

✠ LA ✠
ESTAMPA D DEVOCIÓN
EN LA ESPAÑA
~: DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX ~:



TRESCIENTOS CINCVENTA Y SIETE GRABADOS
ABIERTOS A TALLA DVLCE POR
BVRILISTAS ESPAÑOLES



POR
ANTONIO G. MORENO GARRIDO

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA
M M X V

© ANTONIO G. MORENO GARRIDO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX:
Trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles.

Edita

Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. GRANADA.

Compaginación y preimpresión

Galerada, SIAG. GRANADA.

Diseño

Lalo Rojas. GRANADA.

Imprime

Gráficas La Madraza

Encuadernación

Olmedo Hnos. OGÍJARES, GRANADA.

ISBN: 978-84-338-5795-8  Depósito legal: Gr./885-2015

Impreso en España  *Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Prólogo



UNA COLECCIÓN PRIVADA DE ESTAMPAS.
UN ESTUDIOSO, PROFESOR UNIVERSITARIO.



LOS COLECCIONISTAS DE ESTAMPAS no se han prodigado mucho en España, aunque la mayor parte de las colecciones públicas de estampas tengan su origen en colecciones privadas. Los nombres de los mas importantes coleccionistas españoles de estampas están en la memoria de todos, así como las instituciones que se crearon o enriquecieron al acoger estas colecciones. Biblioteca Nacional de España: Agustín Ceán Bermúdez, Valentín Carderera, Manuel Castellano, Eugenio Izquierdo, Juan Sedó Peris-Mencheta, Florentino Zamora e Isidro Albert. Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Antonio Correa. Museo de Historia de Madrid: Félix Boix. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre: Tomás Francisco Prieto. Real Academia Española: Antonio Rodríguez-Moñino. Museo Nacional del Prado: Tomás Harris, Plácido Arango, José María Cervelló y Juan Bordes. Real Academia de la Historia: Antonio Cavanilles y Centi y Marqués de San Román. Fundación Lázaro Galdiano: José Lázaro. Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella: José Luis Morales y Marín. A las que se podría añadir un largo etcétera. Así pues, es posible afirmar que detrás de muchas colecciones públicas hay un coleccionista privado.

Las estampas que en este libro se presentan —trescientas cincuenta y siete— forman parte de una gran colección de estampas que es preciso estudiar y dar a conocer. Para esta selección el autor ha seguido el criterio de que todas fueran, en cuanto al tema, de las llamadas estampas de devoción, y dentro de ellas, únicamente las de tema iconográfico mariano y cristológico. Y haciéndolo coincidir con una concreta técnica: que todas estuvieran realizadas por medio del grabado calcográfico, ya sea abriendo el cobre con el buril o utilizando el grabado de puntos. Nos referimos al grabado que en los siglos XVII y XVIII se denominaba entre los académicos «talla dulce» y en el comercio con el apelativo de «estampas finas».

Pero aclaremos a qué nos referimos cuando hablamos de talla dulce y grabado de puntos. La talla dulce, tal como dice el *Diccionario de la estampa*, no es, en el sentido estricto, un procedimiento sino, más bien,

un tipo de lenguaje visual, resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico —el aguafuerte y el buril— y de un método normalizado para el trazado de líneas —la teoría de trazos—. Solo la imbricación de todos estos aspectos, unos de índole técnica, otros de carácter estético, permiten entender el concepto de talla dulce. Aunque se tiende a confundir con el grabado a buril, por ser éste el procedimiento dominante, sobre las láminas de cobre comenzaba a grabarse al aguafuerte. En efecto, en aguafuerte se trazaban las líneas generales de la composición, los contornos de las figuras y los paisajes de fondo. Sobre estas líneas, el burilista introducía las colecciones de buriladas para crear sombras y conseguir efectos de volumen y profundidad. La talla dulce permitía obtener imágenes infinitamente más naturalistas que las conseguidas con el grabado sobre madera, y con una extraordinaria riqueza en matices tonales y en aproximación de líneas, se aplicaba la teoría de trazos, que se basaba en el principio de que las líneas próximas entre sí provocaban mayor sensación de oscuridad que las distantes. Así se conseguían todos los tonos de la escala cromática. Las calidades y texturas de los objetos se alcanzaban mediante el entrecruzamiento de líneas. El resultado de esta sintaxis era una compleja malla de rombos.

El grabado de puntos y su variante el grabado al estilo del lápiz era un método directo de grabado calcográfico en el que la imagen se componía de pequeños puntos, dando como resultado una sutil gradación de matices tonales. Aunque para grabar a puntos de forma ortodoxa, la incisión debía realizarse mediante golpes directos en la lámina de cobre, existía la variante de puntear el barniz protector, siguiendo la técnica indirecta del aguafuerte. Conocido desde el siglo XV, el grabado de puntos era un procedimiento de considerable lentitud, en cuyos comienzos fue empleado para crear tonos sobre láminas grabadas con buril.

Fue en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII donde el grabador de origen italiano Francesco Bartolozzi adquirió una gran reputación, transmitida a su taller, mediante esta técnica, a la que supo independizar del buril para crear un lenguaje autónomo en estampas caracterizadas por su suavidad y delicadas gradaciones tonales.

Es decir, esta selección recoge las estampas calificadas como el grabado de «buen gusto», estampas finas, que tuvo su apogeo durante el siglo XVIII y principios de XIX, la etapa en la que triunfa y se difunde el grabado académico, cuyo máximo representante será Manuel Salvador Carmona, director de grabado en la Real Academia de San Fernando y Grabador de Cámara del Rey.

Contemplar estas estampas es introducirse en un selecto repertorio de ciento cincuenta grabadores académicos españoles. Muchas de estas

estampas se dan a conocer por primera vez. Un ejemplo elocuente es la estampa de la *Virgen de la Leche*, grabada por Manuel Salvador Carmona en París en 1756 para la Compañía de Jesús de Madrid, de la que conocíamos únicamente su existencia, pero nunca habíamos tenido ocasión de verla.

Esta muestra antológica de estampas dedicadas a las devociones marianas y cristológicas es buena ocasión para adentrarse en la historia del grabado y su función social. Esta conjunción de las formas ilustradas puestas al servicio de las devociones religiosas tradicionales permitirá conocer y comprender mejor a una sociedad que buscaba los valores de la Ilustración, y a la vez mantenía los sentimientos y principios del Barroco.

El catedrático de la Universidad de Granada, el doctor Antonio Moreno Garrido es el estudioso que ha seleccionado las estampas para esta antología y nos la presenta fotográficamente con sus respectivas fichas catalográficas. Es decir, pone en nuestras manos un rico material imprescindible para construir la historia de la estampa española.

El estudioso es un gran entusiasta de las estampas, pues además de estudiarlas, desde hace más de cuarenta años difunde la pasión por el arte gráfico. Su universidad de Granada se convirtió desde hace años en foco de los estudios sobre el grabado. Sus alumnos de historia del arte tuvieron el privilegio de aprender y conocer el mundo de la estampa, tanto en el aula como en los viajes que anualmente el profesor organizaba para conocer los gabinetes de dibujos y estampas de las instituciones especializadas en el arte gráfico, como por ejemplo la Calcografía Nacional y la Biblioteca Nacional de España.

Finalmente, animar al profesor Moreno Garrido para que prepare las próximas entregas de estampas, y que una vez disfrutadas en el tradicional papel, pasen al mundo digital para formar un gran repositorio participado y al alcance de todos los estudiosos.

Juan Carrete Parrondo



Introducción





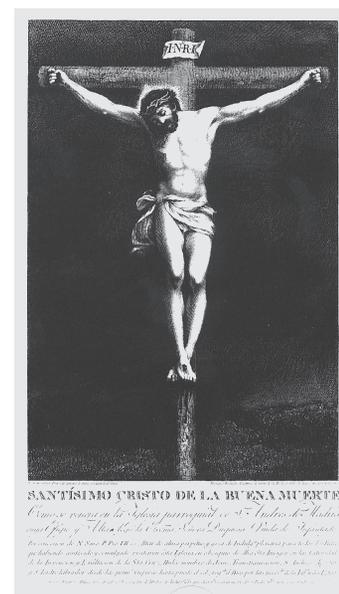
EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN que presentamos es el avance, basado en el estudio de trescientas cincuenta y siete estampas de una colección particular, cuyo número se acerca al millar y que pretendemos concluir en un futuro próximo.

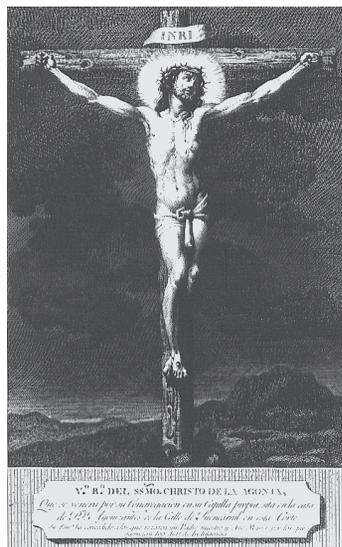
El estudio lo hemos estructurado en siete apartados. El primero de ellos lo dedicamos a la INTRODUCCIÓN y en él explicamos el programa de trabajo. El segundo: EL GRABADO EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX, lo hemos subdividido en cuatro epígrafes. El primero de éstos: *Antecedentes: La ruptura con los Países Bajos y la necesidad de grabadores peninsulares*, plantea la enorme crisis que se produce en la Península a mediados del Siglo XVII, tras la ruptura con el ámbito neerlandés. Ésta se pone de manifiesto al sentirse en España la falta de burilistas de calidad, que pudieran hacerse cargo de proyectos calcográficos, con posibilidades de éxito.

El segundo epígrafe de este apartado se lo dedicamos a *Las Reales Academias y la enseñanza del grabado en España*. En él nos centramos en la trascendente labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en pro de la enseñanza y práctica del grabado en España, desde su fundación, al igual que la desempeñada por la Real Academia de San Carlos de Valencia y la Escuela de Barcelona. Recordamos los más destacados grabadores de éstas instituciones y el desarrollo de sus enseñanzas.

El tercero de los epígrafes: *Del perfeccionamiento de las técnicas tradicionales a la innovación*, trata de analizar las principales y más valoradas técnicas del grabado en hueco o calcográfico practicadas en España durante los siglos XVIII y XIX.

El último de los epígrafes de este apartado: *El grabado al servicio del libro y la estampa suelta*. Intentamos reflexionar sobre la importancia que adquiere en el siglo XVIII en España, la estampa suelta de calidad, aquella que no está en función del libro impreso, como había sido habitual en las centurias precedentes, y que continuará hasta bien entrado el siglo XIX.





El tercer apartado: LA ESTAMPA DE DEVOCION EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX, constituye el núcleo central de nuestro trabajo. Como el anterior está subdividido en varios epígrafes. El primero de ellos: *Estado de la cuestión: Principales estudios*, resulta a nuestro juicio ineludible y de capital importancia, a la hora de emprender un proyecto de investigación. En él repasamos los principales trabajos que se han ocupado con anterioridad de nuestro tema. El segundo: La Estampa de Devoción, se centra en el importante papel que ésta ocupa en la producción de los grabadores españoles de los siglos XVIII y XIX.

El tercer epígrafe: *Los autores de las estampas: Pintores, escultores, dibujantes y grabadores*, se centra en los diferentes protagonistas en la elaboración de una lámina.

Si bien el pintor o escultor —más aún si ha fallecido cuando se abre una matriz— aunque se le reconoce la autoría del tema representado, en la mayoría de los casos, por no decir en casi todos, no participa en la elaboración de la misma.

Papel importante es el llevado a cabo por el dibujante que realiza el diseño del tema que va ser abierto en el cobre y por lo tanto el dibujo se concibe para su fin y será materializado por el mismo dibujante o por otro grabador.

El grabador es realmente el que abre en el cobre la composición y el protagonista fundamental de la realización de la matriz que posteriormente dará lugar a la estampa.

El cuarto epígrafe: *La iconografía y función de la estampa religiosa. Los comitentes*. Se centra en valorar el papel de la imagen de devoción en los siglos XVIII y XIX, analizando no sólo los tipos iconográficos cristológicos y marianos representados en las estampas, sino también los marcos arquitectónicos en los que se insertan, —que reflejan claramente el paso del rococó al neoclasicismo— al igual que los comitentes y los beneficios obtenidos por las oraciones y plegarias realizadas ante ellas.

En el cuarto apartado hacemos una CONCLUSIÓN FINAL.

El quinto apartado se dedica al CATÁLOGO DE ESTAMPAS, que va precedido del epígrafe: *Consideraciones previas: Abreviaturas empleadas*, en el que se relatan los criterios seguidos en la catalogación y las abreviaturas empleadas en la misma.

El sexto apartado está dedicado a la BIBLIOGRAFÍA y finalmente el séptimo y último se centra en los ÍNDICES, subdividido en cuatro epígrafes dedicados a *Pintores y Escultores, Dibujantes, Grabadores e Iconográfico*.

Finalmente quiero agradecer la colaboración eficaz y desinteresada de don Iván Panduro, alumno sobresaliente del último curso de grado en Historia del Arte que ha llevado a cabo la ingrata pero necesaria tarea de elaboración de índices.

*El grabado
en España en los siglos
XVIII y XIX*



I. ANTECEDENTES: LA RUPTURA CON LOS PAÍSES BAJOS Y LA NECESIDAD DE GRABADORES PENINSULARES



¡ QUEREMOS ENCONTRAR UN DENOMINADOR COMÚN para la historia del grabado español, con anterioridad a la primera mitad del Siglo XVIII, éste no es otro que la dependencia del exterior.

Hasta fines del quinientos las influencias proceden de los países germánicos, y en los inicios del siglo XVII éstas se centran en los Países Bajos, Francia e Italia. En efecto, no solo vienen a la Península estampas procedentes de estos espacios, que se venden en los mercados y ferias, y que también pasan lógicamente al otro lado del Atlántico, sino incluso se instalan en nuestra Piel de Toro burilistas y aguafortistas. Es un hecho conocido la venida de burilistas flamencos, italianos y franceses a la Península en los primeros años del siglo XVII. Éstos son segundos en su país de origen que venían buscando un espacio virgen en cuanto a tradición tecnológica. Así, los nombres de Diego de Astor, Juan Schorquens, Alardo de Popma, Juan de Courbes, Michel L'Asne, Roberto Cordier, Juan de Noort, Herman Pannels, Cornelio y María Eugenia de Beer, Martín de Roswood, Pompeyo Roux, Patricio Caxesi, Francisco, Bernardo y Ana Heylan... aparecen firmando numerosas láminas, abiertas al buril para ilustrar libros e impresos estampados en los principales centros peninsulares.

La situación viene propiciada por los privilegios concedidos por la monarquía de los Austrias a impresores de estos espacios. Sirva de ejemplo, la concesión por parte de Felipe II a la imprenta de Cristóbal Plantino, ubicada en Amberes, no solo para él sino también para sus herederos, del monopolio de la edición de libros litúrgicos en los dominios de la Corona de España, iniciándose con el encargo de la *Biblia Regia*¹. Teresa Santander nos recuerda los denominados *Libros del Nuevo rezado*, salidos de las prensas plantinianas, mas adaptadas a los nuevos tiempos que las españolas². Esta decisión fue, sin ningún género de dudas, muy poco favorable para el desarrollo del libro ilustrado en la Península.

Algo tan negativo —escribe Ruiz Gómez— para el establecimiento de una posible industria del grabado en

[1] Existe una extensa bibliografía sobre Cristóbal Plantino. Véanse los trabajos de CLAIR, *Colin Cristóbal Plantino*, Madrid, 1954 y ROBBEN, Frans, M. A., *Cristóbal Plantino (1520- 1589) y España*, Madrid, 1990. Es útil el catálogo de la exposición: *Cristóbal Plantino, un siglo de intercambios culturales culturales entre Amberes y Madrid.*, celebrada en Madrid en 1995.

[2] SANTANDER RODRÍGUEZ, Teresa, «El libro español en el siglo XVI» en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, 1994, p. 100.

nuestro suelo, no puede sorprender si se tiene en cuenta la forma de entender el Reino por parte del Rey prudente, para quien los principios de equidad, unidad y compensación, llevaba a «considerar tan suyos —recuerda Rosa L. Torrijos— los Países Bajos como España». Hablamos de un momento histórico en que imperaba el dinasticismo por encima del nacionalismo³.

Esta situación provoca la falta de burilistas peninsulares salvo contadas excepciones.

La situación se hace casi insostenible tras la ruptura con los Países Bajos a mediados de la centuria. La crisis afecta de manera evidente a la ilustración de los libros españoles de modo especial a la realizada a buril o talla dulce.

Bien es cierto, que los impresos de la segunda mitad de siglo, recogen estampas de grabadores españoles, sin embargo, en la mayoría de los casos, su contribución no deja de ser modesta en cuanto al número y calidad de los complementos gráficos.

Sirvan de ejemplo de lo anterior en el sur de la península los nombres de Pedro de Baeza, Cristobal Melchor, Domingo Fernández Delicado, Francisco Miguel González, Jose María Haro, Samuel Jordán, Juan Laureano, Andrés Medina, Pedro de Campolargo, Juan Pérez Gaspar y Juan de Talavera, que trabajan en el área sevillana y los de Cárdenas, Gutierrez, Muñoz, Gamarra, por citar a los principales epígonos de los Heylan, en Granada.

Es verdad, que hay excepciones como la edición del libro de Fernando de la Torre Farfán: *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando, el Tercero de Castilla y León...*, Sevilla, en la imprenta de la Vda. de Nicolás Rodríguez, 1671.

Libro de formato en folio, con empleo de grandes tipos clásicos y sobre todo magníficos grabados, unos independientes y otros que acompañan al texto. En éste se comentan las espléndidas arquitecturas efímeras y los adornos, representados en las estampas, que se levantaron en la Catedral hispalense para festejar con gran boato la canonización del Rey Fernando III, que en 1248 reconquistó la ciudad de Sevilla.

Los artistas mas relevantes de la capital del Guadalquivir, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, pusieron sus conocimientos pictóricos, arquitectónicos y escultóricos en la construcción de las grandes maquinarias efímeras que adornaron la Catedral. Debo recordar, y es importante subrayarlo,

[3] RUIZ GÓMEZ, Leticia *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998. p. 36.

que los autores de los grabados, Matias de Arteaga y Alfaro, su hermano Francisco, Valdés Leal y sus hijos Lucas Valdés y María Luisa Morales, eran pintores y realizaron aquéllos al aguafuerte.

No podía ser de otra manera, el grabado a buril era una operación que requería unos conocimientos técnicos y una habilidad manual, difíciles de conseguir, si no se estaba habituado a ello. Al contrario, el aguafuerte, al barnizar la plancha, permitía actuar sobre ella con una punta, manejándola igual que si fuera un lápiz o pincel. Al levantar el barniz con dicha punta y someter la matriz al ácido, éste se encargaba de profundizar los surcos o «hacer la mordida», consiguiéndose así, tras entintar y estampar, efectos realmente pictóricos.

Así, Matias de Arteaga, pintor, apoyándose en composiciones de Murillo —véase el Retrato de San Fernando— o realizando temas propios, efectúa el mayor número de ilustraciones de la citada obra de Torre Farfán. Es muy significativo que en el pie del retrato de San Fernando leamos «Matias de Arteaga sculp. et exc.», término latino éste último, que nos indica que Arteaga también estampó la lámina. Esta operación la llevó a cabo en un tórculo propio, como han demostrado los documentos relativos al inventario de sus bienes. La labor de estampar es un arte y requiere unos conocimientos técnicos precisos para alcanzar los resultados deseados.

Destaquemos además, entre las estampas que ilustran esta famosa obra el Retrato de Carlos II, realizado por Herrera el Joven y la Giralda engalanada de Arteaga, grabado que sirvió de modelo hace unos años para adornar el símbolo de Sevilla, con motivo de la visita de Juan Pablo II. El «Triunfo o Monumento levantado entre los cuatro últimos pilares de la nave mayor a los pies de la Catedral, entre el trascoro y la portada principal a las gradas», que nos muestra en primer término al mismo Valdés Leal explicando al Cabildo sobre un plano los avatares de la obra, y en segundo término, a Bernardo Simón de Pineda, arquitecto y constructor de la soberbia maquinaria efímera, dando recomendaciones a un ayudante que las recibe en cuclillas. Verdadero documento del proceso de ejecución de una arquitectura efímera. Finalmente, la curiosísima estampa realizada por el hijo de Valdés Leal, que reproduce unos jeroglíficos, y nos recuerda que solo tenía once años.

Como ocurre tantas veces en España, la genialidad convierte un hecho aislado en tapadera de una situación realmente distinta. En definitiva, la penuria de grabadores a buril en la Península a fines del Siglo XVII, tras la ruptura con los Países Bajos es un hecho.

Vargas Ponce es suficientemente explícito cuando escribe en su valioso y conocido discurso sobre el grabado español, pronunciado en 1790:



Verdad dura para otros, y aún mas perjudicial para nosotros, que se siguió entonces sin consejo, para no dexarnos otro arbitrio que padecerla y llorarla. Al modo que Esparta reservaba los Ciudadanos para los exercicios militares y abandonaba a los Ilotas hasta el cultivo de los campos, aquellos Españoles tenían en los Milaneses, en los Napolitanos, y especialmente en los flamencos unos súbditos oficiosos, a quienes confiaban quanto no era la deslumbradora Milicia. He aquí, aplicando este principio fecundo en fatales consecuencias á solo nuestro asunto, porque sus Grabadores fueron causa de que no tuviesemos Grabadores; y he aquí por que olvidando que no hay mas gloria que la Sabiduría, ni mas dicha que la Paz, quedó con tales menguas España en la última centuria.

Un documento, publicado por el que esto escribe, de fines del siglo XVII, era fiel reflejo de la situación que estamos comentando, tras romper con los Países Bajos. En primer lugar, la dificultad y lo costoso que era encontrar un burilista de garantía para abrir un árbol genealógico que solicitó don Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, a su representante en la corte don Juan de Torres y Medrano. El documento es la respuesta de éste, fechada en Madrid a 13 de Octubre de 1695.

El citado documento consta de dos folios escritos por ambos lados. En el primero de ellos (recto) leemos en el segundo párrafo:

Haviendome informado quien avirria / con perfección la lámina para im-/ primir el Arbol Genealógico que su Excelencia / me mandó dispusiese he savido / por medio del Padre Bartholome / de Alcazar (a quien han nombrado/ sucesor en la Cathedra del Padre / Petrey) tiene aquí sugeto conocido / que lo executaría muy bien, pero que sería muy costoso porque cada / lamina que el hizo avrir para / el libro de la vida de San Julian / le costó quinientos Reales y es / de mayor dificultad y trabajo / el avrir letras porque en figura / grande admite, o disimula mas / algun defecto, y en la letra es / mas reparable qualquiera herror / por cuiio motivo fue de parecer / (Folio I vuelta) de que se podría imprimir hacien-/ do avrir las casillas y ramas / y llenandolas de letra de Imprenta / con lo qual sería menos costoso y / se podrian Imprimir quantos se / quisiese, pues con lámina no puede / ser crecido el número por lo que / se gasta [...]

En primer lugar, don Juan de Torres, si bien, no nos da el nombre del grabador —que trabajó para el Padre Bartolomé de Alcazar en su libro sobre la vida de San Julián— los datos proporcionados son suficientes para identificarlo. En efecto, el citado Alcazar escribió el trabajo titulado: *Vida Virtudes y Milagros de San Julian, Segundo Obispo de Cuenca*. Madrid, Juan García Infanzón, 1692.

El libro está ilustrado con cuatro estampas abiertas en el cobre al aguafuerte y buril. Tres de ellas ofrecen en su parte inferior el siguiente texto: «D. Antonio Palomino et Belasco Pictor Regis delineavit. Gregorio Fosman et Medina Matritensis sculp. Matriti Anno 1690» y representan tres episodios de la vida del Santo. La cuarta lleva el título: «Chorographía del Obispado de Cuenca» A diferencia de las anteriores no aparece el nombre del autor del dibujo, sino unicamente el del grabador: «Gregorius Fosman et Medina Matritensis faciebat Matriti 1692».

He de señalar que Elena Páez, en su valioso *Repertorio de Grabados Españoles*, fue la primera en distinguir entre un Gregorio de Forst. Man. o Fosman, burilista flamenco que se establece en Madrid en los inicios de la segunda mitad del siglo XVII, ya que el primer grabado conocido de su firma data de 1653; y Gregorio de Fosman y Medina, hijo de aquel —cuya estampa mas antigua, con su nombre, data de 1672—, y que añadía el segundo apellido para distinguirse de su padre. La citada autora también ponía de manifiesto, que el segundo, desde 1684, completaba su firma con el denominativo de «Matritensis», por el mismo motivo.

En el epígrafe dedicado a los Fosman, en el que se recogen gran número de estampas, Elena paez advertía:

A partir de 1690 ya pensamos poder atribuir al hijo la mayoría de los grabados reseñados, pero al no saber exactamente la fecha de la muerte del padre y haber grabados bastante posteriores firmados solo por Gregorio Fosman, hemos ordenado la producción de ambos por orden cronológico, para facilitar su búsqueda (Tomo I, p. 361).

Los historiadores del grabado español desde Ceán no hicieron esta distinción. Así en la nómina de grabadores españoles, realizada por Antonio Correa —la última aparecida con anterioridad al trabajo de Elena Páez— «Gregorio Forstman y Medina, Madrid, 1653-1712» (p. 262). Estoy de acuerdo con mi admirada Elena Páez en la diferenciación entre padre e hijo.

El nombre de Gregorio Fosman y Medina encaja perfectamente con las alusiones que se le hacen en el documento:



[...] *he savido por medio del Padre Bartholome de Alcazar*
[...] *tiene aqui sugeto conocido que lo executaría muy bien,*
pero que sería muy costoso [...].

En la fecha en la que se lleva a cabo la ilustración del citado libro de Alcazar, este grabador goza de gran prestigio como burilista, según se desprende de la cantidad de encargos que realiza, no solo para la Corte, sino también para diferentes ciudades de la Península. Elena Páez recoge estampas de Fosman que ilustran libros impresos en Pamplona, Granada, Salamanca, Zaragoza, Córdoba... (tomo I, pp. 361 y ss.).

La relevancia de Fosman se pone de manifiesto, además de en el documento, en las declaraciones que hace sobre él Lorenzo Ortiz, a propósito de las estampas que aquel realizó para su libro: *El Maestro de escribir, la Theórica, y la Práctica para aprender y para enseñar este utilissimo arte...* Venecia, Paolo Baglioni, 1696. Las láminas abiertas al buril por el flamenco para el citado libro fueron treinta y una. El autor opinaba sobre ellas:

[...] *a mi me ha cabido la buena suerte de que Gregorio Fosman*
gran abridor de la corte me haya cortado mis láminas con
todo primor (Cotarelo y Mori, Emilio: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Calígrafos Españoles*. Madrid, 1914-1916. 2 vols. n.º 808).

Pienso que la importancia de Fosman, en el ambiente calcográfico español de fines del siglo XVII, está muy ligada a su origen flamenco y a practicar la «talla dulce». No obstante, por razones obvias, el grabador, además de añadir a su primer apellido el de su madre en los pies de todas sus estampas, aclara aún más su condición de súbdito de la corona española, aludiendo al lugar de su nacimiento. Así, como hemos visto, firma: «Gregorio Fosman et Medina Matritensis».

No se puede olvidar otro dato, a mi juicio de gran interés, que nos proporcionan las estampas que ilustran el libro del Padre Alcazar sobre la vida de San Julián. Me refiero a la participación de D. Antonio Palomino como autor de las composiciones. En efecto, el verbo «delineavit», que acompaña al nombre y apellidos del pintor de Bujalance, al pie de los grabados, lo acreditan como autor de los dibujos que Fosman posteriormente abriría en el cobre.

El hecho de que el grabador hispano- flamenco, grabara dibujos de Palomino, mas de una vez, realizados por el célebre teórico y artista cordobés exclusivamente para este fin, es un argumento más a favor del



lugar privilegiado que aquél ocupaba como burilista. Todavía el prestigio de los grabadores flamencos estaba presente y es curioso que Gregorio Fostman y Medina hijo de un burilista procedente de Flandes y casado con una española, como lo certifica su segundo apellido, sea la persona recomendada. En efecto, en él había confiado el Padre Alcazar para ilustrar su *Vida de San Julián, Obispo de Cuenca*, para abrir al buril los dibujos realizados, nada más y nada menos, que por Antonio Acisclo Palomino.

Joseph García Hidalgo de Quintana es el autor del escrito más antiguo en castellano sobre técnicas de grabado, del que tengo noticia, publicado en Madrid en 1691. Éste hace algunas recomendaciones de la técnica del aguafuerte dentro de su obra:

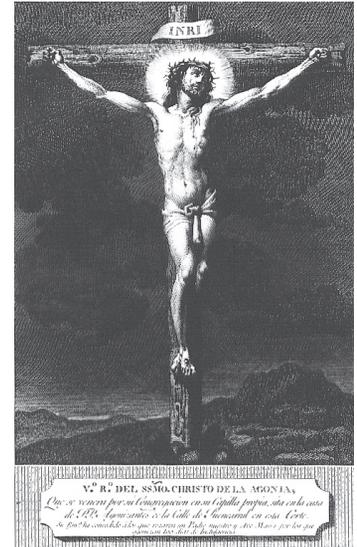
Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura con todo y partes del cuerpo humano siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños y el modo de colorir al óleo, fresco y temple.

No deja de producir cierta emoción, la humildad que se desprende de los consejos calcográficos que nos da este artista:

Y por si alguno gustase de aplicarse a gravar (sic) o entallar de aguafuerte, para exercitar el dibujo, y hazer algunas obras, pondré aquí las mejores recetas que han llegado a mis manos, aunque no he usado dellas con primor, ni cuydado (sic). (p. 5).

Don Enrique Lafuente Ferrari consideraba la cartilla de García Hidalgo como una obra rarísima (*Una antología...*p. 42). En verdad, además de ésta, no conocemos ninguna receta en español durante el siglo XVII, que haga referencia al arte de grabar. Resulta muy extraño que los grandes teóricos de la pintura española del Siglo de Oro: Jusepe Martínez, Vicente Carducho y Francisco Pacheco no dejen ninguna referencia técnica sobre grabado. Según Ceán Bermúdez los dos primeros practicaron el aguafuerte. Refiriéndose a Martínez escribía:

Grabó al aguafuerte con gracia y gusto pintoresco el retrato de medio cuerpo de Matías Piedra el año de 1631, que tiene una quarta de largo (Tomo III, p. 78). También conservo —afirmaba Ceán hablándonos de Carducho— con



estimación dos estampas que grabó al aguafuerte por el estilo pintoresco, que representan la muerte de Abel, y un santo penitente (Tomo I, p. 251).

En los inicios del Siglo de la Luces, el llamado el Vasari español, Antonio Acisclo Palomino y Velasco nos deja en su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, algunas indicaciones sobre el aguafuerte, técnica que consideraba como un secreto y de gran utilidad para los pintores. Reproduzco, por su interés, el preámbulo de sus consejos:

Ofrécele tal vez a un pintor de abrir de aguafuerte alguna cosa, o bien porque no en todas partes hay abridores de buril, o bien porque no todos saben dibuxar y destruyen el dibujo que se les entrega, de suerte que es menester mandarles borrar el nombre del autor, como me ha sucedido a mí, más de una vez; y así me ha parecido poner aquí este secreto, de que tengo experiencia y satisfacción. (Libro Nono, capítulo 15, p. 331).

Sólo con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —que va a conceder desde sus inicios un gran interés a la enseñanza del grabado— se podrá hablar del comienzo serio y racional, del aprendizaje de las técnicas calcográficas por parte de los peninsulares. Es pues, el siglo XVIII el momento en que España saldrá por fin de ese retraso que por diversos motivos le habían privado de una escuela propia de grabado.

