

**Estampas de la
Calcografía Nacional**

100 aguafuertes
del siglo XIX



NOTA.-

Es conveniente para la consulta de este catálogo tener presentes los estudios sobre el tema realizados por J. Vega, El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte (Madrid, 1985), encargado por la Calcografía Nacional, y A. Gallego, Historia del grabado en España - (Madrid, 1979)

FE DE ERRATAS.

En la página 129 en las abreviaturas, en BL= British Library, debe decir BL= Biblioteca Lázaro.

Estampas de la
Calcografía Nacional

Estampas de la
Calcografía Nacional

100 aguafuertes
del siglo XIX

Coordinación:
Luis Arencibia
Rosa Izquierdo

Ayuntamiento de Leganés
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Calcografía Nacional
Consejería de Cultura y Deportes de la
COMUNIDAD DE MADRID

Impreso en la Imprenta de la
Comunidad de Madrid

Depósito legal: M-37.919-1985
ISBN: 84-505-2328-1

En esta ocasión se presenta la segunda muestra de grabados que, a iniciativa del Ayuntamiento de Leganés y con la colaboración de la Calcografía Nacional, supone la continuación de aquella primera muestra de estampas de la Colección Real de Pintura que mereció, al igual que ésta, todo nuestro apoyo.

Esta exposición de grabados nos ofrece la faceta más creativa de los aguafortistas más importantes del siglo XIX en España.

Deseamos que este nuevo catálogo, junto con el anterior, contribuyan a una mayor y mejor difusión del grabado, facilitando a las personas interesadas en el tema una visión clara de lo que fue el grabado en España.

José Luis GARCIA ALONSO
Consejero de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid

En nuestra Sala Municipal de Exposiciones hemos contado ya con varias exposiciones de grabados. Por ella han pasado no sólo los grabados tradicionales sino la obra de los grabadores contemporáneos españoles más importantes. El año pasado iniciamos un proyecto en colaboración con la Calcografía Nacional para mostrar el grabado en España a lo largo de su historia más significativa. Fruto de ello fue aquella primera exposición de estampas de la Colección Real de Pinturas. Hoy presentamos la segunda muestra en la que se ofrece una visión del grabado al aguafuerte en el siglo XIX.

Desde aquí quiero agradecer de nuevo la colaboración de la Calcografía Nacional y muy especialmente a D. Doroteo Arnaiz, que nos ha asesorado en todo el desarrollo de esta exposición. De la misma manera quiero agradecer la valiosa aportación de la Comunidad de Madrid que nos ha apoyado también en esta muestra.

Esperamos que el esfuerzo de todos los que han contribuido a la realización de la exposición y de este catálogo sirva para un mejor conocimiento y valoración del grabado dentro de nuestro gran patrimonio artístico y cultural.

Fernando ABAD BECQUER
Alcalde de Leganés

Con la intención de poner al alcance de los ciudadanos de Leganés el riquísimo patrimonio cultural que guardan las Instituciones Artísticas madrileñas, hemos venido organizando desde hace varios años estas exposiciones en colaboración con la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. Gracias a su aportación presentamos este valioso Catálogo de grabadores del XIX, que espero contribuya en Leganés y en toda nuestra Comunidad, a una mayor conciencia y difusión del legado artístico que poseemos.

*Florentino GUTIERREZ JIMENEZ
Concejal de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Leganés*

El aguafuerte

Históricamente el nacimiento de la técnica del aguafuerte utilizada en las Bellas Artes, se sitúa en los albores del siglo XVI y los nombres de Urs Graf, Albrecht Dürer y Daniel Hopfer, se cuentan entre los primeros que utilizaron este medio de expresión. Para algunos historiadores esta técnica es heredada del trabajo de los armeros y orfebres que se servían para realizar los grabados que después repujaban y labraban con útiles semejantes a los empleados por el burilista o el xilógrafo.

Desde los «maestros de Nuremberg» Albrecht Altdorfer y Augustin Hirschvogel precursores del aguafuertista de paisajes hasta nuestros días, son numerosas las escuelas que se desarrollaron a lo largo de los cuatro siglos en Europa, perpetuando la técnica y el tema, pero incontestablemente el nombre que brilla con especial fulgor en esa larga lista es el de Rembrandt.

En España los artistas del siglo XIX que adoptaron esta técnica desde Goya hasta Fortuny, unos con arrolladora fecundidad e imaginación como el genial baturro, otros copiando cuadros o del natural, comprendieron las posibilidades que se abrían ante ellos.

El aguafuerte es una de las técnicas de grabado más apreciadas de los pintores por su riqueza de valores, y que, ayudado del aguainta, puede recrear la materia pictórica. Hermanado al buril, permitió a los grabadores, a partir del siglo XVII, ampliar sus posibilidades y sobre todo esbozar con un trabajo de aguafuerte las planchas destinadas al buril. La técnica del aguafuerte, de apariencia sencilla, necesita unas operaciones preparatorias que exigen gran cuidado. Se puede grabar sobre zinc, latón, acero, etc., pero el metal más indicado y que da mejores

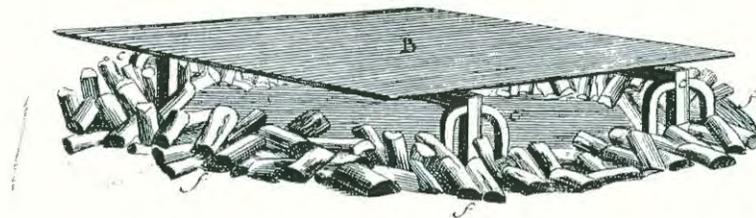
resultados es el cobre. El ataque del ácido en el zinc es rápido, pero irregular y poco fino, algo similar ocurre con el acero, cuando no es de buena calidad, en el que los bordes de los trazos no quedan nítidos a causa de las moléculas que componen el metal.

La primera operación es la limpieza y desengrasado de la plancha, sea cualesquiera el metal que se emplee; la fórmula más corriente que se aplica es la mezcla de vinagre, sal y blanco de España, todo ello con el fin de que ninguna materia grasa impida la perfecta adherencia del barniz.

Una vez realizada esta operación se pasa a cubrir la plancha de un barniz (compuesto de betún de Judea, cera virgen y esencia de trebentina), que la proteja del ataque del ácido.



Fig. 5.

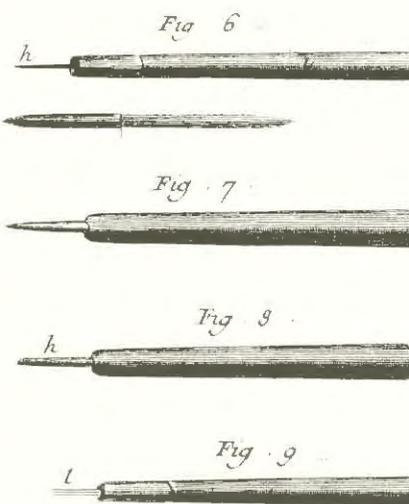


Hay diversas maneras de aplicar el barniz, pero las tres más clásicas son: con un tampón blando (figura 3), con un rodillo (metálico, de gelatina o de caucho) o bien con un pincel. También hay varios tipos de barnices: duros, blandos y líquidos de secado rápido o lento, para plancha caliente (figura 5), templada o fría.

Una vez elegido el tipo de barniz y su aplicación perfectamente realizada, se puede pasar a la ejecución del dibujo, el cual se realiza con una punta de acero montada sobre cualquier tipo de mango para manejarlo como un lapicero. Desde la aguja de coser hasta la punta de diamante, pasando por las agujas de fonógrafo hay toda una gama de útiles (figuras 6, 7, 8, 9) que pueden servir para levantar una capa de barniz más o menos fina, que deje al descubierto el metal, para que una vez sumergido en el baño de ácido nítrico o percloruro de hierro sea atacado. Para evitar que la plancha sea deteriorada al dorso, por la corrosión, se protege con un barniz preparado para ese fin.

Estas líneas sólo dan una idea muy sintetizada de las operaciones básicas para la realización de un grabado al aguafuerte pero cada artista va probando y enriqueciendo con la práctica su propia «cocina».

En el siglo XX todas las técnicas sufrieron el acoso investigador de los artistas, que convertidos en «alquimistas» del grabado, probaron las mil maneras de fundir, disolver y coagular en la matriz: buril, punta seca, aguafuerte, ruleta, aguainta, graneador, metales recortados, perforaciones, soldaduras, poliéster, plexiglás, metacrilato con materiales heteróclitos adheridos, y un sinfín de medios que abren todas las expectativas para la creación de una estampa. Sin embargo, el aguafuerte ortodoxo, sigue teniendo hoy sus adeptos, algunos, verdaderos creadores y maestros del Arte.



El grabado en el siglo XIX

INTRODUCCION

En el siglo XIX la imagen inunda prácticamente todas las publicaciones. Revistas, periódicos, semanarios y libros se llenan de estampas.

El grabado calcográfico ya estaba consolidado como un arte y como un medio de reproducir imágenes, pero el siglo XIX ve nacer una nueva técnica de reproducción, la litografía y una nueva modalidad de otra técnica ya conocida, la xilografía, pero ahora a testa.

Con estas tres técnicas las reproducciones de imágenes proliferaron de manera insospechada, y ahí estaba ya empujando fuerte también la fotografía.

La eterna pugna entre las distintas técnicas de grabados en los siglos XVIII y XIX intentaba discernir claramente cuál podía considerarse obra de arte y cuál cumplía una función principalmente industrial.

El grabado calcográfico fue considerado siempre como el auténtico grabado, tenía rango de obra de arte, mientras la xilografía y la litografía estaban considerados como procedimientos industriales más que como obras de arte.

La litografía es la nueva técnica que irrumpe con gran éxito en el siglo XIX, de la cual Francia es el centro difusor. Se trata de una nueva técnica que permite multiplicar imágenes de manera más barata.

También en el XIX la xilografía recibe un nuevo impulso en su modalidad de corte a contrafibra o a testa. Sin embargo, frente a la reivindicación del artista grabador por parte de los grabadores calcográficos y de los litógrafos, la xilografía seguía dividiendo el trabajo a la

manera tradicional, por un lado los dibujantes originales o copistas, de otro, y como intermediarios, los grabadores, simples artesanos sin pretensiones artísticas.

Junto con la litografía y la xilografía el grabado calcográfico siguió cultivándose. Gozó de la consideración, derivada de su breve esplendor a finales del XVIII, de ser el auténtico grabado.

Mientras que la xilografía y la litografía desempeñaron una función industrial, el grabado al aguafuerte o buril, empleado casi siempre para la reproducción de obras de arte, fue considerado también como tal por asimilación.

Los libros invadidos por los grabados es algo típico de esta época. Las nuevas técnicas y los progresos de la industria abarataron considerablemente los costos de los libros, y es en éstos como en las publicaciones periódicas es donde jugó un papel importante las reproducciones de imágenes.

Conocer el grabado del siglo XIX es difícil por la falta de monografías, lo complejo de la producción y las variadas funciones que cumplían. A esto hay que añadir la dificultad que para el estudio del tema supone la confusión que hay en las publicaciones existentes entre dibujantes y grabadores.

El grabado calcográfico, durante el siglo XIX, sigue desarrollándose bajo la dirección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que mantenía el mismo concepto de grabado que en el siglo anterior.

Lo que sí se aprecia es una profunda desconexión entre el trabajo oficial y el trabajo que realizan los talleres privados, que abastecen a su clientela sin importarles las

consideraciones artísticas. Las obras maestras que Goya nos dejó con sus grabados y que admiró toda Europa, en España pasaron desapercibidas.

La Academia incluyó en 1815 el grabado en dulce dentro de la Comisión de Pintura, y el de hueco o de medalla dentro de la de Escultura, lo que nos da una idea de la consideración de arte menor que tenía el grabado frente a la Pintura y Escultura consideradas como artes mayores. El grabado, pues, fue aceptado en sus distintas modalidades como reproducción de obras de arte, entendiendo siempre que el verdadero grabado era el calcográfico.

También la Escuela Madrileña, supervisada por la Academia, sostenía el valor del grabado calcográfico y mantenía la tesis de la función reproductora del mismo, incluso cuando ya estaba imponiéndose la fotografía. Para estos círculos oficiales la mayor virtud del grabador consistía en saber interpretar el color de la obra a base de virtuosismo en blanco y negro.

Según los académicos de la época, el grabado calcográfico imprime a la obra vigor, calidad, delicadeza e intención a través de los trazos del buril, en ellos se aprecia la destreza y gusto del estampador. El grabado calcográfico superaba así al grabado en madera, a la litografía, y por supuesto al fotograbado, técnica que comienza a utilizarse mucho con fines editoriales y que, según los mismos académicos, presenta la realidad congelada; se le concede un valor industrial pero nunca artístico.

LITOGRAFIA

Se introduce en España, como en el resto de Europa, por influencia francesa y fue en España la técnica de ilustración típica de la imagen romántica.

Rápidamente la litografía sustituye al grabado en dulce en las publicaciones. Es un procedimiento químico a diferencia de las otras técnicas de grabados que juegan con el relieve y el hueco.

Para los grabadores interesados en la nueva técnica era casi obligado el viaje a París para conocer o perfeccionar la técnica. José María Cardano fue el primero que consiguió una pensión para estudiar la litografía en París y Munich. Al poco tiempo de su vuelta a España se funda la Litografía de Madrid, primer establecimiento litográfico del país, y Cardano es nombrado litógrafo de cámara.

Este establecimiento litográfico dependía de la Dirección General de Hidrografía, no de Bellas Artes, con lo cual se ponía de manifiesto la aplicación de la nueva técnica en otros campos además del estrictamente artístico.

La litografía, a pesar de no contar con el respaldo oficial de que gozaba el grabado calcográfico, tuvo un gran éxito entre el público. La primera litografía española firmada pertenece a Goya y está fechada en 1819, el mismo año de la creación del establecimiento litográfico de Madrid. Goya, por estas fechas, tuvo que trabajar con toda seguridad en el taller de Cardano ya que no existía otro.

Sin embargo, la existencia de la litografía de Madrid fue muy breve, Cardano viajó a París de donde no regresó a pesar de ser reclamado insistentemente. Su her-

mano se hizo cargo del establecimiento, pero su muerte y las presiones de Madrazo para obtener la exclusiva del nuevo procedimiento acabaron con el primer taller litográfico en España. Existía otro establecimiento litográfico, el del Depósito de la Guerra en Madrid, que siguió a la corte y al ejército por Sevilla y Cádiz, desapareció, igualmente, al poco tiempo, antes incluso que el de Cardano.

Madrazo consiguió la exclusiva en 1824, cuando se funda el Real Establecimiento Litográfico. En poco tiempo esta nueva calcografía, bajo la dirección de Madrazo, publicó dos grandes obras: La Colección Litográfica de cuadros del Rey de España en tres volúmenes y la Colección de Vistas de los Sitios Reales y Madrid, sobre paisajes de Brambila.

Barcelona contó también con establecimientos litográficos, aunque de menor importancia.

La litografía se utilizó para ilustrar revistas de arte y literatura. Lo más interesante de la producción litográfica es la realización de estampas originales, no sólo de reproducciones.

La litografía, en general y fundamentalmente desde la Academia, se vio relegada como un medio de producción de imágenes con unas claras funciones industriales. En consecuencia los litógrafos profesionales aprendieron el oficio en los talleres privados sin ningún plan de enseñanza. La litografía en España fue un oficio más que un arte.

XILOGRAFIA

A la par que se realizaban las experiencias litográficas, Thomas Bewik comenzó a utilizar unos tacos de madera cortados perpendicularmente a la fibra y a tallarlos con buriles de grabado calcográfico. La xilografía se había desarrollado ya con anterioridad, pero esta nueva modalidad a contrafibra supuso no sólo la existencia de un sistema más para difundir imágenes sino el procedimiento adecuado que necesitaba el periodismo ilustrado.

Esta técnica tuvo también un gran éxito en la época, aunque su procedimiento volvía a situar al grabador como mero artesano.

La xilografía tenía una gran ventaja frente a la litografía o al grabado en metal y es que no necesitaba una estampación distinta de la tipográfica (texto impreso), lo cual hacía que esta técnica fuera más rápida a la vez que permitía grandes tiradas con una sola matriz en un momento en el que las revistas ilustradas hacían furor. Por el contrario, tenía una gran desventaja, la xilografía fue la técnica más utilizada para la prensa y revistas ilustradas, difundía imágenes de los sucesos de actualidad, incluso de lugares lejanos. Un suceso ilustrado por un enviado especial desde cualquier punto lejano era convertido por otro dibujante en un dibujo para grabar y luego trasladado a la madera, incluso, a menudo, en las xilografías de gran tamaño la matriz era troceada y repartida entre un equipo de grabadores; el resultado era una obra de tercera o cuarta mano y de estilo impersonal.

Poco se sabe de estos artesanos de la madera, en oca-

siones sólo nos han llegado sus nombres, toda la fama se la llevaban los dibujantes.

Hacia 1830 proliferan en Madrid las publicaciones ilustradas con xilografías a la testa, periódicos, revistas, semanarios y libros se llenan con estas estampas.

Publicaciones como el *Semanario Pintoresco Español*, o el *Siglo Pintoreseo*, entre otras, contribuyeron a difundir esta técnica entre el público y a dignificarlas. Y es en publicaciones como estas donde encontramos buena parte de la obra de los artistas de la madera más importantes de la época. A través de ellas podemos seguir la obra de los dos primeros maestros, Calixto Ortega y Vicente Castelló, formados en la Academia de San Fernando, ambos viajaron a París para perfeccionar la técnica. Colaboraron en las revistas y libros más importantes de su tiempo.

El esfuerzo de estos dos grabadores junto con las publicaciones de revistas y semanarios ayudó a consolidar la escuela madrileña de grabadores en madera.

Entre los discípulos de estos dos maestros destacan Tomás Carlos Capuz y Bernardo Rico y Ortega que obtuvieron premios en las Exposiciones Nacionales. También grabaron en madera Arturo Carretero, José Severini, Joaquín Sierra Ponzano, Enrique Alba... que en general hicieron un arte un tanto descuidado, poco académico sin interpretar el dibujo que recibían; más que artistas fueron eficaces artesanos.

De la misma manera en Cataluña y Valencia se trabajó la xilografía. En Cataluña se mantienen algunos focos de xilógrafos tradicionales durante gran parte del siglo XIX que abastecían una demanda popular. Algunos de los grabadores colaboraron en las publicaciones madrileñas. La figura más sobresaliente es Celestino Sadurni que colaboró asiduamente con los editores Montaner y Simón. Valencia contó con buenos xilógrafos, aunque en menor medida que Madrid y Barcelona que, por la concentración editorial, atraían a los mejores artesanos del

país. En Valencia además de la ilustración de libros, periódicos y revistas con xilografías lo más interesante es una considerable producción de abanicos y carteles taurinos, en relación con este último tema se realizó un álbum en la imprenta Ferrer de Ortega, de viñetas para anuncios de corridas de toros, con unos trescientos grabados aproximadamente de todo tipo y tamaño, que resumen tanto el tema taurino como el modo de trabajar esta técnica.

A pesar del interés que despertó la xilografía en España, tampoco contó nunca con el apoyo de la Academia.

En 1854, tras unos reajustes que se realizaron en los presupuestos de la Academia de San Fernando, se crean tres nuevas clases para grabado en acero, hueco o de medallas y una tercera para grabado en madera. Se convocaron los oportunos concursos para cubrir las correspondientes cátedras. La clase de grabado en madera quedó desierta. A finales de 1856 y a propuesta de la Academia se cambia la idea de cátedra por la de unos talleres que contemplasen el dibujo sobre madera, el grabado propiamente dicho y su estampación, relacionándose este último aspecto con la estampación calcográfica y llegando incluso a sugerir la utilización para ello de los medios de la Calcografía de la Imprenta Nacional. Pero este informe de la Academia promovió una gran polémica al respecto. Como consecuencia de todo ello, lo cierto es que la cátedra de grabado xilográfico nunca pasó de las buenas intenciones.

El grabado en la mentalidad oficial era siempre grabado de reproducción, nunca un medio genuino de expresión como había demostrado Goya.

EL GRABADO CALCOGRAFICO

El grabado calcográfico, que se realiza sobre planchas de metal, de talla dulce o buril y al aguafuerte, fue considerado como el auténtico grabado en los medios oficiales. Prácticamente toda la producción española está fuertemente influida por el grabado francés.

Dentro de esta técnica hay que distinguir el grabado de reproducción que contó con el reconocimiento por parte de la Academia y el grabado original que, aunque tiene un número menor de obras, es el más interesante por lo que de creación tiene. Casi todo el grabado calcográfico del XIX se realiza con la técnica del aguafuerte.

El grabado en metal, que vivió su mejor momento a finales del siglo XVIII, ve declinar su estrella mientras que el grabado en madera y la litografía conquistaban nuevos públicos. El grabado calcográfico quedó, de esta maneja, reducido a la admiración de un público minoritario que apreciaba la habilidad del grabador en la reproducción de una determinada obra de arte, sin alcanzar a valorar lo que de expresión artística podía tener el grabado en sí mismo. El grabado en metal languidece sin el apoyo oficial que se le había brindado en los últimos años del siglo anterior, vive, en general, al margen de los movimientos estilísticos del siglo XIX.

La situación por la que atravesaba el grabado era tan precaria que incluso en provincias se pensó suprimir la cátedra de grabados.

No había ni profesores ni alumnos. Hay que tener en cuenta que para copiar un cuadro cuyo resultado en blanco y negro debía captar el colorido y los matices de

la pintura era una labor de años enteros, que tenía que competir con la rapidez de los medios fotomecánicos que se imponían día a día. Lo minucioso del trabajo del grabador en metal, que requería tiempo para ofrecer el resultado de su arte, junto con el auge de las nuevas técnicas ayudan a comprender esta falta de grabadores.

Buena prueba de ellos es el hecho de que a finales del XIX sólo se mantenía la cátedra de grabado de Madrid.

En este pobre panorama del grabado, nombres como los de Esquivel de Sotomayor, Fontanals, Alejandro Blanco, Rafael Esteve y Peleguer representan la tenacidad y la fidelidad a un arte que tenía que afrontar la fuerte competencia de la xilografía y la litografía, sin contar con las nuevas técnicas.

Al lado del grabado de reproducción se da, en menor medida pero con un espíritu más vivo, el grabado original. El grabado original es aquel que no reproduce imágenes ajenas. En España fue muy pobre en el XIX. No olvidemos que si para el grabado calcográfico de reproducción, considerado como el auténtico y que gozaba de la consideración oficial, faltaba un ambiente propicio, para el original la situación era aún peor.

En el resto de Europa el grabado original había alcanzado un gran desarrollo y contaba con un público agradecido. En España la gran lección que Goya dio con sus grabados no encontró eco alguno. Goya que con sus diferentes series mostró lo que con la técnica del grabado, y más concretamente del aguafuerte, se podía crear, no tuvo ningún discípulo.

No obstante, algunos grabadores quisieron reflejar en sus obras algo más que la pulcra reproducción de una obra de arte, y junto con copias realizaron también grabados originales.

Fernando Brambila, grabador italiano afincado en España, fue uno de los primeros en introducir un espíritu

distinto al de la simple reproducción en sus estampas. Mariano Fortuny, pintor de óleos, hizo también grabados después de viajar a París y Roma donde admiró y se interesó por esta técnica.

Una publicación de la época *El Grabado al Agua-fuerte* (que comenzó a publicarse en 1873), recoge una selección de grabados de autores españoles, originales y copias muestran además de buena parte de la producción española del momento, la búsqueda del reconocimiento de la escuela aguafortista española.

El aguafuerte es la técnica más utilizada en este momento dentro del grabado calcográfico. Consiste en aplicar sobre la plancha un barniz sobre el cual se graba el dibujo con buril, después se somete la plancha a un baño de ácido nítrico en agua (aguafuerte), que ataca las partes de la plancha que no se han protegido con barniz. Con esta técnica se realizaron también los dos tipos de grabados, copias y originales, éstos últimos más libres y espontáneos. Y desde este punto de vista se permiten una serie de licencias en el aguafuerte que no serían admitidas en otros procedimientos, en favor de una mayor expresividad de la línea, de la gracia de la ejecución libre y aparentemente descuidada. En el aguafuerte más que en otros procedimientos se pone de relieve las cualidades y los defectos, el estilo y hasta la personalidad del autor.

A pesar del sentimiento general de la época, Martínez Espinosa, Galván y Candela, Torres Armengol, Maura y Montaner, grabadores que junto con otras personas grabaron y publicaron la obra mencionada anteriormente, reclamaron la existencia de la escuela aguafortista española, incluso al margen de la figura de Goya.

Sin la importancia que tuvo en Europa, en España poco a poco se va ampliando la producción de grabados originales, grabadores como Carlos de Haes, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy, además de los anterior-

mente citados, algunas de cuyas estampas reproduce este catálogo, son un buen ejemplo de ello.

Gracias al entusiasmo de estos artistas por acercarse al movimiento renovador de sus contemporáneos del otro lado de los Pirineos, el grabado al aguafuerte en España, conoce un momento de interés que culmina en las colecciones de aguafuertes vendidas al público para mayor conocimiento y difusión de la técnica que ellos practicaban y defendían con pasión.

Rosa Izquierdo Peña

Relación de grabadores

TOMAS CAMPUZANO Y AGUIRRE

(Santander 1857-Madrid 1934)

Fue alumno de Carlos Haes y su discípulo más destacado. Técnico minucioso, se especializó en paisajes y pequeños vaciados de talla más blanda que la de su maestro. Participó en las exposiciones nacionales en las cuales se le concedieron en 1890 la tercera medalla de grabado por una Marina y en 1897 la segunda medalla por una colección de aguafuertes.

Fue administrador de la Calcografía Nacional, que en esa época se integró en la Escuela de Artes Gráficas de la que fue también director.

JOSE MARIA GALVAN Y CANDELA

(Madrid 1837-1899)

Pintor y grabador, fue uno de los mejores aguafuoristas del siglo XIX. Estudió en la Academia de San Fernando de la que fue profesor de grabados. Realizó una serie de reproducciones de los frescos de San Antonio de la Florida de Goya, interpretándolos de una manera muy personal, lo que le dio gran fama en la época.

En 1866 fue nombrado grabador supernumerario de la Dirección Hidrográfica.

Obtuvo numerosos premios en exposiciones, entre ellos, tercera medalla en 1867, segunda medalla en 1876, en 1892 fue condecorado y recibió la primera medalla.

CARLOS DE HAES

(Bruselas 1826-Madrid 1898)

Fue un pintor de paisajes y un excelente grabador. Pertenecía a una familia de banqueros y al parecer debido a una bancarrota se trasladan a Málaga, cuando Haes contaba con nueve años de edad.

Su primera formación la recibe en talleres provincianos y románticos. En 1850 viaja de nuevo a Bélgica donde estudia en el taller de Quinaux, de quien aprendió la captación directa de la realidad, característico de la escuela de Barbizon.

A su regreso a España se presentó a la oposición para cátedra de paisaje de la Escuela de Madrid, plaza que obtuvo en 1856. Consiguió la primera medalla en 1858. Al año siguiente ingresa en la Academia. En 1862 y 1863 aparecen publicados en la revista *El Arte* unos pequeños paisajes grabados al aguafuerte. Posteriormente iniciaría diversas series de estampas tituladas *Ensayos de Grabado al Aguafuerte*, todas de gran calidad. En los grabados Haes se expresa de manera diferente que en sus óleos, no se limita a trasladar sus paisajes a la plancha, sus grabados son de pequeño tamaño e introducen en la Academia un aire fresco, renovador y original.

Desgraciadamente tuvo que abandonar sus experiencias de grabados ya que los ácidos atacaron su vista.

En la Academia sus trabajos no tuvieron gran resonancia, pero sí la hallaron en sus discípulos, especialmente en el caso de Tomás Campuzano.

AGUSTIN LHARDY

(Madrid 1848-1918)

Discípulo de Haes, realizó también una discreta labor pictórica. En el grabado muestra un estilo personal aunque menos perfecto que su maestro, siguiendo el gusto que por el paisaje tenía Haes.

Complementaba sus aguafuertes con resinas que le daba un efecto pictórico al grabado. Realizó paisajes urbanos, vistas típicas y rincones pintorescos.

Obtuvo la tercera medalla en 1878 y 1890, la segunda en 1901 de pintura, la segunda de grabado en 1904 y la primera de grabado en 1912.

JUAN JOSE MARTINEZ ESPINOSA

(Sanlúcar de Barrameda 1826-1902)

Estudió en la Escuela Madrileña y fue profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Su participación en las exposiciones nacionales estuvieron más bien ligadas a su faceta de pintor, aunque presentó aguafuertes en la exposición de 1876. Colaboró en la publicación «El Grabado al Aguafuerte».

Grabó facsímiles de dibujos antiguos españoles, en sus grabados se interesó por la observación al natural, fue un grabador de técnica correcta que imprimía a sus grabados cierta ternura y humor.

Entre sus publicaciones destaca un Album dedicado a un tema muy típico de la sociedad de la época: el soldado requebrando a la criada, el Album se tituló: Hostilidades.

BARTOLOME MAURA Y MONTANER

(Palma de Mallorca 1844 Madrid 1926)

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Palma de Mallorca. En 1868 se instala en Madrid recomendado por Haes, de quien fue discípulo.

Por su reproducción de las Hilanderas en 1873 en Viena ganó la primera medalla. En la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1876 obtuvo la primera medalla y ese mismo año le concedieron también la medalla de arte en la Universidad de Filadelfia. Obtuvo, igualmente, primera medalla en las exposiciones nacionales de 1876 y 1901.

Ganó el concurso universal para grabar la medalla del IV Centenario del Descubrimiento de América.

Desempeñó durante veintitrés años el cargo de administrador de la Calcografía Nacional. Fue grabador del Banco de España y director de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre.

Bartolomé Maura fue el grabador de reproducciones por antonomasia. Grabó a Velázquez, Murillo, Rosales, Goya. En su producción destacan sus grabados retratos, en ellos se aprecia su gusto por el dibujo del natural, su interés por captar la psicología del personaje. De hecho, muchos libros de la época de la Restauración son una auténtica galería de personajes de la sociedad española del momento.

RICARDO DE LOS RIOS

(Valladolid 1846-Madrid 1929)

Se formó en París con el maestro Pils. Fue un grabador excelente de reproducciones y obtuvo una cierta proyección y consideración en Europa.

Obtuvo varios premios y medallas, segunda medalla de grabado en la Exposición Nacional de 1890, la primera medalla en 1892. Primera medalla en las exposiciones internacionales de París (1889), Viena (1894) y Berlín (1896).

Sucedió a José María Galván en la cátedra de la Escuela Madrileña.

Fue un gran técnico, culto, abierto y exigente con su obra, realizó una importante producción de obras originales, como sus paisajes romanos y escenas de género, algunos de los cuales se publicaron en la serie francesa l'Eau Forte en 1877.

FRANCISCO TORRAS ARMENGOL

(Tarrasa 1832-Madrid 1878)

Sus primeros estudios como grabador los realizó en Barcelona. Viajó a París para seguir estudiando y perfeccionando la técnica. A su vuelta a España trabajó en Barcelona y Madrid.

Grabó escenas en las que se aprecia una clara influencia de la mitología griega y romana, imitando las figuras de los vasos griegos. También grabó composiciones con personajes del Siglo de Oro y de la Ilustración.

Catálogo de estampas

**100 aguafuertes
del siglo XIX**

1. PORTADA

ENSAYOS / de / Grabado al aguafuerte / C. de HAES 

110 × 126 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 1 (c.1862).

Est.: BL (A-571-1); BN (ER-1317-1 y ER-964-1); MP (130).

Lám.: CN, 2226.

22

2. EL RIO

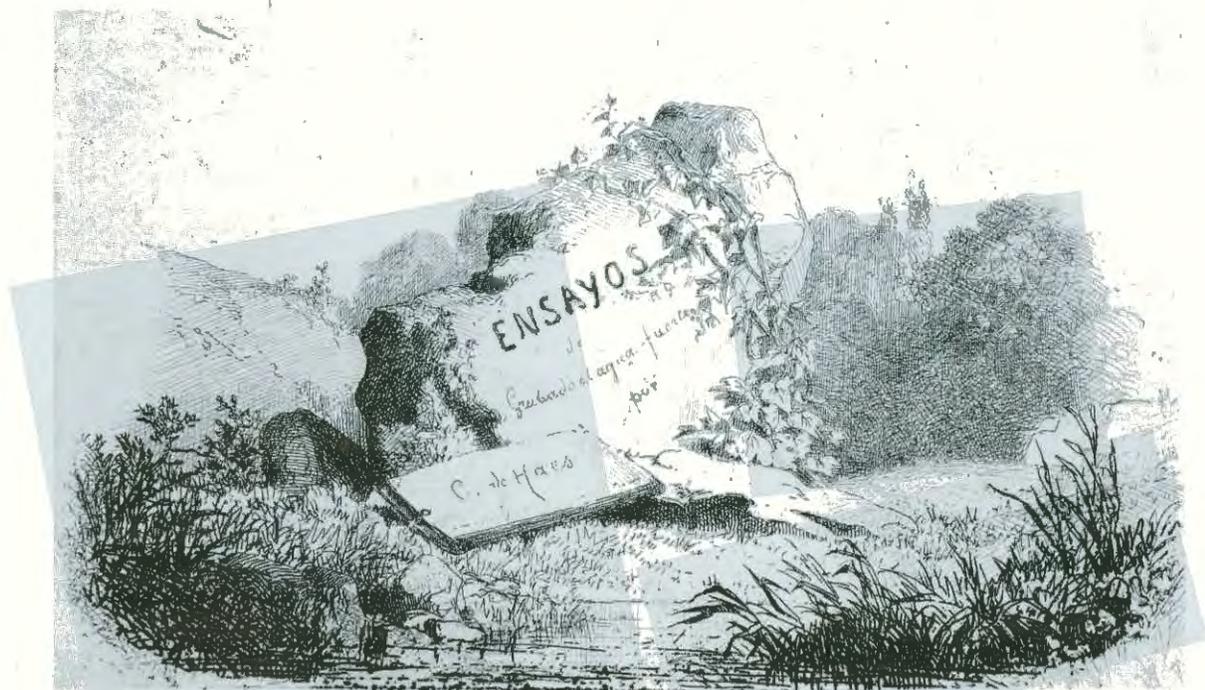
C. de HAES

160 × 215 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 2 (c.1862).

Est.: EAE, 1, 1862, entre págs. 16-17: primer estado; BL (A-571-2: primer estado); BN (ER-1317-46 y ER-964-50); MP (179).

Lám.: CN, 2168.



3. PICOS DE EUROPA

C. de HAES

160 × 220 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 3 (c.1862).

Est.: BL (A-571-3); BN (ER-1317-51 y ER-964-48); MP (181).

Lám.: CN, 2202.

4. CASA DE PESCADOR

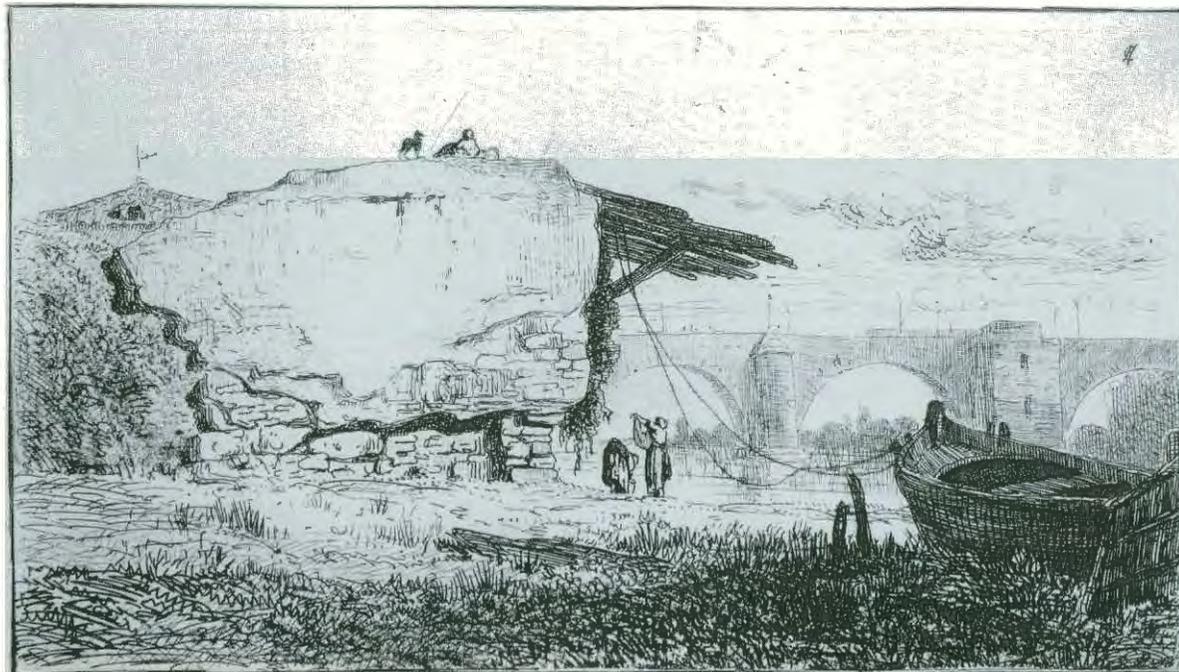
C. de HAES

105 × 168 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 4 (c.1862).

Est.: BL (A-571-4); BN (ER-1317-36 y ER-964-42); MP (170).

Lám.: CN, 2225.



5. ARRECIFES

C. de HAES

89 × 140 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 5 (c.1862).

Est.: BL (A-571-5); BN (ER-1317-22 y ER-964-18); MP (156).

Lám.: CN, 2217.

6. SECADO DE REDES

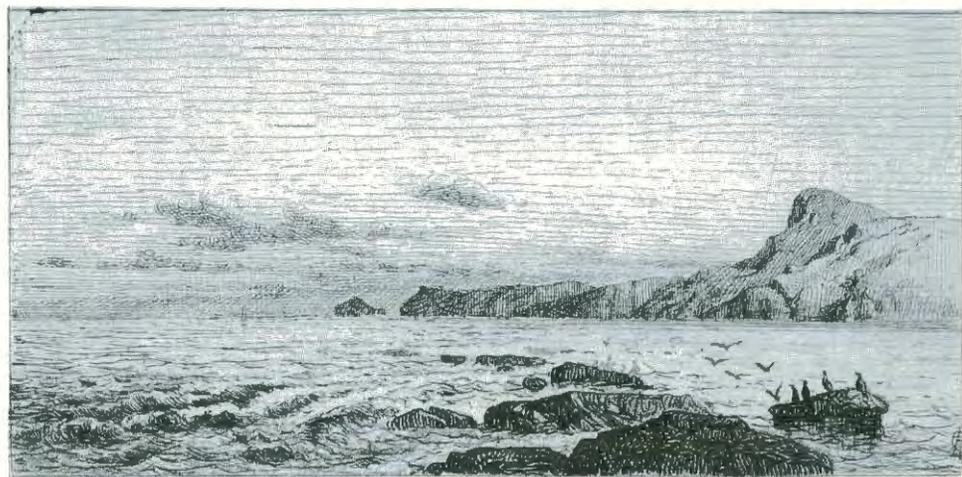
C. de HAES

107 × 169 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 6 (c.1862).

Est.: BL (A-571-6); BN (ER-1317-35 y ER-964-43); MP (169).

Lám.: CN, 2207.



7. ARRECIFES

C. de HAES

90 × 140 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 7 (c.1862).

Est.: EAE, 2, 1863, ad libitum; BL (A-571-T); BN (ER-1317-23 y ER-964-17); MP (157).

Lám.: CN, 2224.

8. MIRADOR RURAL

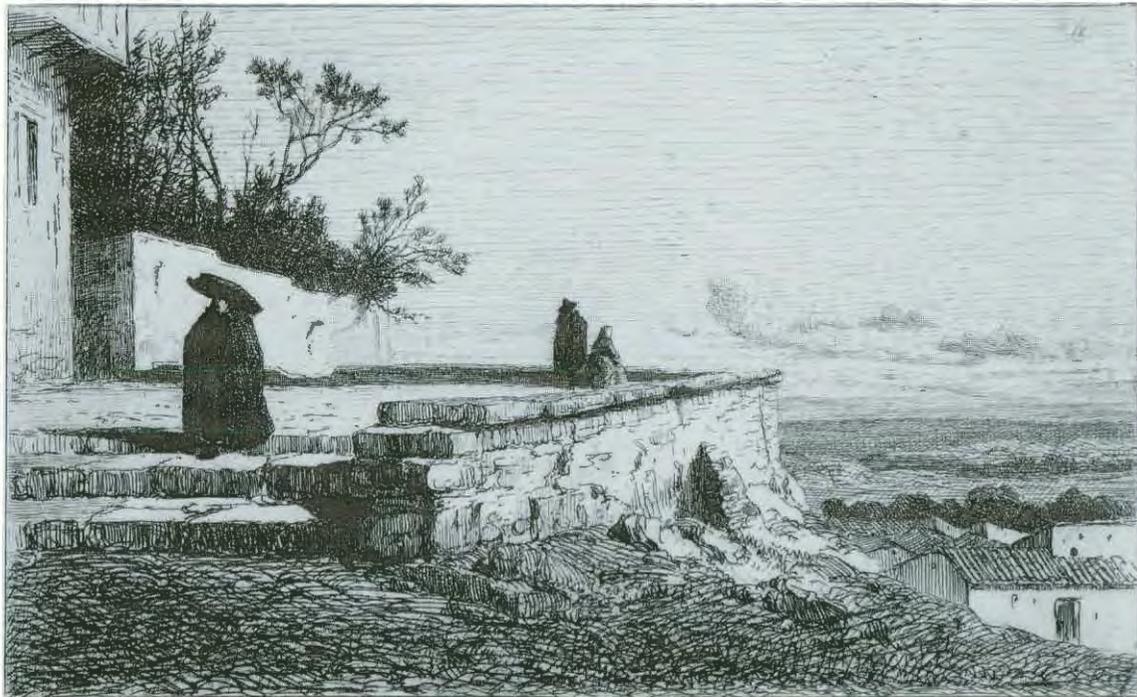
C. de HAES

111 × 163 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 8 (c.1862).

Est.: BL (A-571-8); BN (ER-1317-37 y ER-964-41); MP (171).

Lám.: CN, 2195.



9. VIEJA MURALLA

C. de HAES

92 × 142 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 9 (c.1862).

Est.: EL (A-571-9); BN (ER-1317-24 y ER-964-16); MP (158).

Lám.: CN, 2204.

10. PAISAJE

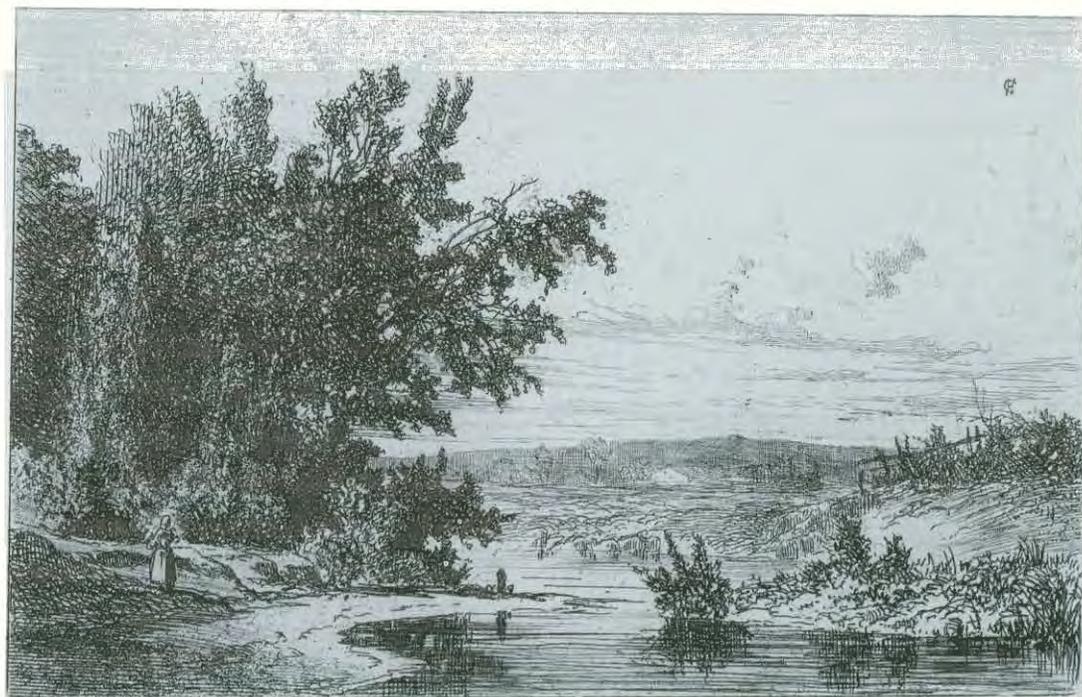
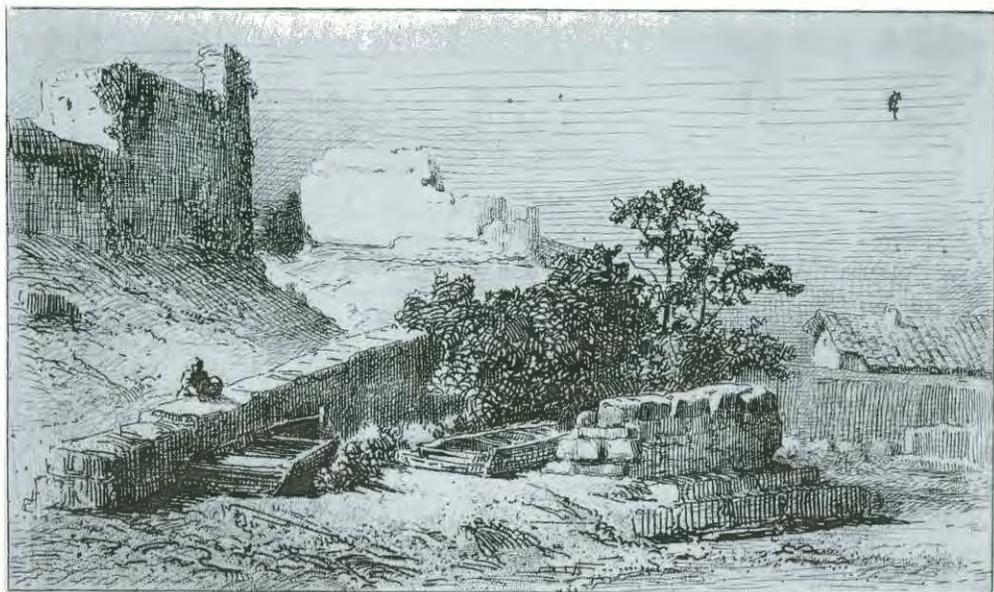
C. de HAES

115 × 162 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 10 (c.1862).

Est.: EAE, 1, 1862, entre págs. 252-253: primer estado; BL (A-571-10: primer estado); BN (ER-1317-38 y ER-964-40); MP (172).

Lám.: CN, 2188.



11. VIEJA MURALLA

C. de HAES

87 × 143 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 11 (c.1862).

Est.: BL (A-571-11); BN (ER-1317-21 y ER-964-14); MP (155).

Lám.: CN, 2180.

12. PAISAJE

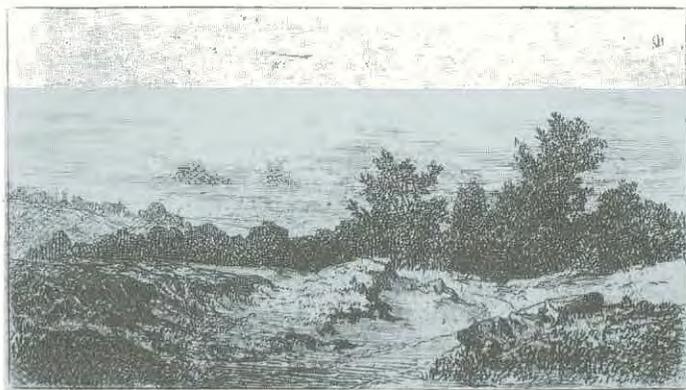
C. de HAES

53 × 88 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 12 (c.1862).

Est.: EAE, 2, 1863, ad libitum: primer estado; BL (A-571-12: primer estado); BN (ER-1317-5 y ER-964-20); MP (136).

Lám.: CN, 2209.



13. PAISAJE

C. de HAES

51 × 88 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 13 (c.1862).

Est.: BL (A-571-13: primer estado); BN (ER-1317-4 y ER-964-19); MP (135).

Lám.: CN, 2206.

14. CABRERO

C. de HAES

143 × 90 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 14 (c.1862).

Est.: BL (A-571-14); BN (ER-1317-30 y ER-964-38); MP (164).

Lám.: CN, 2191.



15. MOZA

C. de HAES

163 × 109 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 15 (c.1862).

Est.: BL (A-571-15).

Lám.: CN, 2190.

16. ZAGALA CON NIDO

C. de HAES

142 × 89 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 16 (c.1862).

Est.: BL (A-571-16).

Lám.: CN, 2187.



17. PAISAJE

C. de HAES

100 × 61 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 17 (c. 1862).

Est.: BL (A-571-17); BN (ER-1317-9 y ER-964-24); MP (140).

Lám.: CN, 2174.

18. CUMBRES SERRANAS

C. de HAES

96 × 51 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 18 (c. 1862).

Est.: EAE, 2, 1863, ad libitum: en primer estado; BL (A-571-18: primer estado); BN (ER-1317-8 y ER-964-23); MP (139).

Lám.: CN, 2170.



19. PAISAJE

C. de HAES

94 × 51 mm.

Col.: Ensayos de grabado al aguafuerte, 19 (c. 1862).

Est.: EAE, 2, 1863, ad libitum; BL (A-571-19); BN (ER-1317-7 y ER-946-22); MP (138).

Lám.: CN, 2175.

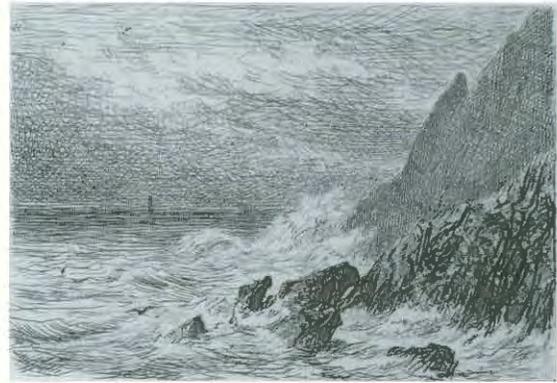
20. ARRECIFES

C. de HAES

63 × 80 mm.

Est.: BN (ER-1317-3 y ER-964-37); MP (134).

Lám.: CN, 2210.



21. PAISAJE

C. de HAES

34 × 96 mm.

Est.: BN (ER-964-29).

Lám.: CN, 2197.

22. PAISAJE

C. de HAES

50 × 87 mm.

Est.: BN (ER-964-35); MP (132).

Lám.: CN, 2205.



23. PAISAJE

C. de HAES

40 × 80 mm.

Est.: BN (ER-964-30); MP (131).

Lám.: CN, 2212.

24. PAISAJE

C. de HAES

57 × 82 mm.

Est.: BN (ER-1317-2); MP (133).

Lám.: CN, 2211.



25. CASA RURAL

C. de HAES

89 × 116 mm.

Est.: BN (ER-964-27); MP (149).

Lám.: CN, 2219.

26. CAMINO SERRANO

C. de HAES

87 × 119 mm.

Est.: BN (ER-1317-14 y ER-964-33); MP (145).

Lám.: CN, 2228.



27. BARCA

C. de HAES

89 × 44 mm.

Est.: BN (ER-1317-16 y ER-964-28); MP (150).

Lám.: CN, 2178.

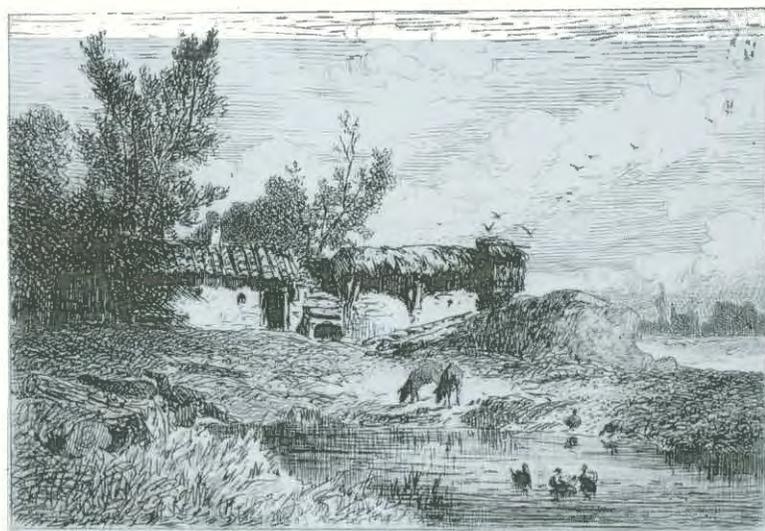
28. CASA RURAL

C. de HAES

87 × 108 mm.

Est.: BN (ER-1317-11 y ER-964-31); MP (142).

Lám.: CN, 2184.



29. PUENTE

C. de HAES

114 × 87 mm.

Est.: BN (ER-1317-26 y ER-964-46); MP (160).

Lám.: CN, 2220.

30. GALLINERO

C. de HAES

90 × 120 mm.

Est.: BN (ER-1317-20 y ER-964-13); MP (154).

Lám.: CN, 2218.



31. CAZADOR

C. de HAES

111 × 88 mm.

Est.: BN (ER-1317-25 y ER-964-15); MP (159).

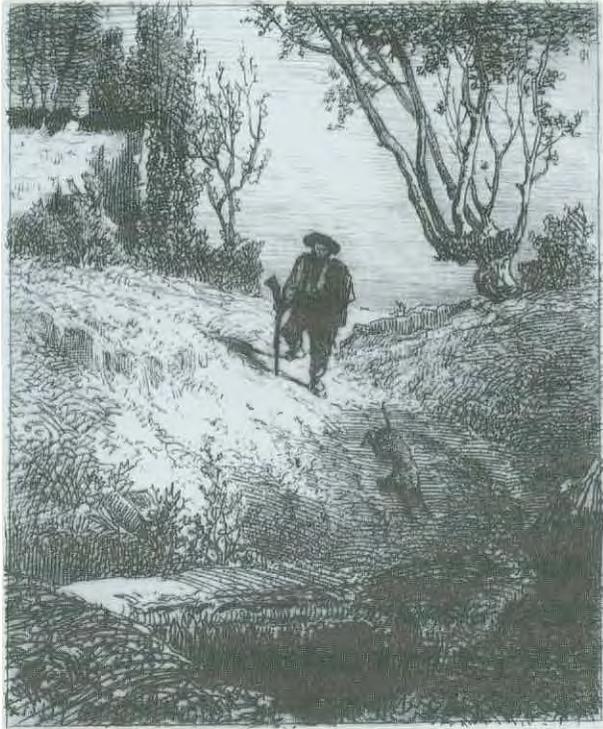
Lám.: CN, 2216.

32. PASTOR

C. de HAES

115 × 87 mm.

Lám.: CN, 2177.



33. MENDIGO

C. de HAES

114 × 86 mm.
Lám.: CN, 2185.

54

34. FIGURA

C. de HAES

75 × 46 mm.
Lám.: CN, 2196.



35. LAVANDERAS

C. de HAES

116 × 176 mm.
Lám.: CN, 2198.

36. PAISAJE

C. de HAES

86 × 113 mm.
Est.: BN (ER-964-10); MP (148).
Lám.: CN, 2167.



37. PAISAJE

C. de HAES

88 × 115 mm.

Est.: BN (ER-1317-13 y ER-964-34); MP (144).

Lám.: CN, 2179.

38. PAISAJE

C. de HAES

86 × 112 mm.

Est.: BN (ER-1317-15 y ER-964-26); MP (146).

Lám.: CN, 2182.



39. PAISAJE

C. de HAES

87 × 114 mm.
Est.: BN (ER-1317-12 y ER-964-32).
Lám.: CN, 2183.

40. PAISAJE

C. de HAES

90 × 53 mm.
Est.: BN (ER-1317-6 y ER-964-21); MP (137).
Lám.: CN, 2176.



41. PAISAJE

C. de HAES

115 × 85 mm.

Est.: BN (ER-1317-27 y ER-964-44); MP (161).

Lám.: CN, 2203.

42. CAMINO SERRANO

C. de HAES

133 × 204 mm.

Est.: BN (ER-1317-48 y ER-964-49); MP (180).

Lám.: CN, 2222.



43. PAISAJE CON BARCA

C. de HAES

134 × 196 mm.

Est.: BN (ER-1317-44 y ER-964-3); MP (177).

Lám.: CN, 2199.

44. REMANSO

C. de HAES

121 × 162 mm.

Est.: BN (ER-1317-41 y ER-964-52); MP (175).

Lám.: CN, 2194.



45. PAISAJE CON BARCAS

C. de HAES

158 × 241 mm.

Est.: BN (ER-1317-52 y ER-964-47); MP (182).

Lám.: CN, 2169.

46. LAGUNA

C. de HAES

135 × 208 mm.

Est.: BN (ER-1317-42 y ER-964-51); MP (176).

Lám.: CN, 2201.



47. PAISAJE HOLANDES

C. de HAES

168 × 280 mm.

Est.: BN (ER-1317-53 y ER-964-46), MP (183).

Lám.: CN, 2213

48. RUINAS

C. de HAES

131 × 199 mm.

Est.: BN (ER-1317-45), MP (178).

Lám.: CN, 2227



49. ENCUENTRO EN EL CAMINO

C. de HAES

136 × 205 mm.
Est.: BN (ER-1317-47).
Lám.: CN, 2200.

50. CAÑAVERAL

C. de HAES

120 × 160 mm.
Est.: BN (ER-1317-40 y ER-964-53); MP (174).
Lám.: CN, 2163.



51. VIEJA MURALLA

C. de HAES

129 × 195 mm.
Est.: BN (ER-1317-39); MP (173).
Lám.: CN, 2164.

72

52. PALMERAS

C. de HAES

215 × 139 mm.
Est.: BN (ER-1317-34 y ER-964-7); MP (168).
Lám.: CN, 2165.



53. CASA RURAL

C. de HAES

88 × 85 mm.

BN (ER-1317-10 y ER-964-25); MP (141)

Lám.: CN, 2172.

74

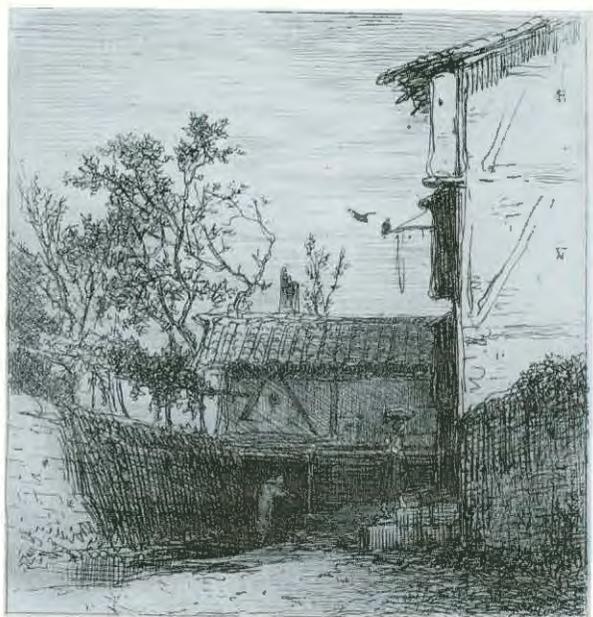
54. PAISAJE HOLANDES

C. de HAES

95 × 94 mm.

Est.: BN (ER-964-2); MP (147).

Lám.: CN, 2181.



55. CASA RURAL

C. de HAES

120 × 87 mm.

Est.: BN (ER-1317-28 y ER-964-9); MP (162).

Lám.: CN, 2214.

56. CASA RURAL

C. de HAES

140 × 108 mm.

Est.: BN (ER-1317-31 y ER-964-6); MP (165).

Lám.: CN, 2193.



57. CASA RURAL

C. de HAES

87 × 119 mm.

Est.: BN (ER-1317-18 y ER-964-8); MP (152).

Lám.: CN, 2166.

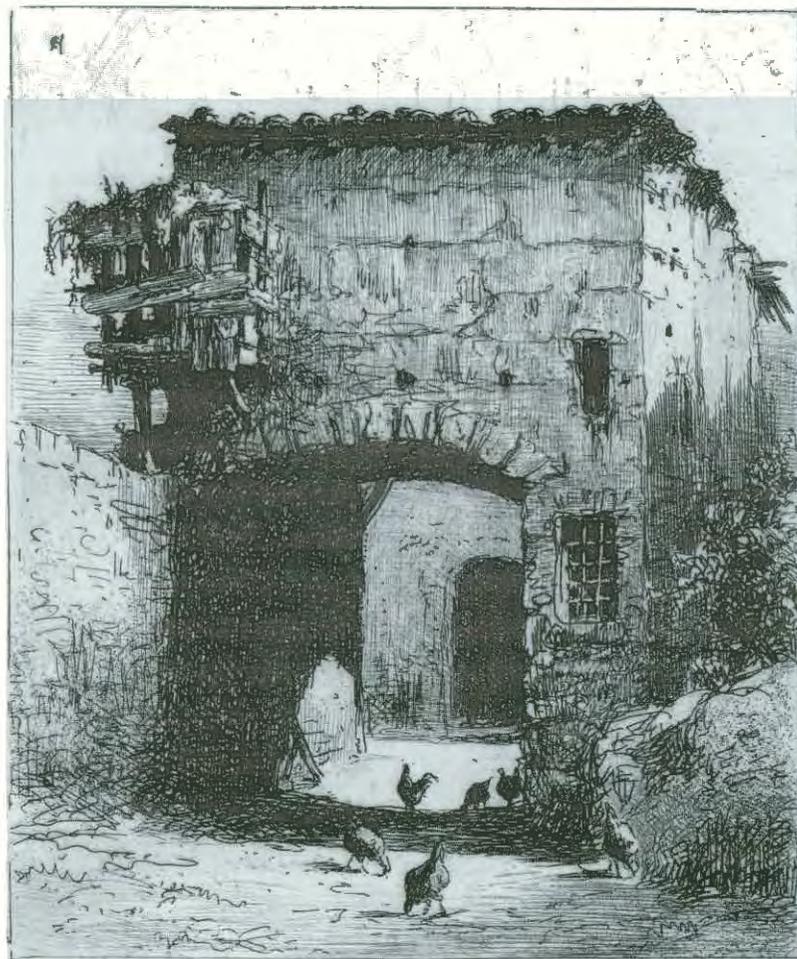
58. CASA LABRIEGA

C. de HAES

139 × 110 mm.

Est.: BN (ER-1317-32 y ER-964-5); MP (166).

Lám.: CN, 2192.



59. PAISAJE CON ARBOLES Y CASAS

C. de HAES

178 × 117 mm.

Est.: HA, 3 (1895) entre págs. 54-55; BN (ER-1317-33 y ER-964-4); MP
(167).

Lám.: CN, 2189.

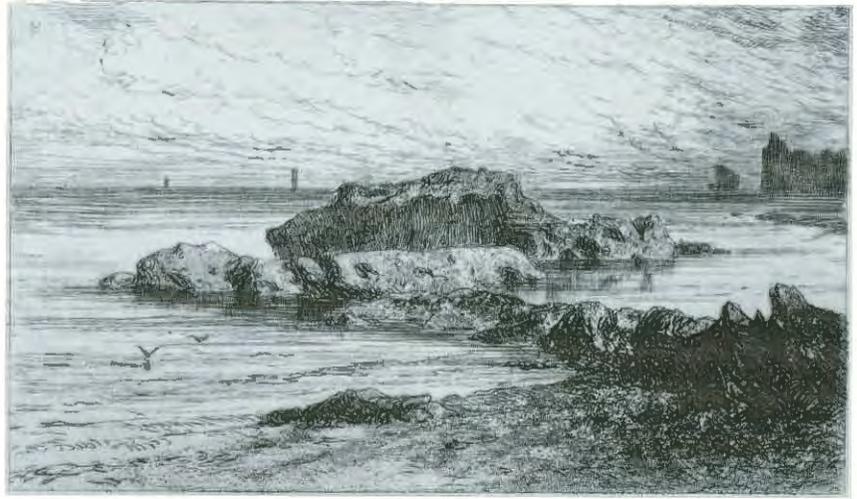
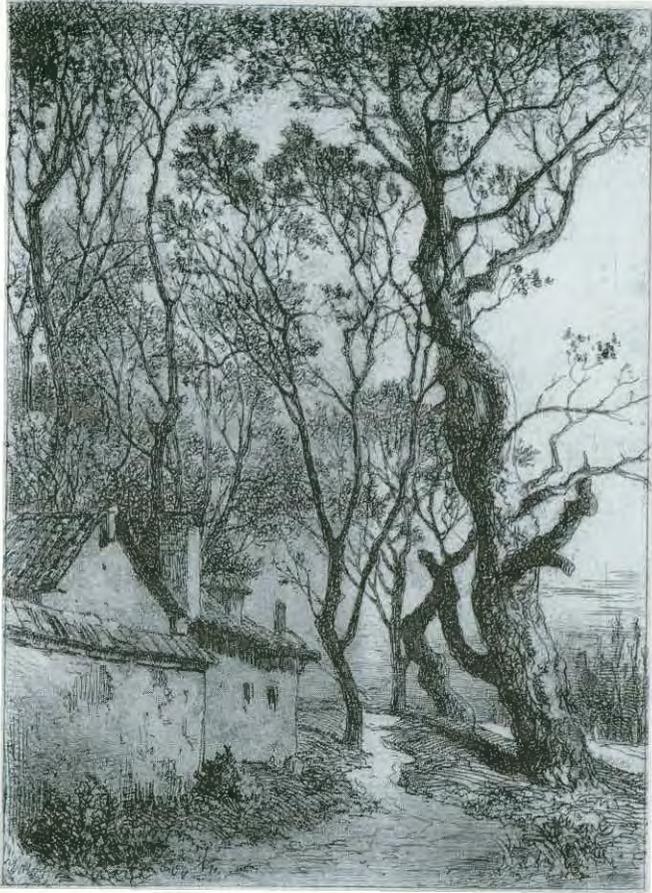
60. LEQUEITIO

C. de HAES

87 × 118 mm.

Est.: HA, 6 (1895) entre págs. 112-113; BN (ER-1317-17 y ER-964-11);
MP (151).

Lám.: CN, 2221.



61. CREPUSCULO

C. de HAES

89 × 118 mm.

Est.: HA, 6 (1895) entre págs. 114-115; BN (ER-1317-19 y ER-964-12);
MP (153).

Lám.: CN, 2173.

62. MASCARA

C. de HAES

120 × 88 mm.

Est.: BN (ER-1317-29 y ER-964-39); MP (163).

Lám.: CN, 2186.



63. LA NORIA

C. de HAES

300 × 220 mm.

Est.: BN (ER-1317-54 y ER-964-54) MP (184).

Lám. CN, 2468.

64. LOS PICOS DE EUROPA

C. de HAES

318 × 241 mm

Est.: MP (188).

Lám. CN, 398



65. PAISAJE CON PUENTE

C. HAES pintó / A. LHARDY grabó

380 × 360 mm.

Por pintura de Carlos de Haes

Lám.: CN, 2602

66. EL ABUELO

A. LHARDY

215 × 210 mm.

Lám.: CN, 2599.



67. PAISAJE

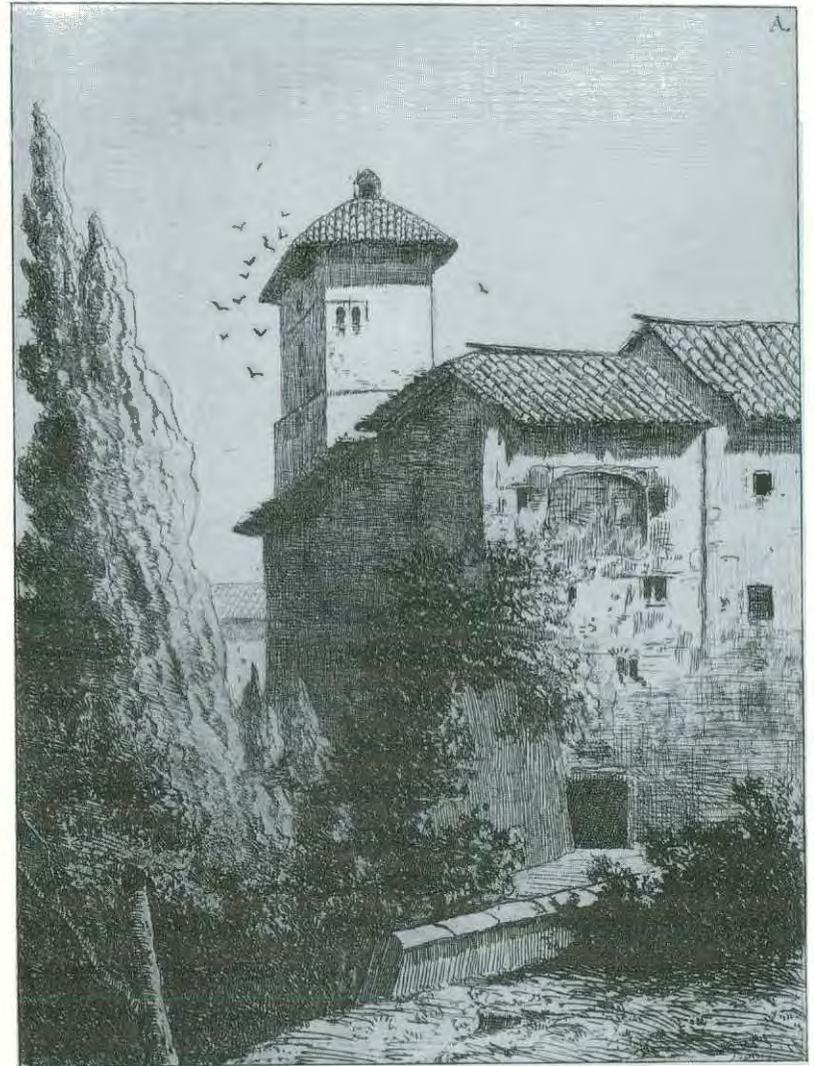
A. LHARDY

257 × 180 mm.
Lám.: CN, 2596.

68. TORRE DE LAS DAMAS

A. LHARDY / Granada 1885

257 × 183 mm.
Lám.: CN, 2819.



69. LEQUEITIO

A. L Hardy

195 × 135 mm.

Lám.: CN, 2595.

70. PAISAJE

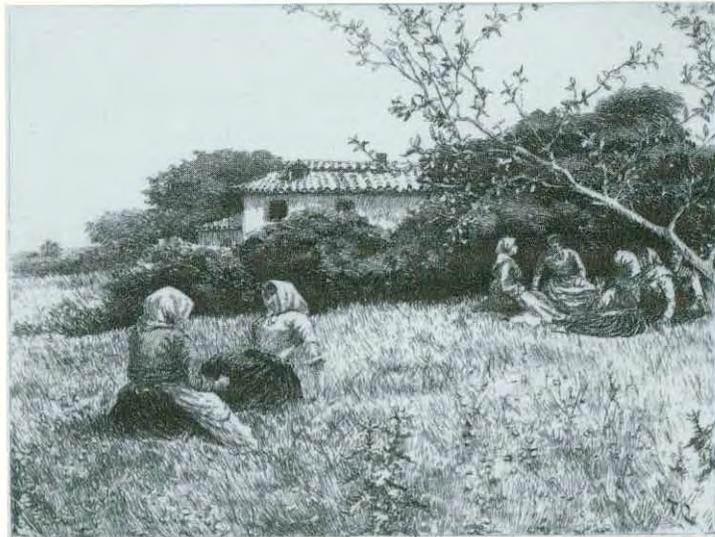
T. Campuzano: 3.

88 × 103 mm.

Col. *Del Cantábrico. Colección de 24 aguafuertes originales.*

3 [c.1900]

Lám.: CN, 441.



71. PAISAJE

T. CAMPUZANO / 1896.

110 × 139 mm.

Col.: Del Cantábrico. Colección de 24 aguafuertes originales,

18 [c.1900]

Lám.: CN, 426.

72. PAISAJE

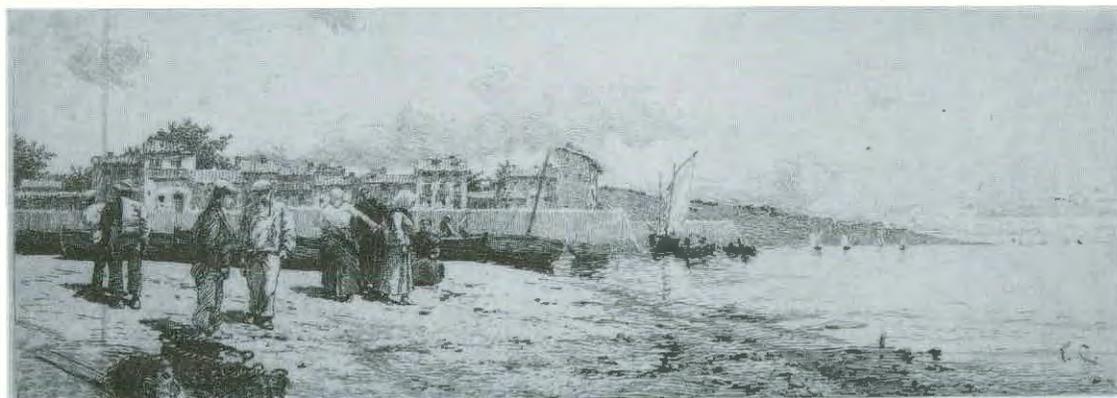
T. CAMPUZANO / 4.

72 × 156 mm.

Col.: Del Cantábrico. Colección de 24 aguafuertes originales,

21 [c.1900]

Lám.: CN, 432.



73. PAISAJE

T. CAMPUZANO

84 × 140 mm.

Col.: *Del Cantábrico. Colección de 24 aguafuertes originales,*

24 [c. 1900].

Lám.: CN, 435.

74. PAISAJE

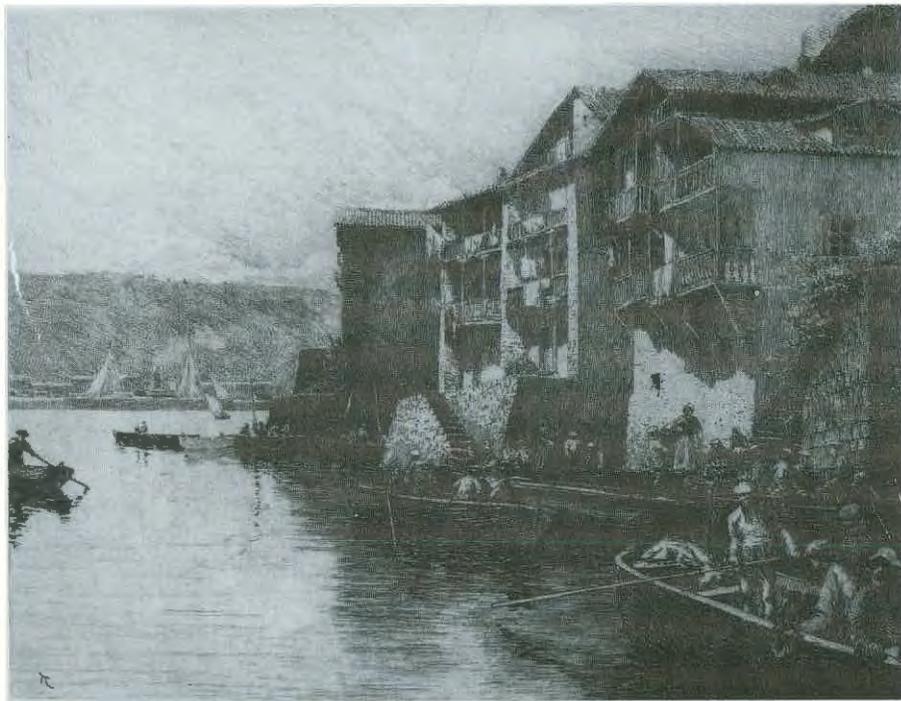
T. CAMPUZANO

129 × 151 mm.

Col.: *Del Cantábrico. Colección de 24 aguafuertes originales,*

25 [c. 1900].

Lám.: CN, 433.



75. PAISAJE

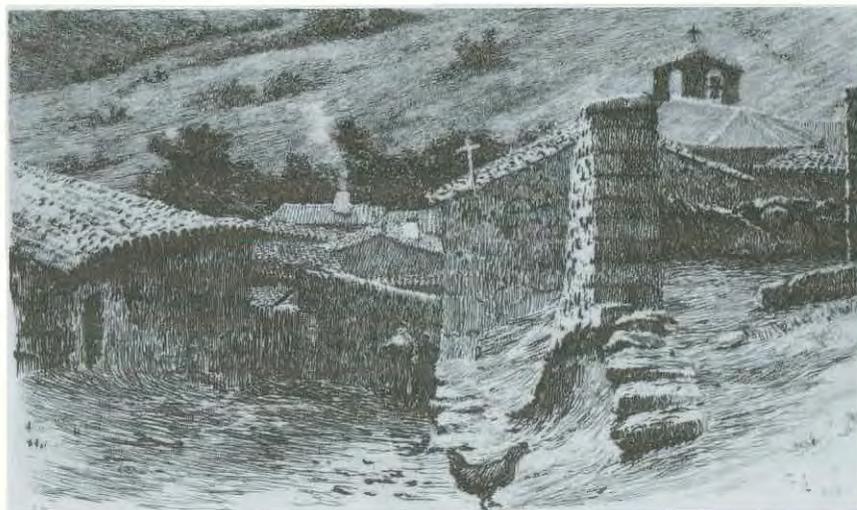
T. CAMPUZANO / 1905

120 × 78 mm.
Lám.: CN, 456.

76. PAISAJE

T. CAMPUZANO / 1905

78 × 119 mm.
Lám.: CN, 466.



77. MARINA

T. CAMPUZANO / 1896

110 × 140 mm.
Lám.: CN, 468.

78. PAÍSAJE

T. CAMPUZANO / A. IV

81 × 123 mm.
Lám.: CN, 424.



79. PAISAJE

T. CAMPUZANO / G II

118 × 80 mm.

Lám.: CN, 430.

80. MARINA

T. CAMPUZANO / 1890

249 × 672 mm.

Lám.: CN, 669.



81. NIÑA LIMPIABOTAS

R. de los RIOS

423 × 325 mm.

Por pintura de Claude Huet.

Lám.: CN, 978.

82. HILANDERA

R. de los RIOS

447 × 268 mm.

Por pintura de Jean-François Millet.

Lám.: CN, 2619.



83. SEGADORA

R. de los RIOS

450 × 268 mm.

Por pintura de Jean-François Millet.

Lám.: CN, 2818.

84. NERON HUYENDO DE ROMA

28. / F. TORRAS / NERON, HUYENDO DE ROMA.

224 × 283 mm.

Col.: EGA, Tomo I, estampa 28.

Lám.: CN, 3804.



85. RECUERDO

16 / F. TORRAS / RECUERDO.

197 × 134 mm.

Col.: EGA, tomo I, estampa 16.

Lám.: CN, 2818.

86. FACSIMIL DE UN DIBUJO
DE ALONSO CANO

15. / J. J. MARTINEZ ESPINOSA grabó

277 × 218 mm.

Col.: EGA, Tomo I, estampa 15.

Pertenece a la colección de dibujos del Museo del Prado.

Atribuido por Sánchez Cantón a Herrera Barnuevo.

Lám.: CN, 4297.



RECUERDO.



87. PELUQUERO

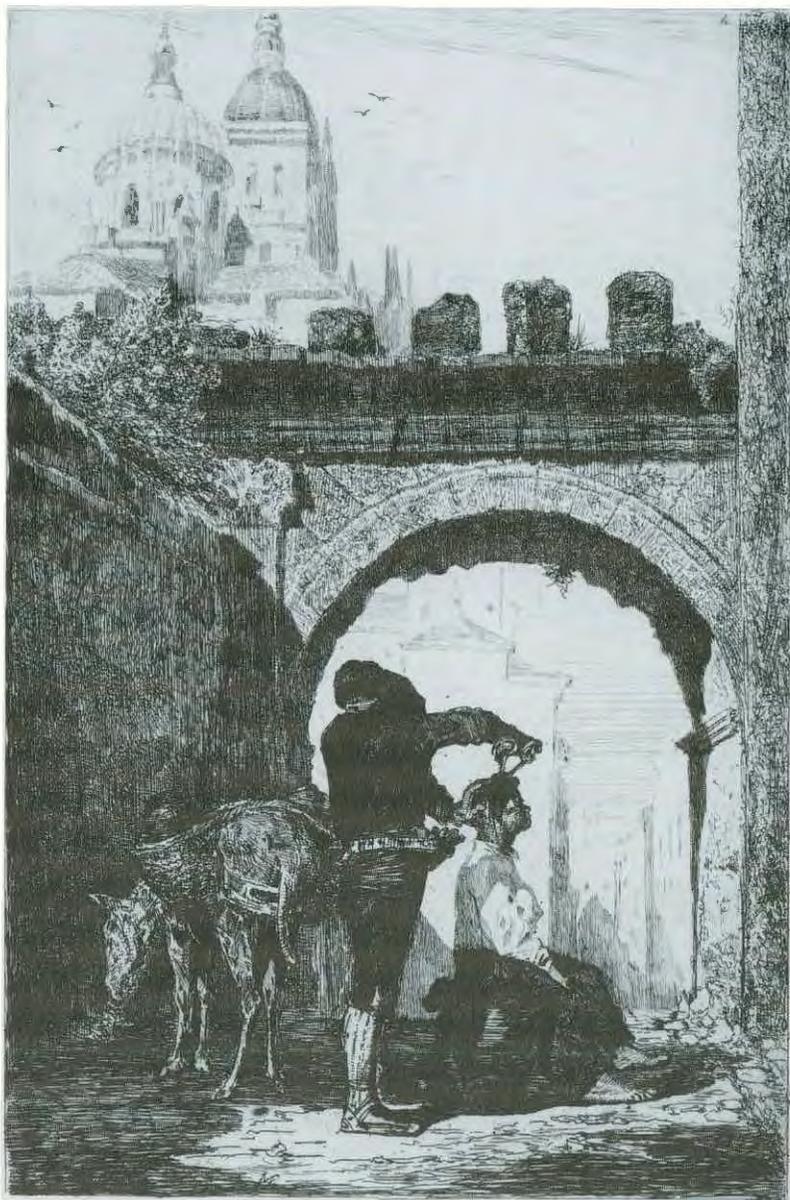
4 / J. J. MARTINEZ ESPINOSA / PELUQUERO.

220 × 137 mm.
Col.: EGA, Tomo II, estampa 4.
Lám.: CN, 2628.

88. MUSICOS

10 / J. J. MARTINEZ ESPINOSA / Madrid 1875 / MUSICOS.

222 × 139 mm.
Col.: EGA, Tomo II, estampa 10.
Lám.: CN, 2609.



PELUQUERO



MÚSICOS

89. REQUIEM

16 / J. J. MARTINEZ ESPINOSA / 1876 / REQUIEM.

222 × 278 mm.

Col.: EGA, Tomo II, estampa 16.

Lám.: CN, 4925.

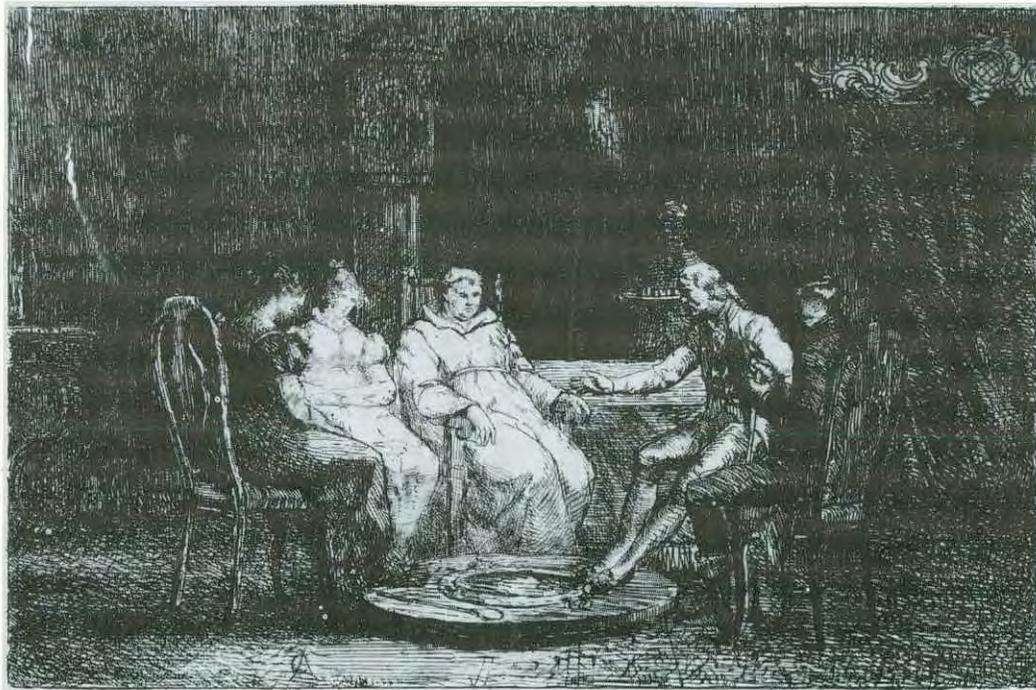
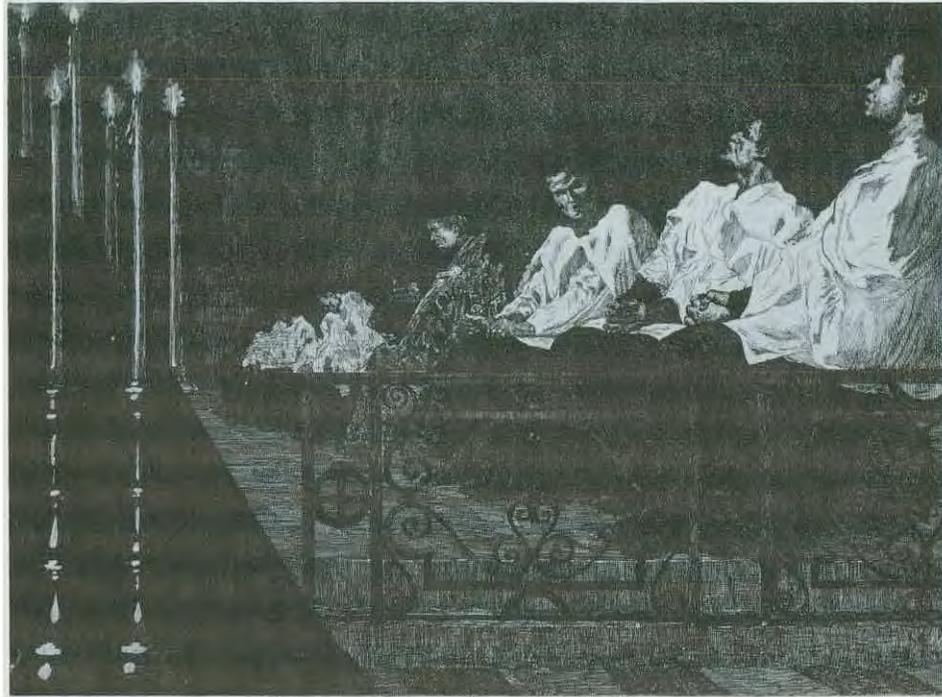
90. EL CHOCOLATE

36 / J. CLOSAS Y ALBERT

125 × 165 mm.

Col.: EGA, Tomo II, estampa 36.

Lám.: CN, 2607.



91. RETRATO DE UN DESCONOCIDO,
VULGARMENTE LLAMADO
EL PICADOR O EL TORERO

3 / GOYA pintó — J. GALVAN grabó. Dicbre. 1873.

233 × 173 mm.

Col.: EGA, Tomo I, estampa 3.

Pintura atribuida a Francisco de Goya. Cuando se publicó la estampa el cuadro pertenecía a la colección de Eduardo Cano. Actualmente se encuentra en la Nasjonalgalleriet, Oslo.

Lám.: CN, 2014.

92. EN BAJA

48. / J. GALVAN / EN BAJA.

278 × 220 mm.

Col.: EGA, tomo I, estampa 48.

Lám.: CN, 2817.



EN BAJA.

93. EPISODIO DEL DOS DE MAYO

*11 / F. GOYA, pintó — J. GALVAN, grabó / EPISODIO DEL
DOS DE MAYO.*

222 × 278 mm.

Col.: EGA, Tomo II, estampa 12.

Lám.: CN, 2612.

94. FRAILES PENITENTES

28 / TRISTAN, pintó — GALVAN, grabó

219 × 278 mm.

Col.: EGA, Tomo II, estampa 28.

Lám.: CN, 4919.



95. DETALLE DE UN FRESCO DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

212 × 312 mm.

Col.: Frescos de Goya en la iglesia de San Antonio de la Florida. Grabados al Agua Fuerte por José M. Galván y Candela, grabador del Depósito Hidrográfico. Obra premiada con la medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, Madrid, 1888.
Lám.: CN, 2572.



96. LA MUERTE DE LUCRECIA

ROSALES, pintó — J. GALVAN, grabó / MUERTE DE LUCRECIA

376 × 445 mm.

Por pintura de Eduardo Rosales.

Lám.: CN, 968.

97. TIPO DEL VALLE DE AMBLES

35. / Valeriano D. BECQUER / Avila 1867. / B. MAURA, dibujó y grabó 1874 / TIPO DEL VALLE DE AMBLES

220 × 140 mm.

Col.: EGA, tomo I, estampa 35.

Por pintura de Valeriano Domínguez Bécquer.

Lám.: CN, 3778.



98. MENIPO

46 / *VELAZQUEZ*, pintó — *B MAURA* dibujó y grabó 18/4
MOENIPO

221 × 140 mm.

Col. EGA, Tomo I, estampa 46.

Por pintura de Diego Velázquez.

Lám. CN, 3778.



99. TESTAMENTO DE ISABEL LA CATOLICA

E. ROSALES, pintó — B. MAURA, dibujó y grabó 1877

465 × 630 mm.

Por pintura de Eduardo Rosales.

Lám.: CN, 2637.



100. JUANA LA LOCA

F. PRADILLA, pintó — B. MAURA, dibujó y grabó 1881.

468 × 630 mm.

Por pintura de Francisco Pradilla.

Lám.: CN, 3766.



Índice de pintores, dibujantes y grabadores

Los números remiten al número de catálogo

CAMPUZANO, Tomás: 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80

CLOSAS Y ALBERT, Juan: 90

DOMINGUEZ BECQUER, Valeriano: 97

GALVAN Y CANDELA, José María: 91, 92, 93, 94, 95, 96

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de: 91, 93, 95

HAES, Carlos de: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65

HUET, Claude: 81

LHARDY, Agustín: 65, 66, 67, 68, 69

MARTINEZ ESPINOSA, Juan José: 86, 87, 88, 89

MAURA Y MONTANER, Bartolomé: 97, 98, 99, 100

MILLET, Jean-François: 82, 83

PRADILLA, Francisco: 100

RIOS, Ricardo de los: 81, 82, 83

ROSALES, Eduardo: 96, 99

TORRAS ARMENGOL, Francisco: 84, 85

TRISTAN Y ESCAMILLA, Luis: 94

VELAZQUEZ, Diego: 98

Terminología

GRABADO.—Procedimiento por el que se consigue una estampa mediante la obtención previa de una plancha. Hay dos tipos según el dibujo que trasladamos a la plancha quede en relieve (xilografía), o en hueco (sobre planchas de metal). Dentro del grabado hay también varias técnicas como la litografía, la xilografía o el grabado calcográfico.

LITOGRAFIA.—Es una de las técnicas antiguas de la estampa junto con el grabado en hueco y la xilografía. Se trata de preparar de manera distintas las superficies de la plancha, en este caso de piedra, que han de recibir la tinta y las que deben rechazarla. Es pues, un procedimiento químico a diferencia de otras técnicas que juegan con el relieve y el hueco. En la piedra se dibuja con una tinta grasa de color negro, para delimitar el dibujo, después se somete a uno de estos dos procesos: bien se baña con ácido que corroe las partes no engrasadas, o bien se aplican dos clases de tintas, acuosa y grasa, la primera se fijará en el fondo mientras que la segunda cubrirá las líneas dibujadas con el lápiz graso.

XILOGRAFIA.—Es la técnica del grabado en madera. Una vez realizado el boceto se traslada calcándolo a la plancha de madera, tallando ésta con buriles, formones, etc., dejando en relieve los negros y vaciando las blancas. Una vez obtenida la plancha se entinta y se procede al estampado.

GRABADO CALCOGRAFICO.—Se realiza sobre planchas metálicas. Hay dos sistemas fundamentalmente dentro de este tipo de grabado: el aguafuerte y el grabado a buril o talla dulce. Para el primero hay que cubrir la plancha con una capa de barniz sobre la cual se traslada por medio del buril el dibujo, después se aplica una solución de ácido nítrico en agua (aguafuerte), que ataca las partes que no han quedado protegidas con el barniz (es decir las incisiones que han resultados de trasladar el dibujo a la plancha con el buril). El segundo consiste en hacer incisiones con un buril en la plancha, con el impulso únicamente de la mano del artista.

ESTAMPA.—Grabado, una vez que ha sido reproducido de la plancha.

Abreviaturas

BL = British Library.
BN = Biblioteca Nacional.
CN = Calcografía Nacional
EAE = El Arte en España.
HA = Historia y Arte.
MP = Museo del Prado.

Bibliografía

- ALEGRE, L.: «Catálogo de la Calcografía Nacional». Madrid, 1968.
ESCUADERO, T.: «El Grabado Español», 1982.
GALLEGO, A.: «Historia del Grabado en España». Madrid, 1979.
GALLEGO, A.: «Sobre Colecciones Españolas de Grabados». Madrid, 1973.
MELOT, M.: «El Grabado». Madrid, 1981.
PAEZ, E.: «Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional», 3 vols. Madrid, 1981-1983.
«El Grabador al Aguafuerte», 3 vols. Madrid, 1874-75.

Indice

Presentaciones	5
El Aguafuerte	
Doroteo Arnáiz	9
El Grabado en el siglo XIX	
Rosa Izquierdo	11
Relación de Grabadores	17
Catálogo de Grabados	21
Índice de pintores, dibujantes y grabadores	127
Terminología	128
Abreviaturas	129
Bibliografía	129

NOTA.-

Es conveniente para la consulta de este catálogo tener presentes los estudios sobre el tema realizados por J. Vega, El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte (Madrid, 1985), encargado por la Calcografía Nacional, y A. Gallego, Historia del grabado en España - (Madrid, 1979)

FE DE ERRATAS.

En la página 129 en las abreviaturas, en BL= British Library, debe decir BL= Biblioteca Lázaro.

Ayuntamiento de Leganés
Calcografía Nacional
Consejería de Cultura y Deportes
COMUNIDAD DE MADRID