arte, sino con el ejemplo de las obras; advirtiéndolo y corrigiéndolo prácticamente sus defectos, sin reserva cautelosa del medio por donde se han de vencer las dificultades; y permitiéndoles tal vez que vea manejar, para que pierdan el miedo, y aprendan el uso(...). Se ha de portar el maestro con sus discípulos, como el padre con sus hijos, amándolos, tratándolos con agrado, enseñándoles con paciencia, y corrigiéndoles con tolerancia(...). Ha de tener el principiante gran veneración a su

¹ Op.cit., Casanovas, p.135

² A.GALLEGO, Historia del grabao en España, (Madrid: Cátedra, 1979), p.170

³ A.PALOMINO, El Museo Pictórico y Escala Optica, (Madrid: Aguilar, 1988)

maestro, pues para no ser discipulo puede haber razón; pero siéndolo, no la puede haber, para faltar a el respeto, y obediencia"⁴.

Una altra manera d'aprendre a gravar era de forma autodidacta, que en el cas de l'aiguafort no exigia uns sacrificis molt grans, però si, en canvi, en el maneig del burí i tenint en compte que l'únic material didàctic disponible durant molt temps van ser les estampes d'altres mestres. Alguns d'ells ja estaven familiaritzats amb les eines i el material perquè provenien de famílies d'argenters i orfebres, d'altres, per la seva gran disposició pel dibuix també sortien victoriosos de l'aventura. José García Hidalgo, en els *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1680-1691?), informa que va aprendre a gravar pel seu propi compte, malgrat que, com ja varem comentar, deuria rebre l'alliçonament de Carreño de Miranda a Madrid.

Juan Bernabé Palomino va ser un dels gravadors autodidactes més apreciats en la primera meitat del segle XVIII. Probablement, el seu oncle Antonio Palomino el va iniciar en aquest art i li va proporcionar un bon nombre d'estampes i el manual de Bosse per poder-se defensar.

En les acadèmies o escoles de dibuix del s.XVII és possible que es practiqués el gravat, ja que alguns impulsors i artistes que les freqüentaven sabien gravar. Per exemple, García Hidalgo freqüentava l'acadèmia de València, en la que hi destaquem artistes com Juan Ribalta, Gerónimo Espinosa, Miquel i Esteve March, Bartolomé Murillo i Matías de Arteaga de l'acadèmia Sevillana⁵ o Francisco Solís, col·leccionista de llibres, d'estampes i dibuixos, que va tenir una acadèmia a casa seva durant molts anys⁶.

Sigui quina sigui la manera com l'alumne s'iniciava en el gravat, al llarg de la història hi trobem dues constants en el seu aprenentatge: 1a. La necessitat d'iniciar-se en una tècnica en la qual és beneficiós, encara que no imprescindible, ésser un bon dibuixant; 2a. La consulta i recerca de models, és a dir, de les estampes i dibuixos

⁴ O.cit., A.Palomino, t.II, pp.66-68

⁵ Op.cit., A.Gallego, p.217

⁶ Op.cit., A.Gallego, p.183



J. García Hidalgo, "Principios para estudiar el nobilísimo arte de la Pintura"



Matias de Arteaga. El bautismo
Cristo. S. Maria Jesus de Agreda. *M.
Ciudad de Dios*. Sevilla, Francisco
Blas, 1698.

dels grans mestres.

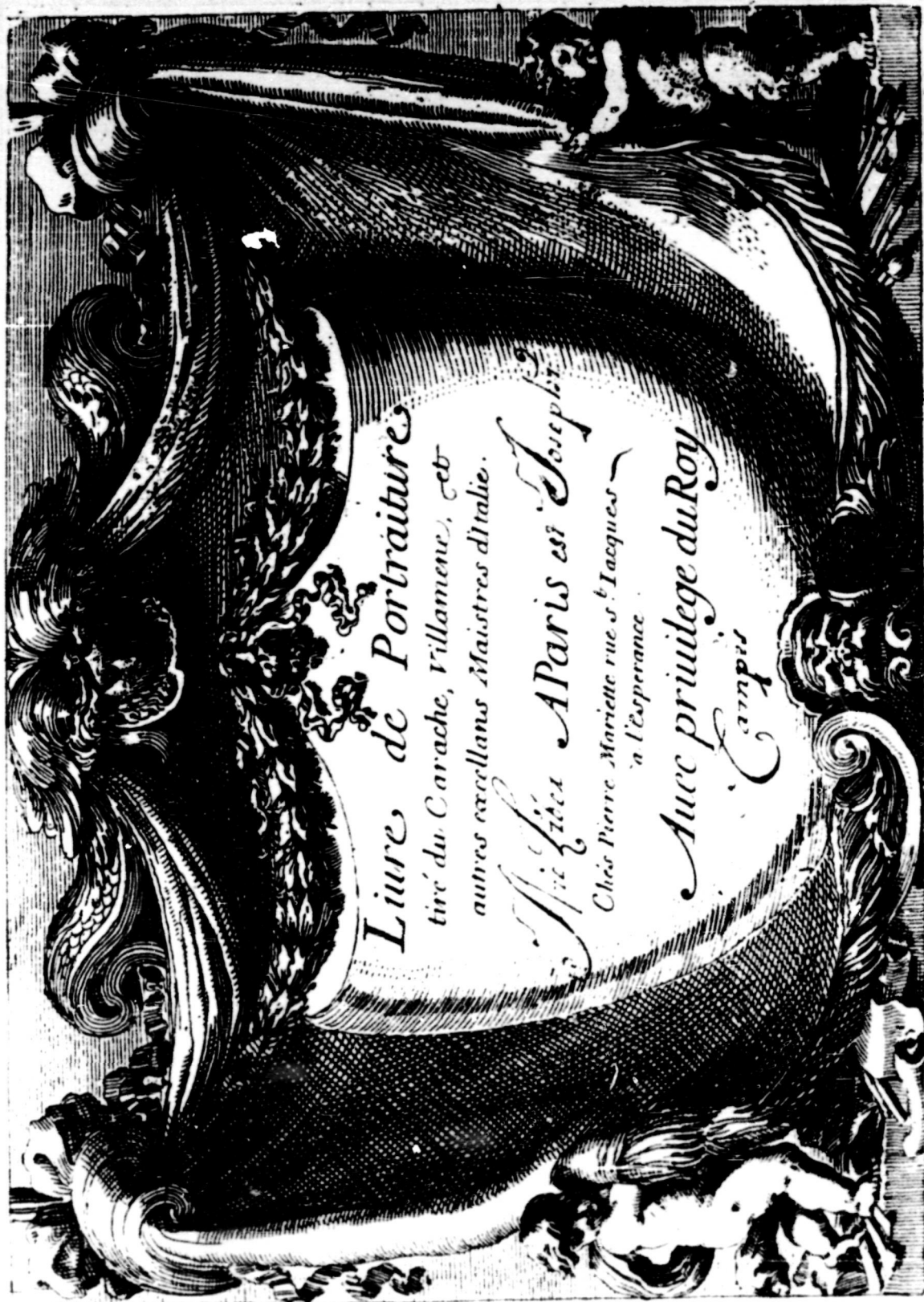
Les estampes i dibuixos han constituït un dels materials pedagògics més utilitzats en l'ensenyament de les Belles Arts en general. Tant en el taller com en les acadèmies o escoles de dibuix es reunien col·leccions d'estampes i dibuixos de grans mestres perquè els alumnes les copiessin i aprenguessin les diferents solucions que llurs autors donaven per a representar diverses textures, els efectes lluminosos, el clarobscur, etc.

Algunes estampes es reunien en forma de manual i es denominaven *Cartilles de dibuix*, les quals van fixar un mètode pedagògic que, desenvolupat a la Itàlia del Renaixement, es va consolidar i normalitzar a l'Acadèmia francesa, i es va generalitzar per tot Europa. Algunes de les cartilles més elogiades al llarg dels segles XVII i XVIII són d'origen italià, com són, per exemple, la de Odoardo Fialetti, la de Giacomo Franco o la de Gasparo Colombia.

Les estampes dels Carracci, si bé es van vendre soltes sense formar un manual, varen ésser de les primeres que es van gravar amb finalitats pedagògiques i de les que més difusió varen tenir arreu d'Europa en els segles XVII i XVIII. Apareixien relligades en cartilles d'altres artistes com és el cas, per exemple, de la publicada a París per Pierre Mariette amb el títol *Livre de Portraiture tiré du Carache, Villamene et autres excellans Maistres d'Italie*. Segurament, Manuel de Rueda, en el seu tractat calcogràfic⁷, és refereix a aquesta cartilla quan recomana la còpia de les estampes de "Carrache y Villamene" per aprendre a dibuixar.

José de Ribera va ser el primer pintor espanyol que va obrir a l'aiguafort algunes estampes didàctiques. Es tracta d'un estudi d'orelles, un altre d'ulls i un altre de nassos i boques, realitzats a Nàpols pels volts del 1622. Aquestes estampes junt amb d'altres de l'artista es van donar a conèixer a França -gràcies a l'obra *Livre de Portraiture Recueilly des oeuvres de Joseph de Ribera dit l'Espagnolet*, gravada a l'aiguafort per Louis Ferdinand i publicada per Nicolas Langlois

⁷ M. de RUEDA, Instrucción para gravar en cobre y perfeccionar-se en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo... (Madrid: Joachin Ibarra, 1761), p.25



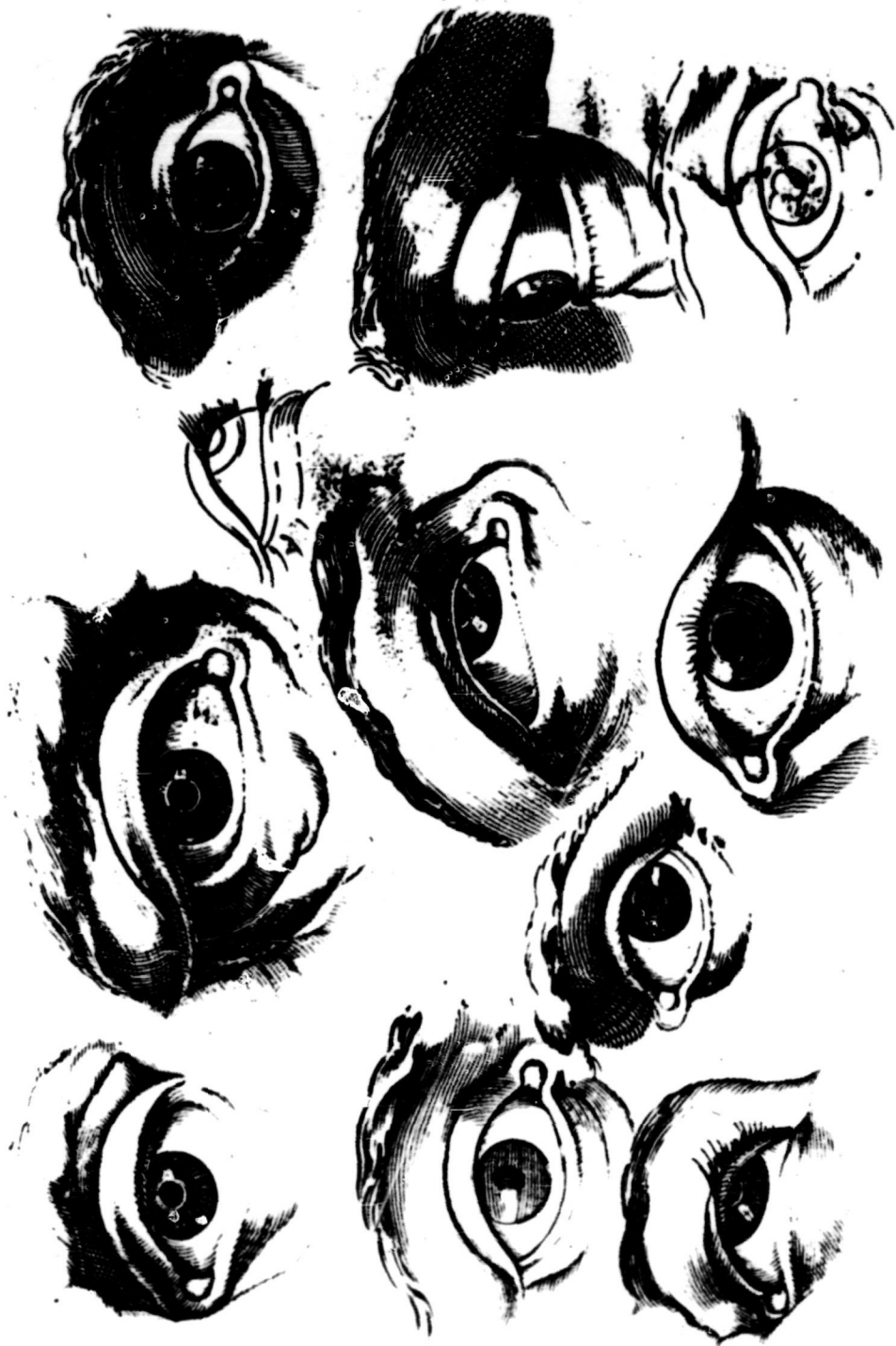
Livre de Portraiture

*tiré du Carache, Villamene, et
autres excellans Maistres d'Italie.*

M. de La Harpe A Paris est Joseph

*chez Pierre Mariette rue s. Jacques
a l'esperance*

*Avec privilege du Roy
L'Empereur*



"Livre de portraiture tiré du Carrache,
Villamene..."

avans del 1650- i a Espanya -*Libro de principios para aprender a dibujar sacado por Obras de Joseph de Rivera, llamado el Españoletto*, gravada per Juan Barcelón i publicada a Madrid el 1774. Ja a finals del segle XVII, José García Hidalgo*, i a principis del XVIII, Antonio Palomino*, recomanen l'estudi de les estampes de Ribera, junt amb les de Estéfano de la Bella, Villamena y Jacobo Palma.

De Pedro de Villafranca es coneixen vint-i-una estampes pedagògiques gravades a Madrid durant els anys 1637 i 1638. Deurien vendre's com estampes soltes i no es van publicar en forma de manual fins a mitjans de segle, quan el llibreter Domingo del Palacio les incorpora a l'edició *Regla de los cinco ordenens de Architectura de Iacome Vignola. Agora de nuevo traducido de Toscano en Romance por Patricio Caxesi* (1651).

També hem de destacar els *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, del pintor José García Hidalgo, publicat a finals del segle XVII. Si bé l'obra no encaixa en el prototip de cartilla de dibuix, constitueix un repertori de models pel pintor, en el qual l'autor dedica una atenció especial a les proporcions i a la simetria. En les pàgines introductòries l'autor ens informa que aquets són els principis amb els quals van estudiar dos dels seus deixebles, Isidoro de Arredondo i Antonio González de Cedillo

Les cartilles de principis del dibuix, tal com el seu nom indica, servien per aprendre a dibuixar. Però, el gravat no es altra cosa que un dibuix en el que el paper s'ha substituït pel metall i el llapis per la punta. Els alumnes que s'iniciaven en el gravat podien adquirir, consultant aquestes estampes, més informació que els dibuixants doncs, com que utilitzaven idèntic material, havien de fer l'esforç d'endevinar com se n'havien servit llurs autors per imitar amb el màxim de fidelitat possible els resultats. La comparació amb l'original que es copiava era, doncs, més necessària.

Els aprenents que freqüentaven el taller d'un

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



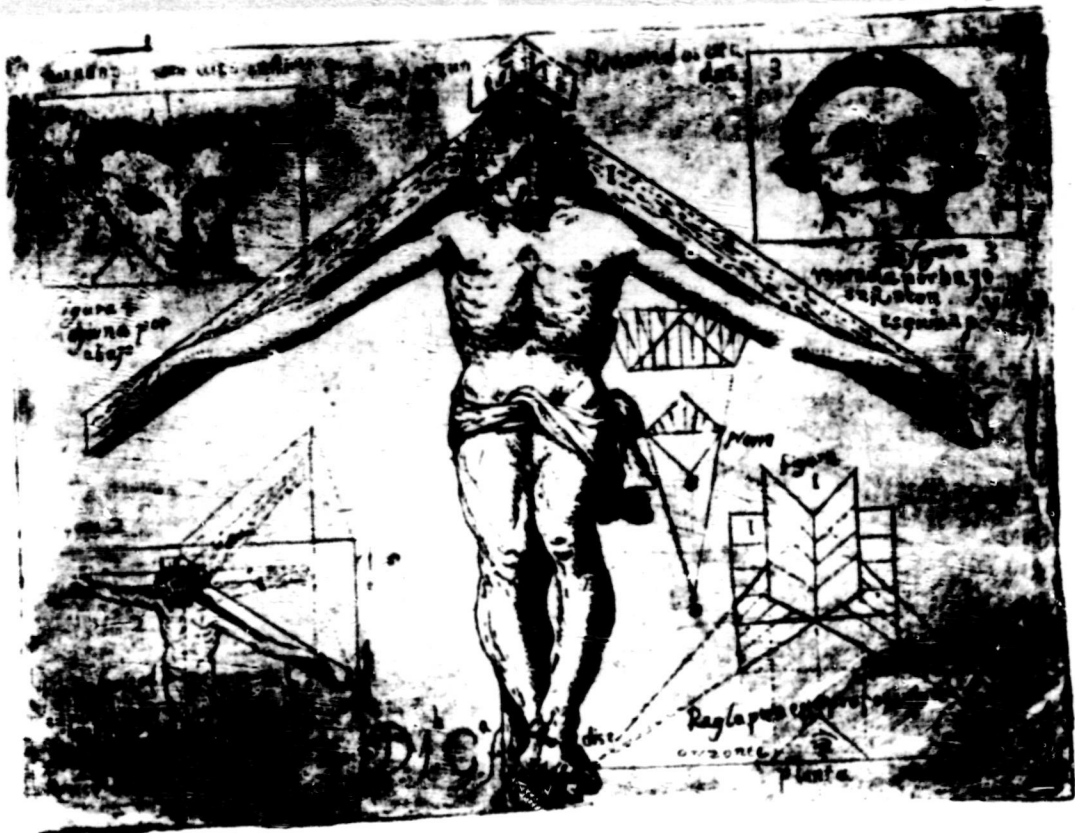
Pedro de Villafranca, Modelos de cabezas, 1637



Pedro de Villafranca, Modelos de nariz



Jose Garcia Hidalgo.



José Garcia Hidalgo, Modelos de anamorfosis



gravador, d'un pintor, o alguna acadèmia, també tenien al seu abast estampes de composicions de mestres famosos, que copiaven en part o en la seva totalitat. Llur reproducció era més difícil que les estampes amb finalitats didàctiques, i suposem que l'alumne s'hi aventurava en una fase més avançada de la seva formació.

El maneig d'obres d'altres artistes constituïa un dels aspectes més importants en l'ensenyament del gravat. A part de servir com a recurs per aprendre i perfeccionar el dibuix i la tècnica del gravat, era la seva font d'inspiració quan ja estava format i s'hi dedicava professionalment. Antonio Palomino les definia "como un caudal de especies, y copia de noticias, con que las buenas estampas van enriqueciendo la mente, porque se halle feunda en las ocasiones, para producir elegantes conceptos, o partos del entendimiento"¹⁰.

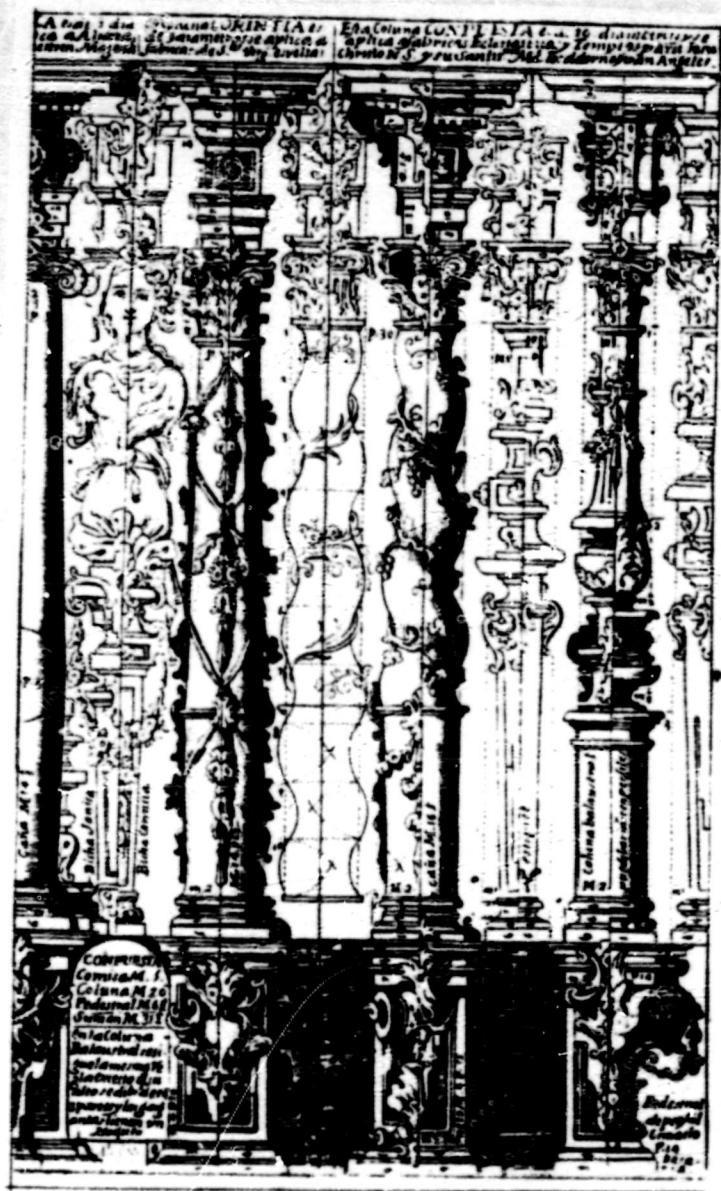
Molts artistes de l'època, siguin pintors o gravadors, consultaven dissenys de diversos autors i manllevaven determinats aspectes de cadascun d'ells en el moment de fer les seves pròpies composicions. Per aquest motiu, en llurs tallers es reunien una gran quantitat de dibuixos i d'estampes de varis artistes. També el noventà, quan començava a freqüentar el taller o s'iniciava pel seu propi compte en el gravat, començava la seva col·lecció.

Fins i tot es van publicar algunes obres que pretenien ésser una recopilació d'imatges al servei de l'artista. N'és un exemple l'obra de Matias de Irala¹¹, titulada *Método suscinto y compendio en cinco simetrias apropiadas a las órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles* (1730). En ella s'hi apleguen un conjunt d'estampes que formen una síntesi de moltes cartilles que servien de font d'inspiració de l'artista tant per representar temes religiosos com profans.

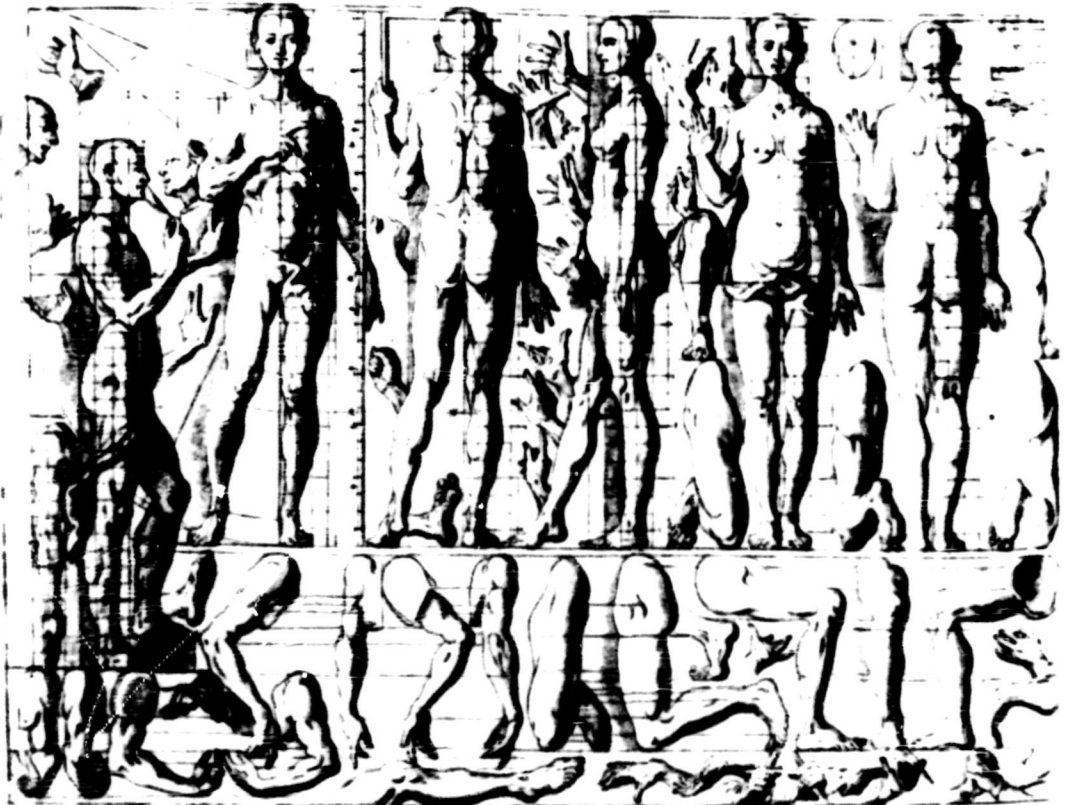
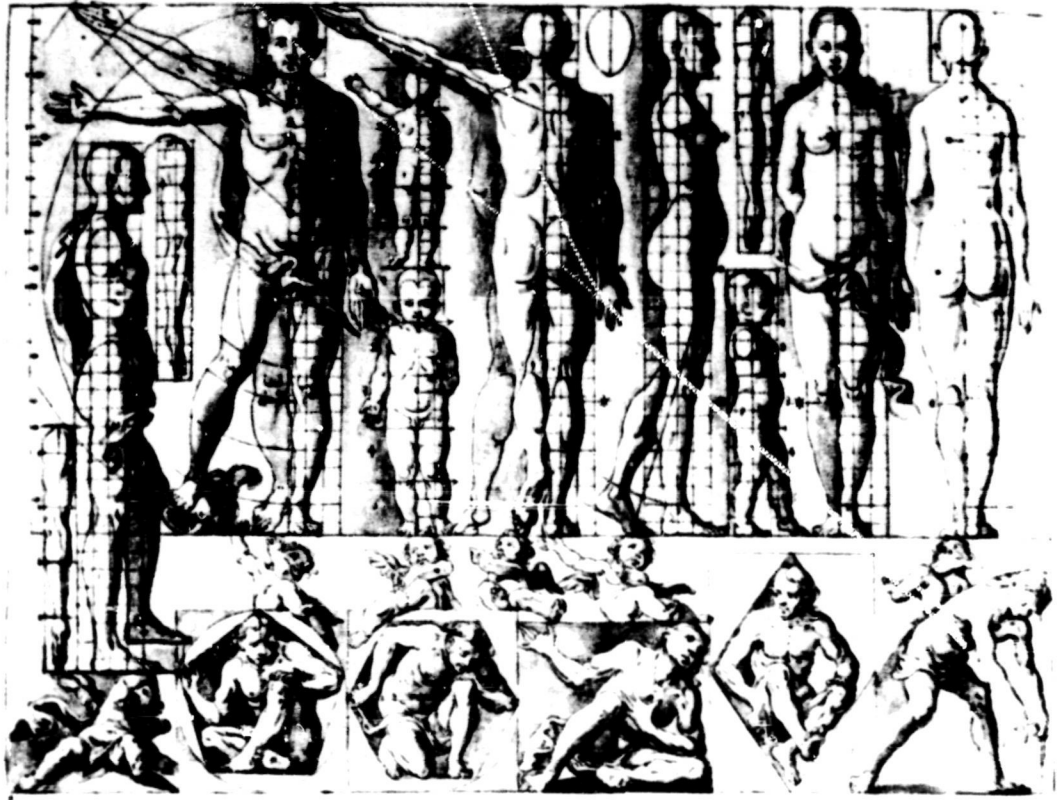
A més de les col·leccions d'estampes, des de molt antic existien manuals manuscrits sobre com gravar a l'aiguafort. Un d'ells pertanyia a Juan José de Austria, tal i com llegim en el seu

¹⁰ Op.cit., A.Palomino, p.189

¹¹ Matias de IRALA (1680-1753). Veure: A.BONET CORREA, Vida y obra de Fray Matias de Irala. Grabador y tratadista español del siglo XVIII. (Madrid: Turner, 1979)



Formenior de una lámina del *Método Sucinto y Compendioso*...



582 y 583 Matias de Irala. Modelos del cuerpo humano. M. de Irala. *Método sucinto y compendioso*. Madrid, 1730

testament¹². Tenim referències d'un altre manuscrit que tenia en propietat el gravador José López, si bé no l'hem pogut localitzar¹³.

A part d'aquestes obres, algunes notícies sobre l'aiguafort les trobem en algun tractat de pintura espanyol de finals del segle XVII i principis del XVIII. En són un exemple el de García Hidalgo¹⁴ i el d'Antonio Palomino¹⁵. Pot tractar-se d'una coincidència, però els dos artistes eren condeixebles de Carreño de Miranda a Madrid, i tots dos eren Pintors del Rei.

Aquesta inclusió del gravat en el camp de la pintura ens confirma que la pràctica d'aquesta tècnica devia d'ésser molt generalitzada entre els pintors. Malauradament però, cap d'ells s'hi va abocar plenament, dedicant-s'hi només de forma molt esporàdica, degut, segons Gallego, a raons de tipus econòmic, ja que el mercat del gravat era més deficitari que el de la pintura.

¹² C. PEREZ PASTOR, Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas, (Madrid: Imp. de los Sucesores de Hernando, 1914), T. II, p. 390

¹³ J. VEGA, "El grabado: Arte y técnica", La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1980), p. 90

¹⁴ José GARCIA HIDALGO, Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, Estudi preliminar a cura de F.J. Sanchez Cantón i A. Rodríguez Moñino, (Madrid: Inst. de España, 1965).

¹⁵ Op.cit., A. Palomino, t. II, pp. 513-516

1.5.2.- LA FUNDACIÓ DE L'ACADEMIA DE BELLES ARTS DE MADRID I LA INTERVENCIÓ DE LA MONARQUIA

Tot i que en el segle XVII va haver-hi intents aïllats d'iniciar una acadèmia, aquesta institució, com a espai de trobada d'artistes, de discussió i de divulgació, amparada pel govern central, no es formalitzarà fins el 12 d'abril de 1752, data de la inauguració de l'Acadèmia de Belles Arts de Madrid o Acadèmia de San Fernando.

Els seus primers anys d'existència es caracteritzen per l'enfrontament entre els acadèmics (professors i artistes) i els consellers (nobles escollits pel Rei). Aquesta confrontació entre professionals i protectors té com a motiu bàsic la lluita per aconseguir la gestió de l'Acadèmia.

Dels estatuts del 1755 se'n desprèn que la direcció de l'Acadèmia queda a mans dels consellers. L'operació que es realitza és equivalent a la que es va fer a França: s'ennobleix als artistes i, al mateix temps, se'ls aparta de qualsevol poder en la gestió de les Belles Arts. El rol de l'artista queda molt clar en la cita de Claude Bédat¹⁰:

"Les mesures prises étaient trop extrêmes: d'une part les artistes étaient considérés comme des grands enfants, et non comme des adultes, puisqu'on ne les accordait aucun droit de regard dans la gestion de leur Académie; en même temps, de ces mineurs, on en faisait des nobles. Et si les professeurs se plaignaient de la tutelle dans laquelle ils avaient été placés, les conseillers auraient beau jeu de leur rétorquer qu'on les avait anoblis".

L'Acadèmia de San Fernando de Madrid es converteix, doncs, amb l'òrgan rector de les Belles Arts a Espanya. Serà la institució a través de la qual la monarquia cohesionarà i unificarà gustos i estils. L'art serà, també aquí, una qüestió d'Estat i l'acadèmia deixarà d'entendre's com a concentració local d'artistes per esdevenir

¹⁰ C. BÉDAT, L'Académie de Beaux Arts de Madrid: 1744-1808, (Toulouse: Association des Publications de L'Université de Toulouse-Le Mirail, 1974), série a - tome XIX, p.70

instrument centralitzador a partir del qual es crearan Acadèmies filials, com les de València (1753), Barcelona (1775), Saragossa (1778), Valladolid (1779) i Cadis (1789).

1.5.2.1.- La secció de gravat dins de l'Acadèmia

L'Acadèmia de Belles Arts de Madrid s'organitza imitant a la de París. Ara bé, pel que fa al gravat hem de fer una distinció important:

França és un país de gravadors per excel·lència, amb figures destacades com són Mellan, Nanteuil, Edelinck, Audran, etc. L'existència de bons i prosperos tallers de gravat, sobretot a París, fa que mai es plantegi el seu ensenyament a la Real Acadèmia. La manera més habitual d'aprendre el gravat al burí era vincular-se a un gravador que es convertia amb el mestre i valedor dels seus aprenents. Per accedir a les classes de dibuix de l'acadèmia, era imprescindible que el jove gravador portés un justificant conforme aprenia la tècnica en un taller especialitzat. Malgrat que el gravador fos admès a la institució, sense l'aval del mestre no podia accedir a l'ensenyament que s'hi impartia.

La situació espanyola en el moment de fundar l'acadèmia difereix molt de la del país veí. Espanya està mancada de bons tallers on es puguin formar els gravadors. Davant d'aquesta mancança la solució que es pren és incorporar el gravat com una disciplina acadèmica.

L'any 1744, moment en que s'està perfilant i discutint el que serà l'Acadèmia, els ensenyaments que hi figuren són els tradicionals: pintura, escultura i arquitectura. Vuit anys més tard, moment de la seva inauguració, el gravat ja s'hi ha fet un lloc i s'anomena professor d'aquesta disciplina a Juan Bernabé Palomino. Els tres primers deixebles que van rebre una pensió reial per a dedicar-se a aquests estudis són Hermenegildo Victor Ugarte, Juan Minguet i José Murguía, els quals rebien l'ensenyament en el taller de Palomino i assistien el vespre als estudis de l'Acadèmia. És important aquest detall ja que sembla que mai es va

incloure en les sales d'estudi de l'Acadèmia un taller per ensenyar a gravar, sinó que l'organització d'aquesta disciplina artística és similar a les de pintura i d'escultura, amb la diferència que al no existir a Madrid tallers de gravat on l'alumne pogués rebre l'ensenyament pràctic d'aquest art, es va optar per crear-ne un de forma artificial. D'aquesta manera, l'ensenyament del gravat mantenia les dues facetes clàssiques de la formació de l'artista en la qual el taller i l'Acadèmia no eren centres d'educació excel·lents, sinó complementaris¹⁷.

A l'acadèmia el noventà aprèn a dibuixar i s'impregna de les doctrines clàssiques. En el taller, junt amb el mestre professional, descobreix els secrets del gravat: des de batre el coure fins a l'estampació, passant per la fabricació dels materials (vernissos, tintes, etc), l'aplicació de les tècniques, el maneig de les eines, etc. Aquest aprenentatge tècnic, completat pel teòric que ha rebut a l'acadèmia, garanteix al gravador una producció conforme a l'estètica del bon gust predominant.

Si establim un organigrama d'aquest sistema educatiu, l'acadèmia ocupa el lloc capital. El predomini de la formació teòrica de l'artista no neix en l'academicisme del divuit, sinó que ja es promulgava en les teories clàssiques. Leonardo da Vinci, en el seu tractat sobre la pintura, insisteix en què "la pràctica havia de foramentar-se sobre una bona base teòrica"¹⁸.

La inclusió del gravat en l'Acadèmia va ser conseqüència de la pressió que van exercir els acadèmics. Llur demanda adduïa dos tipus d'arguments: uns de caire econòmic i altres de

¹⁷ J. VEGA, "El grabado: Arte y técnica", La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1980), pp 90-91

¹⁸ L. da VINCI, Tratado de la Pintura, Trad. per D.A.Rejón de Silva, (Madrid: Imp.Real, 1877), XXIII p.11 i XVIII p.9

nacionalistes o d'orgull nacional^{1º}.

Els defensors del gravat constataven la presència en territori espanyol de multitud d'estampes estrangeres que calia comprar i que provocaven la fuga de capital nacional. Aquesta presència, a més, provocava que fos conegut l'art de fora i desconegut el de casa.

A més, els acadèmics asseguraven que Espanya era considerada pels foranis com un país molt incult i que l'única forma de canviar aquest judici era la d'exportar estampes en les que es mostressin les millors obres d'art espanyoles.

Aquests arguments van ser suficients per a convèncer al Rei i al protector de l'Acadèmia -José de Carvajal i Lancaster-, de la importància de potenciar l'ensenyament del gravat^{2º}, que seria dirigit des d'un principi temàticament i tècnicament, en funció d'uns objectius clarament utilitaris:

1. Acreditació de la producció artística espanyola tant a l'estranger com en la pròpia nació.
2. Generació d'un vehicle propagador de l'estètica del "bon gust": ja que pot popularitzar l'obra d'art per la possibilitat de difondre, àmpliament i a baix cost, estampes.
3. Creació de beneficis econòmics amb l'exportació d'estampes.

Amb aquests objectius, el paper del gravat es limitarà a la reproducció de les obres dels pintors

^{1º} Junta Ordinària de 7-VII-1753, en el primer llibre d'Actes de l'Acadèmia de San Fernando. Veure: A.Gallego, op.cit., p.267. Aquests arguments ja els havia exposat Jusepe Martínez en el segle XVII, en Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (Madrid: Akal, 1988), pp.279-282. No es coneix la data en què es va escriure el text. Segons F.J.Sanchez Cantón, Fuentes literarias para la Historia del arte español (Madrid: Bermejo impresor, 1934), T.II, pp.14-84, són del 1673 aproximadament.

^{2º} Assenyalar només que de les deu bosses de viatge que es van oferir als artistes entre els anys 1754 i 1758, sis es van concedir a gravadors. C.Bédet, op.cit., p.236 i ss.

de l'escola espanyola²¹ i les dels clàssics i neoclàssics europeus²², així com també el de representar les escultures i els monuments considerats d'interès nacional. Llevat de casos excepcionals, com Goya, no trobarem gravadors originals en la nova institució durant la segona meitat del segle XVIII, i bona part del XIX.

Pel que fa a la tècnica calcogràfica, l'Acadèmia de San Fernando pren com a model la metodologia que es fa servir en els tallers parisins, i cap manera millor d'aprendre-la que enviant-hi els alumnes més aventatjats. I aquests propòsits es concreten ben aviat ja que només un mes després de la fundació de l'Acadèmia, el 13 de maig de 1752, el rei va enviar a París els primers gravadors: Tomás Lopez i Juan de la Cruz Olmedilla, que es van especialitzar en mapes geogràfics; Alonso Cruzado per aprendre el gravat de pedres fines; Manuel Salvador Carmona, en el calcogràfic i, més concretament, el retrat i els temes d'història.

Els alumnes becats a París no adquireixen només una sèria de coneixements sobre les tècniques i els materials, sinó que s'impregnen de l'estil neoclàssic francès. Quan aquests gravadors retornen a la Península, s'inicia una lluita entre el nou estil il·lustrat i els formulismes barrocs que es mantenien en els cercles gremials.

De mica en mica, la nova institució es proveeix amb material francès. S'importen els vernissos, els burins, les tintes, etc. Algunes estampes dels millors gravadors del país veí -com les d'Édelinck, Audran, Devret, etc-, envaeixen els tallers de la nova institució convertint-se en els prototipus del

²¹ J. CARRETE PARRONDO, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", El grabado en España (siglos XV-XVIII), (Madrid: Espasa Calpe, 1987), SUMMA ARTIS, t. XXXI, P. 559-596. Entre els pintors espanyols, Carrete cita: Ribera, Herrera, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano, Carreño, Lucas Jordán, etc.

²² Ibid., J. Carrete estudia els pintors europeus més reproduïts pels gravadors espanyols: D'Itàlia cita Leonardo da Vinci, Tiziano, Juan de Juanes, etc. De França, Poussin, Charles Le Brun, Mingard i, ja en el XVIII, Greuze i Boucher.

"bon gust" il·lustrat²².

Els tractats tècnics estrangers cada vegada són més usuals²⁴. Alguns d'ells es tradueixen com el de Bosse²⁵, i altres es consulten directament amb l'idioma d'origen.

A partir de la segona meitat del segle XVIII, en moltes de les obres que s'imprimeixen en les premses espanyoles s'evidencia la influència francesa, malgrat que sovint el manlleu no és gens explícit. En són un exemple els diccionaris de Rejón de Silva²⁶ i el de Francisco Martínez²⁷.

²² J. CARRETE PARRONDO, "La obra del mejor grabador de una época", en el catàleg de l'exposició El grabado a Buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona, (Madrid: Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989), p.37. L'autor ofereix la llista de les estampes que Manuel Salvador Carmona s'emporta de París.

²⁴ Entre els manuals sobre gravat l'acadèmia de Sant Fernando tenia: J.CH. Le BLON, Operations nécessaires pour graver et imprimer des estampes à l'imitation de la peinture, (París: Le Mercier, 1756); Mr.HUMBERT, Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes en bois et en taille douce, (Berlín Haude et Spener, 1752); A.J.PERNETY, Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure et architecture avec un traité pratique des différentes manières de peindre, (París: Hardouin, 1779) 2 toms.2a.ed.; etc. -Veure: C.BÉDAT, "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 25 (1967) 5-52, 26 (1968) 31-85 núms.142,158,627,760,816,956, i 1022.

²⁵ A.BOSSE, Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin, (París: Chez Bosse, 1645). Ampliat en el segle XVIII per Ch.N. Cochin, 1745 i 1750⁷³, i traduït per Manuel de RUEDA, Instrucción para gravar e cobre..., (Madrid: Joachin Ibarra, 1761)

²⁶ D.A. REJON DE SILVA, Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores..., (Segovia: Imp.de D.A. Espinosa, 1788)

Per estimular els alumnes en l'aprenentatge del gravat, l'acadèmia de Sant Fernando organitza, a partir de l'any 1757, concursos amb premis, els temes dels quals estan en concordància amb les tradicions del segle XVII francès i les aspiracions neoclàssiques¹⁷. Es celebren exposicions a intervals regulars, i s'ofereixen borses de viatge a París i més tard a Roma¹⁸ pels millors alumnes.

La influència parisina s'escampa per tot l'Estat. Amb l'afany centralista del govern, les acadèmies que s'obren a ret de la Península s'organitzen emulant la de Madrid, amb la qual s'intercanvien constantment idees i material pedagògic per tal d'uniformar els conceptes artístics. Per exemple, Pasqual Pere Moles, director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, mantenia una relació molt estreta amb l'Acadèmia de Madrid i la de València, amb les que mantenia intercanvis d'estampes, de guixos, de dibuixos, de llibres, etc.

Alguns dels alumnes més aventatjats d'aquestes acadèmies filials són enviats a la de Madrid per a complementar els seus estudis, ja que aquesta institució manté la supremacia de l'art. Entre els gravadors catalans destaquem a Blai Ametller -que va succeir a Carmona en la càtedra de gravat-, Agustí Sallenç, Miquel Gamborino i Esteve Boix. De València destaquem a Joaquín Ballester, Fernando Selma, Joaquín Fabregat i Rafael Esteve entre d'altres.

¹⁷ F. MARTINEZ, 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)

¹⁸ Veure l'estudi de J. Carrete Parrondo, op.cit., pp. 439-461

¹⁹ M. BRU ROMO, La Academia española de Bellas Artes en Roma (1873-1914). (Madrid: Ministerio de Asuntos exteriores, 1971)

1.5.2.2.- Els primers gravadors espanyols pensionats a París

Els dos gravadors espanyols pensionats a París que més han influït en el desenvolupament artístic del gravat calcogràfic són Manuel Salvador Carmona i Pasqual Pere Moles. El primer, de retorn de la capital francesa, desenvoluparà la seva activitat artística i docent a l'acadèmia de Sant Fernando de Madrid. Moles, que viurà a Barcelona, dirigirà l'Escola Gratuïta de Dibuix que la Junta de Comerç inaugura a la ciutat comtal.

La renovació i l'impetuositat que experimenta el gravat calcogràfic en aquestes dues ciutats són degudes, en bona part, a les aportacions d'aquests dos gravadors que, amb la seva perícia i desig de progrés, van transmetre als successors tot el que havien après a França.

MANUEL SALVADOR CARMONA (Valladolid 1734-Madrid 1821)

La formació de Carmona

Manuel Salvador Carmona va ser un dels primers alumnes de l'Acadèmia pensionat a París, amb l'objectiu de "especializarse en el grabado en talla dulce y al aguafuerte, con el fin de aplicar estas técnicas en los temas de Historia y Retrato, profesión que se ha encontrado extremadamente en retraso en la España de la época"²⁰.

Durant els onze anys que va viure a la capital francesa (1752-1763) va rebre una formació completa i va impregnar-se de l'estil i del mètode parisià: va aprendre a gravar en el taller de Nicolas Dupuis, que era considerat un dels millors de l'època, i va assistir als estudis de dibuix a la Reial de París.

A França, Carmona es va relacionar en més d'una ocasió amb Charles-Nicolas Cochin, ja que els dos havien sigut deixebles de Dupuis²¹ -que Cochin va succeir en la plaça de professor després de la seva mort l'any 1771- els dos eren acadèmics de la Reial

²⁰ Gazeta de Madrid, 10-III-1821. Suplemento

²¹ Nicolas Gabriel Dupuis (1698-1771)

de París¹⁷. Probablement, les teories del tractadista francès van influir en l'aprenentatge del mestre espanyol ja que, de retorn a la capital, les plasmarà en la seva producció artística i en el mètode docent que posa en pràctica a l'Acadèmia de San Fernando.

El mètode de gravat de l'artista

Per a conèixer les innovacions que Carmona incorpora en el gravat després de la seva estada a França, alguns historiadors¹⁸ han comparat les seves produccions amb les de Juan Bernabé Palomino, primer professor de gravat de l'Acadèmia. Tots ells coincideixen en què les obres del gravador format a França són millors en la composició, les gradacions tonals i el tractament de les línies que les de Palomino.

Per exemple, segons Carderera, la manera de treballar de Palomino es de "un buril suave y limpio, pero menudo y mezquino, sin variedad alguna, pues del propio modo rayaba las carnes delicadas que los mas toscos ropajes ó ásperos troncos y peñascos". Contràriament, Carmona "ha sabido dar a cada forma su corte correspondiente: ha conservado el claro oscuro incomprendible de Mengs, y ha hecho no una estampa, sino un cuadro; ha terminado y no cortado los contornos; ha representado los cabellos sin *secatura*... y no se peluca de yeso o madera....".

Caveda emet uns judicis semblants: "Palomino no llevará por eso el arte al alto grado de perfección que ya entonces alcanzaba en Francia y que conseguirá despues en España. Dibuja sin notables

¹⁷ V. CARDERERA, "Manuel Salvador Carmona", El Arte en España, (Madrid: Imp. M. Galiano, 1862). Segons Carderera, "Carmona se puso al lado de aquella brillante asamblea de grabadores, que como Daullé, Balechou, COCHIN, Lepicié... hacian tributarios de sus buriles á todos los grandes señores y aficionados de Europa", T. I, p. 61

¹⁸ Veure: J. Caveda, "El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII" (1867), en Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, (Madrid: Imp. de M. Tello, 1872); V. Carderera, op. cit.; C. Bédat, op. cit.



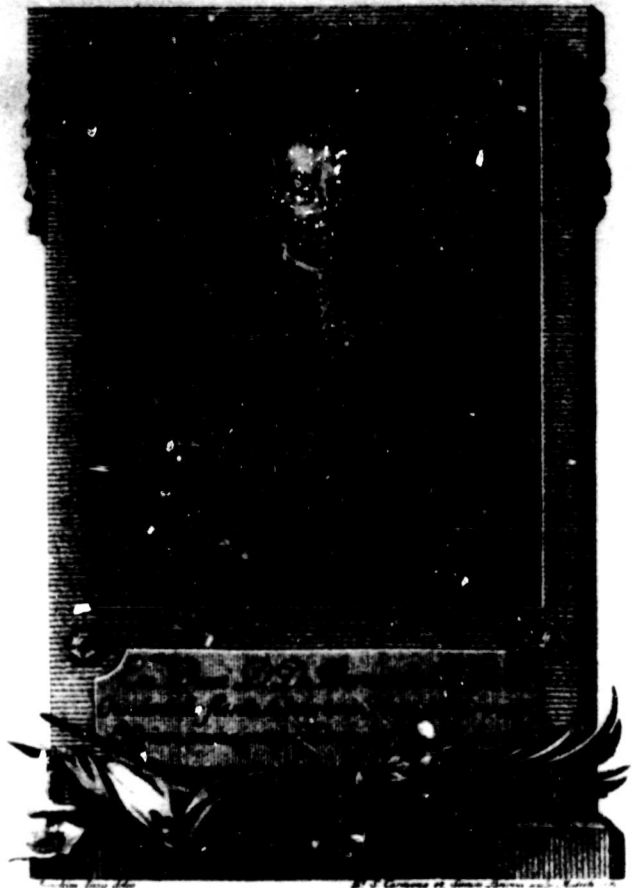
ECCE HOMO.

Menga pure!

1916

Carmona scudo!

Manuel Salvador Carmona y Simón Brieve, retrato de Bernardo de Gálvez, 1781, dibujado por Joaquín Inza.



Manuel Salvador Carmona, retratos de Pedro de Salvador y María García, 1780

