

Monográfico El grabado en Aragón. Pasado y presente

ISSN: 0213-1498



Introducción. Un monográfico obligado: El grabado en Aragón. Pasado y presente

No puedo ocultar mi satisfacción por la publicación de un monográfico que versa sobre un tema tan olvidado como es el de la obra gráfica en Aragón, donde confluyen tanto grabadores y láminas procedentes de otros lugares como artistas aragoneses que han desarrollado su producción dentro y fuera de nuestras fronteras regionales. También me siento muy honrado por haber sido propuesto por el Comité de Redacción de *Artigrama* para la coordinación de este monográfico, y máxime cuando no es ésta la primera vez que este cometido recae en mi persona, pues ya tuve la ocasión, en colaboración con la Dra. Ascensión Hernández Martínez, de coordinar el monográfico *Arte latinoamericano del siglo XX. Reflexiones a la luz del nuevo milenio (Artigrama*, 17, 2002, pp. 13-176), y, posteriormente, el dedicado a *Las colecciones de arte americano en España (Artigrama*, 24, Zaragoza, 2009, pp. 15-304). Dos temas que están en estrecha relación con mi trayectoria como de profesor de Historia del Arte Americano en este Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Pero, en relación con este monográfico, conviene aclarar que otra de mis líneas de investigación ha sido el estudio de la obra gráfica, por la que he sentido una especial predilección, unas veces como investigador; otras como comisario de exposiciones o simplemente por mi condición de coleccionista de estampas. Si bien, en esta inclinación hacia el grabado mucho tuvieron que ver mis profesores de esta Facultad, así como la amistad que me fueron brindando algunos de nuestros grandes grabadores, permitiéndome entrar en sus talleres, ver su trabajo con las planchas, su destreza en el manejo de los buriles y de la punta seca, o su pericia en el funcionamiento del tórculo. Se comprenderá, por tanto, que la coordinación del presente monográfico me haya resultado un trabajo muy gratificante, a pesar de los problemas que siempre acarrean este tipo de empresas colectivas, aunque he de reconocer que todo ha sido posible gracias a la participación de grandes profesionales y expertos en la materia, cuando no de grandes amigos, que no han dudado en prestar su valiosa colaboración.

El primero de estos especialistas, y sigo el orden de los artículos presentados, es el Dr. Miguel Ángel Pallarés Jiménez, profesor de la Universidad de Zaragoza, que realizó su tesis doctoral sobre *La imprenta de los incunables de Zaragoza en el comercio internacional del libro en el último tercio del siglo XV* (defendida en el 2001 y publicada con similar título en Zaragoza

16 JOSÉ LUIS PANO GRACIA

por la Institución "Fernando el Católico" en el 2003). Sin duda, toda una obra de referencia en la que este gran medievalista aborda, entre otros aspectos, el tema de la instalación en la capital aragonesa de importantes talleres de impresión, con nombres tan destacados y conocidos como fueron los impresores Jorge Coci o los hermanos Pablo y Juan Hurus. Algunos de estos nombres, y las obras que salieron de sus talleres, el lector tendrá oportunidad de volver a encontrarlos en el presente artículo, que está fundamentado en un riguroso aparato crítico, al mismo tiempo que el autor subraya la relevancia y la necesidad de la conservación del libro impreso y sus ilustraciones, tantas veces expoliadas, a la vez que recoge las legislaciones promulgadas para su adecuada protección. Un corpus legislativo que parte ya desde la época de la reina regente María Cristina, con dos Reales Decretos de principios de siglo XX, y que, en nuestro caso, llega hasta la Ley de Patrimonio Cultural Aragonés (1999), donde todas estas piezas han sido consideradas como bien inventariado de nuestro patrimonio. El problema radica en que toda esta legislación no ha impedido que se hayan producido grandes pérdidas de nuestro patrimonio bibliográfico, y de ahí que el profesor Pallarés señale como necesario la existencia de un censo informático de los grabados existentes en Aragón.

A este primer trabajo, le sigue el artículo de otra gran medievalista, que no necesita presentación alguna, como es la Dra. María del Carmen Lacarra Ducay, que en este caso se ha centrado en analizar las estampas producidas por el pintor, grabador y dibujante de origen alemán, Martín Schongauer (ca. 1450-1491), cuyas obras, al igual que las de otros grabadores centroeuropeos, sirvieron de modelos iconográficos a grandes pintores hispano-flamencos como Bartolomé Bermejo, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Martín de Soria y Juan de la Abadía, el Mayor. Para este artículo, y con la exhaustividad que caracteriza a la profesora Lacarra, la autora realiza, en primer lugar, un estado de la cuestión sobre la influencia los grabados de Schongauer en la obra de numerosos pintores, algunos de talla internacional, para luego centrarse en su influencia en tierras aragonesas, exponiendo varios ejemplos ilustrativos y contrastados de su influjo en tablas y retablos pintados en el antiguo Reino de Aragón.

Ya dentro de la Edad Moderna, el grabado aragonés adquiere una singular importancia en los siglos XVII y XVIII, y de un modo especial en la segunda mitad de esta última centuria, donde destacan las figuras tres grandes maestros, Braulio González, Mateo González y José Dordal. El responsable de su estudio ha sido el Dr. Luis Roy Sinusía, a quien tuve la satisfacción de dirigir una tesis doctoral que, bajo el título *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, defendió en el año 2003, con los máximos honores, y que, convenientemente revisada y actualizada,

fue publicada por la Institución "Fernando el Católico" en el año 2006. Investigador infatigable, Luis Roy es autor de varios libros y numerosos artículos, siempre con un rigor digno de encomio, y con una particularidad, el tener una sólida formación como grabador, al haberse licenciado en esta especialidad en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, lo que le ha permitido realizar importantes valoraciones técnicas de las piezas, además de limpiar, estampar y recuperar un buen número de planchas aragonesas.

Un magnífico complemento del artículo anterior, se debe al Dr. Ricardo Fernández Gracia (director y profesor de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra), quien, con la meticulosidad que siempre se hace patente en cualquiera de sus trabajos, analiza en el texto presentado las relaciones artísticas existentes entre Navarra y Aragón, dada la proximidad geográfica de estas dos comunidades y los lazos de todo tipo que ha habido entre sus gentes, y de ahí la presencia de numerosas obras de artistas aragoneses en tierras navarras, dícese de pintores, escultores, bordadores y de grandes grabadores como Carlos Casanova, José Dordal, Braulio González y, especialmente, del calcógrafo José Lamarca. Mas no todo fue en blanco y negro, dado que el Dr. Fernández nos da buena cuenta de la presencia del arte de la litografía en Navarra, caso de las piezas producidas por el prestigioso establecimiento litográfico Portabella de Zaragoza, cuando, en el último tercio del siglo XIX, se imprimieron portadas para los programas y carteles de las fiestas de San Fermín, aunque algunos fueran diseñados por artistas navarros. Por lo demás, el material gráfico proporcionado por el autor es excelente.

Por otra parte, en un monográfico dedicado al grabado aragonés no puede faltar la figura universal del genio de Fuendetodos. En este caso, gracias a un artículo de D. Ricardo Centellas Salamero, Historiador del Arte y Coordinador de Proyectos y Difusión Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza, que nos presenta el estudio de una prueba inédita de los Paisajes que fueron grabados al aguafuerte por Goya y que fue estampada por la Calcografía Nacional hacia 1910-1917. Pero el autor no se conforma con analizar esta prueba inédita, que recientemente ha sido adquirida por la Diputación Provincial de Zaragoza, sino que nos informa de todos los pormenores de la historia de su descubrimiento, así como del contexto historiográfico de la obra gráfica de Goya y del mercado existente en el primer tercio del siglo XX. Y, por si todo esto no bastara, el autor ha hecho entrega de un excelente material gráfico y de un apéndice con la catalogación de la prueba adquirida y de las obras relacionadas.

Asimismo, mi querido amigo y mentor, el Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis, así como Profesor Emérito de la Universidad de Zaragoza, y toda una autoridad mundial sobre Arte Mudéjar, se ha ocupado en esta ocasión de la modernidad de la obra de Goya grabador, un tema muy querido por el Dr. Borrás, tal v como lo demuestran sus publicaciones sobre el maestro de Fuendetodos y sus continuas conferencias en el Museo del Prado. Pues bien, el profesor Borrás ha elegido para hablar de la modernidad de Goya el Capricho nº 43, el titulado El sueño de la razón produce monstruos, y para ello parte en su estudio del cuadro Mercurio y Argos de Velázquez, alegoría ya clásica sobre el sueño de la razón y sobre la que volverá a reflexionar Goya en el capricho nº 43; a continuación, le sigue un análisis magistral del autor acerca esta estampa, y, por último, termina su trabajo hablando sobre la estela moderna de Goya, centrándose en el comentario de las variaciones goyescas de un pintor, dibujante y grabador contemporáneo aragonés, Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945), y poniendo como ejemplo un grabado que lleva el mismo título que el de Goya y que pertenece a la serie de Bayo titulada Según los Caprichos (1996). El trabajo, aspecto que quiero resaltar, cuenta con una excelente reproducción del capricho de Goya que se conserva en nuestra Universidad, gracias a que la Directora de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, Dña. Paz Miranda Sin, nos facilitó sin coste alguno tanto la imagen como los derechos de reproducción.

Sólo me resta por comentar el apartado dedicado al grabado contemporáneo, para el cual he contado con dos trabajos. El primero, del que soy coautor con la Dra. Belén Bueno Petisme, versa sobre el grabado en la ciudad de Zaragoza a lo largo del siglo XX, donde salen a la luz todos los pormenores de esta actividad en nuestra ciudad, desde las carencias que hubo por la inexistencia de docencia oficial a lo largo de toda la centuria, con las soluciones que los jóvenes pintores buscaban fuera de Aragón, hasta el comentario de aquellas figuras que nos han parecido de obligada mención, en especial lo que han hecho del grabado una práctica habitual a lo largo de su trayectoria artística. Por otro lado, tengo que hacer una breve mención a la profesora Belén Bueno, antigua y brillante alumna mía, además de ser la autora de una excelente tesis doctoral de la que tuve el placer de ser su director y que obtuvo la máxima calificación de sobresaliente cum laude (2012), así como el Premio Extraordinario de Doctorado (curso 2012-2013). Dicha tesis, publicaba bajo el título Actualidad de la gráfica en Aragón. El grabado en Zaragoza durante el siglo XX (Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2015), es uno más de los muchos trabajos publicados por la Dra. Bueno, quien se ha convertido en una investigadora de referencia para el mundo del grabado contemporáneo aragonés.

El último artículo de este monográfico, que sirve para poner el colofón al mismo, está redactado por mi compañero y actual director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, el Dr. Juan Carlos Lozano López, al que decidí acudir, al margen de su gran calidad investigadora, por ser el profesor que imparte la asignatura de Arte Gráfico en nuestra Facultad, y por ser la persona más idónea para que nos hablara de la situación del mundo del grabado en Aragón a principios del siglo XXI. Pocos aspectos deja el Dr. Lozano en el tintero, pues el lector encontrará apartados tan interesantes como las nuevas técnicas en el mundo del grabado, el mundo de la enseñanza y del aprendizaje, el tema del coleccionismo y del mercado, junto con el comentario de los premios y certámenes existentes. Con otra particularidad, el profesor Lozano atendió mi petición con suma amabilidad, en un momento en el que estaba inmerso en diversas empresas intelectuales, algunas de tanta envergadura como podía ser la elaboración de su discurso de ingreso como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (leído el 20 de marzo de 2018). Un discurso, además, al que me cupo el honor de redactar su contestación en nombre de la Real Corporación.

Sirvan mis últimas palabras de agradecimiento tanto al Comité de Redacción de la revista *Artigrama*, y de manera muy especial a su directora, la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, como a todos los autores que han participado con sus artículos en este monográfico. De igual modo, quiero resaltar la amabilidad de la pintora, grabadora y artista digital, Pilar Catalán Lázaro, además de fundadora de la *Asociación de Grabadores Stanpa* (1993), que respondió generosamente a nuestra llamada de proporcionar la portada y contraportada para este nuevo número de *Artigrama*.

José Luis Pano Gracia Coordinador del monográfico

El grabado y la ilustración del libro antiguo, Patrimonio Histórico. Una propuesta de catalogación en Aragón para un uso didáctico

MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ*

Resumen

El libro y el grabado forman parte del Patrimonio Histórico español y, por tanto, están protegidos por la legislación generada para tal fin; aunque la vulnerabilidad del papel y el atractivo del libro ilustrado y las estampas hayan hecho que se produjeran importantes mermas en las bibliotecas privadas y públicas. Un mayor cuidado y sensibilidad han sido necesarios para preservar dicho legado, dentro del adecuado marco legal que lo protege. De igual modo y con el mismo interés, sería preciso tener un exhaustivo conocimiento de la ubicación de grabados en todos los impresos antiguos que forman parte de nuestro patrimonio bibliográfico en Aragón para un uso didáctico.

Palabras clave

Grabado, Didáctica de las Ciencias Sociales, Patrimonio histórico, Aragón (España).

Abstract

Books and engraving are part of the National historical heritage in Spain and, therefore, legally protected; but its vulnerability because the paper and the attractiveness of illustrations and prints have led to significant losses in public private and public state libraries. Greater care and sensitivity have been necessary to preserve this legacy, protected by the more adecuated legal framework. In the same way and with the same interest, it would be obligatory to have an exhaustive knowledge of the location of engravings in all the old prints that are part of our bibliographic heritage in Aragón for a didactic use.

Key words

Engraving, Teaching of Social Sciences, National historical heritage, Aragón (Spain).

* * * * *

Introducción

A nuestro parecer, sucedió en la difusión de los ejemplares y grabados que salieron de las prensas de cualquier localidad, y con los que llegaron a sus tiendas, como ocurre con una pieza de vidrio que al caer

^{*} Profesor de la Universidad de Zaragoza. Miembro del grupo de investigación, con categoría de referencia, ARGOS (S50_17R). Dirección de correo electrónico: miguelap@unizar.es.

al suelo se fragmenta en cientos de pedazos que se esparcen por todos los sitios; de esa manera, igual que se encuentran cierta cantidad de cristalitos en el lugar del impacto, también se hallan en los alrededores y aún en lugares alejados, muchas veces de forma aleatoria y sorpresiva.¹ La presencia desde muy pronto de importantes talleres tipográficos en Zaragoza, con una conocida producción, el rol de la ciudad aragonesa como nudo mercantil del libro de carácter internacional, desde el siglo XV, y su posición como capital política del reino de Aragón, hicieron que un buen número de comerciantes movieran por su calles miles de volúmenes y estampas, impresos o no en la ciudad, que en numerosas ocasiones pasaron a formar parte de las bibliotecas locales de los centros institucionales y religiosos, y de los particulares.² Lo que no es impedimento para que, de esas mismas ediciones, se hayan conservado impresos zaragozanos en lugares tan alejados como la Biblioteca Nacional de Perú o una colección privada escocesa.³

Al estudiar el grabado de siglos pasados, hay que tener en cuenta que el soporte más habitual para su estampado, el papel, es un material muy frágil y sensible al paso del tiempo, por lo que obligatoriamente es necesario considerar que los ejemplares que han llegado hasta nosotros, formando parte de libros impresos o como estampas sueltas, son sólo una parte de los que tuvieron que ser realizados en su momento; obviamente se han conservado en menor número los que tienen más antigüedad y, por su vulnerabilidad y su atractivo estético, es comprensible que las hojas sueltas ilustradas hayan sido las que corrieron peor suerte. Así, no es infrecuente que en algunos libros antiguos que fueron adornados con grabados, falten éstos tras ser recortados o ser arrancadas las hojas en las que se hallaban; es más: en internet, en foros de coleccionistas, así siguen apareciendo en la actualidad para su venta.⁴

Además, hay que tener en cuenta que, como dice Juan Carrete,⁵ el coleccionismo de arte gráfico histórico no se prodigó en España, por des-

 $^{^{\}rm 1}$ Agradecemos a Montse de Vega y Zulema Ledesma el tratamiento de las imágenes que aquí se reproducen.

² PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2003.

³ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., "Lluvia, tinta y mujer limpia. La imagen femenina en los incunables de Zaragoza", en García Herrero, Mª C. y Pérez Galán, C. (coords.), *Mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2014, pp. 305-340, espec. p. 313.

⁴ Véanse, por ejemplo, grabados así tratados de las *Décadas* de Tito Livio, obra impresa en Zaragoza por Jorge Coci en 1520, en https://www.todocoleccion.net/app/buscador?from=top&bu=coci, (fecha de consulta: 2-III-2017).

⁵ CARRETE PARRONDO, J., "Breve historia del arte de la estampa, siglos XV al XVIII", en *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 15-23.

conocimiento de la técnica y menosprecio a la obra sobre papel, lo que hizo que se prefiriera una mala pintura a un buen grabado en nuestro país. Arte tan popular, que democratizó la decoración figurativa en los ámbitos privados, fue reconocido sin embargo por la clase media culta, que al menos desde el siglo XVIII, lo valoró como elemento a coleccionar; de hecho, muchos de los fondos estatales que se conservan en la Biblioteca Nacional, La Real Academia Española o la Calcografía Nacional, entre otras instituciones, tienen su origen en donaciones o cesiones de coleccionistas privados.

Protección del patrimonio bibliográfico como parte del Patrimonio Histórico

A principios del siglo XX, dos Reales Decretos firmados por la reina regente María Cristina dieron cobertura legal y protección a las colecciones de estampas, cuando fueron aprobados el reglamento para el régimen y servicio de las Bibliotecas Públicas del Estado (el 18 de octubre de 1901) y el reglamento para el régimen y gobierno de los Archivos del Estado (el 22 de noviembre del mismo año). En el reglamento de Bibliotecas,⁶ son numerosos los artículos que hacen referencia a la conservación y catalogación de estampas, y aunque en menor medida, también los hay en el de Archivos;⁷ en el primero, se consideraba que debían ser catalogadas aparte de los libros impresos y se daba un trato apropiado a ese material: debían ser numeradas, guardadas en cajas o sobres, las más valiosas en carteras con cierre; había que cuidar con los dobleces y su encuadernación, cada entrada se anotaría de inmediato en registro especial y las obras serían marcadas con el sello de la institución, como lo sería cada estampa y mapa de los libros ilustrados; y se daban instrucciones para su manejo: no colocar papel para escribir o dibujar encima ni escribir en la estampa, se prohibían los calcos y el uso de tinta y compás, y sólo se facilitarían las obras de gran valor con permiso del jefe de la biblioteca o el de la sección, que era el que debía permitir su fotografiado.

Después de la Guerra Civil, fueron dictadas normas comunes para el patrimonio bibliográfico y documental: el Decreto de 1947 sobre ordenación de los Archivos y Bibliotecas y del Tesoro histórico-documental

⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (ed.), Legislación sobre Patrimonio Histórico, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 714-750, espec. artículos núms. 66, 67, 77-82, 84, 89, 90, 96, 106,141, 147, 148, 150, y 172-174.

⁷ *Ibidem*, pp. 619-638, espec. artículos núms. 57 y 114-116. Este reglamento también recogía la disposición de hacer catálogo de estampas aparte de los libros impresos, y otras medidas para su protección, que también recoge el de Bibliotecas.

y bibliográfico; y una orden de 1971 por la que se disponía la gratuidad al acceso a dichos centros. 8

En la actualidad, existe una normativa estatal de aplicación general que busca asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Nuevamente definido para la ocasión con el objetivo de ampliar su extensión, reconocía como integrante de éste al patrimonio bibliográfico; de hecho, el título VII trata "Del Patrimonio Documental y Bibliográfico y de los Archivos, Bibliotecas y Museos". Forman parte del patrimonio bibliográfico las bibliotecas y colecciones bibliográficas de titularidad pública, y las obras literarias, históricas, científicas o artísticas de carácter unitario o seriado, sea en escritura manuscrita o impresa, de las que no conste al menos tres ejemplares en las bibliotecas o servicios públicos.

Además, la Administración del Estado, en colaboración con las demás administraciones competentes, se comprometía a confeccionar un Censo de los bienes integrantes al Patrimonio Documental y el Catálogo colectivo de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico, lo que fue el inicio de las campañas de catalogación de las bibliotecas con fondo antiguo de todas las Comunidades Autónomas, con el consiguiente afloramiento de ejemplares de los que no se tenía noticia y el conocimiento de su estado de conservación. Esta información fue el arranque de actuaciones para su mejora, en caso de deterioro; el espíritu de inventario necesario en todo catálogo no podía aportar más que bendiciones al patrimonio bibliográfico.

El Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la ley anterior, acogía varios artículos sobre la elaboración de dicho Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico; para ello, se recogían tres anexos para los tres materiales a expedientar, según fueran manuscritos, impresos o colecciones, donde se mencionaban como datos a reseñar los grabados, obras ilustradas y encuadernaciones especiales. También, a efectos de elaborar un inventario general, cuando los propietarios de bienes quisieran venderlos, tenían que comunicar su existencia al órgano encargado de la protección del Patrimonio Histórico Español de su Comunidad, si el precio era superior a tres millones de pesetas en el caso de que fueran grabados, libros impresos o colecciones de documentos.¹⁰

En este tiempo existió una especial sensibilidad legislativa con el tema que nos ocupa, puesto que un mes antes, el 13 de diciembre, Juan Carlos I

⁸ *Ibidem*, pp. 595-605.

⁹ *Ibidem*, pp. 163-170.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 195, 198-201, y 234-238.

había ratificado por instrumento la convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales, que había sido hecha en París el 17 de noviembre de 1970 por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas. En su artículo 1º, se consideraban bienes culturales los objetos que, por razones religiosas o profanas, hubieran sido expresamente designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia; entre las categorías enumeradas estaban los bienes de interés artístico, entre los que se señalaban grabados, estampas y litografías originales, manuscritos, raros, incunables, libros, documentos y publicaciones antiguas.¹¹ En 1986 también se determinó, por Real Decreto, las funciones y estructura básica de la Biblioteca Nacional, y se creó el Sistema Regional de Archivos y Bibliotecas;¹² y del mismo modo fue aprobada la Ley 8/1986, de 19 de diciembre, de Bibliotecas de Aragón.¹³

En nuestra Comunidad, la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, integra también el patrimonio bibliográfico, aunque deja a salvo los regímenes establecidos en materia de bibliotecas, archivos, museos y parques culturales. Los bienes muebles que integran el patrimonio bibliográfico, junto con el documental y el museístico, tiene consideración de bien inventariado del Patrimonio Cultural Aragonés. 14

Mermas de nuestro patrimonio bibliográfico

Cuando James P. R. Lyell publicó su monografía sobre la ilustración del libro antiguo español, en 1926, hacía casi tres décadas que había ido engrosando su biblioteca particular de impresos hispanos, a través de sus contactos con libreros del país y sus viajes a España. Poco después, efectuó una gran venta de estos libros, que en buena parte salieron para Estados Unidos; hasta su muerte, continuó coleccionando publicaciones y manuscritos, que en gran parte acabaron en distintas bibliotecas.¹⁵

En el prólogo de su monografía, realizada a partir de ejemplares de su propiedad, Lyell lamentaba la dificultad para conseguir entonces primitivos impresos españoles, de los que señalaba entre otros un espléndido

¹¹ Ibidem, pp. 104-106.

¹² *Ibidem*, pp. 801-812, y 614-618.

¹³ *Ibidem*, pp. 786-792.

¹⁴ Patrimonio Cultural y Parques Culturales de Aragón, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999, pp. 32 y 44.

¹⁵ Martín Abad, J., "Prólogo", en Lyell, J. P. R., La ilustración del libro antiguo en España, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, pp. 11-15.

Flos Sanctorum de Pedro de la Vega, impreso en Zaragoza por Jorge Coci hacia 1521, que consideraba el más antiguo ejemplo en nuestro país de impresión en varias tintas. También hacía referencia a dos estampas de principios del siglo XV, procedentes de Huesca, que habían recalado en la Sala de Estampas del Museo Británico, ¹⁶ imágenes xilografiadas anteriores a la tipografía de las que aquí carecemos. No deja de ser admirable cómo salieron al extranjero, en aquellos años y los anteriores, interesantísimas muestras impresas de nuestro patrimonio.

Grandes pérdidas bibliográficas en nuestro ámbito

Sin duda, el primer gran asalto sufrido por el patrimonio históricoartístico de Zaragoza, y por ende el bibliográfico, fue en el transcurso de la Guerra de la Independencia, durante los dos Sitios, episodios bélicos que la historiografía aragonesa ha considerado y considera como heroicos, y que supusieron la destrucción de gran parte de su casco urbano, el aniquilamiento de muchos de sus vecinos y el estrago de sus señas de identidad.

En sus memorias, el general Lejeune escribió cómo eran hostigados los franceses en el convento zaragozano de Santa Engracia, donde se les disparaba tras fardos de lana y montones de libros. Con las bibliotecas de los cenobios urbanos se realizaban barricadas, con los enormes volúmenes de vidas de santos en infolios de pergamino; tan numerosos eran los libros allí depositados que resultaban muy útiles apilados como ladrillos, de pie o en horizontal, ya que su espesor resguardaba de las balas. De la destrucción de bibliotecas de libros y manuscritos preciosos, latinos, griegos y árabes, y también piezas diplomáticas, se lamentaban los oficiales galos, ya que se quemaban para calentarse o iluminarse la tropa; la protección a la intemperie en los campamentos se lograba con las telas de los cuadros y, a falta de paja, se hacían lechos con los pergaminos y los libros más gruesos servían para acostarse sobre ellos.¹⁷ Hay que recordar que Zaragoza, en ese momento, estaba plagada de centros religiosos, con nutridas bibliotecas; como las habría en edificios institucionales, centros educativos y domicilios privados de la nobleza y la burguesía. 18

Desde el verano de 1809, ya ocupada la ciudad por los franceses, la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País intentó rescatar parte del patrimonio desbaratado tras el desastre; la intención de las élites

¹⁶ Lyell, J. P. R., *La ilustración...*, op. cit., pp. 18-19 y 39.

¹⁷ LEJEUNE, L. F., Memorias del general Lejeune, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2015, pp. 109, 121, y 136.

¹⁸ BALLESTÍN MIGUEL, J. M., Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2017.

zaragozanas era salvaguardar los fondos culturales y asegurar los objetos valiosos y artísticos de las rapiñas de los soldados, las apropiaciones de los oficiales y los robos de los contrabandistas, que alimentaban un tráfico a escala europea. La madera de los retablos estaba siendo usada para leña, las telas pintadas como jergones y los libros amontonados como mesas o taburetes. En esa situación, se pretendió recuperar y guardar todos los volúmenes que se pudiera tras el naufragio. 19

Si el golpe de la guerra de la Independencia fue durísimo, sobre todo en Zaragoza, aún habían de venir otros acontecimientos en el siglo XIX que ayudaron a dispersar el patrimonio bibliográfico de la ciudad y del resto de Aragón: las desamortizaciones y las Guerras Carlistas, la serie de contiendas civiles que afectaron violentamente a parte de su territorio. Con las medidas desamortizadoras, muchos objetos artísticos y libros procedentes de conventos fueron puestos a la venta, saliendo una parte al extranjero a bajo precio y pasando otra parte a manos de particulares y a bibliotecas públicas o universidades; como sucedió con la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, que se vio beneficiada al ser ingresados fondos impresos, manuscritos y seguramente grabados de conventos suprimidos de la ciudad y el entorno, adquiriendo además la condición de biblioteca provincial.²⁰ También recaerían fondos de otros cenobios en la Biblioteca Provincial de Huesca, donde había llegado el antiguo fondo de la Universidad Sertoriana,²¹ y en la Provincial de Teruel.

No reparamos aquí en la desaparición de bibliotecas particulares en nuestra tierra, que tuvieron que ser legión, aunque citaremos por ser conocida la de los Sánchez Muñoz en la ciudad del Turia, que acabó en los fondos del Institut d'Estudis Catalans a principios del siglo XX;²² lo que quizás evitó su pérdida definitiva, ya que la plaza fue martirizada durante la Guerra Civil, el último enfrentamiento bélico español que dividió en dos Aragón de norte a sur, con consecuencias dramáticas a todos los niveles, incluido el de su patrimonio bibliográfico y documental, que casi siempre han corrido la misma suerte.

Pero no han hecho falta guerras en nuestro país para que su legado cultural haya volado lejos, para ocupar anaqueles de lujo en el extranjero.

¹⁹ DARMAGNAC, S., *Saragosse. Ciudad del Imperio napoleónico (1809-1813)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Asociación Cultural los Sitios de Zaragoza, 2016, pp. 218-221.

²⁰ Moralejo Álvarez, Mª R., "La colección histórica de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza", en Rodríguez Álvarez, R. y Llordén Miñambres, M. (ed.), *El Libro Antiguo en las Bibliotecas Españolas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 281-322.

²¹ MONTIEL, I., "Incunables de la Biblioteca Provincial de Huesca", *Revista bibliográfica y docu*mental, 2/3-4, 1948, pp. 259-339.

²² WITTLIN, C., "Un inventario turolense de 1484: los Sánchez Muñoz, herederos del papa Clemente VIII", Archivo de Filología Aragonesa, XVIII-XIX, 1976, pp. 187-215.

Por ejemplo, el fundador de la Hispanic Society de Nueva York se hizo con la impresionante biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros en 1904. Tiempo después, Sergio Fernández Larraín, embajador chileno desde 1959 a 1962, pudo llevarse a su país miles de documentos adquiridos a archivos españoles, a instancias del general Francisco Franco.²³

Aunque no todo fueron compras en esos años de la posguerra, ya que también hubo sustracciones de guante blanco, una de las más afamadas efectuada desgraciadamente en Zaragoza, en la Biblioteca Capitular del Cabildo Metropolitano, en los años 50 y primeros de los 60 del siglo pasado. Hay que tener en cuenta que en los robos selectivos, efectuados por personas conocedoras de la materia, siempre se tiende a elegir ejemplares únicos, raros o decorados, miniados si son manuscritos o ilustrados si son impresos, puesto que su atractivo estético es mayor y su salida en el mercado del coleccionismo está asegurada; y que esos especialistas decididos a hacerse con botín, muchas veces han gozado de un trato de favor, como sucedió con el italiano Enzo Ferrajoli, que se ganó la confianza de los encargados del citado fondo religioso para extraer durante años cientos de libros que nunca habían de volver a nuestra ciudad, entre ellos 180 incunables. En suma, una pérdida incalculable para el patrimonio aragonés.²⁴

Y aún vamos a nombrar otra inentendible inacción que supuso una nueva merma de nuestra riqueza bibliográfica, cuando no se evitó el hundimiento de la capilla Pedro Cerbuna en el edificio antiguo de la Universidad de Zaragoza, sito en la plaza de Santa María Magdalena. Esa capilla de estilo tardogótico, donde se encontraba la biblioteca universitaria, fue declarada Monumento Histórico Artístico en 1969, con lo que en un principio se libró del derribo al que estaba condenado todo el inmueble, que tenía por objeto construir en su solar un centro escolar, donde se halla el actual Instituto de Enseñanzas Medias Pedro de Luna. Los fondos bibliográficos se fueron trasladando sin demasiada prisa ni orden a la Facultad de Filosofía, en el Campus de San Francisco, mientras la capilla se deterioraba por momentos. Un derrumbe y un incendio en 1973 hicieron que los libros que no se habían trasladado se

²³ VILLASECA REYES, O. y DE RAMÓN ACEVEDO, E. (coords.), Guía de fondos del Archivo Nacional Histórico. Instituciones coloniales y republicanas, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2009, pp. 87-89, espec. p. 87.

²⁴ La relación de libros sustraídos en [GALINDO, P.], *Manuscritos, incunables, raros (1501-1753)*, Zaragoza, Librería General, 1961. Véase FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "La desaparición de los incunables de la Seo", *Andalán*, 435-436, 1985, pp. 40-45, y CASTRO, A., "El robo de los libros de la Seo. Un increíble enigma de posguerra o la inverosímil historia de Enzo Ferrajoli", en http://antoncastro.blogia.com/2006/082101-el-robo-de-los-libros-de-la-seo.php, fechado el 21-VIII-2006, (fecha de consulta: 28-II-2018).

vieran terriblemente perjudicados, por estas causas y por los saqueos del edificio en ruinas; una vergüenza vinculada a la historia actual de nuestra Universidad y de nuestra ciudad, cuyos equipos de gobierno parece que no hicieron otra cosa sino mirar para otro lado, y sólo se vieron algunas protestas en la prensa local. Años después, el profesor Ángel San Vicente denunciaría la desidia de esos años en sendos trabajos sobre la historia de dicha institución.²⁵

Y una pérdida vergonzosa y reciente en Madrid

Pero no hay que retroceder tanto en el tiempo para atisbar casos paralelos al de Biblioteca Capitular del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, a pesar de la protección legal con la que cuenta en la actualidad el patrimonio histórico y la modernización en la gestión y seguridad de los fondos bibliográficos. ¿Quién no recuerda el robo de mapas y grabados en la Biblioteca Nacional de España, acaecido en el verano de 2007?

El día 24 de agosto de ese año, desde la institución se informó de que habían sido sustraídos dos mapamundis de sendos ejemplares de Cosmographia, de Ptolomeo, impresos en Ulm en 1482, aunque después resultó que eran por lo menos 17 hojas más las que faltaban de otros incunables e impresos, todas con valiosos grabados. El robo supuso la pérdida de su plaza a la directora Rosa Regás, que tres días después dimitió al no sentirse respaldada por el Ministro de Cultura. En declaraciones a la agencia Efe, afirmó: con un hombre no se habrían atrevido a esta operación de acoso y derribo, haga lo que haga una mujer siempre es para mal. Lo mismo lo hace un hombre y es para bien; y aunque en ese momento fuera considerada una manifestación de tono feminista, seguramente lo que Regás estaba haciendo era señalar a quien pudo ser responsable directo dentro del organigrama de la Nacional.

Tras las pesquisas pertinentes, el ladrón resultó ser el uruguayo César Gómez Rivero, que sin duda alguna recibió un trato de favor a la hora de consultar y manipular los ejemplares que habían de ser después mutilados por su mano, lo que en teoría sucedió en la Sala Cervantes; no cabe duda alguna al respecto, para los que conocemos las estrictas medidas de seguridad que se aplican a los investigadores de la Biblioteca Nacional. Gómez canalizó rápidamente el material robado en subastas

²⁵ SAN VICENTE PINO, Á, Monumentos diplomáticos sobre los edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza y sus constructores, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, e IDEM, "Poliantea documental para atildar la historia de la Universidad de Zaragoza", en Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 173-528.

internacionales, de manera que las hojas con grabados fueron localizadas en Australia, Argentina, Estados Unidos y, al parecer, en Londres.²⁶

Para mayo de 2008, varios mapas habían vuelto a la Nacional, lo que fue celebrado por la dirección exhibiéndolos en vitrinas hasta que fueran restaurados; mientras que el ladrón andaba libre en Argentina, país donde residía, que no decidió hasta meses después si lo procesaba por venta de documentos sustraídos en España, de donde había llegado la solicitud de justicia por robo y daño al patrimonio histórico. Parece que Gómez se había valido de certificados de investigador falsos para acceder a las instalaciones de la Biblioteca. Hombre robusto, se dijo que había escondido bajo su ropa las hojas de los libros, que previamente había cortado con un cúter, aunque después se dijo que también pudo ser con una hoja de afeitar e incluso con una cuchilla;²⁷ o sea que —por lo visto— no se le había obligado a pasar por un arco detector de metales como al resto de los investigadores, o el arco no había funcionado y no lo habían percibido los guardias; ni se le había prohibido entrar con abrigo, prendas, bolsas, cuadernos o bolígrafos, como es lo habitual; ni había ningún encargado en la sala de consultas para vigilar que ni él ni nadie mutilara ni doblara hojas de libros para esconderlas entre la ropa, que en el caso que nos ocupa fueron cortadas pero también arrancadas en un ejemplar, un Libro de ballestería y montería de Martínez de Espinar, de 1664, que dejó dividido en dos; ni, por supuesto, esos mismos encargados de sala habían verificado el estado e integridad de cada pieza consultada, tras ser devuelta.

Pero la noticia que ya parece una broma para cualquier historiador del libro se publicó el 1º de octubre de dicho año, cuando la nueva directora de la Biblioteca Nacional, Milagros del Corral, consideró la huella

 $[\]label{eq:https:/elpais.com/cultura/2007/08/24/actualidad/1187906404_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/08/28/actualidad/1188252003_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/08/28/actualidad/1188252005_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/08/29/actualidad/1188338403_850215.html; https://elpais.com/diario/2007/08/29/revistaverano/1188338404_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/10/05/actualidad/1191535206_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/10/05/actualidad/1191535206_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/10/17/actualidad/1192572004_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/10/22/actualidad/1193004002_850215.html; https://elpais.com/cultura/2007/11/02/actualidad/1193958014_850215.html; https://elpais.com/cultura/2008/01/16/actualidad/1200438018_850215.html; https://elpais.com/cultura/2008/01/16/actualidad/1200438018_850215.html; https://elpais.com/cultura/2008/01/31/actualidad/1201734005_850215.html, y https://elpais.com/cultura/2008/02/04/actualidad/1202079603_850215.html, (fecha de consulta: 8-II-2018).$

²⁷ Rebossio, A., "El ladrón anda suelto...", El País, (Madrid, 7-V-2008), p. 52; https://elpais.com/cultura/2008/07/08/actualidad/1215468004_850215.html, y https://elpais.com/cultura/2008/09/30/actualidad/1222725605_850215.html. Poco después también fue detenido otro ladrón, que también había robado mapas desplegables de varios libros antiguos en algunas bibliotecas españolas, ninguna de ellas aragonesa (https://elpais.com/cultura/2009/08/11/actualidad/1249941606_850215.html), (fecha de consulta: 8-II-2018).

del expolio como "valor añadido" para los libros mancillados, que de ninguna manera iban a recuperar su aspecto original. La restauración iba a costar 100.000 euros y (oh, propósito de la enmienda) se iba a reforzar la vigilancia, con nueva tecnología y acreditación de lugar de residencia de todo investigador,²⁸ medida que se nos ha aplicado desde que la visitamos por primera vez, hace ya casi treinta años.

Cabe preguntarse cuál fue la habilidad o el contacto del entonces Jefe de Servicio de Manuscritos e Incunables, Julián Martín Abad, para no verse salpicado en ningún momento por el escándalo, ni aparecer en medio de comunicación alguno, de manera que acabó su carrera en dicha plaza por jubilación en 2012. "Triste observación", apuntaría en su catálogo de incunables de la Nacional, debajo de cada una de las entradas dedicadas a los ejemplares mutilados por César Gómez Rivero. ²⁹ En la Sala Cervantes, donde se perpetró el robo, es donde se consultan los manuscritos, incunables, primeras ediciones y obras especiales de la Biblioteca; que nadie pidiera responsabilidades a Martín Abad, Jefe de ese Servicio, ese guardián tan poco riguroso (quizás el "hombre" al que se refería Regás en sus declaraciones), significa que los ataques al Patrimonio siguen saliendo baratos, tanto para el que lo agrede como para el incompetente que gestiona su conservación. ³⁰

Una propuesta de catalogación de grabados para un uso didáctico

Teniendo en cuenta que nunca se va a estar libre de potenciales pérdidas de material impreso y en particular de ejemplares ilustrados y estampas, por su atractivo, realizamos aquí una propuesta para estudiar los grabados en nuestra Comunidad, a partir de la realización de un censo informático de ejemplares, donde también se pudiera registrar la documentación relacionada con su proceso de creación, comercio, propiedad,

ETHEL, C., "La huella del expolio como valor añadido", El País, (Madrid, 1-X-2008), p. 51.
 MARTÍN ABAD, J., Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la Biblioteca Nacional de España, vol. I, Madrid, Biblioteca Nacional, 2010, pp. 429-430, 508, 537-538, y 650-651.

³⁰ La institución premió después a su "bibliotecario humanista" con sendos espacios en su página web: *Julián Martín Abad. Un incunabulista en la BNE*, Biblioteca Nacional de España, 2012 (http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/JMAbad/resources/Docs/JMAbad.pdf, y http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/JMAbad/index.html), (fecha de consulta: 11-II-2018). Ya denunciamos en otras publicaciones a Martín Abad por su malos usos, conocidos entre los estudiosos del libro, a la hora de recabar información para sus publicaciones, puesto que dispuso de un ejemplar inédito de nuestra tesis doctoral sin nuestro permiso; ejemplar facilitado por su subordinado en la Nacional, Juan Delgado Casado (*qué buen vassallo, si oviesse buen señor*), que fue miembro de nuestro tribunal de tesis (Pallarés Jiménez, M. Á., *La imprenta de los incunables..., op. cit.*, p. 14, e IDEM, "El Conde Lucanor y el unicornio. El libro como elemento de ostentación en la Zaragoza de finales del siglo XV y principios del XVI", en Brouquet, S. y García Marsilla, J. V. (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 149-196, espec. p. 152).

depósito y función que desempeñaran; y se incluyeran otras noticias, las relacionadas con naiperos o estampadores de cuero y seda,³¹ por ejemplo.

El propio marco legal es propicio, puesto que la Ley de Patrimonio Cultural Aragonés de 1999 constituye el inventario como un registro público de los bienes que pertenezcan a dicho patrimonio, así como las transmisiones, traslados e intervenciones que afecten a los mismos, gestionado desde la Administración; y va hemos dicho que se consideran bienes inventariados en dicho marco a los bienes muebles pertenecientes al patrimonio bibliográfico.³² El registro que nosotros proponemos podría ser creado y coordinado desde el Departamento de Historia del Arte de nuestra Universidad, por contar con personal adecuado para su realización, de manera que su acceso fuera abierto también a investigadores.

Hay instituciones que tienen sus impresos antiguos colgados en red, que es de donde se podrían tomar las imágenes y datos descriptivos para nuestro registro en unos casos, y en otros, habría que examinar y fotografiar los libros in situ. Para saber de antemano qué libros cuentan con grabados, se tendrían que consultar las descripciones de los catálogos de cada fondo (también los específicos de estampas) y el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, iniciativa que ya vimos cómo partió de la publicación de la Ley de Patrimonio Histórico de 1985.33 En esta labor, en la que participamos en campañas posteriores, también aparecieron estampas sueltas entre las hojas de impresos, como son la de Santa Bárbara de 1688 y la de Nuestra Señora del Tremedal que aquí mostramos. [figs. 8 y 9].

Objetivo

Al inventariar dichos datos, tendríamos un conocimiento de primera mano sobre la ubicación y estado de los grabados en un momento concreto, con lo que sería más fácil llevar posteriormente un seguimiento y valorar su deterioro si lo hubiere. Se podría iniciar la relación con dos series: con todos los incunables o fragmentos de incunable que se conservan en Aragón (que es un número abarcable y están catalogados: Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Biblioteca Provincial de Huesca,

³¹ Se ha conservado una colección de conclusiones impresas sobre seda en el convento de Santa Clara de Borja; véase http://cesbor.blogspot.cl/search?q=nuevos+impresos+de+conclusiones, (fecha de consulta: 30-I-2018).

Patrimonio Cultural... de Aragón..., op. cit., pp. 43-44 y 54-57.
 En Moralejo Álvarez, Mª R., "La cooperación entre la Administración Central y las Autonómicas: el proyecto del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. Su desarrollo y perspectivas en Aragón", en Actas del VI Congreso Nacional de ANABAD. Archivos, Bibliotecas, Centros de Documentación y Museos en el Estado de las Autonomías, Murcia, ANABAD, 1996, pp. 473-478; se daba cuenta del inicio del proyecto en nuestra Comunidad, el 2 de octubre de 1989, y se informaba de que ya se habían realizado más de 24.000 registros, aun sin conexión a internet.

Archivo Municipal de Zaragoza, etc.), señalando cada uno de sus grabados y sus letras capitales; y, en segundo lugar, con las colecciones de estampas depositadas en las bibliotecas públicas, para luego extender la acción a periodos posteriores y otros fondos bibliográficos.

El objetivo final sería fundamentar la importancia del grabado como documento histórico, como ya señaló J. Carrete,³⁴ para lo que se propone aquí la creación de dicho censo para un uso didáctico, en cualquier nivel educativo, de manera que se pudieran visionar las imágenes en soporte digital, y mostrar así esa manifestación artística y su significado como elemento de comunicación y difusión, tanto artística como cultural, dado su carácter múltiple y peregrino.

Los datos documentales relacionados con el tema del grabado tendrían que tener cabida en el censo que proponemos, de manera que existiera un corpus que nos facilitara información sobre el trabajo de los grabadores, su relación con los impresores, si los había en las plantillas de los talleres tipográficos, etc. El cortador de las xilografías de *Cárcel de amor*, hechas exprofeso para la edición de Pablo Hurus, tuvo que tener un trato personal con el tipógrafo [fig. 1]; en cambio, en el siglo XVI se detecta un movimiento de trabajadores itinerantes, que se movían con un pobre material para imprimir, que podían realizar trabajos menores (estampas, bulas, relaciones de sucesos o naipes) o bien ponerse al servicio de empresarios de más alcance.

Hay noticia de impresores que fueron grabadores, como Nicolau Calafat, que trabajó entre 1485 y 1488 en Mallorca y Valldemosa;³⁵ en cambio, los primeros impresores de Zaragoza procedían del mundo comercial. Puede que en los primeros talleres hubiera alguien especializado en el manejo de los grabados, y no sería improbable que esa persona fuera la que supiera mejorar o incluso cortar los tacos, copiando dibujos previos. No es muy probable que los grabados con heráldica regnícola o las portadas xilográficas fueran material que viniera de fuera; sin duda, fueron imágenes ejecutadas en la ciudad, las segundas a la manera de la letra formada que utilizaban los escribientes en sus registros en esos años. Así, por ejemplo, los notarios de la ciudad en los siglos XV y XVI estaban caligrafiando las portadas de sus protocolos de una manera que, pensamos, influyó en la concepción xilográfica de las portadas impresas [figs. 3, 4 y 5].³⁶

³⁴ Carrete Parrondo, J., "Breve historia del arte de la estampa...", op.cit., pp. 15-23.

³⁵ DELGADO CASADO J., *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, vol. Î, Madrid, Arco/Libros, 1996, pp. 106-107.

³⁶ Sobre el tema, NAVARRO BONILLA, D., "Writing beauty, finding contents: Calligraphic displays as visual orientations in Spanish documents and registers (15th-18th centuries)", in *The Politics of Paper in the Early Modern World. International conference (Groningen, 9-10 June 2016)*, (en prensa).

Otra entrada de información que podría enriquecer nuestro censo es el de los impresos realizados en Aragón, o que por el tema u otra razón tienen relación con nuestra tierra, pero que se hallan en colecciones lejanas, dado la difusión que cualquier tipo de impreso ha tenido desde el inicio de la tipografía; valgan de ejemplo las dos hojas sueltas con grabados que localizamos en la localidad argentina de Luján de Cuyo, en la iglesia de la Virgen de la Carrodilla, que tienen como tema los gozos e indulgencias de la imagen original homónima del pueblo oscense de Estadilla [figs. 10 y 11].

Cobertura bibliográfica

Por supuesto, sería pertinente la apropiada cobertura bibliográfica. Sobre el grabado en el siglo XV tratamos en nuestra tesis doctoral, para lo que manejamos a autores como K. Haebler, M. Kurz, A. Gallego, Á. San Vicente, J. M. Aznar Grasa y P. Tena. Documentamos en nuestra investigación el comercio internacional de miles de estampas (antes incluso de instalarse ningún taller tipográfico) y de tacos xilográficos provenientes de Europa; dimos a conocer grabadores en nuestra ciudad (Juan Janot de Dijón, Tomás Ubert y Bernardo Berbegal) y la presencia de grabado calcográfico en un momento tan temprano como 1483; volvimos al hallazgo de los *disiecta membra* de un incunable zaragozano ilustrado extraordinario, la *Cárcel de amor* impreso por Pablo Hurus en 1493, quien pudo ser el primero en usar grabados en España, en una biblia contratada en 1478 de la que no se ha conservado ejemplar alguno. Y también, por supuesto, consideramos a los naiperos.³⁷

De la bibliografía que sobre este periodo se ha publicado después no vamos a tratar aquí, ya que no es el objeto de este trabajo; citaremos exclusivamente un artículo de Manuel José Pedraza asombroso, pues, que sepamos, es la primera vez que cita uno de nuestros trabajos.³⁸ De este autor hay que tener en cuenta su colección documental para las primeras

³⁷ Pallarés Jiménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., pp. 35-39, 70-73, 186-191, 258-276, v 502-506.

³⁸ Pedraza Gracia, M. J., "El grabado en Aragón en la Baja Edad Media", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 75-101. Que este autor no nos cite no quiere decir que no lea nuestras publicaciones, hasta el punto de servirle de inspiración: el primer gran apartado de nuestra tesis se titula "Titivilitius: el demonio de la imprenta en Zaragoza" (PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables..., op. cit.*, pp. 33-157; disponible "on line": https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/20/_ebook.pdf), y, casualmente, la revista que él dirige desde 2015, sobre historia del libro antiguo, se llama *Titivillus*, refiriéndose al mismo duende tipográfico.

dos décadas del siglo XVI,39 donde da a conocer cierto número de estampas y de naiperos, pero no grabadores; no obstante, no creemos que estén agotadas las fuentes de los archivos en los que investigó para esos años. Existe un goteo de trabajos de distintos autores para las siguientes décadas, hasta llegar a las monografías de Á. San Vicente, que investigó la segunda mitad de la centuria. 40 No consideramos siglos posteriores, por haber especialistas para ello en este mismo número de Artigrama; sí, por supuesto, los trabajos bibliográficos de J. M. Sánchez para el XV y el XVI. 41 Lyell citaba a autores de finales del siglo XIX y principios del XX que ya habían avisado de la relación que tenían los grabados europeos y los que se habían utilizado en Zaragoza en el siglo incunable, procedentes de Ulm, Augsburgo, Nuremberg, Basilea y Lyon. 42 Es un tema que se ha trabajado, pero quizás no tanto la relación entre los grabados utilizados por un mismo tipógrafo; por ejemplo, los leones de la marca de impresor de Pablo Hurus son formalmente muy parecidos a los que se estamparon bajo el escudo del Reino en la portada de Crónica de Aragón [figs. 2 y 6].

Cualquier dato proveniente de fuentes secundarias podría ser recogido en el censo. Por ejemplo, el libro de infanzones de Biescas fue robado en 1649; se sabe que era grande, encuadernado en rojo y dorado, y con una estampa iluminada de San Jorge al principio.⁴³

Nuevas perspectivas

Con seguridad, el estudio del grabado se ha centrado en mayor medida en cuestiones técnicas y en documentar a sus artífices, quizás dejando de lado cuestiones culturales interesantísimas como las que atañen a la divulgación de noticias en el pasado o a funciones que trascienden las meramente decorativas, y pasan a ser religiosas, de protección, de aviso, etc. Las relaciones de sucesos,⁴⁴ impresos que durante siglos ocuparon las prensas de cualquier taller, muchas veces se adornaban con grabados,

³⁹ PEDRAZA GRACIA, M. J., Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1993, índice de estampas en p. 365.

⁴⁰ SAN VICENTE, Á., Apuntes sobre libreros, impresores y libros localizados en Zaragoza entre 1545 y 1599: I. Los libreros, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, e IDEM, Apuntes sobre libreros, impresores y libros localizados en Zaragoza entre 1545 y 1599: II. Los impresores, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.

⁴¹ Sánchez, J. M., *Bibliografía zaragozana del siglo XV*, Madrid, Imprenta Alemana, 1908, е Ідем, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913-1914.

⁴² Lyell, J. P. R., *La ilustración..., op. cit.*, pp. 68-78.

⁴³ LÓPEZ ASENSIO. Á., "Un proceso de Inquisición en Biescas", Serrablo, 179, 2017, pp. 4-5.

⁴⁴ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., "La conquista del reyno de Nápoles, una relación de sucesos. Divulgación de noticias y oportunismo comercial en el mercado de los impresos castellanos de principios del siglo XVI", en Vázquez, H., Pallarés, M. Á. y Sanz Fuentes, M. J., La conquista del reyno de Nápoles... Estudio y edición de una crónica anónima de 1505, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2016, pp. 63-122.

que con la popularización de la letra impresa irían perdiendo calidad y ganando rusticidad [fig. 7]. Impresos de este tipo, de gran difusión en su momento, pueden seguir apareciendo en bibliotecas privadas sin catalogar, como también grabados e incluso planchas de cobre, como la hallada recientemente en una colección particular borjana del escudo de los Ahones, del calcógrafo José Vallés [fig. 12].⁴⁵

En nuestra tesis tratábamos de la relación que los impresores de Zaragoza tuvieron con los libreros, oficio que en el siglo XV gozaba de una gran versatilidad, pues igual trabajaban como calígrafos y miniadores, como de encuadernadores o profesores de niños. Varios de esos libreros vendían la producción impresa de los Hurus y también pudieron realizar los acabados de esos volúmenes, hermoseándolos y poniéndoles cubiertas; 46 pero quizás también pudieron participar en el diseño de futuras xilografías, en las portadas caligráficas citadas o dibujando escenas para ser cortadas después en madera. Hay constancia de que los miniaturistas se inspiraban en grabados; 47 es fácil pensar que ese camino también se andaría en el sentido contrario. Por ejemplo, el iluminador Roberto Alexandre, que trabajó para Isabel la Católica, 48 tuvo negocios con Pablo Hurus; 49 ¿cabría la posibilidad que le hubiera diseñado alguno de los elementos que, tras ser cortados, se incorporarían a su trabajo tipográfico?

La relación más clara entre un calígrafo y un grabador en Zaragoza se daría a mitad de siglo XVI, cuando se editó el libro de Juan de Icíar cuyos diseños fueron trabajados por Juan de Vingles para su *Arte sutilísima, por la cual se enseña a escribir perfectamente*;⁵⁰ durante años, el calígrafo vasco mantendría una estrecha relación con los impresores del momento.

Finalmente, habrá que considerar a los naiperos y otros estamperos; los primeros están documentados ya en la Edad Media. Sería preciso reproducir también los naipes que se han conservado de forma azarosa,

 $^{^{45}}$ http://cesbor.blogspot.cl/2016/10/identificado-el-autor-de-un-grabado.html#more, (fecha de consulta: 11-II-2018).

 $^{^{46}}$ Sobre los libreros zaragozanos del siglo XV, Pallarés Jiménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., pp. 323-474.

⁴⁷ Manzari, F., ⁴Un libro de horas iluminado para Alfonso Borja. Influencia de los grabados alemanes en la miniatura de la Corona de Aragón a mediados del siglo XV", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), *La miniatura y el grabado..., op. cit.*, pp. 203-224.

⁴⁸ DOCAMPO, J., "Las iluminaciones de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), *La miniatura y el grabado..., op. cit.*, pp. 225-274.

⁴⁹ Pallarés Jiménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., pp. 471-472.

⁵⁰ SAN VICENTE, Á., "Sobre algunos calígrafos del Bajo Renacimiento en Zaragoza", en Suma de Estudios en Homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López, Zaragoza, Universidad, 1969, pp. 909-951, e ICÍAR, J. DE, Arte sutilísima, por la cual se enseña a escribir perfectamente, Introducción de Durán Barceló, J., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

como los que sirvieron en el Archivo Notarial de Zaragoza como tejuelos de protocolos que en su día dimos a conocer;⁵¹ así como otros que
puedan aparecer en el futuro. El conocido pliego de naipes procedente
de Zaragoza, que se conserva en el Museo del Naipe de Vitoria, aporta
una serie de datos iconográficos que localizan su impresión: aparece
el león rampante del escudo de la ciudad del Ebro, en el cuatro de
oros, sujetando el blasón de Aragón entre sus garras; y, en el dos de
oros, aparecen sendos escudos del Reino en cada una de las monedas.
También contiene datos escritos, a los que no se les ha sacado demasiada
información: en el tres de bastos aparecen dos iniciales, "AL", y en el
cinco de espadas, "En la bellón de la Platería"; o sea, el arbellón de la
Platería,⁵² un albañal o desagüe que se encontraba aproximadamente
en la confluencia de las calles Alfonso I y Mayor, seguramente en un
tramo de la red romana de cloacas.

⁵¹ Pallarés Jiménez, M. Á., *La imprenta de los incunables..., op. cit.*, pp. 502-506, y Velasco de la Peña, E. y Pallarés Jiménez, M. Á., *La imprenta en Aragón*, Zaragoza, CAI-100, 2000, pp. 46-47.

⁵² Martínez Tomey, M., Viella Zaragoza. La ciudad y su memoria, Zaragoza, Rolde, 2016, p. 23.



Fig. 1. Página ilustrada de Cárcel de amor, de Diego de San Pedro [Zaragoza, (Pablo Hurus), 1493]. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.

der muerta: fi me libran, y lieuga fer codemnada. y gaz ello te ruego mucho: te trabalegent faluar mi gua / y no mi vida: puen lo vno fe ataba/ y lo otro nina. Bufca como disen a pasco y nue amante la lina del rey/que dela manera a dispa no puedo fer salua/fin dell'ruygo de mi boza. y depado ello a tu te feabe un julpsio pot cierto micho como uno fea ciertario a etro; y el ma por vença al menos. E posiç los michoso fon muchos: el posiç los michoso fon muchos: el cadavno tiene insighistose por fiv no parecen errar los capitulos; como no fea bel todo vena cofa minima en caso homber ellas cofas que biennos o fufo; antes parecera fer bituerio mucho bel todo, lo quali i fuellemo ferta perfecta experi entia. Z os o jos neuen fias julpsios el el biomber por reficero belos opos bene fer affició fuelle puer los otros miembos por efforto baya tantas biturfinados en el plombre E affi no bay bombee que capa en julpsio be un folo miembos maso er robespo lo qual diferensite te fe neue bufor los capitulos todos en mentos como en el podo en esta fel fuel forte en el forte de la fina de probacto que capa en julpsio de un folo miembos maso er robespo lo qual diferensite te fe neue bufor los capitulos todos en mentos en el capa el cap

crer que muchos fon los accidentes que verbaborámente aflogan y a relague verbaborámente aflogan y a relaguarda por medio quifirermos comberarcità verbab en tobo, ciuiene faber la
cesso dela perfona; la cabode fiempo
ala perfona; la literaga mosaba en yn
lugar el fuengo; y do dia boerna; el
luggo y fob eccerta companità el graf
ber eymar oclos piumoras olla completien maso doi acoffumbasho; la
bolencia accidenta; el accidente fosgoto
courra natura; el perceno el algió oclos cinco fencios en antrales "Bos lo
los cinco fencios en antrales "Bos lo
los cinco fencios en antrales "Bos lo
los cinco fencios en
las cofas furbotobas; y enefla tratuera no errara judysto alguno belos fu
focitos en algua maseria; y no el
bolino engañaria a otro-loso median
te. E. ello abalita acerca bela feincia
bela portionomica.

(fue acababa la prefente oba enla muy infigne ciudab begara goça a. rv. bias bel mes be agofto. Ziño mili. cec. reisi.



Fig. 2. Marca de impresor en Compendio de la salud humana [Zaragoza, (Pablo Hurus), 1494].



Fig. 3. Portada xilográfica de las Épistolas de Séneca [Zaragoza, (Pablo Hurus), 1496].



Fig. 4. Portada del registro de 1438 del notario zaragozano Juan Longares. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.



Fig. 5. Portada del registro de 1512 del notario zaragozano Juan Longares. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.

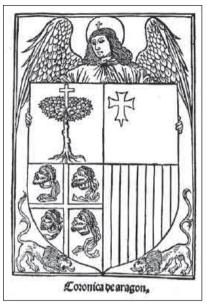


Fig. 6. Portada xilográfica de Crónica de Aragón, de Fabricio Gauberte de Vagad (Zaragoza, Pablo Hurus, 1499).



Fig. 7. Portada de La conquista del reino de Nápoles (s.l., s.i., s.a.). Impreso atribuido al taller zaragozano de Jorge Coci (ca. 1506).



Fig. 8. Santa Bárbara, estampa de 1688. Hallada en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, entre las hojas del impreso con sign. G-21-7.



Fig. 9. Estampa de Nuestra Señora del Tremedal. Hallada en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, entre las hojas del impreso con sign. G-21-205.



Fig. 10. Gozos de Nuestra Señora de la Carrodilla, hoja suelta impresa en Zaragoza por los herederos de la viuda de Francisco Moreno (ca. 1800). Sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Carrodilla en Luján de Cuyo, Mendoza (Argentina).



Fig. 11. Indulgencia de Nuestra Señora de la Carrodilla, hoja suelta impresa (s.l., s.i., s.a.). Sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Carrodilla en Luján de Cuyo, Mendoza (Argentina).

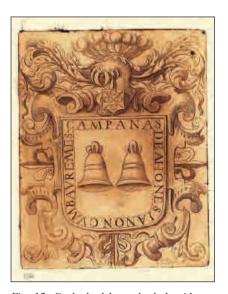


Fig. 12. Grabado del escudo de los Ahones, de José Vallés (1628-1655), estampado con el cobre original en 2016. (Colección particular).

Influencia de Martín Schongauer en la pintura gótica aragonesa, nuevas reflexiones

María del Carmen Lacarra Ducay*

Resumen

Se muestran en este artículo algunos ejemplos de pintura sobre tabla realizados en el Antiguo Reino de Aragón durante la segunda mitad del siglo XV en los que se hace patente la huella de las estampas de Martín Schongauer, pintor y grabador de origen alemán cuya actividad profesional se fija en la ciudad de Colmar entre 1471 y 1491, año de su muerte.

Será en la ciudad de Zaragoza, importante centro de comunicaciones y centro urbano de primer orden al ser sede arzobispal y capital del reino, donde se localizan un mayor número de ejemplos pictóricos, en forma de retablos, debido a la importancia de los impresores y libreros allí establecidos, en gran parte de origen alemán, como Mateo Flandro (o Mateo el Flamenco), Enrique Botel, de Sajonia, y los hermanos Pablo y Juan Hurus, nativos de Constanza, quienes proporcionan las estampas o grabados a los mejores pintores hispano-flamencos como Bartolomé Bermejo, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Martín de Soria y Juan de la Abadía, mayor.

Palabras clave

Grabado, Estampa, Impresores y libreros, Pintura sobre tabla, Retablos.

Abstract

This article talks about some examples of painting on board made in the ancient kingdom of Aragón during the second half of the 15th century, which shows the print of the engravings of Martin Schongauer, painter and engraver of German origin, active in the city of Colmar between 1471 and 1491, year of this death.

It will be in the city of Saragossa, important communication center, archiepiscopal seat and capital of the kingdom, where a greater number of pictorial examples are located, like altarpieces, due to the importance of the printers and booksellers established there, largely of German origin, like Mateo Flandro (or Mateo el Flamenco), Enrique Botel, of Saxony, and brothers Pablo and Juan Hurus, natives of Constance, who provided the prints or engravings to the best Spanish-Flemish painters like Bartolomé Bermejo, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Martín de Soria and Juan de la Abadía, elderly.

Key words

Engraving, Print, Printers and booksellers, Painting on board, Altarpieces.

* * * * *

Hace ya algún tiempo al iniciar el estudio de los pintores aragoneses que trabajaron en el antiguo reino de Aragón durante la Baja Edad Media

^{*} Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: lacarra@unizar.es.

no dejó de llamar mi atención la influencia que habían ejercido en ellos las estampas del pintor y grabador alsaciano, Martín Schongauer (*ca.* 1450-1491), uno de los grandes maestros del arte alemán del periodo anterior al Renacimiento. En sus obras la huella de los grabados de Schongauer se reconoce con facilidad aún cuando en muchas ocasiones no se trate de una copia servil del modelo sino de una interpretación libre del original.¹

El tema ya había sido tratado con anterioridad por algunos historiadores españoles de la pintura tardogótica peninsular, como el doctor don Diego Angulo Íñiguez, en referencia a la escuela castellana,² y la doctora doña Pilar Silva Maroto al estudiar los grabados como una de las fuentes por los pintores hispano-flamencos castellanos para la realización de sus obras, y, de nuevo, al escribir sobre la influencia de los grabados nórdicos, principalmente alemanes, en la pintura hispano-flamenca.³

Historiadoras más recientes, como la doctora doña Ana Galilea Antón y doña Verónica Cardona Jiménez, se han referido a ello en sus escritos sobre la pintura gótica en la comunidad de La Rioja y en la localidad castellana de Ágreda, respectivamente, ampliando la visión que de la influencia de los grabadores germánicos y flamencos se tenía al abordar el estudio de la pintura medieval española.⁴

El estudio de la impronta de los grabados de Schongauer en el arte de la miniatura cuatrocentista hispana, que había sido iniciado por Angulo, ha sido continuado por doña Rosario Marchena Antón en su trabajo sobre las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla en donde no solo identifica la influencia del artista de Colmar, que seguía plenamente vigente a comienzos del siglo XVI, sino también la de Alberto Durero, la de los grabadores italianos y, en menor medida, la de los centroeuropeos.⁵

El catálogo de la gran exposición que lleva por título La pintura hispano-flamenca y el pintor Bartolomé Bermejo y su época, que tuvo lugar en las ciudades de Barcelona y Bilbao a lo largo del año 2003, reunía una

¹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Archivo Español de Arte*, LII, 207, 1979, pp. 347-350; ЕАDEM, "Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar*", XVII, 1984, pp. 15-39.

² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Martin Schongauer y algunas miniaturas castellanas", *Arte Español*,

² Angulo Iñiguez, D., "Martin Schongauer y algunas miniaturas castellanas", Arte Español, VII, 5, 1925, pp. 173-180; Idem, "Gallego y Schongauer. La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer", Archivo Español de Arte y Arqueología, XVIII, 16, 1930, pp. 74-77.

³ Silva Maroto, P., Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y

sarga, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990; EADEM, "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispano-flamenca", Archivo Español de Arte, 243, 1988, pp. 271-289.

⁴ Galilea Antón, A., Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja; Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985; Cardona Jiménez, V., La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006.

⁵ MARCHENA HIDALGO, R., "La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 280, 1997, pp. 430-438.

serie de estudios de diversos autores entre los que se incluía uno de la doctora Ana Galilea Anton dedicado a Martín Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca.⁶

Una exposición más reciente sobre el legado de Aragón y Flandes que se celebró en Zaragoza, organizada por su Universidad y el Gobierno de Aragón en la primavera y verano del año 2015, serviría para recordar la importancia del grabado flamenco y germánico en el antiguo Reino de Aragón durante los siglos XV, XVI y XVII.⁷

Martín Schongauer, pintor, grabador, y dibujante [fig. 1], admirado por grandes maestros de la pintura como Domenico Ghirlandaio, Miguel Ángel Buonarroti y Alberto Durero, entre otros, era hijo de un orfebre de familia acomodada, llamado Caspar o Gaspard



Fig. 1. Retrato de Martín Schongauer, 1483. Pintura en tabla. Pinacoteca de Múnich.

Schongauer, originario de Augsburgo, establecido en la ciudad de Colmar (Alsacia) hacia 1440, en donde pudo nacer Martín hacia 1450.

Los contemporáneos supieron admirar la obra del "Bello Martín", apelativo merecido por la belleza de su arte,⁸ pero no se preocuparon de dejar a la posterioridad una biografía suya, aunque reducida. Sin embargo, con ayuda de algunos documentos, es posible situar al Maestro en su ambiente. Hacia el año 1465 aparece en el registro de los matriculados en la Universidad de Leipzig;⁹ como en esa época la edad habitual para

⁶ GALILEA ANTÓN, A., "Martín Schongauer y su importancia en la pintura hispano-flamenca", en Ruiz i Quesada, F. y Galilea Antón, A. (comis.), La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 87-97.

⁷ LACARRA DUCAY, Mª C. y LOZANO LÓPEZ, J. C. (comis.), Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII), Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social. Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

⁸ CHATELET, A., "Le 'Beau Martin'", en *Le Beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer* (vers 1450-1491), Colmar, Musee d´ Unterlinden, 1991, pp. 27-36.

⁹ Semestre de invierno de 1465: *Martinus Schöngauer de Colmar X*. De esta estancia en Leipzig dataría su amistad con el pintor franciscano Nicolás Eisenberg y tal vez uno de sus primeros dibujos, el de un monje franciscano, hoy en la colección Federico II, en Dresde (Blum, L., *Martin Schongauer 1453?-1491. Peintre et graveur colmarien*, Colmar, Alsatia, 1976, p. 7).

ingresar en la universidad variaba entre los 12 y 14 años, se ha supuesto que pudo haber nacido entre 1450 y 1453.

Martín habría sido el mayor de cuatro hermanos: Paul y Jörg, que seguían el oficio de orfebres como su padre, y Ludwig, que era además pintor. En 1492, en ausencia de Martín que ya había fallecido el 2 de febrero de 1491, los hermanos de Martín Schongauer recibieron cordialmente al joven Alberto Durero que había acudido a la ciudad de Colmar con la esperanza de conocerle, y le obsequiaron con algunos dibujos de su mano, un Cristo bendiciendo, un Cristo del Juicio Final y una joven atizando el fuego con el ala de un pájaro. 10

Aunque se desconozcan datos documentales sobre la formación artística del joven Martín cabe pensar que sería en el taller de su padre, Gaspar, donde se familiarizaría con el trabajo del metal y aprendería el difícil manejo del buril que le permitiría destacar como grabador en la técnica de la incisión sobre una chapa de cobre.

Se ha supuesto que Schongauer, cuando regresó de la Universidad de Leipzig donde habría adquirido una cierta formación literaria, en 1466, entraría de aprendiz con el pintor del municipio de Colmar, Caspar Isenmann († 1472), el maestro más afamado de la ciudad, que poseía un taller en la misma calle en donde estaba situada la residencia familiar de los Schongauer. Como gran parte de los pintores de la zona de Alsacia en esa época, Isenmann estaba muy influenciado por la pintura flamenca de la generación precedente, especialmente de la de Rogier van der Weyden, y es probable que se hubiera formado en los Países Bajos.

Después del periodo de aprendizaje que abarca desde 1466 a 1469, Schongauer, como todos los artistas de su generación, haría un viaje de estudios para tomar contacto con las obras de los grandes maestros, viaje que se ha supuesto habría tenido lugar entre 1469 y 1471. Aunque no haya datos de archivo que lo confirmen, el testimonio de las mismas obras de Schongauer nos indican que pudo acudir a las fuentes de la pintura flamenca de donde derivaban todas las corrientes innovadoras de su tiempo. De hecho, como Durero más tarde, su actividad se dividirá entre la pintura y el grabado, aunque sea su obra grabada la que nos ha dejado mayor número de ejemplares.

El conocimiento íntimo demostrado por Schongauer de las obras mayores de los pintores Roger van der Weyden (ca. 1400-1464) y Dirk Bouts (ca. 1420-1475), sugiere que el joven Martín habría seguido en su

¹⁰ Alberto Durero (Nuremberg, 21-V-1471-Nuremberg, 6-IV-1528) es el artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte. No puede considerarse casual que los dos grandes maestros del grabado alemán, Schongauer y Durero, fueran hijos de orfebres.

periplo de formación el curso del Rin hasta Colonia, para luego alcanzar los Países Bajos. ¹¹ Ciertos detalles iconográficos presentes en algunos de sus grabados, que luego comentaremos, permiten suponer una estancia del artista en España. En el año 1471 se encuentra establecido en Colmar en donde reside hasta 1485, año en que fija su residencia en Breisach o Brisach, ciudad en la que falleció, posiblemente de peste, el 2 de febrero de 1491. ¹²

La obra gráfica de Schongauer está constituida por 116 grabados, todos con su monograma M+S. Ninguno está fechado ni tampoco existen grabados sin su firma que le puedan ser atribuidos. Se puede deducir, por tanto, que toda la producción gráfica del maestro se haya conservado hasta hoy porque es difícil pensar que series completas de sus planchas se hayan perdido.

Basándose en los datos biográficos que se conocen se puede suponer que sus grabados fueron realizados entre los años 1471 y 1490. Determinar la sucesión cronológica de los mismos es posible solo a través de un análisis estilístico, que todavía resulta extraordinariamente difícil de hacer porque su carácter general cambia relativamente poco. Hay que renunciar a creer que se puede establecer una ordenación precisa de cada grabado, año por año; la datación será casi siempre aproximada.

Algunos puntos de referencia para la posible datación de los grabados de Schongauer vienen proporcionados por aquellas pinturas en tabla y esculturas hechas en madera de las que se conoce la fecha, obra de otros artistas que se han servido de ellos como modelo.

La gran mayoría de los temas representados por Schongauer en su obra grabada corresponden a la iconografía religiosa: de los 116 grabados conservados solo 29 pertenecen a temática profana. Y dentro de los de tema religioso, hay que destacar su pertenencia al Nuevo Testamento, la Infancia de Cristo y su Pasión, preferentemente, frente a lo que sucedía con sus predecesores en el arte del buril, como el Maestro E.S., así llamado por las iniciales de su monograma.

El Maestro E.S., orfebre y grabador originario de Suiza o de Alemania del sur, que habría ejercido su actividad en la Alta Renania entre los años 1450 y 1467, viene siendo considerado el más importante predecesor de Schongauer; para su obra habría utilizado como fuente de inspiración modelos pictóricos pero transformándolos en formas planas y ornamen-

¹¹ Un dibujo suyo del año 1469 es una copia del Cristo del Juicio Final de Roger van der Weyden realizado entre 1443 y 1450 para el Hospital de Beaune, en la Borgoña, donde se conserva, lo que confirma su conocimiento de esta obra.

 $^{^{\}rm 12}$ Breisach o Brisach está situada a orillas del Rin, entre las ciudades de Friburgo y Colmar, y aproximadamente a 60 kilómetros al norte de Basilea.

tales y revelando así, a pesar de su perfeccionamiento técnico, su deuda con su oficio de orfebre.¹³

Martín Schongauer fue el primer pintor que usó la calcografía¹⁴ elevándola enseguida a la altura de obra de arte autónoma. Aunque es cierto que habría aprendido en parte del Maestro E.S., mostró desde el principio una concepción artística diferente, a contracorriente de la complicación decorativa del último gótico alemán, al dar a sus composiciones carácter de cuadros, grabados en los que las figuras idealizadas de santos y de santas se destacan como estatuas sobre la blancura del papel.

El público al que se dirigía Schongauer estaba formado por artistas de todo tipo que, dentro y fuera de Alemania, adquirían sus grabados como material de estudio y aprendizaje. Y en Alemania, por aquel entonces, era Martin Schongauer la máxima autoridad como grabador, dibujante y pintor.

Con una sólida formación recibida a través de sus contactos con los grandes maestros alemanes y franco-flamencos de los que se aprecian algunos ecos en sus primeras creaciones, no tardó en adquirir una personalidad propia que le haría destacar entre los restantes artistas de su generación. Aportaba un lenguaje figurativo distinto, por la rica inventiva de sus composiciones, y la dignidad llena de gracia de sus tipos, que los hacía fácilmente identificables.

Divulgadas sus creaciones por medio de sus planchas en cobre, técnicamente perfectas, no tardaron estas en alcanzar categoría de modelos para los artistas residentes fuera de las fronteras de su país de origen, especialmente en Italia y en España.

En la Vida de Miguel Ángel Buonarroti, escrita por Giorgio Vasari, se cuenta un episodio que habría sucedido durante el aprendizaje del artista, entonces de trece o catorce años, cuando se formaba en el taller de Domenico Ghirlandaio en Florencia, es decir, entre 1488 y 1489, que mostraba a sus discípulos el oficio de pintor utilizando grabados de Schongauer:

E ciò era, che tutto il sapere e potere della grazia era nella natura esercitata dallo studio e dall'arte; perchè in Michelagnolo faceva ogni dì frutti piu divini che umani, como apertamente cominciò a dimostrarsi nel ritratto che e'fece di una carta di Martino Tedesco stampata, che egli dette nome grandissimo; imperocché, essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino, quando i diavoli battono S. Antonio, stampata in rame, Michelagnolo la ritrasse di penna, di maniera, che non era conosciuta, e quella medesima con i colori dipinse, dove, per contraffare alcune strane forme di diavoli,

¹³ Es el más importante grabador germánico de mediados del siglo XV, autor de una obra considerable, se considera el primer artista que firmó sus grabados con sus iniciales y, en ocasiones, fechándolos (1466-1467) [Herbert, M., Les graveurs des écoles du Nord. XVe siècle, Les albums du cabinet des estampes 1, París, Bibliothèque Nationale, 1982].

¹⁴ Es el arte de estampar con láminas metálicas grabadas a buril.

andava a comperare pesci che avevano scoglie bizarre di colori, e quivi dimostró in questa cosa tanto valore, che e'ne aquistó e credito e nome. 15

El texto de Vasari tiene el interés de destacar la popularidad de los grabados de Schongauer en Italia a finales del siglo XV. Aunque el dibujo de un Miguel Ángel adolescente, tomado del grabado de Schongauer titulado "San Antonio Abad atormentado por los demonios", ¹⁶ no se ha conservado, lo que si es cierto es que los grabados de Schongauer fueron muy apreciados en Italia ya desde la vida del artista y, naturalmente, también en Alemania. Al igual que sucedía en la Península Ibérica, particularmente en Aragón.

Como nos recuerda don Juan Ainaud, en el comercio y difusión del grabado en España intervinieron, además de los grabadores propiamente dichos, los impresores, estamperos y libreros. Y el hecho de ser alemanes, en su mayoría, los impresores establecidos en nuestro suelo contribuyó indudablemente a mantener un carácter esencialmente germánico las ilustraciones que emplearon, con lo que, por otra parte no hicieron más que reforzar la vigencia del estilo flamenquizante tan en boga en la pintura y miniatura hispánicas de la segunda mitad del siglo XV.¹⁷

Y en palabras de la doctora Pilar Silva Maroto, no hay duda alguna de que en Aragón el número de los ejemplos pictóricos identificados en los que sus autores se han inspirado en los grabados de Schongauer resulta casi abrumador en relación al resto de la península, particularmente en Zaragoza, y en menor medida en Huesca.¹⁸

Para entender este estado de cosas hay que recordar que la imprenta aparece en Zaragoza en las últimas décadas del siglo XV, cuando se establecen en ella buen número de impresores, editores y libreros, de procedencia principalmente germánica, en busca de un asentamiento económico y profesional sólido como solo les podía proporcionar entonces la capital política, y religiosa del reino de Aragón, ciudad estratégicamente situada que gozaba de un notable nivel económico y cultural, mantenido por el alto clero y la nobleza.¹⁹

¹⁵ VASARI, G., "Michelangelo Bonarroti Fiorentino. Pittore Scultore e Architetto", en *Le vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*, Firenze, 1568. En la primera edición, de 1550, Vasari atribuye por error a Alberto Durero el grabado de San Antonio Abad agredido por los demonios.

¹⁶ Grabado considerado obra de juventud de Schongauer, datado habitualmente entre 1470 y 1475 (Renoaurd de Bussierre, S., "Martín Schongauer: Vie et Oeuvre", en *Martin Schongauer. Maitre de la gravure rhenane, vers 1450-1491*, París, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 février 1992, pp. 108-109).

¹⁷ AINAUD, J., "Grabado", en Domínguez Bordona, J. y Ainaud, J., *Miniatura, Grabado y Encuadernación, Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1962, pp. 245-246.

¹⁸ Silva Maroto, P., "Influencia de los grabados nórdicos...", op. cit., p. 288.

¹⁹ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., "La imprenta en Zaragoza durante el reinado de Fernando el Católico", en Fernando II de Aragón, el Rey Católico, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1996,

Uno de los primeros impresores activo en la ciudad de Zaragoza de los que se tiene documentación es Mattheus Flander (o sea, Mateo el Flamenco) o Mateo Flandro, identificado por Miguel Ángel Pallarés como Matías de Ram, impresor del libro titulado *Manipulus Curatorum*, fechado el 15 de octubre de 1475, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza.²⁰

Le sigue cronológicamente Enrique Botel, de Sajonia, maestro de imprenta, con residencia previa en Valencia y en Barcelona, ciudad en donde se hallaba el 8 de Agosto de 1474.

El 22 de octubre de 1476, Enrique Botel se compromete en Zaragoza con Pablo de Constanza (o sea Pablo Hurus) para realizar conjuntamente una edición de los Actos, Fueros y Observancias del reino de Aragón en un plazo de seis meses a contar desde el día de Todos los Santos, es decir, desde el día 1 de noviembre siguiente.²¹ Y ofrecen un ejemplar del libro a quién lo solicite y deje un florín en depósito. Ponen como aval o garante del contrato a maestro Ans Piet Danso, imaginero, de origen alemán, que residía en Zaragoza para realizar el cuerpo del retablo mayor de la catedral de San Salvador, ciudad donde se encuentra documentado desde el 24 de abril de 1467.²²

La sociedad de Enrique Botel con Pablo Hurus se mantendría hasta el mes de agosto de 1479 en que Botel se traslada a la ciudad de Lérida, como el primer impresor de esta ciudad catalana, en la que seguiría trabajando hasta 1498.²³

El alemán Pablo de Constanza, o Pablo Hurus, scriptor de libros de enprempta, se encuentra afincado en Zaragoza, al menos, desde el 15 de marzo de 1476, según un acto notarial en la que se indica que es habitante en Barcelona, y de presente residente en Zaragoza.²⁴

Pablo Hurus mantendría su taller tipográfico y editorial en la capital del Ebro, de donde saldrán todo tipo de libros, religiosos y profanos,

pp. 379-409; IDEM, La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2003; PEDRAZA GRACIA, M. J., "El grabado en Aragón en la Baja Edad Media", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 75-101.

²⁰ Esta obra (Biblioteca Universitaria de Zaragoza, sign. I-295), según M. A. Pallarés Jiménez, es el primer libro que se publicó en España con tipos góticos (ya que esa letra, hasta entonces se había utilizado únicamente en hojas sueltas, concretamente en alguna bula) y el primero que luce un colofón completo [Pallarés Jiménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., pp. 39-49. El impresor Matias de Ram se encuentra documentado en Zaragoza en los meses de mayo y junio de 1475].

²¹ Se trataba del primer compendio legislativo de los países hispanos impreso en la Península y de uno de los más tempranos publicados en Europa (*ibidem*, doc. nº 78, y p. 63).

²² Fallecería en Zaragoza antes del día 6 de octubre del año 1478 (LACARRA DUCAY, Mª C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000, docs. núms. 29, 38, y 41).

²³ Pallarés Iménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., p. 60.

²⁴ Ibidem, doc. nº 70.

en latín y en castellano, ricamente ilustrados, con esporádicos viajes por Europa dada su condición de miembro de sociedades mercantiles germanas, para adquirir libros de otras imprentas de fuera de Aragón.²⁵ Su floreciente taller de Zaragoza desarrolló una importante actividad que continuaron sus sucesores al retirarse a su país en 1499.

Si el día 24 de febrero de 1478 nombra procuradores en Zaragoza para que negocien con sus mercancías y presenten sus cartas de franqueza, tanto las que en ese momento tenía como las que pudieran otorgarle en adelante, el 4 de abril del mismo año suscribía ante el notario bilbilitano Leonardo de Santa Fe un contrato de impresión de 79 biblias en lengua castellana, en papel y en pergamino, enriquecidas con ilustraciones a gusto del impresor, para cuatro ciudadanos de Calatayud.²⁶

En el verano de 1480 Pablo Hurus realiza un viaje a Alemania, ya que aparece citado en un documento de Ravensburg, para regresar a Zaragoza antes de acabar el año, pues el 4 de abril de 1481 vendía 135 breviarios impresos de la diócesis de Huesca-Jaca a su obispo, don Antón de Espés (1466-1484).²⁷

A principios del año siguiente, el 3 de enero de 1482, continúa Hurus en Zaragoza, al figurar como testigo en un documento notarial, la firma de un contrato en el que los pintores de retablos Martín Bernat y Miguel Jiménez se comprometen a la realización de un retablo para la capilla de San Pedro en la catedral de San Salvador de Zaragoza. En el documento se le menciona como *Paulo de Constancia, mercader de livros de emprenta*, lo que confirma el arraigo social que el impresor germano había encontrado en la sociedad aragonesa. ²⁹

Nuevos datos documentales vuelven a situar a Pablo Hurus fuera de la Península, entre el verano de 1483 y los primeros meses de 1484, según se deduce de la correspondencia que mantuvo con su colega el impresor de Basilea Johann Amerbach.³⁰ En julio de 1484 se encuentra de nuevo en Zaragoza, donde firma la edición del espléndido Misal Cesaraugustano, de 1485, en cuyo preámbulo del arzobispo de Zaragoza,

²⁵ ROMERO ТОВАR, L. "Libros impresos en los talleres de Juan y Pedro Hurus", Aragón en la Edad Media, VIII, Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta, 1989, pp. 561-574.

²⁶ Marín Padilla, E., "Pablo Hurus, impresor de biblias en lengua castellana en el año 1478", *Anuario de Estudios Medievales*, 18, 1988, pp. 591-603; Pallarés Jiménez, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, op. cit., pp. 70-73, doc. n° 90.

²⁷ *Ibidem*, pp. 77-78, doc. n° 107.

²⁸ SERRANO Y SANZ, M. "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XXXI, 1914, pp. 446-448; ORTIZ VALERO, N., Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 50-52, doc. nº 71.

²⁹ Romero Tobar, L. "Libros impresos...", op. cit., p. 363.

³⁰ PALLARÉS [IMÉNEZ, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., pp. 87-91.

don Alonso de Aragón (1478-1520), se contiene el elogio en el que el prelado celebra el arte de la imprenta cultivado por nuestro editor, al que llama applicuit que huc et iam multos annos cum summa fide ac probitate in hac urbe versatus est, honestissimus vir et mercatoruque ordine laudatissimus Paulo Hurus Constantiensis.³¹

Entre 1484 y 1490 muchos libros llevan la firma impresora de su hermano Juan Hurus, impresor y librero, que se le supone su ayudante, procurador y sustituto en las ausencias de Pablo de la ciudad de Zaragoza por motivos comerciales. Juan Hurus pudo morir en Zaragoza, pues desaparece de la documentación zaragozana en mayo de 1490, siendo sustituido por Juan Planck, clérigo alemán que había trabajado con Botel y hombre de confianza de los hermanos Hurus, hasta principios de 1491 en que regresa Pablo a la capital de Aragón de su estancia en Europa.³²

Se iniciaba la segunda etapa de Pablo Hurus en Zaragoza, que perduraría hasta 1499, con un negocio laboral intenso que no dejaba de crecer, y que le obligaría a contar con nuevos colaboradores, como su hermano Mauricio Hurus (1492), extendiendo su actividad desde la provincia de Huesca hasta el Bajo Aragón.

Una nueva edición de *Flos Santorum*, impreso en su taller en 1492, la realización de unos breviarios de la diócesis de Zaragoza, encomendados por el arzobispo don Alonso de Aragón, en 1497, y la edición de Evangelios para todo el año, de 1498, pertenecen a este periodo de impresión en el taller de los Hurus que se caracteriza por la cantidad de obras que produce, religiosas y profanas, y por la importancia intelectual y social de los colaboradores que trabajan para su imprenta.³³

El 21 de marzo de 1499 los maestros de imprenta de origen alemán y habitantes en Zaragoza, Lope Appentegger, sobrino de los Hurus, Leonardo Huiz, y su socio Jorge Coci, compraron a Pablo Hurus su imprenta, con todo su mobiliario y herramientas de su taller, por 450 florines de oro de Aragón, y se constituyeron oficialmente en sociedad de impresores en la misma fecha por un tiempo de cuatro años.³⁴

La importante vinculación que existió entre el taller de Pablo Hurus y la compañía mercantil de Ravensburg,³⁵ en la que también eran partícipes

³¹ ROMERO TOBAR, L. "Libros impresos...", *op. cit.*, p. 563. Tomado el texto de la reproducción que ofrece VINDEL, F., *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Zaragoza-Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949, IV, p. 55.

³² Pallarés Jiménez, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit.

³³ Ciudadanos notables como los escritores Gonzalo González de Santa María y Andrés de Li, y clérigos regulares o seculares, como Mosén Martín Martínez de Ampiés, y Martín García, colegial de Bolonia, doctor Arcediano de Daroca, canónigo y obispo de Barcelona entre 1511 y 1521.

³⁴ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., La imprenta de los incunables..., op. cit., docs. núms. 343, 344, 345, y 348.

³⁵ Ciudad de Alemania, capital del distrito de Ravensburg, al sur del estado federado de Baden-Wurtembeerg, en la proximidad del lago de Constanza.

sus hermanos Mauricio y Juan, ayudan a entender la cantidad y calidad de las ilustraciones que enriquecían sus ediciones, en ocasiones inspiradas en láminas sueltas de Martin Schongauer, grabados importados desde Alemania en los frecuentes viajes de Pablo Hurus a su país de origen.

Y resulta atractiva la antigua teoría, reforzada recientemente por los estudios del doctor Arwed Ulrich Koch, de que Martín Schongauer hubiera viajado a la Península Ibérica hacia 1470, en la Compañía Mercantil de la ciudad de Ravensburg (Grosse Ravensburger Handelsgesellchaft) que en aquellos años tenía oficinas en Barcelona, Valencia y Zaragoza, y su posible estancia en Zaragoza y en Daroca, camino de Valencia, como se puede deducir por la vegetación tropical de tipo mediterráneo representada en alguno de sus grabados.

Sin olvidar motivos iconográficos hispanos, como el de "La Batalla cerca de Clavijo", el grabado de mayor tamaño que habría hecho Schongauer, de discutida atribución.³⁶

En el antiguo Reino de Aragón el éxito alcanzado por la obra grabada de Martín Schongauer se reconoce fácilmente a través del elevado número de pinturas sobre tabla que se conservan, obra de diferentes pintores la mayor parte residentes en las ciudades de Zaragoza y de Huesca. En un principio hay que decir que son las estampas de iconografía religiosa las más frecuentemente utilizadas, como no podía menos de suceder dada la preponderancia del género dentro de su producción, y que de ellas son aceptadas con igual fortuna aquellas que constituyen una serie —tales como la de la Pasión de Cristo, la de la Vida de la Virgen y el Apostolado—como aquellas que constituyen hojas sueltas con motivos independientes.

La manera en que los pintores que trabajan en Aragón durante el final del gótico se aproximan a los modelos de Schongauer difiere según su propia personalidad artística. Hay quién los siguen con fidelidad, sin más que incorporarles la necesaria policromía, quienes toman prestada la idea general de la composición o algunos detalles iconográficos y, finalmente, quienes utilizan el grabado invertido, o la misma plancha, para acomodarla al sentido general de la obra.

La llegada de los modelos de Schongauer a través de los impresores alemanes asentados en la ciudad de Zaragoza debe ser datada en las últimas décadas del siglo XV y principios del siglo XVI, época que coincide con un notable florecimiento del arte de la pintura en Aragón, por el desarrollo que alcanzan los retablos como mueble litúrgico, cuyos autores

³⁶ "Auf Schongauers Spuren in Spanien. Ein Gemälde in Valencia gibt ein Geheimnis preis", Weltkunst, 10, 1998, pp. 1.882-1.884. También, "Das Schwert der Weltentdecker und ein neuer Blick auf; Martin Schongauers Drachenbaum", Anuario del Arte, 1999, pp. 181-184. Asimismo, "Der botanische Nachweis einer Reise Martin Schongauers zur Iberischen Halbinsel", Mitt. Dtsch. Ges, 93, pp. 69-76.

seguirán mayoritariamente la tendencia de influencia hispano-flamenca y germánica, de profundo arraigo en el territorio aragonés, al mismo tiempo que se inician los primeros atisbos del renacimiento.

Sin embargo, como nos recuerda la doctora Carmen Morte, en torno a 1500 no se da un cambio radical ni en las formas artísticas ni en la iconografía de las tablas de pintura de los retablos aragoneses, incluso coexisten los dos sistemas. Entre las razones a tener en cuenta, una es que a principios del siglo XVI todavía viven algunos de los maestros más representativos y activos de la corriente gótica. Por otra parte, y como suele suceder en otras épocas, un nuevo estilo no se implanta de repente, hace falta tiempo para asimilarlo tanto por parte de los comitentes como de los propios artistas formados en la antigua tradición.³⁷

En la pintura aragonesa del gótico final hay dos tendencias predominantes, la del gótico hispano-flamenco de tendencia realista y fuerte policromía, rozando la caricatura en algunos tipos, y la del gótico naturalista, más suave en su aceptación de los modelos nórdicos y de más pálida policromía. Sin embargo, hay que insistir en que ambas tendencias se servirán para sus composiciones de los grabados de Martín Schongauer en mayor o menor medida, como tendremos ocasión de comprobar en los pintores más representativos.

En el primer apartado hay que destacar a los pintores Bartolomé Bermejo, Martín Bernat y Miguel Jiménez, y en el segundo a Martín de Soria y a Juan de la Abadía mayor, con sus respectivos colaboradores.

Los tres primeros se vieron obligados a convivir durante más de un año (1482-1483) junto con los pintores Miguel y Bartolomé Vallés, padre e hijo, en la restauración de la policromía del retablo mayor de la Seo que se había visto afectada por un incendio fortuito que tuvo lugar en junio de 1481.³⁸ La convivencia de los pintores Bermejo, Bernat y Jiménez mientras trabajaban en el retablo mayor, abre caminos insospechados para el mejor esclarecimiento de las corrientes pictóricas aragonesas del gótico final.

Bartolomé de Cárdenas, Bartholomeus Rubeus o Bartolomé Bermejo, ejerció sutilmente su magisterio durante sus años de estancia en Aragón (doc. 1474-1484), difundiendo el estilo de los grandes pintores de los Países Bajos, como Roger van der Weyden, Dieric Boust y Petrus Christus, cuya obra posiblemente conoció en sus viajes de formación por Europa.

³⁷ Morte García, C., "Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico", en Lacarra Ducay, Mª C. (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 335.

³⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor..., op. cit.*, pp.115-122, y 281-285; ЕАDEM, "Pintores zaragozanos durante el siglo XV: nuevas noticias", *Artigrama*, 13, 1998, pp. 243-252.

Junto a estas influencias hay que añadir las de los grabadores alemanes, como Martín Schongauer, conocido tempranamente en Zaragoza a través de los impresores centroeuropeos allí establecidos, como los hermanos Hurus, de Constanza, relacionados con Martín Bernat.

Así por ejemplo, una pintura que se conserva en una colección particular de Madrid, dada a conocer por don Jaime Barrachina Navarro en la exposición dedicada a Bartolomé Bermejo celebrada en Barcelona y Bilbao en el año 2003, que representa a la Virgen con el Niño, y que su descubridor atribuye por razones de estilo a Bermejo dentro de su etapa valenciana de la década de 1460, sigue fielmente la estampa de Schongauer titulada "La Virgen del papagayo", considerada obra de juventud de hacia 1470-1475.³⁹

Bartolomé Bermejo está documentado en Daroca (Zaragoza) desde septiembre de 1474, en que firma la capitulación del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, aunque, sin duda, residía en dicha ciudad desde hacía algún tiempo por haber contraído matrimonio con Gracia de Palaziano, viuda del darocense Pedro de la Cueva, que aportaba un hijo, Jaime de la Cueva. 40 En noviembre de 1477 habita en Zaragoza donde se compromete a terminar el retablo de Daroca con la participación de Martín Bernat, y donde realiza, a partir del mes de abril de 1479, con la colaboración del mismo pintor, un retablo dedicado a la Virgen de la Misericordia entre la Visitación de María a su prima Isabel y el Milagro de Nuestra Señora de las nieves, para la capilla de don Juan de Lobera, mercader, en el claustro de la iglesia de Santa María la Mayor, obra que se concluye en 1481.41 Ahora sabemos que desde el lunes 6 de mayo de 1482 hasta el sábado 9 de mayo del año siguiente, estaba trabajando en la restauración de la pintura del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, con un trato preferencial respecto a los otros compañeros de oficio que colaboraban con él, Martín Bernat y Miguel Jiménez.

Esto es así no solo por su más alto estipendio —8 sueldos por día de trabajo, frente a los seis que cobraban sus colegas— sino también por gozar de cierta independencia al disponer de una estancia propia distinta

³⁹ BARRACHINA NAVARRO, J., "Bartolomé Bermejo, Virgen con Niño", en Ruiz i Quesada, F. y Galilea Antón, A. (comis.), *La pintura hispanoflamenca..., op. cit.*, pp. 118-123.

⁴⁰ Mañas Ballestín, F., ⁴La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)", El Ruejo. Revista de Estudios Histórico y Sociales, 2, 1996, pp. 33-92, espec. pp. 43-46, docs. núms. X. XII y XIII.

⁴¹ LACARRA DUCAY, Mª C., "Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado", *Academia*, 76, 1993, pp. 243-266. La escena titular, de la Virgen de la Misericordia, se conserva en el Grand Rapids Art Museum de Michigan (Estados Unidos de América).

al resto, y frente a lo que sucede con sus colegas, no parece que contara con ayudantes en su tarea.42

Martín Bernat y Miguel Jiménez son dos destacados pintores de retablos residentes en la ciudad de Zaragoza, donde tienen su taller y donde fallecerán en el mismo año de 1505.

Ambos manifiestan, de manera diversa, su afinidad con el estilo de Barolomé Bermejo, "el más recio de los primitivos españoles", en acepción de don Elías Tormo, con quién colaborarán en ocasiones.⁴³

Martín Bernat está documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505, año de su fallecimiento. 44 En su primera madurez hay que situar su colaboración con Bartolomé Bermejo en la pintura de los retablos de Santo Domingo de Silos de Daroca y de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza. 45

Su actividad en la Seo de San Salvador, donde también trabaja en la restauración de la policromía de su retablo mayor, entre el lunes 6 de mayo de 1482 y el 27 de noviembre del mismo año, continuará con la pintura del retablo de la advocación de la Anunciación, para la cofradía de Todos los Santos, contratado el 11 de diciembre de 1487 por la elevada suma de dos mil quinientos sueldos, en cuya capitulación actúa de avalista y testigo, por parte del pintor, Gil Morlanes, ymaginaire, habitante en Caragoça, prueba de la buena amistad existente entre ellos que se mantendría, al menos, hasta 1492.46

La documentación conservada en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza informa de la habitual colaboración profesional ente Martín Bernat y Miguel Jiménez durante los años ochenta y noventa del siglo XV, quizá coincidiendo con la marcha de Bermejo de la capital de Aragón para establecerse en Barcelona.

Así, entre otros retablos hechos en colaboración entre los dos pintores se recuerdan, el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil abad de Zaragoza, de 1477, no conservado; el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), contratado en 1481, conservado en gran parte en el Museo de Zaragoza; el retablo para la capilla de San Pedro

⁴² LACARRA DUCAY, Ma C., El retablo mayor..., op. cit., pp. 116-118.

⁴³ TORMO y MONZÓ, E., "Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su vida, de su obra y de su estudio", Archivo Español de Arte y Arqueología, 4-5, 1926, pp. 11-97.

⁴⁴ ORTIZ VALERO, N., Martín Bernat..., op. cit.

⁴⁵ Mañas Ballestín, F., "La escuela de pintura de Daroca...", *op. cit.*, doc. n° XII. 46 Protocolo de Pedro Lalueza, año 1482; Serrano y Sanz, M. "Documentos...", *op. cit.*, pp. 440-443; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, doc. nº 151. El 20 de noviembre de 1492 firman un contrato de sociedad los escultores Gil Morlanes el Viejo y Pedro de Amberes, y actúa de testigo Martín Bernat (SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XXXV, 1917, pp. 358-359).

apóstol en la catedral de Zaragoza, por encargo de Pedro de San Juan, racionero de la Seo, no conservado, cuya capitulación firman el 3 de enero de 1482 por 1800 sueldos, en la que actúa de testigo *Pablo de Constancia, alaman, mercader de livros de emprenta, habitante en Zaragoza;*⁴⁷ el retablo mayor del convento de San Agustín de Zaragoza, no conservado, contratado el día 10 de junio del año 1489, para cuya realización fueron enviados los dos pintores a Barcelona para conocer el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín en la ciudad condal, realizado por Jaime Huguet entre 1466 y 1470.⁴⁸ Y el retablo mayor de la iglesia parroquial del Salvador de la localidad de Salvatierra de Escá (Zaragoza), contratado con los dos pintores el 1 de agosto del año 1496, del que se guardan el sagrario con tres tablas, atribuido a Bernat, y una tabla con la Resurrección de Cristo, del taller de Miguel Jiménez, en la iglesia de la localidad.⁴⁹

El más espectacular conjunto de pinturas pertenecientes al estilo hispano-flamenco aragonés que se conserva en Aragón realizado por Martín Bernat y Miguel Jiménez lo constituye el grupo de tablas que formaban parte del grandioso retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), que ingresó en el Museo de Zaragoza en el año 1922.⁵⁰ En el siglo XVIII fue sustituido por otro acorde con el estilo del nuevo edificio parroquial y sus tablas se guardaron detrás del un nuevo retablo, en la cabecera, donde las pudo ver Juan Cabré y realizar una breve descripción, a principios del siglo XX.⁵¹

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel) fue contratado por los representantes de la villa con los pintores Martín Bernat y Miguel Jiménez, vecinos de la ciudad de Zaragoza, el 9 de noviembre de 1481, por la suma total de 8.450 sueldos. El pago se hizo fraccionado en cinco tandas, a contar desde 1483 a 1487, año de su terminación, según se propone en otro documento de fecha de 30 de marzo de 1482.⁵²

⁴⁷ Serrano y Sanz, M. "Documentos...", *οp. cit.*, pp. 446-448; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., *La catedral de Zaragoza..., op. cit.*, doc. n° 148.

⁴⁸ Serrano y Sanz, M. "Documentos...", op. cit., pp. 448-451.

⁴⁹ LACARRA DUCAY, Mª C.; "El antiguo retablo de su iglesia parroquial", en Lapeña Paul, A. I., Salvatierra de Escá. Una aproximación a su historia y su patrimonio artístico, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2009, pp. 309-323.

⁵⁰ Blesa es un lugar con ayuntamiento de la provincia de Teruel. Pertenece a la Comarca de Las Cuencas Mineras y confina el término con los de Moyuela, Monforte, Guesa y Muniesa (Beltrán Martínez, A., Lacarra Ducay, Mª C. y Lomba Serrano, C., *Blesa. Patrimonio Artístico*, Blesa, Asociación Cultural El Hocino, Comarca Cuencas Mineras, Ayuntamiento de Blesa, 2004).

⁵¹ Cabré y Aguiló, J., Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel, Manuscrito, vol. IV, 1909-1910, lám. 8.

⁵² LACARRA DUCAY, Mª C., "Miguel Jiménez y Martín Bernat: el retablo de la Santa Cruz de Blesa, Teruel", en Lacarra Ducay, Mª C., Arte Gótico en el Museo de Zaragoza, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Dirección General de Acción Cultural, 2003, pp. 66-93.

Se trataba de una obra de gran envergadura en la que posiblemente colaboraran varios pintores de su taller tal como se advierte en el análisis de las tablas que lo configuran. Para su elaboración proporcionó el pan de oro con el que se decoraron las coronas, diademas, nimbos, orlas y otros detalles dorados del retablo, el batifulla Francí Velart, su proveedor habitual, al que se le abonaron el 13 de junio de 1486, la suma de 600 sueldos jaqueses.⁵³

El retablo estaba dedicado a narrar la historia de la Invención y Exaltación de la Santa Cruz, protagonizada por Santa Elena y el emperador Heraclio, según versión de Jacobo de la Vorágine en la Leyenda Dorada, a la que se incorporaron escenas de la Pasión y Muerte de Cristo, tomadas de los cuatro Evangelios canónicos, y un gran Juicio Final. Completaba el programa iconográfico en el sotabanco, los profetas mayores y menores, en el banco un apostolado sedente, dispuesto por parejas, con los versículos del Credo en sus filacterias, y la Anunciación a María en el centro; en las entrecalles se ubicaban ángeles mancebos portadores de los instrumentos de la Pasión de Cristo o "Armas de Cristo", de notable devoción en la Baja Edad Media.⁵⁴

De acuerdo con lo que se conserva del retablo de Blesa se ha podido recrear su configuración original que constaba de sotabanco, banco, con el sagrario que no se conserva en el centro del mismo, cuerpo de tres calles, de tres pisos cada una, y coronamiento.

Si en la escenas de Jesús camino del Calvario y en la del Calvario que culmina la calle central, se reconocen ecos de los grabados de Martín Schongauer en los modelos anatómicos y en las fisonomías de los sayones, es en la pintura que representa Jesús ante el pontífice Caifás para que le interrogue en presencia de los escribas y de los ancianos, donde se sigue fielmente el grabado del maestro de Colmar del mismo tema, que formaba parte de la serie dedicada a la Pasión, realizada entre 1475 y 1480, lo que pone de manifiesto, una vez más, la llegada en una fecha temprana de modelos de origen germánico a la ciudad de Zaragoza [figs. 2 a y 2 b].⁵⁵

Para la escena del Juicio Final, situada debajo del Calvario, en la calle central, el modelo iconográfico pudo ser el políptico del Juicio Final pintado por Roger van der Weyden entre 1443 y 1450 por encargo del canciller Rolin para la capilla del hospital (Hotel Dieu) en Beaune, loca-

⁵³ SERRANO Y SANZ, M., "El retablo de Blesa", Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes, 8, 1922, pp. 6-8, doc. nº 5.

⁵⁴ La idea de asociar el Credo Apostólico al de los profetas, como sucede en el pie del retablo de Blesa, es una iconografía que aparece ya desde el siglo XII. Se conoce como "el diálogo entre la Antigua y la Nueva Ley", entendido como "el doble Credo", y es frecuente en la Europa cristiana durante el siglo XV, tanto en pintura y miniatura, como en vidrieras o sillerías de coro.

⁵⁵ LACARRA DUCAY, Ma C., "Influencia de Martín Schongauer...", op. cit., pp. 19-20.

lidad de la Borgoña, próxima a Dijon, del que se sabe que fue copiado por Martín Schongauer.⁵⁶

A la década de los años ochenta del siglo XV, en plena madurez profesional de Martín Bernat, hay que atribuirle, con participación de otros pintores, el retablo de la Virgen de Montserrat de la iglesia de san Miguel Arcángel de Alfajarín (Zaragoza), parcialmente conservado.⁵⁷

El mueble, que presidía, sin duda, una de las capillas laterales de la iglesia precedente gótico mudéjar, lo constituyen hoy una serie de pinturas sobre tabla y lienzo, de diferente cronología y estilo, insertadas en una mazonería del siglo XIX, y su ubicación actual es una de las capillas laterales del lado derecho o de la epístola.

En el banco, de cinco casas, se suceden las figuras de los cuatro evangelistas, Juan, Marcos, Lucas y Mateo, en actitud de escribir sus respectivos libros, flanqueando la escena central con la misa del pontífice San Gregorio Magno (590-640). En esta composición, la más valiosa desde el punto de vista histórico, se encuentran una dama y un caballero de edad madura en actitud orante, vestidos a la moda de los Reyes Católicos, a los que cabe identificar con los posibles donantes de la obra, don Juan de Coloma, señor de Alfajarín, y su primera esposa, doña Isabel Diez de Aux († 1493), de ilustre linaje darocense, con la que se casó en 1479 y no tuvo descendencia, pero cuya generosidad con la villa de Alfjarín quedaría confirmada en su testamento, redactado en Zaragoza el día 2 de septiembre de 1482. ⁵⁹

En el primer piso del cuerpo del retablo, configurado por tres calles en sentido vertical, tres son las tablas góticas que se conservan: la central, con la imagen titular de Santa María de Montserrat, flanqueada por los santos Antonio Abad, santo eremita de la Tebaida, y San Blas, obispo de origen armenio de notable popularidad en la diócesis de Zaragoza en la Baja Edad Media.⁶⁰

Sancta Marya de Montserrat, según dice la filacteria que la identifica situada a sus pies, se encuentra sentada sobre una roca con Jesús Niño

⁵⁶ LORENTZ, Ph., "Les Rolin et les Primitifs Flamends", en *La splendeur des Rolin*, París, 1999, pp. 145-162.

⁵⁷ LACARRA DUCAY, Mª C., "Juan de Coloma y su impronta en el arte aragonés de la Baja Edad Media", en *Actas del Congreso de Estudios Borjanos*, Borja, 26 al 28 de octubre de 2017, Borja, Ayuntamiento de Borja, Centro de Estudios Borjanos, (en prensa).

⁵⁸ La leyenda de la misa de San Gregorio Magno nació en la ciudad de Roma, en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén donde habría tenido lugar el milagro en el que ante las plegarias del pontífice Cristo se habría mostrado en el altar con las heridas de su Pasión.

⁵⁹ Ortiz Valero, N., Martín Bernat..., op. cit., pp. 227-249.

⁶⁰ En Zaragoza en la segunda mitad del siglo XII había una ermita dedicada a San Blas, poseedora de una de sus reliquias, origen de la posterior iglesia de San Pablo a donde se trasladaría su culto en 1484 que todavía se conserva. Se le consideraba sanador de las enfermedades de la garganta y protector de los labriegos y de los criadores de cerdos, en base a su leyenda.





Fig. 2 a. Grabado de Martín Schongauer. 2. b. Jesús ante Caifás. Martín Bernat y Miguel Jiménez. Retablo de Blesa (Teruel). Museo de Zaragoza.

sobre su regazo al que alimenta de su pecho, mientras lo contempla con melancolía. Viste larga túnica de color encarnado ribeteada de armiño y se cubre con un manto de color azul ribeteado de oro que sujeta al cuello con un broche de orfebrería. El Niño se cubre con un pañal blanco que deja su torso y sus piernas desnudos. Un tapiz debrocado, a modo de dosel enaltece la figura.

Se percibe la voluntad del pintor de hacer verosímil en el fondo de la representación el paisaje de Montserrat con la montaña de perfil quebrado poblada de ermitas, y los caminos ascendentes señalados con las cruces de piedra que habría regalado Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) para indicar a los peregrinos el más fácil acceso al santuario.

El rey Juan II de Aragón (1458-1479) y su esposa doña Juana Enríquez fueron devotos de Santa María de Montserrat cuyo santuario benedictino visitaron en diversas ocasiones, así como su hijo Fernando II el Católico (1479-1516), este último acompañado de su esposa doña Isabel de Castilla, de sus hijos, los príncipes, y de su secretario don Juan de Coloma.⁶¹

En el lado izquierdo del observador se representa a San Antonio Abad, personaje histórico nacido hacia el año 251 en el alto Egipto, pa-

⁶¹ LAPLANA, J. DE C., Montserrat. Arte e Historia, Barcelona, Anglé Editorial, 2009.

trono de los cenobitas de la Tebaida, según su iconografía tradicional, como anciano con cabello cano y barbado, ataviado con un pobre sayal. Se encuentra en el desierto con un hisopo y un cubo con agua bendita en las manos para ahuyentar a los demonios que yacen vencidos a sus pies. En su mano izquierda tiene el bastón en forma de tau que le sirve de báculo abacial.

En el lado derecho del observador se representa a San Blas, obispo de Sebaste, que habría fallecido decapitado en el año 316, en tiempos de Diocleciano, después de haber sufrido martirio. Se muestra revestido con sus atavíos episcopales de su dignidad, con gesto de bendecir con su mano derecha y con el báculo y el rastrillo de su martirio en su mano izquierda.

El segundo piso del cuerpo del retablo gótico se completaba en las calles laterales con escenas alusivas a la vida de los santos representados en el puso inferior, y en la calle central, encima de la Virgen de Montserrat habría un Calvario, según lo habitual en los retablos góticos aragoneses.

Del conjunto de tablas góticas originales pertenecientes al segundo piso y al ático hoy solo se conserva aquella que se encontraba encima de la figura de San Antonio Abad, en la calle lateral izquierdo, que después de haberse guardado largo tiempo en una dependencia parroquial se custodia en el Museo Diocesano de Zaragoza.⁶²

Se representa en ella la escena de San Antonio Abad atormentado por los demonios, tomada de un pasaje de su biografía divulgada a través de la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine, según el cual los demonios se habrían aparecido al final de sus días al santo ermitaño para impedir que subiera a los cielos llevado por ángeles.

Si en las pinturas de las calles laterales del primer piso del retablo, de San Antonio Abad y de San Blas, es evidente que su autor se ha podido inspirar en sendos grabados de Martín Schongauer, con San Antonio Abad y un Santo Obispo, estampas sueltas fechadas hacia 1480 y 1485, en esta ocasión se trata de una copia fiel de la estampa original, considerada obra de juventud del autor, de hacia 1470-1475 [figs. 3 a y 3 b].

Como se recuerda, una vez más, Martín Bernat mantuvo relación personal con Pablo Hurus, y es a través suyo como pudo conocer tempranamente la estampa de Schongauer, que era utilizada en el taller del maestro florentino Domenico Ghirlandaio para el aprendizaje de sus discípulos, entre otros Miguel Ángel Buonarroti entre los años 1488 y 1489.

Uno de los últimos retablos que conocemos, contratado en Zaragoza por Martín Bernat el día 10 de marzo de 1493, es el retablo de la Virgen

 $^{^{62}}$ Esta pintura, cuyas medidas son 78 x 96 cm., se haya expuesta en la sala nº 9 del Museo Diocesano de Zaragoza. Su número de inventario es 135.





Fig. 3 a. Grabado de Martín Schongauer. 3 b. San Antonio Abad tentado por los demonios. Martín Bernat. Retablo de la Virgen de Montserrat de Alfajarín (Zaragoza). Museo Diocesano, Zaragoza. Foto de Javier Romeo.

de la Misericordia que debía pintar para la capilla de los Talavera en la catedral de Tarazona(Zaragoza), por el que cobraría la elevada suma de 2.000 sueldos jaqueses.⁶³

El 9 de agosto de 1519 el chantre Antonio Talavera, sobrino del fundador de la capilla, solicitaba a Juan de Heredia, entallador o maestro de mazonería, una nueva mazonería "al romano" para renovar el viejo retablo de estilo gótico, con la incorporación de una nueva escena titular, la de la Purificación de Nuestra Señora, y un Calvario, que se harían en madera de nogal sin policromar.⁶⁴

El retablo conocido como retablo de la Purificación o de los Talavera, de la Seo turiasonense, a pesar de las transformaciones efectuadas en el siglo XVI que afectaron sustancialmente a su mazonería y al orden de las escenas en el cuerpo del retablo, mantiene la tradición gótica aragonesa del gótico final. Estilísticamente se advierten las influencias de Bartolomé Bermejo y de Martín Schongauer, tanto en la escena titular, que repite la

⁶³ El contrato fue publicado por Serrano y Sanz, M. "Documentos...", *op. cit.*, pp. 444-446. Véase también, Torres González, Mª P., "El mecenazgo de los Talavera en el retablo de Martín Bernat en la catedral de Tarazona", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, pp. 271-286.

⁶⁴ CRIADO MAINAR, J., "Las artes plásticas del primer renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano", *Turiaso*, X, II, 1992, pp. 423-424.

iconografía del retablo de la capilla de don Juan de Lobera ubicada en el claustro de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza, contratado por Bermejo y Bernat en 1479, como en las escenas del Nacimiento de Cristo y de la Epifanía, del cuerpo del retablo, basadas en sendas estampas de Martín Schogauer pertenecientes a su etapa juvenil, fechadas entre 1470 y 1475.

En el año 1502 Martín Bernat había terminado de pintar el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Zaidín (Huesca), por el que recibía la suma de mil ochocientos sueldos, del que se conserva la tabla titular en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida, 5 y, dos años más tarde, la pintura que presidía la capilla del Hospital de Santa María de Gracia de Zaragoza, 6 una bellísima Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos, conservada en la colección Mateu que se encuentra en el Castillo de Peralada (Gerona), obra que puede considerarse su testamento pictórico. 67

El pintor Miguel Jiménez era originario de Pareja (Guadalajara), en el reino de Castilla, pero se encuentra afincado en Zaragoza, según la documentación conocida, desde los años setenta del siglo XV hasta el año 1505, fecha de su muerte. Su gran actividad como pintor de retablos, realizados unos de manera individual y otros en colaboración con otros pintores, destinados a las tres provincias aragonesas, de los que se conoce el contrato, confirma su evolución hacia un estilo más evolucionado en los postulados del proto-renacimiento.

El 12 de abril del año 1478, Miguel Jiménez, pintor vecino de Zaragoza, y Juan de Bonilla, pintor de Daroca (doc. 1464-1498), libraban al concejo de Villadoz un albarán por 1660 sueldos, parte de paga de los 2.500 sueldos que debían darles por hacer un retablo. Este retablo, dedicado a la Virgen con el Niño entronizada, entre San Antonio Abad y Santa Catalina de Alejandría, se conserva en su lugar de destino, localidad cercana a Daroca. En la pintura que ocupa el remate, ático o coronamiento, se representa la escena de la Coronación de la Virgen por su hijo Jesucristo, según la escena grabada por Schongauer del mismo tema y titulación. A la vista de este ejemplo que proporciona la documentación, no hay duda de que la estampa ha de corresponder a la etapa de juventud del maestro

⁶⁵ Ortiz Valero, N., Martín Bernat..., op. cit., doc. nº 101.

⁶⁶ El Hospital de Santa María de Gracia fue destruido durante la Guerra de la Independencia (1808-1809). Había sido fundado por Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1416-1458), y favorecido por Fernando el Católico (1479-1516). A esta fundación real dejó don Juan de Coloma un importante legado en su testamento, redactado en Zaragoza entre 1494 y 1504.

 $^{^{67}}$ Se cita en su testamento fechado el 6 de abril de 1505, como obra realizada y no cobrada por su autor (Ortiz Valero, N., "Últimas voluntades de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado entre los años 1450 y 1505", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar*", 106, 2010, pp. 181-197).

⁶⁸ Mañas Ballestín, F., "La escuela de pintura de Daroca...", op. cit., p. 42, doc. nº XIV.







Fig. 4 a. Grabado de Martín Schongauer. 4 b. Coronación de la Virgen. Miguel Jiménez y Juan de Bonilla. Retablo de Villadoz (Zaragoza). 4 c. Coronación de la Virgen. Retablo de la colegiata de Tamarite de Litera (Huesca). Desaparecido.

de Colmar, entre 1470 y 1475, ya que de aceptarse la datación tradicional de la estampa, entre 1475 y 1480, estaríamos ante uno de los casos más precoces de la influencia de Schongauer en los pintores de la escuela de Zaragoza bajo-medieval [figs. 4 a, 4 b y 4 c].⁶⁹

Su colaboración en la restauración de la policromía del retablo mayor de la catedral de Zaragoza comienza el viernes 17 de mayo de 1482 y concluye el día 27 de noviembre del mismo año. Cuenta en su trabajo con la ayuda de dos obreros, uno llamado Jaime, que tal vez pueda ser identificado con Jaime Lana con quién colabora los últimos años de su vida, y otro llamado Miguel, cuya identidad se desconoce.⁷⁰

En 1482 contrata con Martín Bernat la realización del retablo de San Pedro apóstol para la capilla de dicha advocación en la Seo, actuando como testigo Pablo Hurus en la capitulación.⁷¹ Y el 2 de mayo de 1484 era nombrado pintor del rey Fernando II de Aragón, el rey Católico (1479-1516), cargo en el que venía a sustituir a Tomás Giner, pintor fallecido cuatro años antes, prueba irrefutable de su valía profesional.⁷²

Durante esos años (1481-1487) se encontraba trabajando con Martín Bernat en la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), en el que la influencia de los grabados de Martín Schongauer se manifiesta de manera evidente, como ya se ha dicho.

Del retablo que contrata con Martín Bernat el 1 de agosto de 1496 para la iglesia del Salvador de la localidad de Salvatierra de Escá (Zaragoza), del que se conservan el sagrario de tres tablas y la escena de la Resurrección de Cristo que ocupaba una de las calles laterales del cuerpo del retablo, es evidente que si el sagrario puede atribuirse a Martín Bernat, la pintura de la Resurrección de Cristo en la que los dos soldados que duermen junto al sepulcro han sido inspirados en el grabado de Schongauer de la serie dedicada a la Pasión, de su primera madurez, datada entre 1475 y 1480, seria obra de Miguel Jiménez, o tal vez, como sugiere Carmen Morte, de su hijo Juan, que colaboraba entonces con su padre [figs. 5 a y 5 b].⁷³

Del retablo de San Martín de Tours entre San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, que le fuera encargado a Miguel Jiménez por Martín de Ejea, en 1498, para su capilla en la iglesia de San Pablo

⁶⁹ LACARRA DUCAY, Mª C., "Influencia de Martín Schongauer...", op. cit., p. 20.

To Lacarra Ducay, Ma C., "Pintores zaragozanos...", op. cit., pp. 243-252.

⁷¹ Serrano y Sanz, M. "Documentos...", op. cit., pp. 446-448; Ibáñez Fernández, J. y Andrés Casabón, J., La catedral de Zaragoza..., op. cit., doc. n° 148.

⁷² MORTE GARCÍA, C., "Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico", en Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol, Sabiñánigo, "Amigos del Serrablo", 1981, pp. 215-223.

⁷³ MORTE GARCÍA, C., "Del Gótico al Renacimiento...", op. cit., pp. 350-351.

de Zaragoza, las tres pinturas principales se custodian en el Museo de Zaragoza desde la segunda mitad del siglo XIX.⁷⁴

Si la tabla titular del retablo, con la escena de "La primera caridad de San Martín", la más conocida de su biografía legendaria, refleja bien los ideales caballerescos de la Baja Edad Media, las tablas laterales, de San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, en posición erguida con los atributos que los identifican, se basan en sendos grabados de Schongauer, datados entre 1480 y 1485. El primero se inspira en la serie dedicada a un apostolado, y la segunda en una Santa Bárbara que ha modificado sus atributos para adecuarla a su nueva iconografía.⁷⁵

Dentro del catálogo de pinturas de Miguel Jiménez, carentes de documentación, que deben serle atribuidas por razones de estilo, hay que incluir una pintura de procedencia alto-aragonesa que en la actualidad forma parte de una colección privada de Barcelona.⁷⁶

Se representa en ella la escena de La Huida a Egipto según se relata en el evangelio de Mateo (2, 13-15), único de los cuatro canónicos que la describe, enriquecida con el Evangelio Apócrifo de la Natividad, conocido como Evangelio del Pseudo Mateo (XX, 1-2), en el que se relata el episodio de la palmera milagrosa, tema que gozó de amplia difusión en el arte cristiano occidental durante la Baja Edad Media.

Su autor se ha inspirado para su composición en un grabado de Schongauer del mismo título que formaba parte de la serie de cuatro estampas dedicadas a la Vida de la Virgen, pertenecientes a su primera época, datada entre 1470 y 1475 [figs. 6 a y 6 b].

En esta pintura se ha modificado el paisaje presente en el grabado original que le sirve de modelo, en el que destaca una vegetación tropical con la representación de un drago (*dracaena Draco*), que parece confirmar un viaje de Schongauer por tierras levantinas, al haber sido sustituido por otro menos exótico, acorde con el relato evangélico.

Esta bella pintura se encontraba en la ciudad de Jaca a comienzos del siglo XX, formando parte de la colección de don Pascual Gastón y Andreu, cuando fue seleccionada para formar parte de la Exposición Retrospectiva de Arte de 1908, muestra celebrada en Zaragoza y París para conmemorar el Primer Centenario de los Sitios de Zaragoza, de 1808-1809. En aquella ocasión fue fotografiada en Madrid, por Hauser

⁷⁴ En el siglo XIX se conservaban ensambladas en una mazonería plateresca junto con otras pinturas del siglo XVI. Pertenecían a la colección de don Valentín Carderera quién poco antes de morir se las confió a don Bernardino Montañés el cual decidió el 31 de mayo de 1881 depositarlas en el Museo de Zaragoza.

⁷⁵ LACARRA DUCAY, Ma C., Arte Gótico en el Museo de Zaragoza, op. cit., pp. 97-101.

⁷⁶ LACARRA DUCAY, Mª C., "Una pintura gótica aragonesa perteneciente a la Diócesis de Jaca", (en prensa).





Fig. 5 a. Grabado de Martín Schongauer. 5 b. Resurrección de Cristo. Miguel Jiménez. Retablo del Salvador. Salvatierra de Escá (Zaragoza).

y Menet, en blanco y negro, para formar parte del importante catálogo editado para la Exposición, dándose a conocer a los estudiosos del Arte como obra señera del arte gótico aragonés.

Al equipo formado por Miguel Jiménez, su hijo Juan Jiménez, y el oscense Martín de Larraz, se debía la pintura del retablo mayor de la Colegiata de San Miguel Arcángel de Tamarite de Litera (Huesca), contratado en 1505, del que se conservan fotografías anteriores a la Guerra Civil. En dicho retablo ocupaba destacado lugar la escena de la Coronación de María por su hijo Jesucristo, tomada del ya mencionado grabado de Schongauer. En la pintura se ha modificado el gesto de las manos de la Virgen María e incorporado cuatro ángeles músicos en la parte superior del trono [figs. 4 a, 4 b y 4 c].⁷⁷

Martín de Soria, pintor de retablos, está documentado en Zaragoza entre 1449 y 1487, año de su muerte. Formado en el taller de su tío el pintor Blasco de Grañén, es tal vez uno de los mejores representantes del

⁷⁷ BALAGUER, F., "El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite de Litera y el pintor Martín de Larraz", Revista Aragón, 214, 1950, p. 16.





Fig. 6 a. Grabado de Martín Schongauer. 6 b. Huida a Egipto. Miguel Jiménez. Procede de Jaca (Huesca). Colección particular, Barcelona.

gótico naturalista en Aragón, de quién se conoce su estilo por las pinturas conservadas con documentación.⁷⁸

Fue el historiador norteamericano Chandler R. Post quien catalogara a Martín de Soria como *seguidor de Jaime Huguet*, atribuyéndole un gran número de pinturas no documentadas que no le pertenecen; las nuevas investigaciones archivísticas han puesto de manifiesto la escasa influencia de Huguet en Aragón, comunidad que se puede creer que nunca visitó y a la que tampoco llegaron sus obras.⁷⁹

Entre los retablos contratados por Martín de Soria de los que se conservan algunas tablas, hay que mencionar el retablo de San Miguel arcángel, de la Virgen con el Niño y de Santa Catalina de Alejandría, encargado por el mercader don Miguel de Valtueña, mercader, el 6 de noviembre de 1459, para su capilla funeraria en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, por la suma de mil cuatrocientos sueldos, custodiado en parte en el Museo de Zaragoza.⁸⁰

 $^{^{78}}$ Lacarra Ducay, Mª C., "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", $Artigrama,\,2,\,1985,$ pp. 23-46.

⁷⁹ POST, CH. R., A History of Spanish Painting, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941, vol. VIII/1, pp. 312-378.

⁸⁰ LACARRA DUCAY, Ma C., Arte Gótico en el Museo de Zaragoza, op. cit., pp. 56-58.

En enero del año 1462 existía en la iglesia de San Pablo una cofradía de la advocación de Nuestra Señora de Montserrat cuyos miembros contrataban la pintura de un retablo de dicha titularidad con Martín de Soria, que no se conserva.⁸¹

El retablo de la Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Asín (Zaragoza), realizado por Martín de Soria entre 1469 y 1471, todavía en el lugar de destino, y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca), que tenía pintados su nombre —Martín de Soria— y la fecha de su terminación, "1485", conocido por fotografías anteriores a 1936, del que se conservan algunas tablas en el Museo Diocesano de Huesca, son las obras más conocidas de su producción.⁸²

Del retablo mayor de la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros, dedicado al Salvador, es en las escenas del banco dedicadas a la Pasión de Cristo (Oración en el Huerto, Prendimiento o Beso de Judas, Jesús ante Pilatos, Camino del Calvario y Crucifixión) donde se reconoce el conocimiento de la obra grabada de Schongauer por parte de su autor; concretamente, en la escena del Prendimiento, que se inspira una de sus planchas del mismo tema de la serie dedicada a la Pasión, de hacia 1475 y 1480.

Juan de la Abadía, "Mayor", para diferenciarlo de su hijo Juan, colaborador suyo, está documentado en la ciudad de Huesca, entre los años 1469 y 1498, fecha de su muerte. Tenía su taller en la parroquia de San Pedro el Viejo y su notable actividad profesional como pintor de retablos le llevó a contar con numerosos ayudantes y discípulos entre los que se citan, además de su hijo, los pintores Francí Johan Baget o Bachet, natural de Castelló de Farfañá (Lérida) pero con residencia en Huesca, Arnault de Aguillón y Pau Reg, que le sobrevivirán algunos años. 83

Se ha supuesto en su biografía profesional una etapa juvenil, transcurrida en la ciudad de Barcelona en el taller del pintor Bernardo Martorell (ca. 1455-1460), donde pudo haber colaborado con Pedro García de Benabarre y Miguel Nadal en el retablo de Santa Clara de Asís y de Santa Catalina de Alejandría para la catedral, y regresar luego a la ciudad de Huesca donde ya se encuentra establecido en 1469, año en que se compromete a pintar un retablo para Barbastro.

⁸¹ LACARRA DUCAY, Mª C., "Nuevas noticias sobre Martín de Soria...", op. cit., doc. nº 4.

⁸² Se salvaron donde dos tablas horizontales con el sagrario en medio que configuraban el banco, con escenas de la Pasión de Cristo y una tabla vertical, con la escena de la Circuncisión, que se encontraba en el cuerpo del retablo, en la segunda calle lateral izquierda.

⁸⁸ En el testamento de Andrea Ganancia, viuda de Juan de la Abadía mayor, hecho en Huesca el 2 de febrero del año 1500, solicita ser enterrada junto a su marido, en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Y nombra albaceas de sus dos nietos, Juan y Gracica Abadía, hijos de su hijo Juan de la Abadía y de Paula Ezquerra, su mujer, a los pintores Johan Baget y Pau Reg (Morte García, C., "Del Gótico al Renacimiento...", op. cit., pp. 355-356).

Desde entonces hasta su fallecimiento, en 1498, se suceden numerosos encargos para pintar retablos por parte de parroquias, conventos y cofradías de la ciudad de Huesca y de la diócesis de Huesca-Jaca, prueba de la plena aceptación entre sus habitantes.

En 1473 ya tenía que estar acreditado profesionalmente entre sus vecinos alto-aragoneses pues se le encarga el retablo mayor de la catedral de San Pedro de Jaca, de la advocación de Santa Orosia, patrona de la ciudad, retablo que se terminaría de pagar el 16 de octubre de 1496, y que se consagró el 16 de octubre de 1499, un año después de la muerte del pintor.⁸⁴

En 1474 realizaba el retablo de San Andrés apóstol para Banastás, en colaboración con Arnault de Aguillón, retablo que llegó a conocer don Ricardo del Arco, destruido en 1936, y también el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Vicente de Labuerda, de la advocación de San Vicente mártir, San Miguel arcángel y San Lorenzo, con colaboración de otros pintores, felizmente conservado en la iglesia para la que fue pintado.⁸⁵

En 1476 se comprometía a realizar un retablo de la advocación de San Juan Bautista, a expensas de la viuda de Miguel de la Tornera, para la capilla de dicha advocación en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, terminado en 1477, hoy desaparecido.

En abril de 1482 Juan de la Abadia, pintor, habitante Osce, tomaba de aprendiz durante dos años a Franci Johan Baget, de origen catalán, comprometiéndose a enseñarle el oficio de pintor et saber de aquel oficio justa mi poder et saber, bien et lealmente.⁸⁶

En 1490 se le abonaba el retablo de Santa Catalina de Alejandría para la cofradía de dicha advocación que tenía su sede en la iglesia de Santa María Magdalena de Huesca, cuyas tablas, vendidas fuera de Aragón, hacia 1928, se encuentran repartidas en distintas colecciones y museos de Europa y de los Estadios Unidos de América. Este retablo es citado como modelo en la capitulación del retablo de Santa Bárbara, contratado por Juan de la Abadía en octubre de 1491 para la ermita de las Santas Nunilo y Alodia de Huesca terminado dos años después, del que se conservan dos tablas laterales del cuerpo del retablo en el Museo Diocesano de la capital oscense.⁸⁷

⁸⁴ El 10 de julio de 1485, Juan de la Abadía, habitante en la ciudad de Huesca, nombra dos procuradores en la ciudad de Jaca, para pactar, firmar y capitular, en su nombre, acerca del retablo de Santa Orosia en la catedral de Jaca [Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.H.), Notario Juan de Villanueva, 1485, f. 37 v, gentileza de don Manuel Gómez de Valenzuela].

⁸⁵ LACARRA DUCAY, Mª C., Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, p. 70.

⁸⁶ A.H.P.H., Notario Blasco de Colduras, s.f., Gentileza de don Manuel Gómez de Valenzuela.
⁸⁷ Se descubrieron, de manera fortuita, a principios de mayo de 1981. Véase LACARRA DUCAY, Mª C.,
"Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo en el Museo Diocesano de Huesca", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XI-XII, 1983, pp. 28-54.

Desde el 14 de noviembre de 1490, si no antes, inicia su colaboración con su hijo Juan, ya que es entonces cuando ambos se comprometen con los jurados de la villa de Lastanosa para realizar el retablo mayor de la localidad dedicado al Salvador, del que se conservan algunas tablas.⁸⁸

Otros retablos de origen oscense, no documentados, pueden ser atribuídos al mayor de los Abadía por su similitud estilística. Así ocurre con el retablo de Santa Quiteria que procede de la iglesia de San Miguel arcángel de Alquezar, hoy en el Museo de la colegiata de Alquezar, con el retablo del Salvador entre San Marcos evangelista, San Blas, Santa Lucía y Santa Bárbara, que procede de la ermita de San Blas de Broto, hoy en el Museo de Zaragoza, con las tablas de San Miguel arcángel y de San Sebastián que formaron parte del retablo de Aniés, que pudo ver don Ricardo del Arco, hoy en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.⁸⁹ Igualmente con la tabla de San Miguel pesando las almas, titular de un retablo que procede de Liesa, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y con la Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos, que procede de Sorripas, custodiada en el Museo Diocesano de Jaca,⁹⁰ una de las obras de mayor influencia flamenca de su producción.

Estilísticamente, este destacado maestro oscense, representa la plena aceptación de los modelos naturalistas flamencos y germánicos difundidos en Aragón en las últimas décadas del siglo XV. Su manera de pintar se identifica por la elegancia formal de sus composiciones, basadas con frecuencia en los grabados de Martín Schongauer a los que se identifica fácilmente en las pinturas de su última época. Su dibujo es de rara perfección, potenciado por un hábil sombreado que proporciona a cabezas y manos una acusada expresividad. Su policromía combina con habilidad tonalidades frías y cálidas, sin olvidar el empleo del pan de oro aplicado en estuco en relieve para enriquecer los atavíos y destacar los nimbos de los personajes sagrados.

Así, por ejemplo, en el retablo mayor de Lastanosa, parcialmente conservado, la escena de la Epifanía procede directamente de uno de los grabados más populares del maestro de Colmar, de su serie sobre la Vida de la Virgen, de hacia 1470-1475, que repetirá en otras ocasiones, como en el retablo del Salvador que procede de la ermita de San Blas de Broto, hoy en el Museo de Zaragoza. En este segundo retablo, en

⁸⁸ En 1941 se realizó un nuevo retablo mayor aprovechándose las tablas custodiadas en la sacristía que se habían salvado de la guerra civil de 1936 (BALAGUER, F., "El retablo mayor", en Alins Rami, L., *Lastanosa, un pueblo, unos hombres, una historia*, Huesca, Junta parroquial de vecinos, 1992, pp. 91-98).

⁸⁹ LACARRA DUCAY, Ma C., Pintura gótica aragonesa..., op. cit., pp. 55-65.

⁹⁰ LACARRA DUCAY, Mª C., Catedral y Museo Diocesano de Jaca, Bruselas-Zaragoza, Ibercaja, Ediciones Ludion y Marot, 1993, pp. 110-112.





Fig. 7. a. Grabado de Martín Schongauer. 7 b. Santa Bárbara. Juan de la Abadía mayor. Retablo del Salvador, procede de la ermita de San Blas de Broto (Huesca). Museo de Zaragoza.

cuyo banco la figura sentada de San Sebastián repite a pequeña escala la que formaba parte del retablo mayor de Aniés, hoy en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, las tablas laterales del cuerpo del retablo presentan las imágenes erguidas de Santa Lucía y de Santa Bárbara, con sus atributos tradicionales, que repiten, con ligeras variantes, dos de las estampas de la serie de las "Vírgenes prudentes", basadas en la parábola de San Mateo (25, 1-13), realizada por Schongauer entre 1480 y 1485 [figs. 7 a y 7 b].⁹¹

⁹¹ La serie completa de Schongauer comprende cinco vírgenes prudentes y cinco vírgenes necias. Se catalogan dentro del estilo "menudo" o de transición: entre 1480 y 1485 (Renouard de Busierre, S., *Martin Schongauer. Maitre de la gravure rhenane..., op. cit.*, pp. 95, 220-223; Lacarra Ducay, Mª C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza, op. cit.*).

Los grandes protagonistas del grabado zaragozano de la segunda mitad del siglo XVIII: Braulio González, Mateo González y José Dordal. Nuevas aportaciones a su trayectoria artística

Luis Roy Sinusía*

Resumen

El grabado aragonés de la segunda mitad del siglo XVIII alcanza una de las cotas más brillantes de la historia del grabado español. Sobresalen entonces las figuras de los maestros que comentamos en este artículo, Braulio González, Mateo González y José Dordal, de quienes se aportan nuevos datos de su trayectoria artística, basados sobre todo en la mención de nuevas estampas procedentes de la Colección de Antonio Correa (Calcografía Nacional), pero también de las colecciones zaragozanas Lasarte y Zarazaga Aubá.

Palabras clave

Grabado aragonés, Braulio González, Mateo González, José Dordal.

Abstract

The Aragonese engraving of the second half of the XVIIth Century reaches one of the brightest levels in the history of Spanish engraving. Then, the figures of the masters that we discuss in this article: Braulio González, Mateo González and José Dordal stand out; and we have new information about their artistic careers, based above all on the mention of new prints from the Collection of Antonio Correa (National Museum of Chalcography) but also from the collections Lasarte and Zarazaga Aubá from Saragossa.

Key words

Aragonese engraving, Braulio González, Mateo González, José Dordal.

* * * * *

Introducción

El grabado aragonés alcanza en la segunda mitad del siglo XVIII uno de sus momentos de mayor auge gracias a calcógrafos nacidos o avecindados en Zaragoza, que ejercieron su oficio por encargo de la imprenta local, de instituciones eclesiásticas como el Cabildo Metropolitano y de las numerosísimas hermandades religiosas que hallaron en la distribución de estampas un instrumento eficaz para afianzar y propagar sus devociones.

^{*} Doctor en Historia del Arte. Investiga sobre el grabado aragonés durante la Edad Moderna. Dirección de correo electrónico: luisroysinusia@gmail.com.

Tampoco faltaron las iniciativas de personajes y círculos ilustrados, comprometidos en impulsar el progreso de las ciencias y en divulgar los avances técnicos, especialmente de la Real Sociedad Económica Aragonesa, abriendo el arte gráfico a nuevos y variados temas.

Este desarrollo del grabado fue favorecido por el pujante ambiente artístico zaragozano y el inicio de la enseñanza académica ya en la temprana fecha de 1714, que culminaría en 1792 con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.¹ Además es preciso recordar el magisterio, ejercido desde Madrid, por artífices renovadores de la talla dulce de la categoría de Juan Bernabé Palomino o Manuel Salvador Carmona. A estos maestros hay que añadir la figura del aragonés Carlos Casanova, cuyas aportaciones al grabado local de la década de 1730 y, sobre todo, su ascendente carrera en la Corte supondrían un importante estímulo para los grabadores zaragozanos que desarrollaron su actividad en la segunda mitad de la centuria.²

A este elenco de artistas pertenecen Braulio González, Mateo González y José Dordal, protagonistas destacados de ese periodo, cuyas obras presentan coincidencias estilísticas significativas que nos permiten asumir algún magisterio entre ellos. Asimismo podemos citar a José Lamarca, autor prolífico y representativo del devenir artístico de la centuria, y a los grabadores formados con Manuel Salvador Carmona: Simón Brieva y Mariano Latasa. Memorable resulta la participación de Brieva en relevantes proyectos editoriales madrileños, dejándonos valiosas obras en su etapa zaragozana antes de trasladarse definitivamente a la capital de España.

No obstante, el uso de la calcografía como medio de reproducción de imágenes viene de lejos, pues hunde sus raíces en el siglo XVII, cuando despuntan los plateros zaragozanos José Vallés y Juan Renedo, cuya copiosa y excelente producción destinada a ornar libros rivalizaría con la de prestigiosos grabadores avecindados en la Corte, la mayoría extranjeros, que trabajaron también por encargo local.

Enlazando las dos centurias sobresale la figura de Bernardo Bordas, al que siguen, ya en las primeras décadas del XVIII, el platero Francisco Zudanel, quien firmó láminas para ilustrar libros e iniciaría a Casanova en el uso del buril, así como Jerónimo Martín, Gregorio Mena y Pedro Beratón, artistas dedicados sobre todo a producir estampas piadosas, entre

¹ Ansón Navarro, A., Academicismo y Enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

² PANO GRACIA, J. L. (coord.), ANSÓN NAVARRO, A. y ROY SINUSÍA, L., *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009.

otros grabadores que configuran el marco idóneo en el que florecieron los calcógrafos a los que dedicamos este artículo.

Braulio González y la renovación de la talle dulce

Mediado el siglo XVIII sobresale la personalidad artística de Braulio González, tanto por su estimable producción como por tratarse de un maestro de refinados recursos que mereció del consistorio zaragozano el nombramiento de pintor y grabador de la ciudad el 5 de noviembre de 1764.³

Entre sus primeras obras grabadas se encontraría la portada de los *Estatutos de la Pontificia y Real Universidad y estudio general de la ciudad de Zaragoza* (Zaragoza, Imprenta del Rey y de la Universidad, 1753). Preside la composición la Virgen del Pilar en un rompiente celestial, entre cortinas drapeadas que sostienen dos angelotes por encima de los emblemas heráldicos del rey, del Concejo y de la Universidad y de las figuras alegóricas que representan las disciplinas académicas. A este autor cabe atribuir una *Venida de la Virgen del Pilar* que muestra a María sentada sobre nubes, asistida por una nutrida cohorte angélica que trasporta la columna y una imagen suya, junto a Santiago y los varones apostólicos en diversas actitudes, cuya agitada representación, fisonomías y facetado del ropaje coinciden con la obra anterior.

En 1756, todavía en nuestra ciudad, abrió una imagen de San Nicolás de Tolentino incluida en la Historia General de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños del gran padre y doctor de la Iglesia San Agustín, escrita por el padre Pedro de San Francisco de Asís (Zaragoza, Francisco Moreno,

³ Ansón Navarro, A., "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)", en Buendía, J. R. (coord.), *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 23-34, espec. p. 29; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006, pp. 43, 329, y 414; Calvo Ruata, J. I., "Buscado estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya", en *Goya y su contexto*, Zaragoza, 27-29 octubre 2011, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 391-409, espec. pp. 398-401.

⁴ Alfaro, E., Estampas de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, Zaragoza, La Cadiera-Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980, lámina XIII; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza (1784-1984). Obra Gráfica y Fondos del Museo de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1984, p. 88; Redondo Veintemillas, G. y Sarasa Sánchez, E., Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, p. 124; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 28, 67, 329, 474, y 475 (cat. 122).

⁵ Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Colección Antonio Correa [C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C.], [AC 9888, caja 12] AC/11388-C12. La Colección Antonio Correa está en proceso de revisión y catalogación, de manera que las antiguas signaturas todavía útiles para localizar las obras aparecen entre corchetes.

1756). Esta obra muestra al santo portando un crucifijo y la esfera terráquea y sometiendo al demonio bajo sus pies. La efigie se enmarca en una orla de tornapuntas y acantos que presenta el escudo de la Orden de San Agustín y en la que se integran un ramillete de azucenas y un plato con una perdiz.⁶

Como señala Arturo Ansón, ese mismo año se trasladó a Madrid para perfeccionarse en el arte del grabado, requiriendo seguramente los consejos e influencia de su compatriota Carlos Casanova, que en ese momento se encontraba en el cenit de su carrera artística, sin olvidarnos del magisterio directo o indirecto ejercido por Juan Bernabé Palomino, lo que explicaría la extraordinaria evolución que advertimos en su producción posterior. De hecho, en 1756 grabó una hermosa imagen de *San Juan de Dios*, cuya letra manifiesta que el artista se hallaba en la Corte. 8

Por encargo aragonés inventó y grabó en 1757 una lámina de *Santa Orosia*, a devoción de Nicolás Altavás y Aisa, arcediano y canónigo de la catedral de Jaca (Huesca). Representa a la santa rodeada de viñetas que narran sus milagros, martirio, prodigioso entierro y descubrimiento del cuerpo [fig. 1].⁹ Por esos años debió abrir un *Ecce Homo* que reproduce la imagen venerada en la iglesia parroquial de San Felipe de Zaragoza, pues, como las anteriores estampas, presenta acentuados contrastes de luces y sombras y un trazo todavía de aspecto bronco.¹⁰

Ceán Bermúdez, en un escueto apunte, identificaba a Braulio González como grabador en dulce, señalando que era natural de Zaragoza y que vivía en Madrid en 1758, donde grabó la *Virgen de la Luz* y otras estampas de devoción con limpieza y regular dibujo. ¹¹ Entre estas obras se encontrarían dos calcografías pertenecientes a su etapa madrileña, datadas ese mismo año. Una de ellas reproduce con bastante fidelidad un *San Juan Ne*-

⁶ PÁEZ Ríos, E., Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1985, vol. I, p. 438 (934-1); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 329.

⁷ Ansón Navarro, A., "El ambiente artístico...", op. cit., p. 29.

⁸ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., p. 438 (934-2); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 330. Con distinta letra se señala la donación de la lámina a un convento-hospital, cuyo nombre resulta ilegible, por parte de fray Francisco Liminiana, en ese momento padre general de la Orden de San Juan de Dios, que reza del siguiente modo: Dióla nuestro reverendísimo general fray Francisco Liminiana al convento hospital de (...) en 1783.

Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 28, 329, y 475 (cat. 123).
 Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 159, 329, 330, 475, y 476 (cat. 124).

¹¹ La referencia a Braulio González procede de una ficha manuscrita perteneciente a la Biblioteca Nacional de España, destinada a una segunda edición de su *Diccionario* que nunca vio la luz. Véase en Calvo Ruata, J. I., "Goya y los artistas de Zaragoza", en Armillas, A., Lasala, M. y Navarro, V. (coords.), *Goya y Zaragoza 1746-1775. Sus raíces aragonesas*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Ibercaja Obra Social, Gobierno de Aragón-Fundación Goya en Aragón, 2015, pp. 47-70, espec. p. 70.



Fig. 1. Braulio González. Santa Orosia, 1757.

pomuceno de Juan Bernabé Palomino, aunque con alguna distorsión en la anatomía del angelote que sostiene la corona del martirio. Curiosamente, la letra manifiesta la autoría no sólo de la ejecución técnica sino también del dibujo. La otra estampa presenta a San Julián, obispo de la iglesia conquense y patrono de toda aquella diócesis, tejiendo cestillas de mimbre junto a su fiel servidor san Lesmes. Completan la composición angelotes que señalan una lápida con el título o acarrean mimbres, así como un frondoso bosque con la ciudad al fondo. Esta imagen grabada se ejecutó por iniciativa de José Antonio de Amaya, secretario de S. M. y natural de Cuenca [fig. 2]. La otra estampa presenta a San Julián, obispo de la iglesia conquense y patrono de toda aquella diócesis, tejiendo cestillas de mimbre junto a su fiel servidor san Lesmes. Completan la composición angelotes que señalan una lápida con el título o acarrean mimbres, así como un frondoso bosque con la ciudad al fondo. Esta imagen grabada se ejecutó por iniciativa de José Antonio de Amaya, secretario de S. M. y natural de Cuenca [fig. 2].

En 1759 delineó y grabó los "verdaderos retratos" de *Cristo y la Virgen de los Dolores*, venerados en la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid, manifestando al pie de la imagen su condición de pintor. La obra está dedicada a Leonor Sarmiento, marquesa de Camarasa, y aparece indulgenciada por el obispo de Valladolid Isidoro Cossío Bustamante, cuya prelatura coincide con la apertura de la lámina. Hacia 1762, el artista se encontraba en Bilbao donde grabó por invención propia un frontis con el escudo de Vizcaya impreso en *El fuero, privilegios, franquezas, y libertades de los cavalleros hijos dalgo de el muy noble y leal Señorio de Vizcaya* (Bilbao, Antonio de Egusquiza, 1762). Presenta el emblema heráldico en una cartela de volutas y acantos, al igual que el título del libro, sujeto por un león y con trofeos acolados. ¹⁵

A expensas del convento del Carmen Observante de Zaragoza, en 1765 dibujó y abrió una imagen de *San Elías* de considerables dimensiones, en la que apreciamos un estilo más depurado, con presencia de semitonos y modelados suaves que confieren a las figuras del profeta y del angelote sentado a sus pies plena volumetría. Sobresale además la representación de la anatomía y del ropaje, junto a un efectista uso de la perspectiva atmosférica aplicada a la gloria de ángeles [fig. 3].¹⁶

En torno a esa fecha abriría una *Aparición de la Virgen a San Luis Gonzaga*, cuyas suaves entonaciones y gracilidad de las figuras responden todavía a una estética rococó. ¹⁷ El año 1766 tuvo la oportunidad de grabar la *Planta de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar* proyectada por Ventura

¹² Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 330 y 476 (cat. 125).

¹³ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores españoles..., op. cit., vol. I, p. 438 (934-4); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 330.

¹⁴ PAEZ Ríos, É., Repertorio de grabadores españoles..., op. cit., vol. I, p. 438 (934-5); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 330.

¹⁵ http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=404764/, (fecha de consulta: 15-IX-2017). ¹⁶ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 28, 96, 97, 330, 331, 414, 418, y 476 (cat. 126).

 $^{^{17}}$ Colección Lasarte de Zaragoza [C.L.Z.], Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 330 y 476 (cat. 127).





Fig. 2. Braulio González. San Julián, 1758.

Fig. 3. Braulio González. San Elías, 1765.

Rodríguez y delineada por José Ramírez de Arellano, que ilustra el libro de Manuel Vicente Aramburu, Historia chronologica de la Santa, Angelica, y Apostolica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza (Zaragoza, Imprenta del Rey).¹⁸

Al año siguiente abrió una imagen de San Atilano a cargo del turiasonense y coronel del Real Cuerpo de Artilleros Bernardo Mendoza. El patrón de Tarazona (Zaragoza) se representa en su aposento como protagonista de un curioso milagro (arrojó al Duero su anillo episcopal para hallarlo en el vientre de un pez que le sirvieron a su regreso de los Santos Lugares). Se trata de una de sus mejores obras que destaca por la perfecta integración de la figura en el espacio que la cobija.¹⁹

De 1780 es una estampa de San Macario, cuya letra nos informa de su culto en la villa de Andorra (Teruel), en la que de nuevo apreciamos la cuidada representación de la figura y el tratamiento casi pictórico del

¹⁸ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores españoles..., op. cit., vol. I, p. 438 (934-3); Roy Sinusía, L.,

El arte del grabado..., op. cit., pp. 204, 330, 422, y 477 (cat. 128).

19 [Sin autor], voz "González (Braulio)", en Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Madrid, Espasa-Calpe, vol. XXVI, p. 636; Roy Sinusía, L., "Verdadero retrato del Apóstol de León San Atilano", en Carretero Calvo, R. y Criado Mainar, J. (coords.), Milenio. San Atilano y Tarazona (1009-2009), (Catálogo de la exposición), Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 264-266.

paisaje [fig. 4].²⁰ Emparentado con la estampa anterior, todavía hay que incluir en el haber del artista un *San Bartolomé* venerado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Altabás de Zaragoza, que presenta un atento estudio naturalista al que se subordina la fina y disciplinada dirección de los trazos. Estas obras constituyen una patente muestra de su depurado arte y sitúan al calcógrafo entre los mejores maestros de esa centuria.²¹

El gran maestro del grabado zaragozano: Mateo González

Sin duda alguna, el grabador más importante de la segunda mitad del setecientos fue Mateo González, quien gozó de merecido prestigio entre los principales grabadores del país —la documentación menciona particularmente a Manuel Salvador Carmona— como por parte de las reales corporaciones zaragozanas que contaron con sus servicios, alcanzando la distinción de académico mérito por la Real Academia de San Luis en 1796. ²² La innegable calidad de su extensa labor, que traspasó los límites político-territoriales del viejo Reino de Aragón, se debe a un dibujo de raigambre académica, por lo general de su invención, y a una técnica depurada como grabador que podemos emparentar con la obra de Braulio González. Incluso encontramos coincidencias en el aspecto amanerado de los personajes: cabe comparar la imagen de San Luis Gonzaga que acabamos de mencionar con la de Nuestra Señora de los Arcos, reseñada más adelante y representativa del estilo cultivado por Mateo González.

Con predominio del buril y tallas espaciadas grabó sus primeras obras, entre las que hemos de citar *Los Santísimos Corporales de la ciudad de Daroca* (Zaragoza), que presenta a María con el Niño y dos ángeles mancebos sosteniendo el paño con las sagradas formas, junto a viñetas que narran el milagro eucarístico.²³ De ejecución más cuidada y suntuosa ornamentación es la obra que representa a *San Simón y San Judas*, abierta a costa de la Casa de Ganaderos de Zaragoza.²⁴ Fechada en 1752, cuando el artista contaba con doce años, ha llegado hasta nosotros una estampa de *Santa María Magdalena* venerada en la villa de Caspe (Zaragoza), rea-

 $^{^{20}}$ C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 29, 30, 330, 414, v 477 (cat. 129).

²¹ *Ibidem*, pp. 330, 477, y 478 (cat. 130).

²² Ibidem, pp. 31, 218, 220, 336, 414, y 423.

²³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC 6257, caja 19] AC/2666-C19; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 332 y 478 (cat. 131). También consta que grabó cuatro láminas de los principales patronos de Daroca. Véase en [Sin autor], voz "González (Mateo)", en Enciclopedia Universal..., op. cit., vol. XXVI, p. 643.

²⁴ SERRANO MARTÍNEZ, A. y LOZANO LÓPEZ, J. C., La casa de ganaderos de Zaragoza. Ocho siglos en la historia de Aragón, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 1997, p. 88; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 332 y 478 (cat. 132).

lizada a devoción de Juan Domingo Bartoun.²⁵ En 1755 grabó un *San Vicente Ferrer* que reproduce la imagen de su colegio zaragozano, donde manifiesta su autoría total y apertura en nuestra ciudad.²⁶

Poco después abrió el Retrato del padre Francisco Salvador Gilaberte, según dibujo de Juan Andrés Merklein, cuyo busto se dispone en una caprichosa cartela de estilo rococó. Fue abierto a expensas del colegio de la Merced de Huesca con motivo del óbito del religioso en 1756, que fue general de los mercedarios y obispo electo de Almería. Esta estampa nos permite establecer un vínculo profesional, abierto a conjeturas, entre el incipiente grabador y Merklein, consolidado artista y también docente, que ostentaba el título de pintor supernumerario de la Casa Real.²⁷



Fig. 4. Braulio González. San Macario, 1780.

Alrededor de esa fecha, y como muy tarde en 1760, grabó una imagen de *Nuestra Señora de los Remedios*, que recibía culto en el desaparecido convento de Agustinos Descalzos de Zaragoza, encargada por su cofradía. La estampa muestra a sor María de Agreda redactando su *Mística Ciudad de Dios* y contemplando en un rompiente de gloria a la Virgen.²⁸ Emparentada estilísticamente con las estampas anteriores, si bien carente de la decoración rococó, cabe señalar un *San Francisco de Asís dando el cíngulo a las Ánimas del Purgatorio*. La obra está indulgenciada por el arzobispo zaragozano Francisco Ignacio de Añoa y Busto, de manera que podemos fijar su ejecución en torno a 1760.²⁹ También recoge indulgencias del

²⁵ CARRETE, J., DE DIEGO, E. y VEGA, J., Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas I. Grabado 1550-1820, Madrid, Museo Municipal, 1985, vol. I, p. 223.

²⁶ Esta obra firmada con el apellido la hemos atribuido a Mateo González, pues muestra todavía incorrecciones en el dibujo y una factura monótona propia de su etapa formativa [Colección Zarazaga Aubá de Zaragoza (C.Z.A.Z.), Fondo de estampas].

CARRETE, J., DE DIEGO, E. y VEGA, J., Catálogo del Gabinete de Estampas..., op. cit. vol. I, p. 216.
 Ibidem, p. 223; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit. pp. 111, 332, 478, y 479 (cat. 133).

²⁹ LOMBA SERRANO, C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 92; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 332 y 480 (cat. 137).

mismo prelado una imagen de *Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja*, abierta con vigoroso trazo y representada bajo dosel y cortinas que sujetan unos angelotes, cuya matriz se custodia en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza.³⁰

Una factura bien distinta apreciamos en el *Retrato de Juan de Santiago* de 1764, impreso en la biografía del venerable jesuita compuesta por el padre Vicente Morales (Zaragoza, Imprenta del Rey), que presenta un tupido y fino entramado de líneas abiertas al aguafuerte.³¹ Por esos años debió grabar una imagen de *Santa Bárbara* representada como patrona de los moribundos.³² Al mandato episcopal de Añoa y Busto pertenece también una imagen de *Nuestra Señora de la Agonía* venerada en la iglesia de San Cayetano de Zaragoza, realizada por encargo de un anónimo devoto, cuya calidad y consolidado estilo nos permiten datarla poco antes de la defunción del arzobispo en 1764.³³

Con motivo de la canonización de san Serafín de Asculi, en 1767 grabó la efigie del lego capuchino bendiciendo a un menesteroso, escena realzada por un sinuoso y fino marco compuesto por volutas, acantos y rocallas. En esta obra el dibujo alcanza mayor perfección y apreciamos un rayado más elaborado, con presencia de sombreados profundos. 4 Otra estampa de estilo muy similar, perteneciente a esa década, es una *Santa Quiteria* venerada en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, que muestra a la doncella romana rindiendo a un demonio antropomorfo junto a sus pies. 5 A la misma cronología cabe adscribir una *Venida de Nuestra Señora del Pilar* firmada sólo con el apellido, que bien podemos atribuir al grabador, y en la que se muestra la imagen sobre la columna apoyada en un basamento de nubes que trasladan unos angelotes. 6

Un encargo relevante es el escudo del arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, abierto al ocupar la sede episcopal zaragozana entre 1768 y 1777 y conservado en la Biblioteca Nacional.³⁷ Indulgenciada por este mismo prelado, podemos reseñar una estampa de *Nuestra Señora del Tremedal* venerada en Orihuela (Teruel) y dibujada por el pintor José Camarón, que presenta

³⁰ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 31, 114, 332, 479, y 480 (cat. 136).

 $^{^{31}}$ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/3389 y 7923, caja 60] AC/11388-C60 y AC/11389-C60; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 332 y 479 (cat. 134).

³² *Ibidem*, pp. 332 y 479 (cat. 135).

³³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12678, caja 7] AC/783-C7.

³⁴ LOMBA SERRANO, C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 338 y 509 (cat. 216).

³⁵ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-24).

³⁶ Ibidem, p. 436 (930-23); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339.

³⁷ Páez Ríos, E., *Repertorio de grabadores..., op. cit.*, vol. I, p. 436 (930-25). Las armas del arzobispo han sido identificadas por el historiador Armando Serrano Martínez con motivo de la publicación de este artículo, al que agradecemos su valiosa colaboración.

a la Virgen en un rico tabernáculo.³⁸ Otro grabado de esta advocación mariana fue realizado en 1769, empleando una factura de tallas hondas con predominio de la punción en el tratamiento de las carnaciones. En esta ocasión se representa la aparición de la Virgen al pastorcillo y muestra una composición con poses prefijadas que, a diferencia de otras estampas de esa época, se enmarca en una orla compuesta por tornapuntas, discretas rocallas y acantos.³⁹ En esa misma fecha dibujó y grabó un *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes*, como patrón del Ilustre Colegio de Procuradores de Zaragoza que encontramos en la real cédula de aprobación de su ordenanzas.⁴⁰

De mayor interés artístico y perteneciente asimismo a la prelatura de Sáenz de Buruaga, hemos de señalar un *San Vicente Ferrer* abierto por encargo de un devoto, que presenta al santo enmarcado en un óvalo con adornos vegetales. ⁴¹ Otra obra indulgenciada por el arzobispo zaragozano, que marca un punto culminante en su carrera, representa a *Nuestra Señora del Rosario y a Santo Domingo de Guzmán*, escena de considerable tamaño plasmada con gran naturalismo y donde el claroscuro, de aspecto transparente y luminoso, se caracteriza por sutiles transiciones. ⁴² De obra maestra podemos calificar una *Virgen del Carmen* abierta por invención del pintor catalán Francisco Pla, que representa la imposición del escapulario monacal a san Simón Stock de mano de la Virgen y la entrega del devocional a las ánimas del Purgatorio por el Niño Jesús y una cohorte de ángeles [fig. 5]. ⁴³

Al final de la década de 1760 podemos situar, dada la decoración de acantos y rocallas, unida a un dibujo y factura de gran corrección, la imagen de *Nuestra Señora de Gracia*, titular del Real Hospital de Zaragoza, cuya puerta de ingreso y distintas crujías con enfermos se disponen bajo la imagen de la Anunciación, que ocupa la mitad superior.⁴⁴ Otra obra de fina

³⁸ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, *op. cit.*, pp. 332 y 480 (cat. 138).

³⁹ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. Í, p. 435 (930-1); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 332.

⁴⁰ BARRENA, C., BLAS, J., CARRETE, J. y MEDRANO, J. M., Calcografía Nacional: catálogo general, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. I, p. 24; PELEGRÍN COLOMO, Mª T. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2005-2007, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2009, p. 82.

 $^{^{41}}$ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/7471, caja 55] AC/10571 C-55; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 332, 480, y 481 (cat. 139).

⁴² *Ibidem*, pp. 31-33, 114, 332, 414, y 481 (cat. 140).

⁴³ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona [A.H.C.B.], GR Rel./44.1-C1/10; C.N.R.A.BB. AA.S.F.C.A.C., [AC/2418, caja 11], AC/1270-C11.

⁴⁴ VIÑAZA, CONDE DE LA (MUÑOZ MANZANO, C.), Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de Don Juan Agustín Cean Bermúdez, Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1889, vol. II, p. 234; GALLEGO GALLEGO, A., Historia del grabado en España, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 506 (cat. 204). Un estimable valor documental poseen las inscripciones, en las que se manifiesta que el hospital albergaba por lo regular a 500 enfermos, más 250 dementes, 700 expósitos y 60 tiñosos.



Fig. 5. Mateo González y Francisco Pla. Nuestra Señora del Carmen, (ca. 1770).

ejecución y ornamentación de gusto rococó muestra a *Santa Rita de Casia*, venerada en el desaparecido convento de Nuestra Señora de la Correa de Calatayud (Zaragoza), realizada a devoción del agustino descalzo fray Lamberto de la Concepción. ⁴⁵ En 1769 grabó *El Arcángel San Miguel y San Pascual Bailón*, representados en un rompiente celestial con los corazones de Jesús y María. ⁴⁶

A partir de ese mismo año grabó varias láminas de la *Virgen de los Dolores* del convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca (Navarra) que reproducen el desaparecido conjunto escultórico de José Ramírez de Arellano. La autoría del afamado escultor se indica al pie de la estampa de mayor tamaño y de ejecución más cuidada, que muestra las figuras en una hermosa hornacina de gusto académico. Uno de esos grabados, de concepción más sencilla, aparece impreso en el libro *Maria Dolorosa o dolores de María* del carmelita José Urtasun y Narbarte (Pamplona, Pascual Ibáñez, 1770 y Valencia, Francisco Burguete, 1778).⁴⁷

Una obra pilarista de inconfundible estilo reproduce la efigie de la Virgen en un medallón oval con decoración rococó, encolada a un *Breve del Papa Gregorio XIII* fechado en 1771, lo cual indica que además de ilustrar el impreso se distribuyó suelta. Años más tarde se estampó en *Sapientia christiana*. *Concertatio in comitiis provinciae Aragoniae Ord. Augustiniani habenda...* de fray Cayetano Estela (Zaragoza, Juan Ibáñez, 1786). Mayor interés ofrece otra imagen de la *Virgen del Pilar* que acoge una orla asimétrica de tornapuntas y rocallas, donde se integran angelotes que sostienen una guirnalda de flores cerrando el conjunto. Cercana cronológicamente a estas obras se situaría una estampita de la Virgen sobre la columna rodeada de una discreta decoración de rocallas.

Al gusto rococó pertenece igualmente el *Retrato de fray Francisco Gil Frederik*, cuyo busto se dispone en un simbólico ramillete de rosas. Reproduce un grabado de Laureano Atlas abierto tras el martirio del religio-

 $^{^{45}}$ C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338, 504, y 505 (cat. 203).

⁴⁶ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/1541 y AC 12121, caja 47]. La estampa AC/1541 es una prueba antes de la letra que carece del nombre del grabador y del escudo.

⁴⁷ Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Arce, 2017, pp. 32, 35, 42, 70, 155, 156, 158-160, 162, 278, y 282. Una estampa suelta con la inscripción *Matheo Gonzalez sculp*. pertenece a la Colección Antonio Correa. Se trata del mismo ejemplar que ilustra el libro de José Urtasun y Narbarte [C.N.R.A.BB. AA.S.F.C.A.C., (AC/13871, caja 3) AC/311-C3].

⁴⁸ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores españoles..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-21); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 82, 332, y 481 (сат. 141); Pelegrín Colomo, Mª T. (соогд.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2005-2007..., op. cit., p. 189.

⁴⁹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/13904, caja 4] AC/478-C4.

 $^{^{50}}$ Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza [A.C.P.Z], Fondo de estampas (donación de Francisco Fernández Serrano).

so en 1745, que llegaría a manos de Mateo González a través de la Orden de Predicadores en la que profesó el religioso.⁵¹ La misma opulencia decorativa a base de rocallas y flores caracteriza el "verdadero retrato" de *San Joaquín* que, según rezan las inscripciones, se veneraba en su antigua capilla del convento de Predicadores de Zaragoza y reproduce la talla del santo con la Virgen sentada en su regazo que ha llegado hasta nuestros días.⁵² Entre 1770 y 1780 grabó una *Imagen de Nuestra Señora de la Luz*, venerada en el lugar de Navajas (Castellón), por dibujo de José Camarón, y que presenta indulgencias del obispo de Segorbe Alonso Cano Nieto.⁵³

En 1771 firmó un *Retrato de San José de Calasanz*, seguramente por encargo de los clérigos regulares de las Escuelas Pías establecidos en Zaragoza. En esta obra, desornamentada y de interés iconográfico, el santo aparece redactando las constituciones por inspiración divina y señalando el escudo de la orden. Una gloria de ángeles rodea a san José sosteniendo su lengua y corazón incorruptos, como nos aclara la letra, y tutelando a dos grupos de niños de distinta condición social. Su efigie nos remite al lienzo que José Luzán pintó en la década anterior para el colegio zaragozano, que junto a una delicada factura evidencia la confluencia estilística entre ambos maestros.⁵⁴

A la misma fecha cabe adscribir una *Asunción de la Virgen* destinada a su *Devoto novenario* consagrado por el capítulo eclesiástico de la iglesia parroquia de San Andrés de Teruel, dispuesto por el padre fray José Antonio Anzano (Zaragoza, Viuda de José Fort, 1771). La obra presenta a María en posición sedente sobre un pedestal, sosteniendo un lirio y circundada por un coro de ángeles. Incluye indulgencias del arzobispo Juan Sáenz de Buruaga en una cartela rococó, de la que parte una orla abierta con decoración vegetal.⁵⁵

En 1772 ilustró el *Ensayo sobre el Teatro Español* de Tomás Sebastián y Latre (Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772) con la efigie de Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda,⁵⁶ y una alegoría sobre el teatro di-

⁵¹ ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado...*, *op. cit.*, pp. 338 y 509 (cat. 217). La obra de Laureano Atlas, calcógrafo activo en Manila, forma pareja con el *Retrato de Mateo Alonso de Leciniana*, otro dominico que sufrió martirio en Tonkín (Vietnam), que probablemente copiaría también Mateo González. La estampa citada pertenece a la Colección Antonio Correa, [AC/264 y AC/5406, caja 33].

⁵² C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/14391, caja 46] AC/9452 C-46.

 ⁵³ Ferri Chulio, A, Grabadores y grabados castellonenses. Siglos XVIII-XIX, Castellón, Diputació de Castelló, 2001, p. 163; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 506 (cat. 207).
 ⁵⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/83, caja 44]; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit.,

⁵⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/83, caja 44]; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, pp. 435 y 436 (930-2 y 930-27); Gallego Gallego, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 332.

⁵⁵ Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza, 4.111.

⁵⁶ Viñaza, Conde de La, Adiciones al diccionario..., op. cit., vol. II, p. 235; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-27); Gallego Gallego, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 34, 206, 332, 420, y 481 (cat. 142).

bujada por Carlos Salas, tema excepcional en el ámbito gráfico local. En esta hermosa imagen identificamos las figuras de Apolo, Pegaso, Procne y Dioniso en el monte Parnaso, dentro de un marco oval adornado con distintos objetos, especialmente instrumentos de música, que aluden al arte escénico y provocan una sensación de profundidad.⁵⁷ Probablemente esta colaboración con el escultor de la Santa Capilla del Pilar favoreció la evolución estilística que advertimos en esos años, ya de gusto neoclásico. Así ocurre con el magnífico Retrato del padre Cayetano Ramo dibujado por el propio grabador y llevado al cobre a partir de 1772, fecha en la que el religioso fue elegido prepósito general de los Escolapios, como figura en la lápida al pie del medallón que enmarca su busto.⁵⁸

También inscrita en una moldura ovalada encontramos una Venida de la Virgen, que encabeza varios carteles con conclusiones de jurisprudencia defendidas en la Universidad de Zaragoza por Manuel Salvador Garay, Vicente Mateo Sorbías, Manuel Isabal Asín y José Torner Galindo (Zaragoza, Francisco Moreno, 1772). 59 Otra obra abierta ese año o poco antes es el Escudo de Ambrosio Funes de Villalpando, conde de Ricla, impreso en la tesis de Joaquín José Domingo para obtener el grado de licenciatura en Derecho Civil por la misma institución (Zaragoza, Francisco Moreno, 1772).⁶⁰

A estas obras le sigue el Retrato de fray Pablo de Colindres, como anteportada del Elogio de fray Lamberto de Zaragoza (Zaragoza, Francisco Moreno, 1773). Constituye uno de sus trabajos más logrados en el género del retrato, en el que representa al capuchino en actitud de recogimiento y donde el marco, elementos ornamentales y objetos que hacen referencia a su vida contribuyen a crear un efecto de trampantojo. 61 La misma enmarcación arquitectónica adornada con cintas ondeantes y festones empleó en una imagen de la Virgen del Pilar, en cuyo pedestal se sitúa el anagrama mariano y se extiende un manto floral. 62 También hemos de señalar dos

⁵⁷ VIÑAZA, CONDE DE LA, Adiciones al diccionario..., op. cit., p. 235; GALLEGO GALLEGO, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 34, 188, 189, 333, 421 y 482 (cat. 143). La figura de Pegaso alzándose para volar en la cima de la montaña está tomada del frontispicio grabado por Manuel Salvador Carmona, según el diseño de Mariano Salvador Maella, que abre el tomo primero del Parnaso Español de Juan José López de Sedano (Madrid, Joaquín Ibarra, 1769). Véase en Carrete Parrondo, J., Él grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, p. 90.

⁵⁸ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 437 (930-27).

⁵⁹ Roy Sinusía, L., "Estampas del Libro de Conclusiones de Jurisprudencia Civil y Eclesiástica, custodiado en la Biblioteca Capitular de la Seo (Zaragoza)", Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja, 102, 2008, pp. 458 y 474 (cat. 13).

60 Ibidem, pp. 458, 459, 476, 477, y 493 (cat. 14).
61 C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12446, caja 54]; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op.

cit., vol. I, p. 436 (930-27); GALLEGO GALLEGO, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 34, 35, 206, 333, 420, y 482 (cat. 144).

⁶² C.L.Z., Fondo de estampas.

versiones del *Retrato de fray Antonio Garcés*, abiertas tras la muerte del dominico acaecida en 1773.⁶³ Una de ellas fue encargada por la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y San Joaquín y se estampó en el *Sermón* predicado en sus honras fúnebres por el doctor Felipe Antonio Fernández de Vallejo (Zaragoza, Francisco Moreno).⁶⁴

Por esa fecha grabó un *Santo Domingo de Guzmán*, representado de medio cuerpo en un medallón oval con adornos de rocallas y rosas. Destaca el tratamiento individualizado del rostro, así como la disposición escorzada de la mano que sostiene el rosario. La obra sirvió para ilustrar dos cartelones con conclusiones defendidas en la Universidad de Zaragoza por Antonio Guzmán y Aíbar (Zaragoza, Francisco Moreno, 1773) y por Juan Aparicio (Zaragoza, Francisco Magallón, 1806). ⁶⁵ Un mismo modelo ornamental circunscribe el *Retrato de la Venerable Madre sor Martina de los Ángeles*, dominica del desaparecido convento de Santa Fe de Zaragoza y fundadora del de Benabarre (Huesca). ⁶⁶

Alrededor de 1774 firmó dos grabados de religiosos franciscanos por dibujo e invención de José Casassont: *El Beato Salvador de Horta*⁶⁷ y *San Diego de Alcalá*, ⁶⁸ que presentan claras coincidencias relativas a las dimensiones de la huella, fina ornamentación, letra y rica factura. En 1775 realizó la obra titulada *Copia verídica del corazón de la venerable sor Josefa Berridi*, que además muestra un pequeño retrato de esa religiosa dominica natural de Huesca. ⁶⁹ A la prelatura de Antonio Sánchez Sardinero, obispo oscense fallecido en 1775, corresponde una imagen de *Santa Teresa de Jesús* que representa su transverberación y se enmarca en una orla rococó, en la que se disponen un libro y la pluma de escritora. ⁷⁰

⁶³ Gallego Gallego, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 206, 207, 333, 482, y 483 (cats. 145 y 146).

⁶⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/1095, caja 55]; C.L.Z., Fondo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-27); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 90; Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 207, 333, 482 y 483 (cat. 145). Este grabado es casi idéntico al retrato de mano anónima que ilustra la edición madrileña del libro. Véase en Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 619 (cat. 526).

 $^{^{65}}$ Ibidem, pp. 34, 337, 414, y 504 (cat. 201); Roy Sinusía, L., "Éstampas del Libro de Conclusiones...", op. cit., pp. 459 y 477 (cat. 15).

⁶⁶ C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 197, 338, 418, y 505 (cat. 205).

⁶⁷ A.H.C.B., GR/Rel/43.5-C2/73 y GR/Rel/43.5-C2/74; C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/10506, otra estampa sin registro y AC/4818, caja 40]; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 333 y 483 (cat. 147).

⁶⁸ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12473, caja 39]; C.Z.A.Z., Fondo de estampas.

⁶⁹ La estampa aparece reproducida en PALACÍN ZUERAS, M. C., "Pedro López y Franco, director espiritual y biógrafo de Josefa Berride", *Diario del Alto Aragón*, (Huesca, 25-VI-2006), p. 8. La información ha sido proporcionada por el investigador Luis Serrano Pardo.

⁷⁰ Biblioteca Nacional de España [B.N.E.], COL.ALBERT/1387/152, COL.ALBERT/1387/153 y COL.ALBERT/1387/154.

Por encargo catalán ejecutó un grabado de *Nuestra Señora de la Aldea* venerada en el término de Tortosa (Tarragona), impreso en su *Novenario* (Barcelona, Bernardo Pla, 1775). Muestra la aparición de María sobre un frondoso árbol a un pastorcillo, escena que completa un paisaje marítimo con una embarcación en lontananza.⁷¹ Al mismo tiempo debió abrir una imagen de *Nuestra Señora de Bellaescusa*, según dibujo del pintor Del Plano, pues coincide el aspecto de ambas representaciones marianas, aunque en esta ocasión la Virgen ampara a dos caballeros de la Orden de Santiago entre los que puso paz cuando se batían en duelo al pie de una higuera, en el término de la villa de Orusco de Tajuña (Madrid). La obra encabeza un cartel con posiciones defendidas por Ciro Meneses Camacho para obtener la licenciatura en Cánones por la Universidad de Zaragoza (Zaragoza, Francisco Moreno, 1776).⁷²

En torno a esos años grabó también las imágenes de *San Pedro Arbués y San Frontonio*, patronos de Épila (Zaragoza), en una lámina de excepcional formato cuyo dibujo fue encomendado a Juan Andrés Merklein. La obra representa la glorificación de los santos mártires venerando a la Virgen, por encima de una pequeña escena terrenal que recrea el hallazgo de la cabeza de san Frontonio. Al pie leemos indulgencias otorgadas por Manuel Ferrer y Figueredo, en ese momento abad de la Real Colegiata de San Ildefonso de la Granja de Segovia con el título de arzobispo de Edesa *in partibus infidelium*, que nos permiten situar la obra poco antes de que ocupara la sede episcopal zamorana en 1777 [fig. 6].⁷³ De esa misma fecha y por dibujo de fray Manuel Bayeu grabó un *San Antonino Mártir*, a devoción de los vecinos de la villa de Sariñena (Huesca) como patrón suyo. Una vez más, el grabador demuestra un sólido oficio en el uso de las posibilidades claroscuristas de la talla dulce, creando efectos de rotundo volumen en la figura y profundidad en el paisaje.⁷⁴

El 17 de enero de 1777, el presidente de la Real Sociedad Económica Aragonesa mostró a la junta general la plancha abierta por Mateo González

https://books.google.es/books/about/Nouenario_a_la_Virgen_de_la_Aldea_en_su.html?id=_tkv7LkDEYQC&redir_esc=y/, (fecha de consulta: 15-IX-2017).

⁷² En un trabajo anterior atribuimos la obra a Braulio González (ya hemos señalado la relación formal que se puede establecer entre el artista que acabamos de citar y el que nos ocupa ahora). Sin embargo, el descubrimiento de la estampa de *Nuestra Señora de la Aldea* y las coincidencias con *Nuestra Señora de Bellaescusa* no dejan lugar a dudas sobre su autoría [Roy Sinusía, L., "Estampas del Libro de Conclusiones...", *op. cit.*, pp. 458, 475, 476, y 492 (cat. 12)].
⁷³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12761, caja 39] AC/8516-C39; Rincón García, W., "Santa

⁷³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12761, caja 39] AC/8516-C39; RINCÓN GARCÍA, W., "Santa Engracia. V Centenario del Monasterio Jerónimo (1493-1993). Catálogo de la Exposición", Aragonia Sacra, VII-VIII, 1992-1993, pp. 9-68, espec. p. 14; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 34, 339, 414, 509, y 510 (cat. 218).

⁷⁴ Páez Říos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-3); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 90; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 333, 483, y 484 (cat. 148).

88 LUIS ROY SINUSÍA



Fig. 6. Mateo González y Juan Andrés Merklein. San Pedro Arbués y San Frontonio, (ca. 1777).

con el escudo de la corporación, *que pareció una obra perfectamente ejecutada*, acordándose despachar a favor de su autor un libramiento de 80 reales de plata. La empresa, compuesta por Tomás Fermín de Lezaún y seleccionada por la Económica el año anterior, ostenta el árbol de Sobrarbe con el mote *Florece fomentando* en una filacteria, al que se añaden un fardo, un arado romano y un huso a sus pies, simbolizando respectivamente el comercio, la agricultura y las artes. Se imprimió por primera vez en los *Estatutos* de la real corporación (Zaragoza, Imprenta de Luis Cueto, 1777).⁷⁵ Otra obra vinculada a la Real Sociedad Económica Aragonesa es una lámina con *Monumentos dedicados al rey Carlos III*, donde observamos un obelisco y un templete que cobija a la diosa Minerva, en alusión al papel desempeñado por el monarca como protector de las artes, que encabeza certificaciones de esa institución y se usó también para expedir los títulos de la Academia de San Luis.⁷⁶

En 1777 o en los años subsiguientes grabó una imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* rodeada de figurillas alusivas al título de "milagrosa en mar y tierra", por encargo, seguramente, de la Orden de San Jerónimo establecida en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres).⁷⁷ Por invención propia abrió una imagen de *San Onofre* que recoge indulgencias de Juan Sáenz de Buruaga, permitiéndonos datar esta obra hacia el final de su prelatura como arzobispo de Zaragoza en 1777.⁷⁸

Un trabajo de mayor envergadura y excepcional por su temática desempeñó para el ilustrado aragonés y naturalista Ignacio Jordán de Asso, quien le confió ocho láminas de representaciones de plantas *grabadas en Zaragoza con excelencia*, según refiere el bibliógrafo Félix Latassa, destinadas a *Synopsis stirpium indigenarum aragoniae* (Marsella, 1779).⁷⁹ En esa misma

⁷⁵ VIÑAZA, CONDE DE LA, Adiciones al diccionario..., op. cit., vol. II, p. 235; PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-5); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 36, 194, 245, 333, 420, y 484 (cat. 149). Respecto al diseño del emblema véase en LUIS RÚA, R., "Las representaciones alegóricas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País", en Lomba, C. y Lozano, J. C. (eds.), Arce, E. y Castán, A. (coords.), El recurso de lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto, II, Zaragoza, 9-11 mayo 2013, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2014, pp. 235-244, espec. pp. 235-238.

⁷⁶ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 186, 335, 421, y 495 (cat. 178).

⁷⁷ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-17); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339. La Orden de San Jerónimo desde su Real Monasterio de Guadalupe (Cáceres) encargó, a partir de 1777, abrir nuevas láminas de la Virgen a artífices de Madrid, Salamanca, Zaragoza (Félix Prieto, Juan Fernández Palomino, Andrés de la Muela, Mateo González), aunque con marcada preferencia por Félix Prieto y también, en segundo lugar, por Mateo González. Véase en Crémoix, F., "Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750)", en La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios, Madrid, Casa Velázquez, 2008, p. 72.

⁷⁸ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/105, caja 48] AC/9652-C48.

⁷⁹ Latassa y Ortín, F., *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1753 hasta el de 1795*, Zaragoza, 1801, vol. VI, pp. 98-99; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 35, 197, 198, 333, 421, 484-487 (cats. 150-158); http://bibdigital.rjb.csic.es/ing/Libro.php?Libro=78&Pagina=119/, (fecha de consulta: 15-IX-217).

fecha grabó el emblema de la Real Sociedad Tudelana de Amigos del País, que apareció estampado en las *Memorias* de la corporación navarra publicadas en la década siguiente (Madrid, Imprenta Real, 1787).⁸⁰

Hacia el final de la década grabó una pequeña *Inmaculada Concepción* que reproduce una estampa firmada por Mariano Salvador Maella y Joaquín Ballester, en la que mantuvo el nombre del primero como autor del dibujo. La obra, ejecutada enteramente al aguafuerte con un rayado trasparente y vibrante, encabeza un cartel con conclusiones de jurisprudencia defendidas en la Universidad de Zaragoza por Cristóbal García Herreros (Zaragoza, Francisco Moreno, 1779).⁸¹ En otra versión desaparece la mención al pintor Maella, figurando únicamente su propio nombre, y se estampó en un nuevo cartel con posiciones de Filosofía Universal presentadas por Casimiro Custardoy, en el acto académico presidido por fray Pascual Gonzalbo y celebrado en el templo de San Francisco de la localidad zaragozana de Borja (Zaragoza, Francisco Magallón). Esta imagen concepcionista, además de ilustrar el impreso, circuló suelta y conoció numerosas tiradas, como se desprende del ejemplar que ha llegado hasta nosotros correspondiente a una lámina retallada.⁸²

En 1780 abrió con minucioso estilo el *Retablo de Nuestra Señora del Pópulo* incardinado en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, por dibujo del arquitecto Gregorio Sevilla. Bespués grabaría la *Apoteosis de San Lorenzo*, que reproduce el cuerpo principal del altar en su capilla del templo de Nuestra Señora del Pilar, seguramente con carácter inaugural, una vez terminado el trabajo escultórico de Juan Fita. Estas dos obras confirman la solvencia alcanzada por el artista en este tipo de representación de la arquitectura y retablo donde se emplaza la venerada imagen.

Sufragada por la Real Sociedad Económica Aragonesa, grabó el *Diseño de la máquina para aserrar piedra*, cuyo dibujo realizó el socio y coronel de ingenieros Jaime Conde a partir de la invención de Antonio Regás, premiada por la corporación en 1781. Dicha obra nos muestra una axo-

 $^{^{80}}$ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 35, 334, 491, y 492 (cat. 171); Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad..., op. cit.*, p. 282.

⁸¹ ROY SINUSÍA, L., "Estampas del Libro de Conclusiones...", *op. cit.*, pp. 459, 477, y 494 (cat. 16). La obra firmada por Joaquín Ballester ilustra *Parva retorica mariana* de Gabriel Bagel (Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1773). Sobre este modelo gráfico empleado por Mateo González véase en Casariego, R. (ed.), *Catálogo General de la Calcografia Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, p. 176 (cat. 3.633 y fig. nº 257).

⁸² http://cesbor.blogspot.com.es/search/label/Impresos/, (fecha de consulta: 15-IX-2017); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 504 (cat. 202).

 ⁸³ C.Z.A.Z., Fondo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-6); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 116, 333, 334, y 487 (cat. 159).
 84 C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12689, caja 47] AC/9524-C47; Roy Sinusía, L., El arte del

⁸⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12689, caja 47] AC/9524-C47; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 65, 334, 417, y 487 (cat. 160).

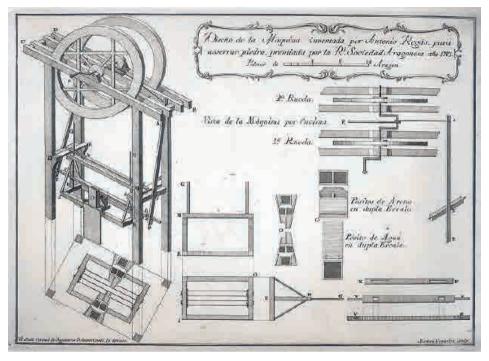


Fig. 7. Mateo González y Jaime Conde. Diseño de la máquina para aserrar piedra, 1781.

nometría de la máquina, junto a una representación diédrica de las piezas que la componen. Además de la fina ejecución, tiene el valor añadido de tratar un género escasamente cultivado por el grabado local [fig. 7].85

Un año más tarde abrió una imagen de *San Blas*, que recibe culto en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza como patrón suyo. Presenta al santo sanando con su bendición a un niño que agonizaba, a causa de una espina que atravesó su garganta, y sostiene su madre con ademán implorante y aspecto de matrona romana. Muy interesante resulta el fondo que recuerda las *vedute* con ruinas invadidas por la maleza [fig. 8]. ⁸⁶ También en 1782 firmó una *Aparición de la Virgen a San Bernardo de Claraval* destinada a la tesis de Tomás Arias Leiza Eraso para licenciarse en Derecho Canónico por la Universidad de Zaragoza (Zaragoza, Viuda de Francisco Moreno, 1782). ⁸⁷

El 7 de marzo de 1783, el tesorero de la Real Sociedad Económica Aragonesa informó a la junta general haber librado 60 duros a favor de Mateo

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 35, 125, 126, 202, 245-247, 334, 421, 487, y 488 (cat. 161).

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 33, 91, 125, 334, 414, y 488 (cat. 162).

⁸⁷ Roy Sinusía, L., "Estampas del Libro de Conclusiones...", op. cit., pp. 460 y 478 (cat. 17).



Fig. 8. Mateo González. San Blas, 1782.

González por la apertura de cuatro láminas destinadas a los Rudimentos de Dinámica de Jaime Conde (Zaragoza, Blas Miedes, 1782). Muestran esquemas de esa rama de las ciencias, trazados geométricos, así como mecanismos de transmisión y transformación.88 Al año siguiente compuso ocho láminas para otra obra de Asso, Introductio in oryctographiam, et zoologiam aragoniae. Accedit enumeratio stirpium in eadem Regione noviter detectarum (Amsterdam, Oficina de Sommer, 1784). Estas ilustraciones de especies vegetales, insectos y otros animales constituyen, con toda seguridad, una prueba de la confianza y estrecha relación del grabador con una de las personalidades intelectuales más relevantes de la Ilustración [fig. 9].89

En 1784 grabó el *Cristo de Atienza* (Guadalajara) a expensas de su esclavitud, cuyo símbolo corona la cartela que cobija el título. Esta imagen calificada de "verdadero retrato" supone realmente una adaptación del modelo original de época medieval al gusto dieciochesco. Probablemente ejecutó esta obra a partir de una descripción o sirviéndose de alguna estampa, de manera que la representación se ciñe únicamente a la disposición de las figuras de este conjunto escultórico, en el que a la tradicional déesis se incorpora la figura de José de Arimatea sosteniendo al crucificado. ⁹⁰ Ese mismo año, a devoción de la ciudad de Tudela, abrió una imagen de *Santa Ana* como patrona de la localidad navarra, representada en un retablo de

⁸⁸ En la junta del 4 de abril del mismo año se leyó un oficio de la Escuela de Matemáticas, en el que se informaba de la aprobación de las citadas matrices y del deseo de enviar una carta al grabador manifestándole su reconocimiento. Véase en Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 35, 199, 246, 334, 421, 488, y 489 (cats. 163-166).

⁸⁹ LATASSA Y ORTÍN, F., *Biblioteca Nueva...*, *op. cit.*, vol. VI, p. 102. Varias láminas de esta obra con representaciones de plantas e insectos se reproducen en el libro de Martínez Tejero, V., *Piedras, fósiles, plantas, insectos, peces, pájaros... naturalistas aragoneses*, Zaragoza, Ibercaja, 2005, p. 74; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, *op. cit.*, pp. 35, 197 y 334; http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=80/, (fecha de consulta: 15-IX-2017).

⁹⁰ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [estampación en seda AC/10528, AC/3807, AC/7628, AC/10528 y estampa sin registro, caja 17] AC/2166-C17, AC/2167-C17, AC/2168 y AC/2169; PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-7); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 334.



Fig. 9. Mateo González. Láminas de plantas y animales en Introductio in oryctographiam, et zoologiam aragoniae. Accedit enumeratio stirpium in eadem Regione noviter detectarum de Ignacio Jordán de Asso (Amsterdam, Oficina de Sommer, 1784).

corte borrominesco que guarda cierta fidelidad con el original sito en la catedral de Santa María. 91

Al periodo de 1784-1796, pues recoge indulgencias del arzobispo zaragozano Agustín de Lezo y Palomeque, se adscribe una de sus obras más hermosas abierta por dibujo propio, *Nuestra Señora de la Peña y el Cristo de los Milagros* que reciben culto en el término de Berge (Teruel). Sobresale la sabia disposición de los trazos al servicio de un claroscuro delicado, así como la encantadora escena de la arrobada pastorcilla y su rebaño atento al prodigio [fig. 10]. ⁹² Con carácter póstumo grabó el retrato del carmelita y venerable padre José Ortiz, fallecido en 1785, de medio cuerpo y sosteniendo un crucifijo. ⁹³

Hacia 1785 firmó una imagen de *Nuestra Señora del Pilar* que podía adquirirse en la librería de Juan Ibáñez. Se trata de una de las mejores obras de tema pilarista, de la que ha llegado hasta nosotros un ejemplar tirado en raso de seda de color amarillo y una curiosa prueba en papel, encerada y coloreada por el dorso [fig. 11]. ⁹⁴ Encargada por el mismo librero, igualmente para su venta en su establecimiento, cabe referir una *Venida de la Virgen* que muestra a Santiago y a un angelote, enmarcada en un óvalo con guirnaldas de flores. ⁹⁵

En 1786 abrió una imagen de *San Vicente Mártir*, cuyo cuerpo exhumado del cementerio de San Ciriaco dos años antes por mandato del papa Pío VI se venera en la iglesia parroquial de la villa de Fonz (Huesca). La figura del santo se caracteriza por un cuidado modelado de la anatomía y un ademán plenamente clasicista. ⁹⁶ Otro grabado ejecutado en torno a esa fecha es un *San Nicolás de Longobardi*, encargado seguramente por la Orden de los Mínimos en la que profesó, con motivo de su beatificación en 1786 por el pontífice que acabamos de nombrar. ⁹⁷

Gran interés iconográfico tiene la imagen que grabó en 1787 de Nuestra Señora del Pilar junto a las efigies de los mártires Cayo y Cremencio y

⁹¹ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-16); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 90; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 506 (cat. 208); Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 21, 42, 61, 159, 278, 280-282.

 $^{^{92}}$ A.H.C.B., GR/ Rel./44.1-C2/57 bis; Colección Zarazaga Aubá de Zaragoza [C.Z.A.Z.], Fondo de estampas.

⁹³ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 437 (930-27).

⁹⁴ C.Z.A.Z., Fondo de estampas; Buesa Conde, D. J. (comis.) y Lozano López, J. C. (coord.), El Pilar es la columna. Historia de una devoción, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, p. 231; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 83, 338, 508, y 509 (cat. 215).

⁹⁵ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-22); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339.

⁹⁶ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 33, 334, y 490 (cat. 167).

⁹⁷ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/7414, caja 47] AC/9521 C-47.



Fig. 10. Mateo González. Nuestra Señora de la Peña y el Cristo de los Milagros, (entre 1784-1796).



Fig. 11. Mateo González. Nuestra Señora del Pilar, (ca. 1785).

el sarcófago de Santa Engracia. Entre 1787-88 abrió una lámina de Santa Quiteria por encargo de su cofradía fundada en el convento zaragozano de San Agustín, librando a favor del calcógrafo la cantidad de 21 libras y 5 sueldos. Esta obra, destinada principalmente a propagar la devoción a la santa entre los fieles, sirvió para ilustrar sus Ordinaciones (Zaragoza, Medardo Heras, h. 1790). En ese periodo ejecutó diversas imágenes de devoción aragonesas que componen una serie y de las que conocemos una rara representación de San Pablo predicando en la Angélica Capilla, 100 el

⁹⁸ La estampa aparece reproducida en el artículo de Tudela Ostalé, E., "La tradición de la Venida de la Virgen María a Zaragoza y aparición al apóstol Santiago, continúa pura, clara e incólume, desde el año 40 hasta nuestros días", Amanecer, (Zaragoza, 12-X-1939), p. 3. La obra ha sido localizada por el investigador Luis Serrano Pardo. Véase también en Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 73 y 334.

⁹⁹ C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 101, 147, 334, y 490 (cat. 168).

¹⁰⁰ C.L.Z., Fondo de estampas; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., *Bicentenario de la Academia..., op. cit.*, p. 231; Centellas, R., "El poder de la imagen: Iconografía de la Virgen del Pilar", en Buesa Conde, D. J. (comis.) y Lozano López, J. C. (coord.), *El Pilar es la columna..., op. cit.*, pp. 149 y 231; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 72, 73, 82, 335, 490, y 491 (cat. 169).



Fig. 12. Mateo González. San Pablo, (ca. 1789).

Martirio de San Lorenzo¹⁰¹ y el Martirio de Santa Engracia.¹⁰²

En 1788 grabó el Escudo del Cabildo Metropolitano de Zaragoza que figura en sus edictos públicos, uno de sus mejores trabajos de tema heráldico por el que percibió 21 libras y 5 sueldos. 103 Ese mismo año cambió las inscripciones de los sellos de plata empleados en la Real Audiencia para las Reales Provisiones, por orden del señor regente, tras el fallecimiento de Carlos III v subida al trono del nuevo heredero.104 También merece nuestra atención el Escudo de Borja, abierto por dibujo del pintor Buenaventura Salesa, natural de ese municipio zaragozano. La obra fue encargada igualmente en 1788 y se imprimió por primera vez en unas Conclusio-

nes dedicadas a la ciudad y defendidas por fray Justo de la Concepción, agustino descalzo e hijo del secretario municipal Julián Vélez. No fue este el único trabajo realizado conjuntamente por Buenaventura Salesa y Mateo González, pues además se encargaron, respectivamente, del dibujo y de la apertura del sello del cabildo de la colegial de Santa María de dicha localidad. 105

Alrededor de 1789 reprodujo una imagen de *San Pablo* grabada por Simón Brieva, según dibujo de José Beratón. Al representar la efigie del apóstol, mantuvo la disposición del manto sobre el antebrazo izquierdo que sujeta el epistolario, cambiando la posición de la cabeza que aparece erguida, así como el tratamiento del cabello en mechones ondulados

¹⁰¹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12689, caja 47] AC/9524-C47; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 335 y 491 (cat. 170).

¹⁰² Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-8); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 36, 196, 197, 335, y 492 (cat. 172).

¹⁰³ PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabadores...*, op. cit., vol. Í, p. 436 (930-15); ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 36, 196, 335, 420, 492, y 493 (cat. 173).

¹⁰⁴ Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 335. Dato proporcionado por Ana María Agreda Pino.

 $^{^{105}\,}http://cesbor.blogspot.com.es/2012/03/el-primer-grabado-de-las-armas-de-borja.html/, (fecha de consulta: 15-IX-2017).$

[fig. 12]. 106 A esa década de 1780 pertenece una imagen de *Nuestra Señora de Magallón* venerada en el término de Leciñena (Zaragoza), cuya aparición a un pastorcillo y "resumen de su historia" se disponen en viñetas dentro de un retablo imaginario con decoración de volutas, acantos y guirnaldas. 107

En 1790 abrió una obra de gran valor documental, el *Verdadero retrato de San Jorge* que se veneraba en la sala real de la antigua Diputación del Reino, a expensas de su Cofradía de Nobles de Zaragoza. ¹⁰⁸ Otro encargo significativo del crédito logrado como calcógrafo en tierras navarras es un *San José* venerado en el convento del Carmen Calzado de Pamplona. ¹⁰⁹ Al año siguiente dibujó y grabó una *Venida de Nuestra Señora del Pilar*, titular de la Archicofradía del Santísimo Rosario, sita en la parroquia auxiliar de San Lorenzo de Cádiz. La obra está inspirada en el óleo del mismo tema pintado por Pablo Rabiella y Díez de Aux, perteneciente a la Real Sociedad Económica Aragonesa. ¹¹⁰

También en 1791 grabó los *Cristos de San Ginés en Madrid*, según dibujo proporcionado por Manuel de la Cruz. En este ambicioso encargo reprodujo el *Santísimo Cristo de la Salud* de Nicola Fumo, que ocupa la hornacina central de un sobrio retablo, así como las tallas del *Ecce Homo* y del *Cristo atado a la columna* ejecutadas por Giacomo Colombo, dispuestas en los nichos laterales y a cuya autoría hace referencia la letra. Nuevamente, esta obra pone de relieve la notoriedad que el grabador había alcanzando fuera de Aragón, más si cabe al tratarse de un encargo procedente de la Corte, donde residían consagrados y prestigiosos maestros vinculados a la Real Academia de San Fernando.¹¹¹

¹⁰⁶ http://bv.gva.es/cginetbv-bin/abnetop/O6221/ID3dbf48c1/NT2/, (fecha de consulta: 15-IX-2017). La matriz de Brieva se custodia en el Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza, de modo que la copia la podemos vincular a esa parroquia zaragozana. Mi agradecimiento y reconocimiento a su archivero el padre Ángel Soler (†) por tantas atenciones recibidas.

¹⁰⁷ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AG/12969, caja 6] AC/744-C6; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-19); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339. A la Colección Roy de Zaragoza pertenece una reproducción fototipográfica.

¹⁰⁸ Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 101, 103, 335, 418, y 493 (cat. 174). La obra posee un gran valor documental pues reproduce la obra del escultor Juan de Anchieta, destruida en el Segundo Sitio. Véase en Pasqual De Quinto y De Los Rios, J., Álbum Gráfico de Zaragoza. Selección de estampas, dibujadas e impresas a lo largo de cuatro siglos, en las que se representan sus vistas, edificios, monumentos y efemérides más destacadas, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1985, p. 49.

¹⁰⁹ Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad...*, op. cit., pp. 42, 138, 282, 309, y 310.

¹¹⁰ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-10); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 89; González Hernández, V., Fondos Artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 99; Buesa Conde, D. J. (comis.) y Lozano López, J. C. (coord.), El Pilar es la Columna..., op. cit., p. 231; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 33, 114, 335, 417, y 493 (cat. 175).

¹¹¹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/2356 y otra estampa sin registro, caja 17] AC/2136-C17 y AC/2137-C17; PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-9); VV. AA., Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1990, p. 112; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33 y 335.

Por aquel mismo tiempo ilustró, junto al valenciano Vicente Capilla y otros autores anónimos, la *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riveras del río Orinoco* del padre José Gumilla (Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, 1791). La lámina que lleva su firma muestra las honras fúnebres de un anciano otomaco y constituye por su temática una obra singular dentro de la producción del grabador. En 1793 abordó por dibujo propio un encargo local, el *Martirio de Santo Dominguito de Val* con la figura del infante en un detallado paisaje del Ebro, en cuya orilla se hallaron sus reliquias. Las inscripciones recogen una dedicatoria al Cabildo Metropolitano de Zaragoza, institución que custodia la matriz grabada. 113

En la misma fecha abrió el *Escudo de la Real Academia de San Luis*, que presenta el emblema de la Real Sociedad Económica Aragonesa timbrado con corona regia y sobre un pedestal, delante del cual se disponen diversos objetos alusivos a las bellas artes. Se empleó como anteportada de sus *Estatutos* (Zaragoza, Mariano Miedes, 1793). La elección de Mateo González para grabar el emblema de la real corporación confirma la reputación adquirida por el artista en el ámbito académico. ¹¹⁴ De su mano es también el sello empleado por dicha institución, como se refiere en sus *Actas* publicadas en 1801 (Zaragoza, Oficina de Medardo Heras). ¹¹⁵

En 1794 grabó un *Certificado de peregrinación a la iglesia de Nuestra Señora del Pilar*, cuyo texto inciso preside la venida de la Virgen y se inscribe en una hermosa cartela de aspecto arquitectónico. ¹¹⁶ Al año siguiente dibujó y abrió una imagen de *San Braulio*, cuyo encargo podemos vincular al mismo templo zaragozano, donde se ubican las reliquias del santo, bajo el altar principal, y cuenta con capilla propia. ¹¹⁷

Poco después intervino de forma destacada en la ilustración del libro del conde de Sástago, *Descripción de los Canales Imperial de Aragón, i Real de Tauste* (Zaragoza, Francisco Magallón, 1796), calificado por Manuel Jiménez Catalán de obra maestra de la tipografía, digna de aquella

¹¹² Biblioteca del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza [B.R.S.S.C.B.Z.], 121-6-21-22; Biblioteca Universitaria de Zaragoza, G-46-43.

¹¹³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C. [AC/502 y dos estampas sin registro, caja 50]; C.L.Z., Fondo de estampas; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., *Bicentenario de la Academia..., op. cit.*, p. 88; Roy Sinusáa, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 33, 62, 63, 335, 417, 493, y 494 (cat. 176).

¹¹⁴ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, pp. 435 y 436 (930-11); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; Pelegrín Colomo, Mª T. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2002-2004, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2005, pp. 92-94; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 36, 194, 196, 218, 219, 220, 335, 420, 494, y 495 (cat. 177).

¹¹⁵ Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 218 y 220.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 33, 82, 83, 335, 417, y 495 (cat. 179).

¹¹⁷ C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 65, 335, 417, y 496 (cat. 180).

del gran Ibarra. 118 Son suyos los nueve planos con representaciones topográficas, obras hidráulicas y arquitectónicas, dibujados por Félix Guitarte, Tiburcio del Caso y Ambrosio Lanzaco. Destaca entre este conjunto el plano general por su gran longitud o la lámina que representa las obras construidas y proyectadas en el monte Torrero, así como los Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma, dibujados por el propio artista y cuya composición está inspirada en un Retrato de Carlos III realizado por Fernando Selma.¹¹⁹

Ese mismo año grabó una Venida de Nuestra Señora del Pilar para el Compendio de los milagros escrito por José Félix de Amada (Zaragoza, Mariano Miedes, 1796), por la que recibió de la Administración de Fábrica del Pilar 25 libras y 10 sueldos. 120 De esta obra realizó una versión de reducidas dimensiones, carente de data, que se incluyó en el Espiritual Novenario a la Reyna de los Angeles Maria Santisima del Pilar de Zaragoza de Antonio Arbiol (Zaragoza, Oficina de Ibáñez, 1817). 121 Otro grabado pilarista desprovisto de elementos ornamentales, perteneciente probablemente a la década de 1790, muestra de nuevo a la Virgen rodeada por Santiago y los varones apostólicos. Se trata de una estampa de pequeñas dimensiones que se caracteriza por un minucioso dibujo y el empleo de un tupido entramado de líneas. 122

Un encargo memorable es el Retrato de Ramón Pignatelli representado en busto de tres cuartos hacia la derecha y en un medallón oval, que aparece impreso en la anteportada del Elogio que el conde de Sástago leyó en junta general celebrada por la Real Sociedad Económica Aragonesa en 1796 (Zaragoza, Francisco Magallón). 123 También con carácter póstumo

¹¹⁸ Jiménez Catalán, M., Ensayo de una Tipografía zaragozana del siglo XVII, Zaragoza, Tipografía "La Académica", 1925, pp. 25-26.

¹¹⁹ VIÑAZA, CONDE DE LA, Adiciones al diccionario..., op. cit., vol. II, pp. 234-235; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-12 y 930-27); GALLEGO GALLEGO, A., Historia del grabado..., op. cit., p. 313; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 35, 36, 199-203, 336, 422 y 496-499 (cats. 181-190). A la Colección Antonio Correa pertenecen el Retrato de Carlos IV y María Luisa de Parma [AC/613, caja 77] y la Planta y perfil de un puente que se ha de construir en el Canal Imperial para Ribaforada [AC/7523, caja 77]. El Retrato de Carlos III de Selma aparece catalogado en VILLÉN, E. (comis.), Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada, Valencia, Fundación "la Caixa", 1993, p. 61.

¹²⁰ Alfaro, E., Estampas de Nuestra Señora..., op. cit., lámina XVI; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 89; Pelegrín Colomo, Mª T. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2002-2004..., op. cit., pp. 154-156; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 83, 336, 417, y 500 (cat. 191).

¹²¹ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-20); Roy Sinusía, L., El

arte del grabado..., op. cit., pp. 83, 336, y 500 (cat. 192).

122 C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/13877, caja 4] AC/469-C4; A.C.P.Z., Fondo de estampas (donación de Francisco Fernández Serrano).

¹²³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/1537 y estampa sin registro, caja 48] AC/9741-C48 y AC/9742-C48; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 437 (930-27); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 207, 218, 248, 336, 420, 500, y 501 (cat. 193).

grabó el *Retrato del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque*, destinado a otro *Elogio* de la Económica leído ese mismo año por José Sobrevía (Zaragoza, Mariano Miedes). Reproduce parcialmente el lienzo pintado para la Real Casa de Misericordia, atribuido a Buenaventura Salesa, de manera que se muestra el busto del prelado en posición frontal, dentro de un marco ovalado. Posiblemente fue un encargo del autor del libro, pues el 26 de septiembre de 1800 regaló la lámina a la real corporación, cuya junta acordó colocarla en el monetario.¹²⁴

Hacia el final de la década grabó un *Retrato de Marco Tulio Cicerón* que podemos relacionar con la edición española del libro de Coyers Middleton sobre este personaje, según traducción de José Nicolás de Azara (Madrid, Tipografía Real, 1797) e ilustrado con abundantes grabados de bustos y relieves romanos, dibujados por Buenaventura Salesa y ejecutados por un variado elenco de calcógrafos. Al comparar la estampa suelta de Mateo González con la de Manuel Salvador Carmona, quien tuvo el privilegio de abrir el retrato del prócer romano, observamos algunas coincidencias como la representación del rostro perfilado en un medallón, reproduciendo un relieve, aunque nuestro grabador prefirió representar a Cicerón en busto y disponer la moldura oval en un soporte rectangular más ostentoso con objetos alusivos al efigiado en su base. 125

Poco tiempo después ejecutó el *Martirio de Santa Fe*, titular del desaparecido convento zaragozano de religiosas dominicas, con indulgencias del arzobispo zaragozano Joaquín Company que nos permiten su datación entre 1797-1800. 126 Otra obra cercana cronológicamente, que encargaría supuestamente el mismo cenobio, es el *Retrato de la Venerable sor Gertrudis Olóriz y Arbiol*, representada en una experiencia contemplativa junto a Cristo. 127 En 1798 reprodujo una pintura de *Nuestra Señora de la Clemencia* del convento de Padres Capuchinos de Huesca, dibujada por Luis Muñoz y encargada por el devoto e historiador fray Ramón de Huesca. 128

¹²⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/13398, caja 47] AC/9506-C47; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-27); Pelegrín Colomo, Mª T., (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2002-2004..., op. cit., p. 156; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 207, 248, 337, 420, y 501 (cat. 194).

¹¹²⁵ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-26); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339.

¹²⁶ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/13633, caja 45]; ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 33, 98, 337, 418, y 502 (cat. 195).

¹²⁷ C.N.R.A.BB.AA.Ś.F.C.A.C., [AC/7491 y dos estampas sin registro, caja 41] AC/8776, AC/8777 y AC/8778; Páez Ríos, E., *Repertorio de grabadores...*, op. cit., vol. I, p. 437 (930-27); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 98, 338, 418, 505, y 506 (cat. 206).

¹²⁸ [Sin autor], voz "González (Mateo)", en *Enciclopedia Universal Ilustrada..., op. cit.*, vol. XXVI, p. 643; Barrena, C., Blas, J., Carrete, J. y Medrano, J. M., *Calcografía Nacional..., op. cit.*, vol. I, p. 24.

Al año siguiente realizó un grabado de *Nuestra Señora de la Peña entre San Íñigo y San Millán*, venerada en su ermita de Calatayud (Zaragoza) y abierta a devoción de su esclavitud. En esta obra, la desaparecida imagen de la Virgen se reviste con manto campaniforme al gusto de la época y, junto a las figuras de los santos, se emplaza en una capilla abovedada captada con un admirable sentido espacial. Para su confección el grabador contó con un dibujo tomado del natural cuya autoría se indica al pie, si bien el nombre resulta ilegible.¹²⁹

En 1800 dibujó y grabó las láminas de San Liborio¹³⁰ y del Milagroso Crucifijo de la villa de Calatorao (Zaragoza), de sobria concepción. ¹³¹ Alrededor de esa fecha abrió una imagen de Nuestra Señora del Rosario, venerada en el lugar de Albeta, barrio de Borja (Zaragoza), por dibujo de Buenaventura Salesa. ¹³² Al año siguiente grabó a expensas de un devoto el Retablo e imágenes que se veneran en el oratorio de la Hermandad de las Siervas del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. Esta obra de gran valor histórico, además de reproducir con minucioso estilo el oratorio destruido en Los Sitios, muestra la labor caritativa de las siervas de esta cofradía, descrita en las viñetas que flanquean las imágenes de San José, la Virgen y San Felipe Neri. ¹³³

También en 1801 firmó en Zaragoza, por encargo de un anónimo devoto, una imagen de *Nuestra Señora del Pilar* venerada en la antigua iglesia parroquial de Santiago de Barcelona, en cuyo altar se celebraba todos los días misa cantada instituida por el Consistorio de la ciudad, según manifiesta la letra. Esta información nos permite identificar a los personajes que rinden culto a la Virgen como "consellers". ¹³⁴ De obra maestra debemos calificar una reproducción del *Tabernáculo de la Virgen de Pilar* de 1802, cuya lámina se custodia en el Archivo Capitular del Pilar y en la que el calcógrafo logra traducir la incidencia de la luz en la arquitectura gracias a una rica y delicada factura, compatible con un dibujo de intrincados detalles. ¹³⁵

 ¹²⁹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/4271, caja 12] AC/1386-C12; C.Z.A.Z., Fondo de estampas.
 ¹³⁰ C.L.Z., Fondo de estampas; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 92; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 337 y 502 (cat. 196).

¹³¹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/10488, caja 17] AC/2175-C17; C.Z.A.Z., Fóndo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 435 (930-4); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 337 y 502 (cat. 197).

¹³² ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 508 (cat. 214).
133 C.L.Z., Fondo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436

^{(930-13);} Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 337, y 503 (cat. 198).

134 A.H.C.B., GR./Rel./44.1-C2/ 61 y GR./Rel./44.1-C2/762; C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C.,
[AC/12474, caja 12] AC/1411-C12; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436
(930-14); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 337.

¹³⁵ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/2099, caja 9 y estampación en seda AC/13573, caja12] AC/1089-C9 y AC/1400-C12; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 33, 34, 72, 83, 204, 337, 417, y 503 (cat. 199).

A esa cronología corresponde igualmente el *Retrato de fray Manuel de Jaén*, inscrito en una moldura oval con objetos referentes a la vida del religioso capuchino y destinado a su libro, *Instrucción utilísima y fácil para confesar particular y generalmente, para prepararse, y recibir la Sagrada Comunión* (Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1802).¹³⁶

El 30 de diciembre de 1803, los señores de la Real Sociedad Económica Aragonesa José Sobrevía y Silvestre Calvo emitieron un dictamen favorable a la publicación del *Elogio* que José Benito Cistué leyó ese año en memoria del que fuera deán de la Seo y director de la corporación, Juan Antonio Hernández de Larrea, disponiéndose la apertura de una plancha con el retrato del difunto del *modo más sumptuoso.* Pocos días después, el señor Cistué exponía a la junta, reunida el 6 de enero de 1804, que había encargado el dibujo a Buenaventura Salesa y el grabado a Mateo González y que se hallaba disponiendo todo lo necesario para su impresión, llevada a cabo en la oficina de Medardo Heras. Por ese trabajo, percibieron los artistas señalados 200 y 480 reales de vellón respectivamente. 137

Al final de su carrera grabó un *San Francisco de Sales* que ilustra la *Introducción a la vida devota* escrita en francés por el santo y traducida por Pedro de Silva (Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1808), cuya efigie se dispone en un medallón oval apoyado en un pedestal, donde figura su escudo y sobre el que reposan objetos alusivos.¹³⁸

Entre las obras sin fechar, de sobria representación o que presentan discretos adornos, ejecutadas a partir de la década de 1770, podemos citar: el *Verdadero retrato del Santo Cristo de Ruzola*, que recibía culto en el desaparecido convento del Carmen Calzado de Calatayud (Zaragoza), delineado por Judas Bonilla y abierto a devoción del carmelita Juan Manuel Caveza; ¹³⁹ *El Niño Jesús adorado por Santo Domingo de Guzmán y el beato Enrique Susón*; ¹⁴⁰ *San Pedro Mártir de Verona* grabado a expensas de su Cofradía de Ministros de la Santa Inquisición del Reino de Aragón; ¹⁴¹ *San Cayetano* por dibujo del ya señalado Manuel de la Cruz, que representa al santo en una hornacina con el Niño Jesús en brazos y acompañado de

¹³⁶ Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-27).

¹³⁷ Ibidem, p. 436 (930-27); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 207, 249, 250, 337, 420, 503, v 504 (cat. 200).

 $^{^{138}}$ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/7230, caja 60] AC/11346-C60 y AC/11347-C60; http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12484/IDc0d08629/NT2/, (fecha de consulta: 15-IX-2017).

¹³⁹ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 34, 338, 339, y 510 (cat. 219).

 $^{^{140}}$ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/88 y otra estampa sin registro, caja 15] AC/1838 C-15 y AC/1839 C-15.

¹⁴¹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/14495, caja 57] AC/10991-C-57; REDONDO VEINTEMILLAS, G. y SARASA SÁNCHEZ, E., Fondo Documental..., op. cit., p. 212; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 34, 134, y 339.

dos angelotes;¹⁴² la *Muerte de San José* asistido por Jesús, la Virgen y una cohorte de ángeles;¹⁴³ *Nuestra Señora de la Puerta* venerada en la iglesia parroquial de la villa de Longares (Zaragoza), representada en su capilla y retablo por composición propia;¹⁴⁴ *Nuestra Señora de los Arcos* aparecida en los términos de la villa de Albalate del Arzobispo (Teruel), de la que también realizó el dibujo y cuya vinculación a la obra de Braulio González ya hemos señalado;¹⁴⁵ *La Divina Pastora de las Almas María Santísima*;¹⁴⁶ y la *Aparición de la Virgen a San Julián de Cuenca*, que destaca por el porte elegante de la Virgen que hace entrega de la palma al santo y la graciosa actitud de los angelotes que portan el capelo, la mitra y el báculo.¹⁴⁷

A estas obras piadosas hay que añadir los emblemas heráldicos de la familia Ulzurrun de Asanza-Moreno¹⁴⁸ y de los Laguna, Cacho, Ferrer y Lafuente¹⁴⁹, así como el escudo de Fraga (Huesca), representado en un soporte circular, timbrado con corona real cerrada y un murciélago de sable por cimera y rodeado de volutas, acantos y finas ramas con hojas.¹⁵⁰

Con respecto a los trabajos ejecutados para tierras navarras dados a conocer por el profesor Ricardo Fernández Gracia hemos de citar un *San Miguel de Excelsis* venerado en el monte Aralar, realizado a partir de la década de 1770 y deudor del grabado historiado de Miguel Sorelló, del que toma la escena principal. ¹⁵¹ De factura muy similar es una imagen de *Santa Felicia* que recibe culto en el lugar de Labiano donde se depositan sus reliquias, junto a la capital navarra, mandada abrir por un anónimo devoto. ¹⁵² Otra muestra espléndida de su talento es la *Virgen del Carmen* venerada en los Calzados de Pamplona, realizada en torno a 1780. ¹⁵³

¹⁴² C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/469, caja 39] AC/8593-C39. La estampa guarda algunas coincidencias con la dibujada por C. Acuña y grabada por Simón Brieva, que reproduce únicamente la imagen del santo venerada en su iglesia de la Corte, prescindiendo de los angelotes del pedestal (inventados seguramente por Manuel de la Cruz). Esta obra pertenece también a la Colección Antonio Correa [AC/11441, caja 39].

¹⁴³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.Ă.C., [AC/1821, caja 56] AC/10798-C56.

¹⁴⁴ LOMBA SERRANO, C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 90; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 34, 338, 506, y 507 (cat. 209).

¹⁴⁵ C.L.Z., Fondo de estampas; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., *Bicentenario de la Academia..., op. cit.*, p. 90; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 338 y 507 (cat. 211).

¹⁴⁶ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, *op. cit.*, pp. 338, 507, y 508 (cat. 212).

¹⁴⁷ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 436 (930-18); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 339.

¹⁴⁸ Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 36, 193, 339, 420, y 510 (cat. 220).

¹⁴⁹ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 36, 193, 339, 420, y 511 (cat. 221).

https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/matriz-plancha-original-grabado-escudo-fraga-huesca-posible-grabador-mateo-gonzalez~x87529144, (fecha de consulta: 15-IX-2017).

¹⁵¹ Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad..., op. cit.*, pp. 270 y 278.

 $^{^{152}}$ C.L.Z., Fondo de estampas; Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad...*, op. cit., pp. 30, 42, 159, 276-278, y 282.

 $^{^{153}}$ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/5064, caja 7] AC/844-C7; Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 42, 138, 139, 159, y 282.

Por encargo catalán, además de las estampas mencionadas, grabó la Virgen del Rosario del convento de Santa Catalina de Barcelona, obra de minuciosa ejecución, en la que incluso se reproducen las pinturas al fresco que decoraban el espacio arquitectónico, destruido tras la Desamortización de 1836.¹⁵⁴ A esta obra hay que sumar una imagen de San Raimundo de Peñafort de extraordinaria calidad, realizada según invención de Mº Illa, en la que se representa al santo glorificado sobre su altar y arca sepulcral, depositada originalmente en el señalado cenobio, de donde partiría el encargo. 155 También reprodujo con gran sentido espacial otro monumento desaparecido, el "verdadero diseño" del Altar de San Antonio de Padua asentado en la iglesia conventual de San Francisco de Barcelona, dibujado por el pintor Francisco Pla, 156 cuya colaboración con el calcógrafo en una magnífica estampa de Nuestra Señora del Carmen ya hemos referido. Otro encargo procedente de ese convento es una imagen de Santa Francisca Romana, que muestra a la religiosa custodiada por el Ángel de la Guarda y recoge indulgencias de prelados catalanes. 157 Otras dos obras destacables representan, con escasas variaciones, la Virgen de la Cinta venerada en la catedral de Tortosa (Tarragona), en la que se muestra la milagrosa entrega de la reliquia. 158 Por último, hemos de citar un San Magín que reproduce la antigua imagen venerada en el convento de Predicadores del mismo nombre, seguramente el convento de San Magín de Brufagaña en Pontils (Tarragona). 159

Asimismo tenemos noticia de varias estampas por la *Exposición de Grabados de Autores Españoles* celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en 1880: *Nuestra Señora de Aranzazu* venerada en la localidad guipuzcoana de Oñate, junto a las referidas imágenes de *San Ramón de Peñafort y San Diego de Alcalá*. A estas estampas cabe sumar un *San Antonio*, tal vez la estampa barcelonesa, y un *San Nicolás de Bari* que conocemos gracias a un artículo del erudito local José Galiay Sarañana. ¹⁶¹

¹⁵⁴ A.H.C.B., GR./Rel./44.1-C2/74, GR/ Rel./44.1-C2/75 y GR/Rel/A/ 44.1-C3/1; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 91; Roy Sinusía, L., El arte del grabado... op. cit., pp. 34, 338, y 507 (cat. 210).

arte del grabado..., op. cit., pp. 34, 338, y 507 (cat. 210).

155 A.H.C.B., GR/Rel./43.5-C2/71; C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/9318, caja 41] AC/8824-C41.

156 A.H.C.B., GR/Rel./43.5-C1/8; C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/11612, caja 41] AC/8791-C41;
ALCOLEA GIL, S., "Francisco Plá, el vigatá (1743-1805)", AUSA, 9, 1954, vol. 1, pp. 404-406, espec. p. 406.

 ¹⁵⁷ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12471, caja 49] AC/9791-C49; C.L.Z., Fondo de estampas.
 158 C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12472, caja 7]; JOVER FLIX, M., La Santa Cinta de Tortosa.
 VIII centenario 1178-1978, Tortosa, 1978, pp. 208-247; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 338 y 508 (cat. 213).

¹⁵⁹ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12470, caja 57] AC/10951-C57.

¹⁶⁰ [Sin autor], Exposición de Grabados de Autores Españoles: celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1880, Barcelona, Est. tip. de los Sucs. de Narciso Ramirez y C^a, 1880, p. 20.

¹⁶¹ Galiay, J., "Nuestra Señora del Pilar y los grabadores", *Doce de Octubre*, 6, 1947, pp. 63-65, espec. p. 64; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, *op. cit.*, p. 339.

Todas estas obras nos acercan al grabador aragonés más prolífico, que abasteció en su tierra una buena parte de la demanda de estampas, y cuya fama traspasó los límites del antiguo Reino de Aragón, como acreditan las láminas que abrió para las prensas de diversas ciudades españolas, donde vivían acreditados artífices y el grabado aún gozó de un mayor desarrollo. De la notoriedad alcanzada por nuestro calcógrafo contamos con el valioso testimonio del cronista zaragozano Faustino Casamayor que recoge la noticia de su muerte acaecida en 1807: murió el famoso gravador D. Matheo González de más de 70 años, cuia memoria será eterna en las muchas, y excelentes obras de gravado que en tan dilatada carrera de vida han sacado a la luz, especialmente en los retratos, siendo uno de entre los infinitos el del inmortal D. Ramón Pignatelli, quien le encargó la de todas las obras del Canal Imperial, que posteriormente a su muerte no bastante llorada dio a luz su sucesor el Conde de Sástago, cuio delicado buril le hará memorable en la posteridad, mereciendo a la Real Sociedad Aragonesa de la que era uno de sus socios de mérito, un elogio que insertó en sus actas. 162

El grabado ilustrado representado por José Dordal

Este pintor y grabador en dulce fue discípulo de la Academia de San Carlos y con posterioridad de la de San Luis de Zaragoza, ¹⁶³ institución esta última que le nombró académico de mérito y teniente-director de la clase de pintura en 1805. ¹⁶⁴

Como pintor consta el pago de 78 libras, 12 sueldos y 8 dineros, efectuado el 30 de agosto de 1803, por la decoración de la sacristía de la iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza, con cuatro cuadros sobre la vida del santo, los ángeles de las pechinas y la cúpula oval. ¹⁶⁵ A sus pinceles se deben también un *Retrato de José de Palafox*, según revela una carta enviada al general por Felipe Sanclemente, fechada el 19 de octubre de 1814, en la que manifestaba haber comprado la pintura a la viuda del artista durante la ocupación francesa y haberla regalado a su benefactor Carlos Doyle. ¹⁶⁶

¹⁶² SAN VICENTE PINO, A., Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 167.

¹⁶³ OSSORIO Y BERNARD, M., Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-84, p. 188; CORREA, A. (coord.), "Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII", en Villena, E. (comis.), Fernando Selma: el Grabado al Servicio de la Cultura Ilustrada, (Catálogo de la exposición), Madrid-Valencia, Fundación "la Caixa", 1993, pp. 125-147, espec. p. 131.

González Hernández, V., Fondos Artísticos..., op. cit., p. 77; Ansón Navarro, A., Academicismo..., op. cit., p. 210; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 41, 322, y 423.

¹⁶⁶ SORANDO MUZÁS, L., "Estudio emblemático de la iconografía de D. José de Palafox", Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática, VII, 2001, pp. 325-346, espec. pp. 345-346.

Entre sus primeras obras grabadas, al final de la década de 1780, se encontraría una estampa de *Nuestra Señora del Tremedal* venerada en la localidad turolense de Orihuela, que representa la aparición de la Virgen a un pastorcillo. Esta obra, de sencillo dibujo y factura monótona, guarda gran similitud con otro grabado firmado por José Lamarca, abierto durante el periodo en el que Juan Sáenz de Buruaga ocupó la sede episcopal zaragozana, cuyas indulgencias vuelve a recoger la estampa de Dordal. ¹⁶⁷ De nuevo grabó esta advocación mariana tomando como modelo la estampa citada de Mateo González y José Camarón, reproduciendo con minuciosidad el tabernáculo y todo el conjunto escénico que lo rodea. A diferencia de la estampa original, muestra la talla de la Virgen en posición de tres cuartos e incorpora la figura del pastorcillo a sus pies. Por lo que se refiere al entramado lineal que sugiere el volumen, dista todavía de las sutiles transiciones que apreciamos en la obra de Mateo González [fig. 13]. ¹⁶⁸

En 1789 encontramos un primer trabajo datado que representa el escudo de José Romeo y Sanz, impreso en la tesis filosófica de su sobrino Juan Romeo y Tello defendida en la Universidad de Zaragoza (Zaragoza, Viuda de Francisco Moreno, 1789). En torno a esa fecha grabó las armas de los De Moor y Sancho incluidas en una *Real Provision Executoria de Infanzonía e Hidalguía* a favor de esa familia natural de Brea (Zaragoza). 170

En 1790 reprodujo una estampa de Pedro Beratón representando el descubrimiento del cuerpo del ermitaño Juan de Atarés por parte de los santos Voto y Félix, que encargó un devoto zaragozano anónimo con el fin de ilustrar su *Novena* (Zaragoza, Mariano Miedes).¹⁷¹ No es hasta 1793 cuando tenemos noticia de otro encargo: la apertura de una lámina grande y el retoque de una pequeña para la Cofradía de la Sangre de Cristo, en cuyas cuentas consta el libramiento de 34 libras a favor del calcógrafo. El nuevo grabado representa *El Descendimiento*, pasaje evangélico que inspira la obra de misericordia practicada por esta hermandad, consistente en recoger cadáveres de la vía pública y darles sepultura.¹⁷²

El 27 de julio de 1794, la V. O. T. de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) le encargó una lámina del Santo Cristo venerado en su iglesia conventual, con la condición de que estuviese terminada para septiembre y la previsión de tirar media resma de estampas, entre las que se incluirían

¹⁶⁷ C.L.Z., Fondo de estampas; C.Z.A.Z., Fondo de estampas.

¹⁶⁸ C.L.Z., Fondo de estampas; SAN VICENTE PINO, Á., Años artísticos de Zaragoza..., op. cit., p. 128; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 320.

 ¹⁶⁹ Roy Sinusía, L., "Estampas del Libro de Conclusiones...", op. cit., pp. 461, 475, y 498 (cat. 11).
 170 PELEGRÍN СОLОМО, Ма Т. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2008-2014, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2015, pp. 146 y 147.

¹⁷¹ B.R.S.S.C.B.Z., 19-10-20.

¹⁷² Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 166, 167, 320, y 458 (cat. 77).



Fig. 13. José Dordal. Nuestra Señora del Tremedal, (ca. 1789).

una docena en tafetán. Las estampas no gustaron a sus patrocinadores, pues el discretorio hizo constar que no se conformaban con el original, tal como se notificó al grabador, quien se ofreció a retocar la plancha y abrir otra más pequeña con la condición de que se le pagase el viaje de ida y vuelta a Zaragoza, así como la nueva lámina.¹⁷³

En torno a 1796 participó en la que es sin duda la empresa editorial zaragozana de mayor relieve de la época, la *Descripción de los Canales Imperial de Aragón, i Real de Tauste* del conde de Sástago (Zaragoza, Francisco Magallón, 1796), grabando tres viñetas y diecisiete planos de las obras hidráulicas por dibujo del marqués de Aguilar, Félix Guitarte y Ambrosio Lanzaco. Se trata de un trabajo de gran refinamiento, en el que destaca el paisaje del Bocal Real, que encabeza el capítulo segundo sobre la descripción de las obras, así como la inicial del texto en la misma lámina.¹⁷⁴

Otra obra en la que el grabador hace gala de un estilo minucioso, datada en 1796 por Ricardo Fernández Gracia, es la Virgen del Camino, advocación de gran arraigo en la capital navarra que se venera en su capilla de la iglesia parroquial de San Saturnino. ¹⁷⁵ Poco después grabaría las Armas de los López de Ansó impresas en la Real provision executoria de infanzonia, ganada á pedimento de don Josef Lopez de Ansó, sus hijos y nietos, residentes en el lugar de Cosuenda (Zaragoza, Imprenta Real, 1797). ¹⁷⁶

De nuevo, la V. O. T. de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) requirió los servicios del grabador, estipulando el 22 de octubre de 1797 la apertura de dos láminas de bronce, una grande de pliego entero y otra pequeña de cuartilla, en el término de cuatro meses, por las que percibiría 60 y 10 duros de plata respectivamente, fijando la condición de que para la ejecución de la primera y su pago debía esperar el aviso de los comisiona-

¹⁷³ La Tercera Orden de San Francisco trató de adquirir en 1790 una plancha de bronce para imprimir estampas, comisionando para ello al ministro Pedro Pablo Cimbor y al presidente fray Ignacio García. A pesar de los gastos derivados por la construcción de la nueva capilla, la Orden Tercera no cejó en su empeño y encargó cuatro años más tarde la referida lámina a Dordal. Véase en Sanz Artibucilla, J. Mª, La iglesia de San Francisco y el Santo Cristo de la V. O. T., Tarazona, Típografía Martínez Moreno, 1924, pp. 197-198; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 320 y 321.

¹⁷⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC 39 y AC 7520 (prueba de estado), caja 77]; VIÑAZA, CONDE DE LA, Adiciones al diccionario..., op. cit., vol. II, p. 152; OSSORIO y BERNARD, M., Galería biográfica..., op. cit., p. 188; PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 305 (624-1); GALLEGO GALLEGO, A., Historia del grabado..., op. cit., pp. 313 y 314; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 41, 199, 201, 218, 321, 422, y 458-465 (cats. 78-97).

¹⁷⁵ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12967, caja 11] AC/1311-C11; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. 1, p. 305 (624-4); Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 31, 42, 123-125, y 248; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 324. Respecto a la labor pictórica de Dordal en tierras navarras, Ricardo Fernández Gracia cita el lienzo de San Francisco Javier para su capilla en la parroquia de Villafranca (1806). Véase en Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., p. 126.

¹⁷⁶ PELEGRÍN COLOMO, Mª T. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2008-2014..., p. 148.

dos, el ministro Ignacio Gil y el viceministro Vicente Veratón, con los que firmó un "compromiso". Asimismo, con el propósito de que se esmerara y aplicara toda su habilidad en sacar con la mayor propiedad y perfección el dibujo de dichas láminas, le gratificaron con una onza de oro y cuatro duros. La plancha para las estampas mayores la sufragó Mateo Casanate, quien además de deán de la catedral era síndico del convento de San Francisco, a cuyo nombre se hizo la escritura de cesión de la capilla que ocupaba la Cofradía de San Pedro Regalado a la Orden Tercera. Esta obra, fechada finalmente en 1799 y cuya letra manifiesta el patrocinio del deán y canónigo de la catedral, reproduce el antiguo altar del Santo Cristo. 177

Otro encargo procedente de tierras navarras es un San Fermín abierto a devoción de una carmelita descalza en 1798, que reproduce con gran fidelidad un modelo gráfico de extraordinaria calidad y de gran éxito, firmado por Bernard Picart en 1714 y distribuido por el Ayuntamiento de Pamplona. 178

Reseñable por su rareza es la lámina con diecinueve monedas que ilustra el libro de Vicente Requeno y Vives, Medallas inéditas antiguas existentes en el museo de la Real Sociedad Aragonesa (Zaragoza, Mariano Miedes, 1800). Sobre esta obra consta que el 1 de septiembre de 1800, el presidente de la Aragonesa, Juan Antonio Hernández de Larrea, ordenó entregar al autor del libro el dinero necesario para sufragar los gastos, especificándose el pago de 160 reales de vellón al calcógrafo. 179 Poco tiempo después grabó para la misma institución una matriz que representa a un perro con los síntomas de la rabia y el cráneo de este animal, destinado al Método y precauciones que deben observarse en las mordeduras de animales rabiosos y modo de entablar su curación (Zaragoza, Mariano Miedes, 1801). 180 De nuevo, el 1 de marzo de 1801, el señor Hernández de Larrea dispuso librar a favor de Dordal otros 160 reales de vellón [fig. 14]. 181

Hacía 1800 grabó una lámina de Cristo Sacramentado, la Virgen María, San Juan Bautista y el Ángel de la Guarda asistiendo a un moribundo, por dibujo de Mariano Azpeitia y a expensas de la Hermandad del Santísimo y Agonía de la iglesia parroquial de San Juan el Real de Calatayud (Zaragoza). Esta imagen la encontramos impresa en la Carta de Hermandad de la Archicofradia del Santísimo Sacramento y Agonía de la Iglesia Parroquial de S.

¹⁷⁷ Sanz Artibucilla, J. Ma, La iglesia de San Francisco..., op. cit., pp. 198-199; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 321, 465, y 466 (cat. 98).

178 Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 42, 126, y 245-248.

179 Pelegrín Colomo, Mª T. (coord.), Fondo Documental Histórico de las Cortes de Aragón. 2000-

^{2002,} Zaragoza, Cortes de Aragón, 2003, p. 180; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 248, 321, y 466 (cat. 99).

¹⁸⁰ ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 199, 248, 249, 321, 322, 421, 466, y 467

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 248, 249, 321, y 322.



Fig. 14. José Dordal. Perro con los síntomas de la rabia en Método y precauciones que deben observarse en las mordeduras de animales rabiosos y modo de entablar su curación (Zaragoza, Mariano Miedes, 1801).



Fig. 15. José Dordal y Mariano Azpeitia. Cristo Sacramentado, la Virgen María, San Juan Bautista y el Ángel de la Guarda asistiendo a un moribundo, (ca. 1800).

 $\it Juan~el~Real~de~la~Ciudad~de~Calatayud$ (Zaragoza, Imprenta de Magallón, 1858) [fig. 15]. 182

El 25 de agosto de 1801 recibió el premio de grabado, dotado con 20 pesos, convocado por la Real Academia de San Luis, consistente en dibujar y grabar el retrato de Ramón Pignatelli de medio cuerpo pintado por Goya, que avala su competencia como calcógrafo, especialmente en este tipo de género de mayor dificultad.¹⁸³

Ese mismo año grabó el *Milagro de los Corporales de Daroca* (Zaragoza), una de las mejores obras de este autor, donde los episodios que componen el prodigio se sitúan en un retablo imaginario, alrededor de la imagen central y de mayor tamaño que representa a mosén Mateo Martínez mostrando la reliquia a los seis capitanes cristianos que se disponían a

¹⁸² Colección Luis Roy de Zaragoza, Fondo de estampas.

¹⁸³ Viñaza, Conde de La, *Adiciones al diccionario..., op. cit.*, vol. II, p. 152; Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica..., op. cit.*, p. 188; San Vicente Pino, Á., Años artísticos..., *op. cit.*, p. 143; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 41, 42, 207, 228, 229, 322, 420, y 467 (cat. 101).



Fig. 16. José Dordal. Milagro de los Corporales de Daroca, 1801.

comulgar [fig. 16]. 184 Igualmente firmó otra imagen del milagro, en esta ocasión desprovista de data, que presenta una factura muy similar y reproduce la escena principal sin apenas variaciones. 185

La colaboración con el impresor Francisco Magallón la encontramos nuevamente en *El novicio y joven minorita: informado de sus obligaciones christianas, religiosas, misticas, y politicas* de fray Raimundo Sola (Zaragoza, Francisco Magallón, 1802), ilustrado por el *retrato de un novicio y religioso mortificado, según se representa en un cuadro de los noviciados de San Francisco de Aragón.*¹⁸⁶ Por aquel mismo tiempo debió grabar el *Retrato de fray Pedro de la Madre de Dios* por dibujo de Buenaventura Salesa. Se trata de una obra de extraordinario realismo, en la que el busto del carmelita se dispone en un óvalo apoyado en un pedestal, donde se declara su elección como provincial de Aragón en 1802.¹⁸⁷

Poco después firmó el *Retrato del Santísimo Cristo a la Columna*, venerado en la desaparecida iglesia de Santa Fe de religiosas dominicas de Zaragoza. La estampa recoge la repetida fórmula "abierta a expensas de sus devotos", por lo que podemos atribuir su apertura a los hermanos promotores y fundadores de la cofradía, entre los que se encontraba el impresor Magallón, que probablemente influyó en la elección del grabador. También figura una dedicatoria al duque de Hijar como primer hermano mayor en 1803.¹⁸⁸

Alrededor de esa fecha abrió una *Inmaculada*, de magistral dibujo y ejecución técnica, que encontramos impresa en una carta de hermandad de su congregación mariana instituida y renovada en la iglesia del convento de San Francisco de Zaragoza. ¹⁸⁹ En 1804 grabó el *Retrato de fray José Antonio de San Alberto*, destinado a la *Oración fúnebre* que sobre este religioso escribió fray Felipe de la Virgen del Carmen (Zaragoza, Francisco Magallón, 1804). Como modelo empleó un grabado firmado por Manuel

¹⁸⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12987, caja 19] AC/2674-C19; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 305 (624-2); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 42, 322, 323, y 467 (cat. 102).

¹⁸⁵ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. I, p. 305 (624-3); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 324 y 470 (cat. 110).

 $^{^{186}}$ http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12150/IDb2a621f7/NT3/, (fecha de consulta: 15-IX-2017).

¹⁸⁷ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. 1, p. 305 (624-7); ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 324.

¹⁸⁸ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/1838, caja 14] AC/1741-C14; C.L.Z., Fondo de estampas; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 42, 322, y 467 (cat. 103); Ascaso Domingo, C., La fundación de la hermandad del Santísimo Cristo en la Columna de Zaragoza, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2007.

¹⁸⁹ Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., *Bicentenario de la Academia..., op. cit.*, p. 72; González Hernández, V., *Fondos Artísticos..., op. cit.*, p. 78; Roy Sinusía, L., *El arte del grabado..., op. cit.*, pp. 42, 163, 164, 207-209, 322, 414, y 468 (cat. 104).

Salvador Carmona y Joaquín Inza como pintor. Coincide la fisonomía y expresión del rostro, al igual que el marco arquitectónico, aunque Dordal prescinde de toda ornamentación, del escudo de la orden y de la mayor parte de los objetos que aluden al ministerio y actividad intelectual del carmelita. ¹⁹⁰

En 1807 grabó una lámina de *El Buen Pastor*, titular de la Real Asociación de Caridad de las Cárceles de Zaragoza, destinada al sermón impreso de fray Miguel de Santander (Zaragoza, Francisco Magallón).¹⁹¹ Entre sus obras más logradas se encuentra además una *Sagrada Familia* que representa a san Joaquín y santa Ana con la Virgen niña, ejecutada en torno a 1800.¹⁹² Cabe destacar, asimismo, una *Inmaculada Concepción* venerada por san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y los santos mártires de Teruel Juan de Peruxa y Pedro de Saxoferrato, que encabeza el *Diploma de hijo espiritual de frailes menores de la Regular Observancia de San Francisco*, vinculado seguramente al cenobio turolense.¹⁹³ Otra obra de consolidado estilo y sobria concepción, acorde al gusto neoclásico, es una imagen de *Nuestra Señora de Rodanas* venerada en los términos de Épila (Zaragoza).¹⁹⁴

Una rara iconografía hallamos en un grabado pilarista impreso en raso de seda, en el que muestra la santa efigie apoyada en un pedestal con hornacina, sobre el que observamos dos palomas sosteniendo una corona de laurel, al pie de la columna, y que alberga en su interior la restitución de la pierna a Miguel Juan Pellicer por unos ángeles, que bien podría aludir al levantamiento del Primer Sitio e intercesión de la Virgen a favor del pueblo zaragozano. ¹⁹⁵ A esta obra hemos de sumar una *Venida de la Virgen* copiada de la que grabara Simón Brieva, que representa a Santiago al pie de la columna en un idílico paisaje a orillas del Ebro; ¹⁹⁶ otra versión de aspecto bucólico muestra al apóstol con gesto

¹⁹⁰ Ruiz Lasala, I., Bibliografía zaragozana del siglo XIX, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1977, pp. 28-29; Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 71 y 72; González Hernández, V., Fondos Artísticos..., op. cit., p. 78; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 42, 207-209, 322, 420, 468 (cat. 105). El retrato firmado por Manuel Salvador Carmona pertenece a la Colección Antonio Correa, [AC 2045 y otra estampa sin registro, caja 49].

¹⁹¹ Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza, recopilación de impresos, 8-122; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 42, 171, 172, 322, 324, 414, y 468 (cat. 106).

¹⁹² C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/8876, caja 15] AC/1812-C15.

 ¹⁹³ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/13281, caja 18] AC/2260-C18.
 ¹⁹⁴ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12768, caja 10] AC/1150-C10.

¹⁹⁵ C.Z.A.Z., Fondo gráfico; Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 86, 324, y 469

¹⁹⁶ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12815] AC/1095-C9; C.L.Z., Fondo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. 1, p. 305 (624-5); Lomba Serrano, C. y Giménez Navarro, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 71; González Hernández, V., Fondos Artísticos..., op. cit., p. 78; Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza..., op. cit., pp. 86, 324, y 469 (cat. 107).

más expresivo;¹⁹⁷ y de nuevo repite el mismo tema, esta vez con Santiago acompañado por un desproporcionado angelote al pie de la columna y sosteniendo el bordón.¹⁹⁸

Sin fechar encontramos otras estampas en las que el consolidado uso de la talla dulce nos permite situarlas al final de la centuria: *San Pascual Bailón*;¹⁹⁹ *San Gregorio Ostiense* alejando una plaga de langostas, abierta a devoción de María Josefa de Azlor, marquesa viuda de Ayerbe, quien donó la lámina a la cofradía del santo fundada en el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Zaragoza;²⁰⁰ así como las *Armas de la familia Gavín*.²⁰¹

Por último, hemos de subrayar la calidad artística que caracteriza buena parte de la producción de este autor, cuya cuidada factura está emparentada con la obra de Mateo González, lo que permitió a Dordal, gracias también a una sólida formación como dibujante, abordar una variedad de temas poco usuales en el grabado local. No cabe duda de que este discípulo y profesor de la Real Academia de San Luis es uno de los representantes mejor cualificados del grabado ilustrado.

Conclusiones

A modo de recapitulación, destaquemos la abundante producción de estampas de iconografía religiosa, independiente de la impresión libresca y encargada por las hermandades piadosas que vieron en la estampa volandera un medio eficiente de promoción de sus devociones. Capítulo aparte merece el culto a la Virgen del Pilar que generó una importante, incesante y selecta actividad gráfica, alentada desde su santuario zaragozano y seguida de las iniciativas particulares de impresores, libreros y grabadores. En lo que se refiere al grabado profano, si bien no puede equipararse numéricamente a la estampa de devoción, encontramos obras singulares y de magistral ejecución. Además de blasones y retratos, hemos de mencionar especialmente las láminas de carácter científico y técnico, así como el monumental conjunto de estampas destinado a divulgar las obras del Canal Imperial de Aragón y Real de Tauste.

¹⁹⁷ C.L.Z., Fondo de estampas; C.Z.A.Z, Fondo de estampas; Páez Ríos, E., Repertorio de grabadores..., op. cit., vol. 1, p. 305 (624-6); Roy Sinusía, L., El arte del grabado..., op. cit., p. 324.

¹⁹⁸ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/12801, caja 9] AC/1094-C9; C.L.Z., Fondo de estampas.

¹⁹⁹ Roy Sinusía, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 324 y 469 (cat. 108).

²⁰⁰ C.N.R.A.BB.AA.S.F.C.A.C., [AC/3129, caja 48] AC/9663-C48.

²⁰¹ LOMBA SERRANO, C. y GIMÉNEZ NAVARRO, C., Bicentenario de la Academia..., op. cit., p. 72; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., Fondos Artísticos..., op. cit., p. 78; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado..., op. cit., pp. 324 y 479 (cat. 111).

Otra cuestión digna de subrayarse es la importante evolución artística que advertimos, pues se evidencia una sólida formación en el dibujo y la asimilación de los preceptos académicos en el uso del buril. Este florecimiento del grabado fue posible, en buena medida, gracias a los calcógrafos mencionados, que abastecieron la creciente demanda de estampas con excelentes y refinados logros.

Un precedente artístico destacable supone la labor de Carlos Casanova, con obras muy relevantes ya en su etapa zaragozana, a la que sigue la brillante carrera desarrollada en la Corte, que no pasaría inadvertida entre los autores locales y, probablemente, influyó en el traslado de Braulio González a Madrid para perfeccionarse en el arte del grabado, tal vez con Juan Bernabé Palomino.

No obstante, el grabador más importante de la segunda mitad de siglo fue Mateo González, quien gozó de un merecido reconocimiento entre sus contemporáneos y, en especial, por parte de las reales corporaciones zaragozanas, que encargaron sus servicios y lo distinguieron. Sobre su formación artística, podemos establecer un vínculo entre su obra y la de Braulio González, tanto en lo que se refiere a la elaborada técnica como a la dulce expresión de algunos temas.

La excelente y copiosa producción de Mateo González, que entraría en competencia con la de otros artífices (a los que convendrá dedicar una renovada atención más adelante), explicaría el progreso que advertimos al final de la carrera de José Lamarca. También supondría un referente sustancial para los artistas más jóvenes como Simón Brieva o Mariano Latasa, al menos inicialmente, antes de formarse en la Real Academia de San Fernando con Manuel Salvador Carmona. Si bien su influjo mayor lo ejerció sobre Dordal, a quien podemos considerar su discípulo, asumiendo alguna relación de magisterio entre ambos. La muerte de este joven pintor y calcógrafo en el Segundo Sitio supondría el fin de esa etapa floreciente del grabado zaragozano.

De gran interés es la autoría compartida de algunas obras entre grabadores y otros artífices, la mayoría pintores, reveladora de un vínculo artístico sumamente provechoso que redundaría en un mayor prestigio de la estampa, facilitando al mismo tiempo la ejecución de encargos procedentes de otras poblaciones españolas. Señalaremos en primer lugar la colaboración entre Braulio González y José Ramírez de Arellano en la reproducción de la planta de la Santa Capilla de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar. Sobre todo hemos de destacar el uso de dibujos por parte de Mateo González de Juan Andrés Merklein, José Camarón, Francisco Pla, José Ramírez de Arellano, Carlos Salas, José Casassont, Del Plano, Manuel Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Sevilla,

Jaime Conde, Buenaventura Salesa, Manuel de la Cruz, Félix Guitarte, Tiburcio del Caso, Ambrosio Lanzaco, Luis Muñoz, Judas Bonilla y M. Illa. Cabe agregar a esta relación la labor conjunta de José Dordal con el marqués de Aguilar, Félix Guitarte, Ambrosio Lanzaco, Mariano Azpeitia y Buenaventura Salesa.

Ya por último, y conforme a lo expuesto, podemos afirmar que el grabado zaragozano del siglo XVIII fue una de las principales manifestaciones artísticas cultivadas en esta ciudad, a la vez que supone una notable aportación al arte gráfico español.

Grabados y litografías aragoneses en Navarra: el libro ilustrado, la estampa devocional y otros impresos. Una mirada desde los promotores

RICARDO FERNÁNDEZ GRACIA*

Resumen

Las relaciones artísticas de Navarra con Aragón dejaron en el siglo XVIII importantes testimonios en obras de escultura, bordado y también en grabados, como lo prueban los trabajos de Carlos Casanova, José Dordal o Mateo González. Sin embargo, el gran conjunto de arte gráfico de un maestro aragonés en tierras navarras fue la ilustración que José Lamarca realizó para las ediciones de los Anales de Navarra. De la primera, mandada destruir en 1757, se han conservado una sola colección de los monarcas que la ilustraban y algunas planchas. De la de 1766 que contiene escenas históricas, poseemos un conjunto singular en el panorama nacional, ya que a los dibujos preparatorios y pruebas de estado, añadimos en este estudio varias matrices de los mismos, con las que se completa el proceso creativo de unas imágenes muy vigiladas por las instituciones navarras, en aras a lograr sintonía entre la historia escrita y la plasmada en imágenes.

Palabras clave

Grabado, Estampa devocional, Libro ilustrado, José Lamarca, Proceso creativo, Anales de Navarra.

Abstract

The artistic relations between Navarre and Aragon left in the 18th century important testimonies in works of sculpture, embroidery and also in engravings, as it is testimony by the works of Carlos Casanova, José Dordal or Mateo González. However, the great set of graphic art of an Aragonese master in Navarre was the illustration that José Lamarca made for the editions of the Anales de Navarra. From the first one, that was ordered to be destroyed in 1757, only have been preserved a single collection of the monarchs that illustrated it and some printing plates. From the one made in 1766, that contains historical scenes, we have a singular set in the national outlook, because besides the preparatory drawings and press proofs, we added in this study several matrices of the same ones, with which there is completed the creative process of some images that are watched seriously by the Navarre institutions, in order to achieve harmony between written history and that expressed in images.

Key words

Engraving, Devotional stamp, Illustrated book, José Lamarca, Creative process, Anales de Navarra.

* * * * *

^{*} Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra. Dirección de correo electrónico: rfgracia@unav.es.

En el contexto de unas relaciones artísticas seculares

Tras ejemplos señeros de arte medieval navarro con referencias a conjuntos y artistas aragoneses, como los retablos góticos de la catedral de Tudela, el claustro del mismo templo y un sinnúmero de relaciones renacentistas entre Aragón y Navarra, los siglos del Barroco fueron testigos de renovadas conexiones entre ambos territorios, favorecidas por la proximidad geográfica, la pertenencia a la diócesis de Tarazona de las tierras del sur de la Comunidad Foral, por la iniciativa de algunos destacados personajes y por la calidad de las obras salidas de los talleres zaragozanos. En la etapa contemporánea las seculares relaciones artísticas, en general, parece que no fueron tan importantes, aunque es un tema que queda pendiente de estudio.

Recordemos, por ejemplo, que la introducción de las columnas salomónicas, a gran formato, llegó de tierras aragonesas al notable y expansivo taller de Tudela. El vehículo fue el arcediano de la Seo de Zaragoza, don Miguel Antonio Francés de Urritigoiti. A través de él llegaron a Tudela los diseños del prestigioso retablista aragonés Francisco Franco, para que maestros tudelanos realizasen el desaparecido retablo de la parroquia de San Jorge, en 1657. De Aragón llegaron maestros y en algún caso las obras escultóricas de sus talleres atraídos por una clientela con especiales medios económicos. Así hemos de explicarnos la obra de José Ramírez en Peralta, Puente la Reina y Lesaca,³ Juan Tornes en Aoiz, Falces y Uli Bajo,⁴ Nicolás Francisco Pejón en Sangüesa o Puente la Reina, Ildefonso Fuster en Bacaicoa y Miguel Puyal en las Benedictinas de Lumbier.⁵

También se documenta la presencia de destacados arquitectos y maestros de obras aragoneses, especialmente en la parroquia de Villafranca,⁶ en plena Ribera Tudelana y por tanto, más abierta a la influencia arago-

¹ CRIADO MAINAR, J., "Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 213-254.

² FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra durante los siglos del Barroco", Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. III. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 295-33.

³ Fernández Gracia, R., "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.

⁴ Fernandez Gracia, R., "Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra", *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 371-389.

⁵ Fernández Gracia, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 427-452.

⁶ AZANZA LÓPEZ, J., "Artífices aragoneses en la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca", en *Actas del III Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, (edición en CD), Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1988, y "Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura barroca navarra", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar*", LXXI, 1988, pp. 5-24.

nesa. Entre estos últimos destacan José Sánchez, navarro establecido en Aragón, José Sofi, fray José Alberto Pina, carmelita calzado, fray Bernardo de San José, carmelita descalzo, fray Juan de Alegría, dominico residente en la capital aragonesa y fray Antonio de Zaragoza, capuchino.

Las pinturas llegadas de Zaragoza a lo largo de los dos siglos no fueron muy abundantes. La influencia aragonesa se detecta como es lógico, en tierras meridionales y se concreta en la presencia de lienzos dieciochescos de Francisco del Plano y Pablo Raviella. Entre las obras del primero es preciso destacar por encima de todo el conjunto de los Franciscanos de Viana y a Pablo Raviella —presumiblemente el hijo— pertenecen los enormes lienzos del Sueño de San José y la Virgen con el Niño acompañados de un gran cortejo en gran escenografía barroca que, procedentes de la capilla de la Virgen de la Esclavitud en la extinta parroquia de San Juan, se conservan en la actualidad en la de San Jorge de Tudela. Por vía de legado testamentario llegaron a Cascante en 1672 los cuadros de la Oración del Huerto, Cristo en la columna, Ecce-Homo y Coronación de Espinas, pintados por Andrés de Urzainqui, natural de la localidad y establecido en Zaragoza, de los que todavía se conservan tres en la sacristía de la parroquia de la Asunción.

Respecto a las artes suntuarias, destacan por su calidad un conjunto de ricos ornamentos litúrgicos bordados de la segunda mitad del siglo XVIII que llegaron a distintos puntos de Navarra procedentes de sendos talleres establecidos en la capital aragonesa: el de Francisco Linzuain y el de José Galba. Los ternos de las Clarisas y Benedictinas de Estella, de la catedral la parroquia de San Nicolás, de las Agustinas y las Agustinas Recoletas, de San Pedro en Pamplona son unas muestras de la maestría y buen hacer de aquellos obradores.¹⁰

La hora de los grabadores aragoneses en tierras navarras en el siglo XVIII

Coincidiendo con el desarrollo que adquirieron las imprentas navarras del Siglo de las Luces, el empuje devocional de algunos santuarios

⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P., "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña", en *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, 1988, anejo 11, pp. 87-95.

⁸ FERNÁNDEZ MARCO, J. I., Cascante. Compendio de 2.000 años de historia, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1983, pp. 75-76 y Cascante, ciudad de la Ribera, Pamplona, Vicus, 2006, pp. 321 y ss.

⁹ Morales y Marín, J. L., *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Librería General, 980, pp. 85-86.

¹⁰ Andueza Pérez, A., El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017, pp. 53-55.

y el culto de sus titulares en la misma centuria, fue necesario requerir la presencia de grabadores foráneos, así como hacer encargos en Madrid, Roma, Valencia y, por supuesto, Zaragoza. Eran tiempos en Navarra de singulares proyectos editoriales ilustrados de la mano de las imprentas de Miguel Antonio Domech, los Herederos de Martínez y Pascual Ibáñez, así como de plasmación gráfica de leyendas ligadas a los referentes siempre presentes en el imaginario religioso como la de San Gregorio Ostiense, San Miguel de Aralar o San Veremundo de Irache.

Uno de los primeros ejemplos de la presencia de un grabador aragonés en estas tierras lo constituye la estampa de la Virgen de Araceli de Corella, obra de Gregorio de Mena a mediados de la década de los veinte del siglo XVIII. Le sigue la de Nuestra Señora del Romero de Cascante (1729), obra de Carlos Casanova. Pocos años más tarde, este último maestro realizó una estancia en Pamplona, a raíz de un encargo, no precisamente ligado al arte de grabar, sino para diseñar las andas del patrono San Fermín, en 1736 que serían ejecutadas por el platero Antonio Ripando. De hecho, en la documentación relacionada con la obra se le denomina platero. El año siguiente sería fecundo en encargos para Casanova desde las más prestigiosas instituciones, como veremos más adelante.

Cronológicamente le siguió José Lamarca que fue requerido por un emprendedor impresor, Miguel Antonio Domech, al que se debieron proyectos de ediciones ilustradas, entre ellos la reedición de los Anales de Navarra de Moret y Alesón (1750-1757) con los retratos de los reves navarros. De 1756, en el contexto de la impresión de la citada obra, data una interesante polémica sobre la conveniencia de emplear sólo el buril en aquellos retratos, en vez del aguafuerte que utilizaba Lamarca en los mismos. Pese a haber terminado muy mal con el impresor y a la destrucción de aquella edición, la presencia de Lamarca en la capital navarra fue ocasión para realizar obras por encargo del ayuntamiento, hombres de negocios y de otros impresores como los Herederos de Martínez o Pascual Ibáñez, destacando la definitiva edición de los citados Anales en 1766, en esta ocasión con las grandes hazañas de los monarcas navarros, en vez de sus efigies. De las ilustraciones de esta última obra se han conservado, excepcionalmente, todos los dibujos preparatorios y las pruebas de estado, amén de varias planchas que hemos conocido recientemente, conformando un conjunto de sobresaliente importancia en el panorama nacional e incluso europeo. La estancia de Lamarca en la capital navarra posibilitó encargos con destino para lugares fuera de la Comunidad foral,

 $^{^{11}}$ Molins Mugueta, J. L., "El culto a San Fermín", Sanfermines. 204 horas de fiesta, Pamplona, Larrión & Pimoulier, 1992, pp. 31-39.

como ocurrió con la estampa de San Judas Tadeo, destinada a Sojuela, en La Rioja, en 1765.

Cuando a fines de la década de los sesenta, José Lamarca dejó de trabajar para estas tierras, llegaron los delicados grabados de Mateo González, del que se documentan encargos entre 1769 y 1790. Finalmente, a este destacado maestro, le sustituyeron José Dordal y José Gabriel Lafuente a fines del siglo. El primero de ellos brilla *per se* por sendas estampas, documentadas en 1796 y 1798 para los dos grandes iconos devocionales de la capital navarra, San Fermín y la Virgen del Camino. José Gabriel Lafuente lo hará con más fuerza en las primeras décadas del siglo XIX, en este caso con multiplicidad de encargos, desde ilustraciones para libros o escudos heráldicos, hasta las tradicionales estampas de devoción.

En el momento del color: las litografías de Portabella

La llegada de las litografías, contra lo que pudiésemos conjeturar, no supuso un mantenimiento de la llegada de obra aragonesa a Navarra en lo que a estampa devocional se refiere. Apenas unas litografías del establecimiento litográfico de Portabella de alguna imagen mariana. Sin embargo, distintos carteles y portadas de programas de fiestas de los Sanfermines del último tercio del siglo XIX debieron llamar la atención de los habitantes de la capital navarra por su calidad y color.

Los establecimientos pamploneses de Ripalda, Cruz, Espada, Urrizola, Blánquez, Gascón, Ignacio García y Goyeneche acapararían gran parte de los encargos como estampas devocionales, diplomas, bandos importantes de alcaldía que anunciaban visitas regias, o programas festivos. Desde tierras cercanas a La Rioja también se sirvieron de litógrafos de Logroño (San Gregorio Ostiense, Vírgenes de Luquin y Virgen de Codés). A prestigiosos establecimientos litográficos de Valencia (Paso del Cristo del Huerto), Madrid (Virgen de Araceli de Corella) y Barcelona (Virgen del Camino de Pamplona, San Joaquín de los Carmelitas Descalzos de Pamplona y Nuestra Señora del Puy de Estella) se acudió en ocasiones señaladas. Los gozos impresos para distintos santuarios y advocaciones tuvieron como lugares de impresión la capital catalana. Incluso desde algunos santuarios como el de Aralar se solicitaron estampas litografiadas, algunas a color, a Francia. No faltó algún francés, hábil en la nueva técnica, que se estableció en Pamplona, como lo muestra una litografía de la fachada de la catedral firmada por J. Mouychard, realizada en el establecimiento del mismo y de Ezcurra en la Calle Chapitela, núm. 24.

A Aragón se acudió desde la Ribera por obvias razones. En Portabella de Zaragoza se realizó una sencillísima estampa devocional de la Virgen de la Barda de Fitero, mientras que desde Cascante encargaban sendas litografías de la Virgen del Romero y del Cristo de la Columna a Guillén y Cía de Calatayud. En Tarazona se hizo la estampa de la Virgen de la Paz de Cintruénigo en su retablo.

Entre los primeros impresos litografiados a color que pudieron contemplar los pamploneses, figura el bando fechado el 12 de octubre de 1851 y firmado por el alcalde marqués de Rozalejo, impreso en la Imprenta y Litografía de Ignacio García, con un dibujo de D. Aguirre, conservado en una colección particular. En su texto se daba cuenta de la remisión por parte del rey consorte don Francisco de Asís de los retratos de Isabel II y de él mismo con destino a la Casa Consistorial de Pamplona. En el diseño ornamental, muy ecléctico, destacan sendos jarrones y dos matronas que contemplan recostadas el escudo heráldico de la capital navarra.

Por su proyección popular y festiva destacan las portadas de algunos programas de fiestas de San Fermín y varios carteles para las mismas de las últimas décadas del siglo XIX, realizados en el prestigioso establecimiento de Portabella, si bien, en varias ocasiones, el diseño pertenece a distintos artistas navarros. No sorprende que aquel establecimiento aragonés se hiciese cargo de los carteles de 1884, 1887, 1890, 1891, 1898, 1899 [fig. 1], 1900 [fig. 2], 1901, 1902, 1904, 1906, 1907 y 1908, habida cuenta de que fue una de las empresas litográficas de mayor prestigio a nivel nacional en el periodo entre siglos, alcanzando asimismo un alto reconocimiento internacional. 13

Con estos ejemplos no pretendemos más que llamar la atención acerca de la presencia de aquel prestigioso establecimiento zaragozano en tierras navarras, con el convencimiento de que un estudio monográfico enriquecerá, en su día, el número de obras, procedentes de la capital aragonesa de distinto carácter y función, a lo largo de toda la geografía foral.

Los encargos y sus promotores

La documentación nos va proporcionando el conocimiento de la circunstancia o del vínculo concreto de los encargos, así como de los nombres concretos de quienes fueron los responsables o los enlaces para encontrar al artífice deseado. Desde obispos y abades, hasta cofradías, religiosos, ayuntamientos, parroquias, órdenes religiosas, santuarios, e

¹² Urricelqui Pacho, I., La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 172 y ss. y 395-396.

¹³ Serrano Pardo, L., Litografía Portabella. Biografía de una empresa familiar, Zaragoza, 1877-1945, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003.



Fig. 1. Programa de fiestas de Sanfermines de 1899 realizado por Litografía Portabella, según diseño de Istúriz (portada) y Cañas (contraportada). Colección Particular.



Fig. 2. Programa de fiestas de Sanfermines de 1900 realizado por Litografía Portabella, según diseño de Prudencio Pueyo. Colección Particular.

incluso familias o personas particulares, el abanico se nos presenta muy amplio y diverso a la hora de filiar las obras con sus promotores.

El arzobispo de Zaragoza don Manuel Pérez de Araciel fue el responsable del encargo en la capital aragonesa de la plancha de la Virgen de Araceli de Corella, venerada en su ermita y desde su inauguración en 1724, en el convento de Carmelitas Descalzas. Aunque ya existían planchas de la citada imagen, debidas al salmantino Juan Figueroa (1677) y a Gregorio Fosman y Medina (1698), la nueva transformación experimentada por la imagen coincidiendo con la llegada de las hijas de Santa Teresa, a una con la protección del arzobispo, aconsejaron la difusión del nuevo modelo. Como hemos señalado recientemente, el grabado, obra de Gregorio de Mena, se deberá datar en la primera mitad de la década de los veinte del siglo XVIII, ya que el arzobispo estuvo al frente de la mitra cesaraugustana entre 1717 y 1726. En Zaragoza y en su localidad natal de Alfaro dejó innumerables pruebas de su caridad y promoción de las artes. 14 A su munificencia se debió la imagen de alabastro, enviada en 1724, que preside la fachada del convento de Araceli de las Carmelitas Descalzas, construido entre 1722 y 1724 y un repostero con sus armas, que legó por afecto a la Virgen de Araceli. Al año siguiente del fallecimiento del arzobispo Pérez de Araciel († 1726), en 1727, se fundó en las Carmelitas de Araceli una memoria perpetua por su alma consistente en dos aniversarios con vigilia, misa con ministros y responso, todo cantado, para celebrar en los días o infraoctavas de la Virgen de Araceli y del Corpus y San Miguel, dejando para ello un capital de 3.200 reales de plata.¹⁵ El prelado tenía un hermano que llegó a ser definidor de los Carmelitas Descalzos, con el nombre de fray León de la Madre de Dios. Las religiosas de Corella guardan otros objetos legados por otros familiares del arzobispo como el relicario que contiene una pintura que era de la propia Santa Teresa, obsequio de don Vicente Pérez de Araciel (1657-1734), que perteneció al Consejo de Castilla, fue Regente del Consejo de Italia y presidió el Consejo de Órdenes.¹⁶

En cuanto a ayuntamientos, conocemos algunos ejemplos de encargos desde Tudela, Cascante y Pamplona. El de Cascante solicitó varias planchas a tierras aragonesas. Por un lado su escudo heráldico municipal, que se representa en una elegantísima composición entre sendas figuras

¹⁴ Martínez Díez, J., Historia de Alfaro, Logroño, Talleres Gráficos de Editorial Ochoa, 1983, pp. 489-495

¹⁵ Archivo Carmelitas Descalzas de Corella, F-II-41, Libro de Fundaciones y Memorias 1805-

¹⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2017, p. 209.

aladas y una guirnalda. Hemos localizado el citado grabado en una tesis de grados de fray Manuel Lamata y Munárriz, impresa en Zaragoza en 1773 por Francisco Moreno.¹⁷ El grabado del escudo está firmado por *Aguesca* que ha de corresponder bien a Jerónimo Agüesca, grabador oscense de mediados del siglo XVII o a su hija Teresa que causó gran admiración desde su niñez al trabajar los buriles.

Para la patrona de la ciudad de Cascante, Nuestra Señora del Romero, llegaría la primera obra documentada con destino a Navarra de Carlos Casanoya en 1729, cuando el futuro pintor de Cámara aún estaba en donde había contraído matrimonio con la hija de su maestro Francisco Zudanel v aún no había viajado a San Sebastián, en donde firmará su *Libro* de ornatos en la casa de Juan de Aldaco. En la inscripción de la estampa de la Virgen del Romero, como caso único y excepcional, podemos leer los nombres del alcalde y regidores de la ciudad, en un claro mensaje de proyección de imagen por parte de los mismos. No conocemos ningún original de la estampa, sino una reproducción que publicó Fernández Marco. 18 El alcalde mencionado en la inscripción se ha de identificar con don Joaquín Jiménez de Antillón que ingresó en la Orden de Santiago en 1700, ¹⁹ y pertenecía a un linaje aragonés que llevaba establecido en Cascante desde el siglo XV.²⁰ El último de los regidores que se anotan, don Miguel Martín, formaba parte de una familia que había obtenido ejecutoria de hidalguía como originarios de la casa Martinicorena de Munárriz. Un homónimo de Miguel Martín y Pancorbo fue capellán, que falleció septuagenario en 1768.21

El regimiento pamplonés encomendó a José Lamarca una gran lámina de San Fermín, retallada en varias ocasiones e incluso con la alteración de la fecha original. La inscripción hace alusión a la iniciativa de la ciudad, pero excepcionalmente, se ha conservado el acuerdo para su realización de 1756 suscrito por el librero Miguel Antonio Domech, que fue el que se sirvió de Lamarca para su realización.²²

A fines del siglo XIX, la excelencia con la que se trabajaba en Zaragoza la litografía en color hizo que los programas de las fiestas de San Fermín de 1884, 1887, 1888, 1890, 1891, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1906 1907 y 1908 se realizasen por el establecimiento litográfico

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸ Fernández Marco, J. I., Cascante..., op. cit., s.p.

 ¹⁹ Índice de expedientillos y datas de hábito de caballeros de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, 1976, pp. 285 y 675.
 ²⁰ Fernández Marco, J. I., Cascante, ciudad de la Ribera, vol. II, Cascante, Vicus, 2006, pp. 191-193.

²¹ *Ibidem*, vol. III, p. 19.

²² Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit, p. 240.

de Portabella de la capital aragonesa.²³ En relación con los programas de fiestas hay que contemplar la posibilidad de que otras muchas localidades acudiesen al mismo establecimiento para el mismo fin. No existen, de momento, ni siquiera relaciones de los mismos. De ordinario, el modelo del cartel se repite en el programa, pero en algunas ocasiones, ambos impresos corrieron diferentes caminos. Los programas de 1888 y 1889 no siguieron al cartel y, por supuesto, que los programas llevaban también imagen litografiada en la contraportada en todos los casos.

El ayuntamiento de Tudela también encargó, en este caso a Mateo González, la plancha de la patrona de la capital de la Ribera, Santa Ana. Un acuerdo municipal de 1784, relacionado con las fiestas conmemorativas de la erección de la colegiata en catedral, nos indica que la estampa también sirvió como regalo o cumplimiento con compromisos de especial relevancia. La resolución del regimiento tudelano reza así: que mediante se halla su Señoría con positivas noticias que de la villa y corte de Madrid y otras partes han de venir muchos sujetos de la primera distinción que con su influjo han inclinado la piedad del Rey para elevar en catedral la iglesia, se les haga alguna práctica demostración de gratitud, y séala una la de repartirles estampas de raso liso y otra tela equivalente en la que se imprima la imagen de Señora Santa Ana, para lo que Su Señoría tiene abierta una lámina de metal con su retablo moderno, y para este agasajo serán suficientes de cincuenta a sesenta estampas.24 El historiador tudelano Mariano Sáinz y Pérez de Laborda, recuerda que era costumbre que el ayuntamiento repartiese cada año la víspera de la patrona Santa Ana 116 estampas, distribuidas del siguiente modo: 12 para el obispo, 50 para el cabildo, 6 a cada uno de los alcaldes, otras para los regidores, secretario y otras autoridades hasta completar la citada cantidad.25

Las órdenes religiosas también pusieron su interés en que grabadores zaragozanos abriesen planchas de imágenes de sus patronos, fundadores y carismas correspondientes. Jesuitas, Carmelitas y Carmelitas Descalzos requirieron a Carlos Casanova, Mateo González y José Lamarca para aquellos menesteres.

La naciente devoción del Corazón de Jesús impulsada por la Compañía de Jesús, al poco tiempo de las revelaciones al P. Hoyos, aprovechando la vinculación a Navarra del Padre Juan de Loyola, confesor de

²³ Agradecemos a Íñigo J. Muruzábal su deferencia para consultar su extraordinaria colección de los programas de fiestas de San Fermín.

²⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Estampa de Santa Ana", *Tudela, el legado de una catedral*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 300-301.

²⁵ PÉREZ DE LABORDA, M. *Apuntes tudelanos*, vol. I, Tudela, s/n, 1969, 3^a edición corregida y aumentada por José Ramón Castro Álava, p. 444.

Hoyos y rector de Tudela entre 1729 y 1732 y de Pamplona entre 1741 y 1745, hizo que en 1737 Carlos Casanova abriese sendas planchas, una de gran envergadura, gran contenido iconográfico y proyección que no conocemos sino por una descripción y otra con la Sagrada Víscera, muy sencilla, que copia en todo la estampa de Petrus Masini, por dibujo de Carlos Natoin, que ilustra el libro del Padre Gallifet *De cultu Sacrosancti Cordes Dei ac Domini Nostri Jesu Christi*, editado en Roma en 1726.²⁶

Mateo González fue solicitado por los carmelitas en sus dos ramas. Los Calzados de Pamplona le requirieron para sendas planchas de la Virgen del Carmen hacia 1780 y San José (1790). Con ambas se estamparon numerosos ejemplares y fue necesario retallar



Fig. 3. Tesis de grados de fray Antonio Palomar, estampada en tafetán en Pamplona en 1759, con un grabado de San José con el Niño de José Lamarca. Colección Particular.

y retocar las matrices. En la colección de Antonio Correa se conserva un ejemplar de la Virgen del Carmen retocada por José Gabriel Lafuente a comienzos del siglo XIX. Asimismo, en la obra del carmelita calzado Padre Roque Alberto Faci, editada en Pamplona en 1674, que recoge numersosas sentencias teresianas para todos los días del año, encontramos un grabado de José Lamarca con el tema de la transverberación de la santa de Ávila.²⁷

También desde la órbita de los Calzados o de la Antigua Observancia debió recibir sendos encargos con la imagen de San José el grabador José Lamarca. Al menos se utilizaron con ilustración en dos tesis de grados que se conservan en una colección particular. Es preciso advertir que en El Carmen de Pamplona radicaba una importante cofradía de San José, fundada en 1716 que celebraba al santo con toda solemnidad litúrgica y

²⁶ Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad..., op. cit.*, pp. 90-92.

²⁷ FACI, R. A., Días y obras admirables de N. S. Madre Teresa de Jesús divididas en los doce meses del año para diversión de sus devotos y gloria de la Santa Doctora Carmelita, a quien las consagra, Pamplona, Herederos de Martínez, 1764.

con hogueras y voladores.²⁸ Es posible que los que iban a obtener grados las pidiesen a alguna imprenta que las tuviese para otros menesteres y funciones. En el primer caso la tesis impresa en tafetán pertenece a fray Antonio Palomar, realizada en Pamplona en 1759 en el establecimiento de Miguel Antonio Domech [fig. 3]. Dada la relación de este impresor con el grabador Lamarca es posible que para esas fechas ya le pudo haber encargado la plancha de San José con el Niño en un óvalo y rodeado de azucenas y follaje muy fino y recortado e incipientes rocallas. Se acompaña de la siguiente inscripción Inveni quem diligit / anima mea Cant. 3 v.4 / Iph Lamarca ft. La otra estampa josefina es ya de estética plenamente rococó con el santo jugueteando con el Niño y dos cabezas de ángeles contemplando la escena, mientras otro de cuerpo entero sostiene la vara florida y una gran rocalla con fragmentos de arquitectura orlan la composición. En la parte superior, una inscripción tomada del Salmo 104, v. 21, reza: Constituit eum Dominum domus suae et principem omnis possessionis suae, mientras que en la parte inferior firma el autor de la plancha: *Jph Lamarca* Ymb et exc Caesarauguste. La tesis a la que ilustra el grabado calcográfico está impresa en Pamplona por Pascual Ibáñez en 1775 y corresponde a los grados de fray Francisco Albalate.

El múltiple encargo para el citado Mateo González provino del convento de Nuestra Señora de los Dolores de las Carmelitas Descalzas de Lesaca. En este caso las vinculaciones con Zaragoza de gran parte del exorno es algo que destaca de modo sobresaliente. Desde el diseño del retablo mayor y sus esculturas, hasta el palio y un conjunto de planchas para escapularios, cartas de profesiones de religiosas y la excelente matriz de la titular con la advertencia en la inscripción de la estampa de que era obra de Ramírez, es algo también destacable y ciertamente excepcional en su contexto.²⁹

En el convento de Agustinas Recoletas de Pamplona se veneraba desde mediados del siglo XVII la imagen de la Virgen de las Maravillas. Recientemente hemos atribuido el elegante grabado de la imagen a Carlos Casanova, que se deberá datar, con toda seguridad, con su presencia en tierras navarras, entre 1736 y 1739 [fig. 4]. La comparación de los motivos que orlan la hornacina de la Virgen (angelotes, cartelas) con los diseños de otras estampas de Casanova de la década de los treinta no parecen dejar duda alguna acerca de la atribución. Entre las semejanzas con otras obras suyas, señalaremos algunos detalles de decoración vegetal de su

²⁸ Núñez de Cepeda, M., Los Antiguos Gremios y Cofradías de Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948, p. 317.

²⁹ Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 157-162.



Fig. 4. Virgen de las Maravillas, por Carlos Casanova, (ca. 1736-1739). Colección Particular.

libro de ornatos (1731-1732), la cartela de la estampa de la Venerable Inés de Jesús Franco (1733), las guirnaldas del de San Gregorio Ostiense y los ángeles y el modo de presentar la imagen del grabado de la Virgen del Pueyo (1734). 30

La plancha no se ha conservado, pero tenemos constancia de su utilización a fines del siglo XVIII, como lo prueba una estampación en tafetán amarillo que figura en la tesis de grados estampada por Antonio Castilla en 1789 y que se conserva en la clausura de las Agustinas Recoletas.

La orden benedictina requirió también los trabajos de José Lamarca y José Gabriel Lafuente. El primero es el autor de la estampa de San Beremundo que ilustra el libro sobre el santo editado en Pamplona, en 1764, ³¹ obra del abad fray Miguel de Soto Sandoval, maestro de teología en el Colegio de San Vicente de Salamanca y regente y catedrático de prima de teología en la Universidad de Irache. José Gabriel Lafuente realizó una pequeña plancha con la imagen de San Benito y su cruz, a fines del siglo XVIII, para las Benedictinas de Corella que se utilizó tanto en escapularios, como en el libro de la Regla benedictina editado en Pamplona en 1797. ³²

En cuanto a cofradías, en otras regiones tan potentes, en Navarra apenas realizaron encargos y los que se hicieron recayeron en maestros aragoneses. Ni que decir tiene que el encargo de varias planchas a Carlos Casanova, en 1737, por parte de la cofradía y santuario de San Gregorio Ostiense es lo más señalado de todo. Las cuentas no dejan lugar a dudas y aquellas estampas servirían en las décadas sucesivas para difundir la devoción al santo, que había ganado popularidad. Siguiendo el ejemplo de otros santuarios, debió influir la insinuación o mediación de algún cofrade ilustre, y se procedió al encargo de varias planchas de mayor tamaño y calidad, aprovechando la estancia en Pamplona del célebre grabador aragonés, Carlos Casanova.

San Gregorio Ostiense, como protector de las plagas de langosta que asolaron al campo español, había ido ganando devotos, sobre todo desde que comenzó a peregrinar su cabeza-relicario fuera de su basílica. La salida más antigua de la "santa cabeza" data de 1552. En 1687 la Diputación del Reino la pidió para que recorriese las merindades de Navarra y su viaje más importante y largo data de 1756-1757, en este caso costeado por la Real Hacienda, recorriendo Aragón, Levante, Andalucía, Extremadura y

³⁰ Pano Gracia, J. L. y Roy Sinusía, L., "Catálogo de obras", en *El grabador ejeano Carlos Casanova (1709-1770) y su hijo el medallista Francisco Casanova (1731-1778)*, Zaragoza, Diputación Provincial-Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2009, pp. 178-197.

³¹ SOTO SANDOVAL, M., Vida de el Glorioso S. Veremundo, monge y Abad de Hirache, Pamplona, Herederos de Martínez, 1764.

³² Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 316-317.

La Mancha.³³ De ese modo, la localidad de Sorlada fue un topónimo de amplia difusión en aquella España de los siglos XVII y XVIII, máxime con la ayuda del obispo de Pamplona don Gaspar de Miranda y Argáiz, auténtico paladín de la extensión del rezo y culto al legendario santo.

La documentación sobre el encargo quedó recogida en las cuentas correspondientes al periodo que va de mayo de 1737 a mayo de 1738. Allí quedaron recogidas distintas partidas referidas a todo lo relacionado con las planchas y su estampación. En la primera, referente a las láminas se lee: mas ochocientos sesenta y ocho reales pagados a don Carlos Casanova por el coste de dos láminas y un sello de San Gregorio, consta por escritura y recibo.³⁴ En la partida correspondiente a la estampación se lee: mas ochocientos reales pagados a dicho Casanova por la impresión de dos mil estampas mayores y cuatro mil menores y más dieciséis reales por doce estampas en vitela para regalar al Señor Obispo y Señores Jueces, constó de recibo.³⁵ Por otra tercera partida se hace constar el pago de 16 reales al procurador Oronoz que corrió con el cuidado y el encargo de las láminas y su estampación.

Los cofrades debieron quedar contentos con las obras de Casanova, ya que al poco tiempo se le encargó otra lámina pequeña para incluir en los rezos y versos del santo, concretamente entre 1739 y 1740. En las mismas cuentas se hicieron una especie de escaparates con sus marcos, puertas y bisagras para que los cuestores llevasen a las demandas con la estampa grande de San Gregorio.³⁶

La estampa mayor ha sido más estudiada por su contenido iconográfico, dado que se ilustra con viñetas alusivas a la historia legendaria del santo y al ceremonial seguido en la bendición del agua pasada por las reliquias que se contienen en su cabeza argéntea. Las de menor tamaño las hemos podido localizar en distintas colecciones y, aunque son más simples en su composición, obtuvieron un gran éxito, ya que se llegaron a litografiar en pleno siglo XIX para seguir satisfaciendo a la gran demanda.

La otra cofradía que demandó grabador a Zaragoza fue la de San Babil de Tudela, encargando la matriz y las 300 primeras estampas a Francisco Oliván, por la cantidad de 180 reales. Se trata de una sencilísima imagen con el santo de cuerpo entero al que se presenta como abogado contra todos los dolores y unos niños y tullidos a sus pies.³⁷

³³ BARRAGÁN LANDA, J. J., "Las plagas del campo español y la devoción a San Gregorio", Cuadernos de Etnología y etnografía de Navarra, 29, 1978, p. 291.

³⁴ Archivo Parroquial de Sorlada, Libro de Cuentas de la Cofradía de San Gregorio 1690-1751, cuentas dadas en mayo de 1738, f. 284 v.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, cuentas dadas en mayo de 1740, ff. 291 y 292.

³⁷ Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 296-298.

Las parroquias tampoco destacaron por sus encargos. Únicamente hemos documentado el caso de la de San Saturnino de Pamplona que se gobernaba mediante una especie de junta u Obrería en la que estaban representados los barrios del antiguo burgo de San Cernin. En su sede se erigió la capilla dieciochesca de la Virgen del Camino (1757-1776), una advocación tremendamente popular en la capital navarra, que contaba con una estampa junto a San Fermín y San Saturnino de 1721. Sin embargo, a fines de la centuria, aquel modelo y su pequeño tamaño estaban desfasados para los gustos imperantes y, sobre todo, para la técnica que ya no era simplemente un manejo de buriles como el que podía hacer un platero. Conocemos los pormenores del encargo a José Dordal, en 1796, de la nueva plancha gracias a unas notas de los semanarios y recetarios del archivo parroquial, que son lacónicos en su redacción, pero que aportan, en este caso, las claves para constatar cómo se procedía en este tipo de encargos, en que mediaba siempre el conocido, el agente comercial, el pariente, etc. En sendas partidas correspondientes a 1796 y 1797 se documenta perfectamente la ejecución de la plancha en la capital aragonesa. En el mes de abril de 1796 se anota un pago por la plancha de cobre de 40 reales y en noviembre del año siguiente se abonan 937 reales a don Felipe Clemente por la apertura de la lámina y estampas de raso papel que ha remitido para la Obrería.³⁸ En el semanario de la administración parroquial correspondiente a la semana de 26 de noviembre a 3 de diciembre de 1797 queda corroborado, una vez más, el pago de 937 reales y 18 maravedís pagados a Felipe San Clemente, de Zaragoza, por la lámina y estampas de raso y papel que ha remitido para la Obrería.³⁹ Con gran posibilidad, hemos de identificar a Felipe Sanclemente y Romeu (1758-1815) con al aragonés que enlazó a la parroquia con Dordal. Sanclemente fue mayordomo de la cofradía de San Joaquín de comerciantes de la capital aragonesa, participó activamente en el primer sitio de Zaragoza y fue vocal de la Junta Militar por designación del general Palafox. Su retrato es conocido a través de un grabado firmado por Juan Gálvez y Fernando Brambilla en 1812-1813, que pertenece a la serie de la Ruinas de Zaragoza, en cuya inscripción se anota que pertenecía al Comercio de Zaragoza. 40

A la iniciativa personal se deben algunas estampas realizadas por maestros zaragozanos. En general pertenecen a grandes iconos de gran proyección devocional, entre las que mencionaremos las de la Trinidad de Erga, la Virgen de Ujué y el mismísimo San Fermín.

³⁸ Archivo Parroquial de San Saturnino de Pamplona, Recetario de 1796-1797.

³⁹ *Ibidem*, Semanarios de 1797.

⁴⁰ PÁEZ RÍOS, E., Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, pp. 150-160, y vol. II, 1982, p. 389.

La primitiva plancha de la Trinidad de Erga, debida con toda seguridad a Carlos Casanova, fue totalmente retallada en 1765, en época del obispo Miranda y Argáiz. El encargo se debió a don Juan de Echalecu, según se hace constar en la inscripción de la estampa que se retocó y manipuló con posterioridad. Echalecu era natural de la localidad de Cía en el valle de Imoz, en tierras de enorme devoción a la Trinidad. Entre 1708 y 1745 en que falleció, fue abad de Zarranz y, entre 1729 y 1745, sirvió la capellanía fundada por el abad de Alcoz don Martín de Echalecu, natural asimismo de Cía. 41 Con el paso del tiempo y a causa de las múltiples estampaciones, la plancha se retocó en numerosas ocasiones, la primera en 1766 en que se pagaron 27 reales y 6 maravedís por retocar la lámina de la estampa de la Trinidad y poner las letras de la indulgencia. En el citado año se grabó la fecha de "1766" en la matriz y, gracias al dato documental y a que la letra de la indulgencia difiere de los tipos de la inscripción original, hemos podido datar algunos grabados realizados con esa plancha en su debida cronología. Precisamente en unas conclusiones de Juan Jerónimo Irigoyen, celebradas en el Seminario Conciliar de Pamplona en 1788, que se imprimieron y estamparon en el establecimiento pamplonés de Joaquín Domingo, aún son visibles las últimas letras del apellido Casanova en la base de la imagen de la Trinidad, en el margen de la incisión.

Un caso especialísimo fue el de don Jerónimo Íñiguez, natural de Ujué, que mandó abrir láminas de aquella imagen a José Lamarca y también de San Jerónimo, aunque en este caso el encargo no fue para el maestro aragonés. 42 Íñiguez, había nacido en Ujué en 1718, 43 y encargó a lo largo del siglo, al menos hasta 1787, diversas planchas de la Virgen de Ujué con las que se estamparon numerosos grabados que el propio santuario adquiría con cierta periodicidad, para hacer frente a la demanda. Cuando Íñiguez decidía encargar nueva lámina, como ocurrió en 1765 con la de José Lamarca, enviaba cartas a los obispos, arzobispos y cardenales de las diferentes diócesis españolas, pidiendo indulgencias para la nueva estampa que había encargado, a la vez que les enviaba ejemplares estampados con las viejas planchas. En las misivas indicaba primeramente que la Virgen de Ujué era de las aparecidas, añadiendo: a cuya resulta a expensas de los reyes se le fabricó templo en el mismo sitio y desde el se ve y columbra lo principal del territorio de España y por la misericordia de Dios me surtió haber recibido el Santo Bautismo en el expresado templo y después me acaece tener casa en esta ciudad de Pamplona y deseando el que se aumente

⁴¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., p. 79.

⁴² Ibidem, pp. 310-315.

⁴³ Ibidem, p. 28.

más y más la devoción a María Santísima he conseguido de los Excelentísimos Señores Arzobispos de Toledo, Tarragona.. y obispo de Pamplona indulgencia para los que rezaren delante de dicha Sagrada Imagen en su templo y lo mismo delante de sus retratos, como también por cada Ave María que rezaren cuando da el reloj del dicho templo y una vez que me he aplicado a este fin ruego se digne conceder (...) y no teniendo empeño para con Vuestra Señoría Ilustrísima le adjunto un retrato para que le guarde en donde fuere del agrado de Vuestra Señoría Ilustrísima. En algunas de estas cartas indica y recalca que se abre lámina nueva para hacer constar al público y esperando este singular favor (...).44 Por lo general, Jerónimo Íniguez dejaba amplio margen en sus cartas, rogando que se contestase en aquel espacio en blanco, por lo que las respuestas firmadas y selladas por los prelados se encuentran, de ordinario, en el mismo folio. Otras contestaciones, las menos, aparecen en papel impreso oficial de los diferentes obispados, rubricadas por sus correspondientes titulares.

En un momento, el patronato de Ujué decidió comprar las citadas planchas para disponer de ellas y ordenar las estampaciones a su gusto y bajo sus condiciones de tirada y precio. La cuestión se solucionó con la entrega de las láminas por parte de Íñiguez, a cambio de la fundación de un aniversario en el citado santuario, consistente en la celebración de una misa cantada delante de la Virgen descubierta y con dos luces el día de San Jerónimo de cada año. En la escritura firmada por las dos partes se hizo constar que la fundación era una señal de gratitud que la fábrica de esta iglesia le hacía por dejar a favor de esta en propiedad y posesión privativa y para siempre las láminas o moldes que el insinuado Íñiguez hizo abrir a sus expensas para estampar a esta Santísima Imagen y que deseoso de promover su mayor culto y veneración. 45 El detalle que trata de la imagen descubierta no nos debe extrañar, pues la mayor parte de estas imágenes célebres y legendarias, como las de Roncesvalles, El Puy de Estella o del Sagrario de Pamplona, quedaban ocultas tras ricos cortinajes la mayor parte del año, quedando visibles únicamente en ciertas festividades y en solemnes visitas de destacados personajes.46

Las planchas de Ujué se tasaron en 25 ducados por parte de la fábrica del santuario, suma que Íñiguez aceptó pese a que, según propio testimonio, le habían costado mayor cantidad. Respecto a qué matrices podríamos identificar con las citadas en los documentos anteriores, hemos de pensar, al menos, en la realizada por José Lamarca en 1765. De

⁴⁴ Ibidem, pp. 164-167.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "A modo de prólogo: algunas reflexiones sobre la transformación de las imágenes marianas y su escenificación para el culto", en Felones, R. (coord.), *En montes y valles. Santuarios de Tierra Estella*, Estella, 2017, pp. 12-26.

otra abierta por Juan de la Cruz en 1726 no parece que la mandase abrir Íñiguez, ya que en esa fecha contaba ocho años y del resto de láminas a que alude el documento nada sabemos, ni tampoco de los grabados que se pudieron estampar con ellas.

Respecto a la delicada y sobresaliente matriz de San Fermín realizada por José Dordal en 1798, la lacónica inscripción da cuenta de que fue a deboción de una Carmelita Descalza [fig. 5]. Resulta muy probable que la religiosa perteneciese al convento pamplonés de su orden, entonces situado en la Plaza del Castillo. La devoción de aquella comunidad hacia el copatrono de navarra se remitía a los mismos tiempos de su fundación, a fines del siglo XVI. Doña Beatriz de Beaumont, que intervino en la llegada de las hijas de Santa Teresa a la capital navarra, era muy conocida en Pamplona por haber mediado para la consecución de la reliquia del patrón San Fermín, en 1572,47 con destino a su busto relicario. Las religiosas poseen un relicario del santo realizado en filigrana de plata, amén de algún lienzo, a modo de trampantojo, del busto de la parroquia de San Lorenzo. En cuanto a poner nombre a una religiosa en particular como promotora de la lámina, el asunto no es fácil. Si la religiosa era del convento pamplonés, podríamos conjeturar con sendas carmelitas de nombre Fermina, que entonces vivían en el convento pamplonés. La primera Fermina de la Santísima Trinidad (Berrueta Azor), falleció en 1806 a los 74 años de edad, era hija de Juan de Berrueta, que administró los bienes de las religiosas procurando su conservación y aumento en tiempos de dificultades y defendiendo las propiedades de la casa junto al escribano don Sebastián de Barricarte. La Madre Fermina tuvo otra hermana en la comunidad, de nombre María Antonia de San José, que nació en 1738, profesó en 1758 y falleció también en 1806. Es muy posible que dadas las relaciones de la familia con el convento, el mismo padre de la Madre Fermina, a instancias de la misma, solicitase la matriz del grabado. La otra carmelita del convento pamplonés con el nombre en femenino del obispo pamplonés fue la Madre María Fermina de San José (Esain Arce) que profesó en 1726 y falleció en 1804. Tenía dos hermanos sacerdotes y dos religiosas, una en las Benedictinas de Lumbier y otra en las Recoletas de Pamplona.48 Si nos hubiésemos de inclinar por una de las dos, parece que las posibilidades de la primera con la figura de su padre como administrador del convento posee más peso.

Todavía podíamos añadir a esta lista de personas particulares que solicitaron la apertura de una plancha en tierras navarras a un dominico

⁴⁷ Arraiza, J., San Fermín patrono, Pamplona, Ayuntamiento, 1989, pp. 41-44.

⁴⁸ Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., p. 248.

del convento de Pamplona que encargó a José Lamarca, aprovechando la estancia de este último en la capital navarra, una con la imagen de San Judas Tadeo de Sojuela (La Rioja), su localidad natal, con el objeto de difundir su culto y el de su reliquia. La plancha se ha conservado en una colección particular, aunque bastante deteriorada.

También a la iniciativa particular de algunos linajes se deben algunas planchas con los escudos heráldicos familiares para colocar tanto en las ejecutorias de hidalguía como en otros documentos. Pese a que en la capital navarra parece que tuvo un gran predicamento en este tipo de obras el platero Manuel Beramendi, hemos localizado una plancha en el Archivo General de Navarra firmada por José Lamarca⁴⁹ [fig. 6] y otra abierta por José Gabriel Lafuente para la familia de los Dronda de Uztárroz en el Valle de Roncal.⁵⁰ El escudo firmado por Lamarca está sin identificar, pero es muy posible que se deba relacionar con el baztanés Pedro Gregorio Echenique y Echenique (1718-1798), natural de Arizcun e hijo de Antonio y Graciana, esta última natural de Errazu. El hecho de presentar las armas de Echenique de la localidad de Errazu⁵¹ (tres flores de lis en jefe, dos crecientes ranversados y jaquelado) y la presencia de cruz de la orden de Santiago, nos lleva al expediente de ingreso en esta última institución del mencionado don Gregorio, datado en 1764,52 cuando ya era un militar y hombre de negocios importante establecido en Chile.⁵³ La fecha de 1764 encaja perfectamente con la actividad del grabador aragonés, José Lamarca, en Navarra, en donde los allegados del nuevo caballero pudieron realizar el encargo.

Un último encargo de una persona particular para un grabador aragonés fue la estampa devocional de la Virgen del Romero en su retablo, solicitada por el capellán del santuario de aquella imagen mariana de Cascante, don Felipe Calvo en 1762. El ejemplar que conocemos, estampado en tafetán amarillo está firmado por Beratón. Este artífice resulta muy difícil de identificar con José o Pedro Beratón. Así lo hace notar Luis Roy Sinusía en su estudio sobre el grabado en Zaragoza. 55

⁴⁹ Archivo General de Navarra, Planchas calcográficas, caja núm. 8.

 $^{^{50}\,}$ https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/plancha-cobre-armas-dronda-villa-utarroz-noble-leal-valle-roncal-x54887253, (fecha de consulta: 4-III-2018).

⁵¹ Erdozáin Gaztelu, A., *Linajes de Navarra con sus escudos de armas*, vol. III, s/l, Editorial Mogrobejo-Zabala, 1995, pp. 46-47.

⁵² CADENAS Y VICENT, V., Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII, vol. V, Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC), Ediciones Hidalguía, 1980, pp. 25-26.

 $^{^{58}}$ Otazu y Llana, A. de, $\it Hacendistas$ $\it navarros$ en $\it Indias,$ Bilbao, Gráficas Ellacuría, 1970, pp. 199 y ss.

⁵⁴ Fernández Gracia, R., Imagen y mentalidad..., op. cit., pp. 214-215.

⁵⁵ Roy Sinusía, L., El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006, pp. 293-298.

El citado autor sospecha que debió existir un parentesco entre ambos e incluso un aprendizaje del uno con el otro por el abreviado tratamiento de claroscuros y la parquedad técnica de sus obras.

Mayor importancia que las parroquias y cofradías a la hora de realizar encargos de planchas calcográficas tuvieron algunos santuarios, como los de Aralar o Santa Felicia de Labiano, íntimamente ligados a tradiciones legendarias y el de Ujué con un icono mariano que iba más allá de la institución parroquial que albergaba el gran conjunto pétreo medieval. Los dos primeros pusieron sus ojos en Mateo González, sin que tengamos constancia de fecha exacta, ni de la persona que pudo mediar con el maestro aragonés, mientras que desde Ujué, ya en los inicios del siglo XIX, optaron por José Gabriel Lafuente y Jorge y Constantino Blesa.

En el caso de Ujué, el grabador José Gabriel Lafuente aparece en las cuentas del santuario de 1817-1818 en una partida en la que se anota: 480 reales a José Gabriel Lafuente, vecino de Zaragoza y grabador, por el trabajo de retocar las láminas de esta Santa Imagen, la principal en 320 reales y la pequeña u ordinaria en 160 reales. 56 Se debe referir a las planchas de Gamborino y Lamarca, respectivamente. En los descargos de 1823-1824 vuelve a aparecer cobrando 300 reales por la ejecución de sendas planchas nuevas, que corresponderán a una de mediano tamaño, con la que se hicieron estampaciones en diferentes tintas y otra pequeña para escapularios.⁵⁷ En las mismas cuentas se anotaron pagos a Jorge Blesa, impresor de Zaragoza, por 3.000 ejemplares en papel y 100 en seda⁵⁸ y en años sucesivos recibió nuevos encargos con las tres planchas que únicamente se diferencian por sus tamaños: grande, mediana y pequeña. El nombre de Jorge Blesa se repetirá en la contabilidad anual por lo menos hasta 1842-1843.⁵⁹ A mediados de siglo las tiradas eran de 4.800 e incluso 5.000.60 En las cuentas de 1863-1864 aparece el nombre de Constantino Blesa con el encargo de 5.000 estampas. El mismo ya se documenta en estampaciones de un grabado de la Virgen con los reyes navarros ligados a la aparición mariana fechados en 1856, con la indicación de haberse renovado la plancha en aquel año. Constantino Blesa aparece en la documentación como encargado de estampaciones al menos hasta 1880. Al año siguiente, se hicieron 140 fotografías de la Virgen, pero el mercado de las estampas seguía acaparando el interés del santuario y de los peregrinos como lo prueban las miles encargadas entre 1882 y 1885.

⁵⁶ Archivo Parroquial de Ujué, Libro de Cuentas de la Primicia 1815-1905, cuentas de 1817-1818.

⁵⁷ Fernández Gracia, R., *Imagen y mentalidad..., op. cit.*, pp. 171-174.

⁵⁸ Archivo Parroquial de Ujué, Libro de Cuentas de la Primicia 1815-1905, cuentas 1823-1824.

⁵⁹ *Ibidem*, cuentas de 1842-1843.

⁶⁰ Ibidem, cuentas de 1857-1858 y de 1862-1863.



Fig. 5. Plancha de San Fermín por José Dordal, 1798. Colección Particular.



Fig. 6. Plancha para la realización del escudo de Pedro Gregorio de Echenique, (ca. 1764), por José Lamarca. Archivo General de Navarra.



Fig. 7. Plancha para estampar la imagen de Sancho el Mayor, con destino a la edición destruida en 1757 de los Anales de Navarra, por José Lamarca. Archivo General de Navarra.



Fig. 8. Plancha para estampar los retratos de los reyes don Carlos y doña Juana, con destino a la edición destruida en 1757 de los Anales de Navarra, por José Lamarca. Archivo General de Navarra.

Respecto a otras instituciones que encargaron planchas a Zaragoza, mencionaremos a la Real Sociedad Tudelana de Amigos del País, creada en 1778. En un principio contó con una empresa grabada al dictado de sus estatutos y de las consideraciones de Cesare Ripa, que debió ser obra de algún platero local. La escasa calidad de aquel primer diseño causó mala impresión a los asociados, algo que expresó así uno de ellos: *a todos ha desagradado la lámina y para la otra impresión creo se mudará el artífice*. Indudablemente, la impresión que iba a producir la primera publicación de la Real Sociedad Tudelana no iba favorecida con aquella imagen. El nuevo encargo recayó en Mateo González, que ya poseía experiencia en este tipo de composiciones emblemáticas y una larga trayectoria, pues había hecho en 1777 la de la Real Sociedad Económica Aragonesa. En 1779 fue una realidad la nueva empresa, realizada con la elegancia y la precisa técnica de un grabador del Siglo de las Luces.⁶¹

El gran proyecto de libro ilustrado: la historia de Navarra con sus reyes y sus gestas, a cargo de José Lamarca. Dibujos, planchas, pruebas de estado y definitivas

Las instituciones del Reino de Navarra, particularmente su Diputación, a través de sendos impresores, costearon las ilustraciones de la mayor empresa editorial con ilustraciones del siglo XVIII en Navarra: las ediciones de los *Anales* de Moret y Alesón, nada más mediar aquella centuria. Tanto para la primera edición destruida (1750-1757) como para la segunda (1766) el encargo de planchas recayó en su práctica totalidad en José Lamarca. El hecho de haberse conservado numerosa documentación de ambos proyectos, todos los dibujos preparatorios de la segunda edición, bastantes planchas de ambas ediciones y numerosas pruebas de estado de la segunda, nos obliga a hacer resumen de lo acontecido con el grabador.

La reedición de la historia de Navarra se ha de contextualizar en unos momentos en que Navarra vio peligrar su *status*, ante las reformas centralistas de los Borbones. En el siglo anterior, la primera edición de los *Anales* obedeció a contrarrestar los intentos centralizadores de la monarquía de Felipe IV, al rescate de un pasado glorioso, como cimien-

⁶¹ GUIJARRO SALVADOR, P., "Empresa de la Real Sociedad Tudelana de Amigos de Deseosos del Bien Público", en *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2007*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 232-235.

 $^{^{62}}$ Fernández Gracia, R., \mathring{Reges} Navarrae. Imagines et gesta, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 36 y ss.

to de un renovado "foralismo", así como a una evidente apuesta por la reivindicación de la memoria histórica propia, gravemente alterada por autores foráneos, en unos momentos en que los fueros parecían correr cierto peligro, en última instancia, la propia entidad del reino. En pleno Siglo de las Luces, los "fueros" constituyeron una señal de identidad para los navarros, como colectividad, en unos momentos, en que para muchos el status de Navarra constituía un incómodo arcaísmo, especialmente, en el reinado de Carlos III, cuando los ataques contra los "fueros" se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes no discutía asuntos concretos de tipo económico o militar, sino el mismo fundamento del régimen foral. La Diputación del Reino, debió pensar que los libros de Moret y Alesón vendrían muy bien como soporte histórico en aquel contexto, en el que el espíritu ilustrado iba calando poco a poco en algunas élites sociales. Además, la publicación se iba a ilustrar, con lo que la propaganda y persuasión estaban, si cabe, más aseguradas. Hay que tener en cuenta que el tema de las imágenes del pasado, gestas y retratos de los monarcas privativos navarros, ya no volverían a tratarse en la figuración artística hasta justamente un siglo después, en otro contexto muy diferente pero con alguna similitud. Nos referimos a la decoración del Salón del Trono del Palacio de Diputación, obra que se acometió cuando Navarra había pasado de Reino a Provincia, tras la convulsión de la Guerra Carlista, cuando, en virtud de la Ley Paccionada, aún se conservaron numerosas singularidades en base a un pasado peculiar, que bien vendría la pena recordar con motivo de la visita de la reina Isabel II a Pamplona, que, por cierto, no se realizó.

No deja de ser significativo, el hecho de que para ambas reediciones dieciochescas, se pensase en ilustrarlas, si tenemos en cuenta la historia del libro en el Siglo de las Luces, cuando instituciones, como la Real Academia de San Fernando, impulsaban todo lo relacionado con la renovación de las artes y del grabado, obteniendo como resultado magníficas, cuidadas, lujosas y primorosas ediciones, según el gusto francés, tanto en obras literarias, como de carácter histórico o científico.

La edición destruida en 1757 tuvo su origen en 1750, cuando el editor e impresor Miguel Antonio Domech propuso a la Diputación del Reino la reedición de los *Anales* de Moret-Alesón.⁶³ Al año siguiente se firmó un primer acuerdo y en 1752 el contrato definitivo. Sin embargo, en el mes de abril de 1755 el mismo Domech presentó un memorial junto con un graba-

⁶³ ITÚRBIDE DÍAZ, J., "Un impresor audaz y perjudicial en Pamplona en el siglo XVIII: Miguel Antonio Domech", *Príncipe de Viana*, 226, 2002, pp. 473-519.

do de Sancho el Fuerte para que la edición se enriqueciese con cuarenta y cuatro grabados correspondientes a las imágenes de los monarcas navarros, lo que supondría 1.500 pesos. Sin duda, se había visto influenciado por algunas ediciones que pudo ver en sus viajes o en su propio establecimiento. Como mercader de libros, hombre culto, políglota y erudito, contempló la idea de ilustrar la edición con retratos de los reyes, al modo de lo que se venía haciendo en distintos estados europeos desde el siglo XVI. En el memorial citado afirma que la propuesta la hacía tras haber consultado con personas eruditas y en aras al mayor lucimiento, afirmando que el precio no era caro porque el presupuesto lo había calculado sin atender al muchísimo más quehacer que en esta le traerá, la encuadernación de cada juego, cuyo precio, con no aumentarse así más que en tres pesos, crece en la estimación y valor más que la tercera parte (...).64 Indudablemente, los diputados entendieron que con aquellas imágenes incorporadas cerca de los textos que glosaban, complementaban el conocimiento de los monarcas, a la vez que sus pretendidos retratos se acompañaban de una serie de atributos, símbolos y emblemas que hacían de su contemplación algo que excitaba la agudeza del lector. La Diputación aceptó la propuesta y se firmó una escritura inmediatamente con la condición de hacer los grabados de medio cuerpo, incorporar el escudo heráldico de cada uno de los monarcas y orlas, tropheos y ornato se varíen todas, así como ha de variarse los retratos de los reyes.

En aras a evitar cualquier tipo de contingencia se determinó que, en cuanto estuviese listo cada uno de los dibujos preparatorios, se presentaría a la Diputación, antes de abrirse la lámina, por si estimaba oportuna alguna modificación. Una vez aprobado el dibujo y abierta la lámina, se había de presentar ésta última con un ejemplar estampado del grabado, para que todo estuviese a satisfacción de la Diputación y comprobar finalmente si era preciso reformar algo, en su caso, abrir de nuevo la matriz. Todas las planchas de cobre habían de quedar en el Archivo del Reino y por cuenta del citado Domech correría la compra del cobre necesario para las matrices, el encargo de los dibujos, la confección de las planchas, así como el papel para la estampación, impresión, encuadernación y dirección de todo el proyecto editorial.

En mayo de 1755 se examinó la estampa de Sancho el Fuerte y otros dibujos, advirtiendo los diputados a Domech que debía variar ornatos y rostros, poniendo unos a medio perfil y otros a perfil entero y que, disponiendo todos o la mayor parte que pueda, los presente juntos para la más pronta y mejor resolución y ejecución de la obra. 65 A lo largo del año se fueron aprobando

⁶⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., Reges Navarrae..., op. cit., p. 49.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 53.

diversos dibujos preparatorios y, a fines de febrero de 1756, había ya acuerdo sobre veintisiete modelos. Al terminar el mes de abril se examinaron los dibujos de Fernando el Católico y el emperador y el platero y grabador pamplonés de origen aragonés, Juan de la Cruz fue llamado a emitir juicio sobre todo lo presentado, ya que en la Diputación entendían que no podían dictaminar sobre materias formales y técnicas.

En lo que respecta a la elección de maestros para llevar a cabo todo el proyecto de ilustración, hay que hacer referencia a una disputa por la realización de los grabados que el impresor Domech encargó a José Lamarca. El platero pamplonés Manuel de Beramendi se sintió agraviado, entabló conversaciones con el editor y al no llegar a acuerdo alguno, presentó un memorial a la Diputación en el que defendía la técnica del buril frente a la del aguafuerte, afirmando que estando el suplicante esperanzado por el dicho Domech, en que se le daría aquella, desconfió de ello, por haber tenido noticia de que dicho Domech trataba de encargársela a otro (según concibe el suplicante) de inferior habilidad, sin embargo de que (...) le remitió un dibujo para que abriese un lámina, el que se lo devolvió el suplicante por haberlo remitido dicho Domech del todo trastornado, con varios papeles de advertencias que no contenía el dibujo, siendo así que el pacto era como aparece del papel entregado a Vuestra Señoría Ilustrísima en nombre del suplicante por mano de Domech, que se le había de entregar la figura que había de abrir en lámina enteramente perfecta. Y aún han mediado otros pasajes que omite el suplicante referir por no molestar a Vuestra Señoría Ilustrísima últimamente. Porque ha sabido que tiene dicho Domech dispuesta la lámina primera... Suplica a Vuestra Señoría Ilustrísima coteje con la lámina que presente dicho Domech, estas que el suplicante presenta hechas de su mano, como otras muchísimas que es notorio haber abierto. Y cuando para la graduación de la habilidad del suplicante no bastase el referido cotejo, suplica también a Vuestra Señoría Ilustrísima, mande entregar al suplicante un ejemplar de la lámina que presenta dicho Domech para que abra otra el suplicante, hecha la cual, gradúa Vuestra Señoría Ilustrísima las dos y cometa la obra al que mejor se desempeñase, allanándose el suplicante a abrirlas todas a buril, que aunque es más laborioso, es mucho más permanente y durable que abriéndolas con aguafuerte. Y a que caso que la suya salga reprobada en competencia de la que Domech tiene ya dispuesta no se le pague nada; pero caso que se le apruebe por peritos (siendo esto del agrado de Vuestra Señoría Ilustrísima) y encargue dicha obra, se allana también el suplicante a no pedir más precio que el que Vuestra Señoría Ilustrísima informándose de los mismos peritos, se sirviere arreglarle y a concluirla con la diligencia y cuidado que la primera, que así lo espera de la suma justificación, grandeza y soberanía de Vuestra Señoría Ilustrísima.⁶⁶

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 56-57.

De nada sirvió la reclamación y Domech, de acuerdo con lo acordado con la Diputación del Reino, realizó el encargo a quien estimó oportuno, mayoritariamente al aragonés José Lamarca, que rubrica en treinta y cinco ocasiones, quedando tres sin firma de grabador. Antonio Navaz, platero estellés avecindado en Pamplona, rubrica dos grabados y coloca el excudit, mientras que José Lamarca utiliza el fecit o faciebat. Con la primera expresión se alude a la realización del grabado mediante los buriles, mientras que con el fecit o faciebat, podríamos ir más allá, pensando que pudo realizar los dibujos preparatorios y ejecutar la apertura de la plancha, aunque en ningún caso eso sería extensible a la elaboración del discurso iconográfico, tarea que quedó en manos de Miguel Antonio Domech. El trabajo de Lamarca para los Anales lo hizo íntegramente en la capital navarra, a donde se trasladó con su familia para llevar a cabo su tarea, como haría años más tarde para realizar las cabeceras de la misma obra, en su edición de 1766. Dibujos y planchas de los reyes fueron ejecutados por él, fundamentalmente a lo largo de los primeros meses de 1756. Por las diligencias procesales de un pleito litigado en los tribunales reales navarros, en 1764, sabemos que Lamarca acabó muy mal con Domech, a cuenta de los retratos de los monarcas y otras obras que había trabajado para el citado impresor, entre las que figuraban un escudo de la ciudad de Pamplona y la ilustración de la obra de Quinto Curcio De rebus gestis Alexandri Magni (1759). El pleito se originó por un vale, fechado el 25 de julio de 1756, por valor de 600 reales que tenía Domech para cobrar de José Lamarca, en virtud de un ajuste de cuentas entre ambos. El aragonés fue a dar con sus huesos en la cárcel y tuvo que recurrir a las fianzas de Pascual Ibáñez, para el que trabajaba por aquellas fechas, en la ilustración de las viñetas de los Anales, en su edición de 1766. El procurador de Lamarca esgrimía a favor de su cliente, argumentando que el zaragozano era también acreedor del impresor navarro en concepto de diferentes encargos que le había hecho. Entre estos últimos figuraba una gran lámina de San Fermín que abrió por encargo de Domech, a quien se la había solicitado la ciudad de Pamplona a través de su secretario, en 1756.

La última noticia que poseemos de José Lamarca en relación con las estampas de los reyes data de 10 de noviembre de 1764, fecha en la que se dio cuenta en una sesión de la Diputación del Reino de un memorial del citado pintor y grabador, en el que pedía que el secretario de aquella corporación emitiese un testimonio de las láminas de los reyes que para los Anales se encargaron al impresor Domech y otras cosas y se resolvió de conformidad, se decrete. Por aquellas fechas, José Lamarca estaba trabajando en Pamplona, por encargo de Pascual Ibáñez, para las viñetas grabadas de la nueva edición de los Anales, que verían la luz en Pamplona en 1766.

Además, fue entonces cuando tuvo que hacer frente a la demanda de Domech para recuperar el vale antes aludido de 600 reales, por lo que la certificación que pidió al Reino se deberá relacionar con las diligencias judiciales del pleito aludido. Lamarca, en su condición de dorador y pintor hizo una declaración el 9 de octubre de 1765, requerido por la Obrería de la Parroquia de San Saturnino, dando por bien ejecutado el dorado y pintura realizados por el pintor Fermín Rico en la capilla de la Virgen del Camino.

Lamentablemente, aquella edición se mandó destruir completamente en 1757 por interponer notas y adiciones inoportunas, contrarias a las reglas de las reimpresiones. La misma suerte corrieron las estampas, las cuales dejaban mucho que desear desde el punto de vista de quienes las analizaron con todo rigor que fueron el doctor José Ramón Miranda y el segundo un jesuita, el Padre Mateo Javier Calderón. Incluso se llegó a contar con el informe de un tercero, el del licenciado Sagardoy.

Por fortuna, localizamos una colección encuadernada de cuarenta grabados que nos sirvió para el estudio pormenorizado de cada uno de los retratos reales.⁶⁷ Últimamente, también hemos tenido acceso a 13 planchas que sirvieron para la estampación de aquellos grabados. Se conservan en el Archivo General de Navarra⁶⁸ y corresponden a los siguientes monarcas: Iñigo Ximénez II, Ximeno, Iñiguez, Fortuño García II, García el Tembloso V, Sancho el Mayor IV [fig. 7], Teobaldo I, Teobaldo II, Enrique, Juana I, Felipe III, Fernando el Católico y doña Juana y don Carlos [fig. 8]. Sus medidas son o bien de 260 x 180 mm. o 250 x 175 mm. El resto se debieron de reciclar en las nuevas matrices de la edición de 1766, pues al secuestrarse la edición completa, todas las planchas se entregaron a la Diputación y se reaprovecharon en la confección de las láminas abiertas para la edición de 1766.⁶⁹

Una característica común a todos los retratos reales es la presencia de prisioneros, esclavos y salvajes, junto a armas y trofeos militares que evocan los triunfos de los reyes y de la monarquía pamplonesa y navarra de la Edad Media. Por lo demás, la organización es siempre repetitiva, con el óvalo más o menos ornamentado y de disposición mixtilínea en casi todos los ejemplos, para albergar la figura o figuras de los reyes. En el caso de matrimonios o madre e hijo, generalmente se ubican en la misma cartela, a excepción de los de don Felipe y doña Juana y de don Juan y doña Blanca, en que encontramos dos óvalos independientes para cada

⁶⁷ Ibidem, pp. 69-98.

⁶⁸ Archivo General de Navarra, planchas calcográficas, cajas núms. 1 y 2.

⁶⁹ Fernández Gracia, R., Reges Navarrae..., op. cit., pp. 68 y 106.

una de las figuras. En algunos casos, en la parte inferior, a ambos lados de la arquitectura o del escudo, aparecen pasajes determinados de hazañas identificativas de los monarcas. En algunos casos, además del escudo heráldico, hay también divisas o empresas particulares de cada soberano.

Otra característica reiterada en todos ellos es la presencia del sol junto a sus retratos, a excepción de aquellos que no fallecieron de muerte natural, en cuyo caso aparecen el cuchillo, la espada o algún objeto que identifique la violencia del óbito. Se trata de auténticos reves solares. Víctor Mínguez analizó pormenorizadamente en un estudio monográfico la presencia del astro solar y su significación emblemática junto a los monarcas. 70 Sin duda que la serie de los reves navarros son un buen testimonio de monarcas que reinan bajo el sol, símbolo en diferentes culturas de cualidades y virtudes positivas y beneficiosas, por lo que los gobernantes, reves y emperadores lo utilizaron para su representación, identificándose así la realeza con las imágenes solares. Algunas representaciones de los reves españoles del siglo XVII son un buen ejemplo de ello y también de buena parte del siglo XVIII, siglo éste en que el Padre Feijoo ofrecerá una nueva alternativa con proyección en la plástica áulica, aunque la imagen solar en la citada centuria estaba plenamente popularizada, aplicándose a la realeza en poesías y jeroglíficos de todo tipo. La interpretación más puntual de la presencia metafórica del sol en los grabados de la serie de monarcas navarros la hemos de interpretar tanto en evocación de Dios, porque el príncipe recibe de él su poder, como en el sentido de la institución monárquica, que transmite la soberanía. A esas claves de índole más general, hemos de añadir otra relacionada con la idea del mentor de las láminas, el impresor Domech, que afirma inspirarse en Diego Saavedra Fajardo, autor de la Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas (Munich, 1640), publicación de obligada consulta entre quienes ideaban imágenes en la España de los siglos del Barroco.

La edición de 1766 de la misma obra corrió a cargo de Pascual Ibáñez desde 1764, en que firmó el convenio con la Diputación del Reino. En esta ocasión también fue requerido Lamarca para su ilustración en las cabeceras de los capítulos, pero en esta ocasión no con retratos reales, sino con temas historiados de gestas correspondientes a los diferentes reinados. El mensaje que hemos de leer bajo todas las ilustraciones de la edición definitiva de 1766, es múltiple, siempre con la intencionalidad de resaltar unos hechos y, sobre todo, unas ideas sobre las distintas etapas y reinados. En primer lugar, encontramos algunas imágenes que significan

⁷⁰ MÍNGUEZ, V., Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.

el arraigo de la fe, la cimentación sobre la Iglesia de toda la realidad del Reino, llegando a representarse hasta hechos milagrosos, como el hallazgo del cuerpo de San Fermín o la batalla de Simancas. No faltan las alusivas a la configuración geográfica del Reino y a la reconquista, a la preeminencia de los reyes cristianos sobre los musulmanes, e incluso las que van más allá de nuestras fronteras, como la participación en cruzadas y las Navas de Tolosa. En otras se exalta la valentía de los navarros, puesta de manifiesto en batallas, cercos de ciudades y otros hechos de armas singulares y, como no podía ser menos, el amor y respeto del pueblo por sus soberanos, a los que se pinta, nunca mejor dicho, como adornados de todas las virtudes cristianas y morales. Todas esas claves se descubren en la plasmación de determinados hechos, intencionadamente buscados, que ponen de manifiesto el deseo de cantar glorias y excelencias de soberanos, pueblos y ejércitos. No podían faltar entre las ilustraciones algunos temas de contenido emblemático, pues la cultura simbólica del Barroco se extiende hasta fechas tardías, como el reinado de Carlos III. El encargado de la vigilancia de la edición, el jesuita Joaquín Solano (Pamplona, 1723-Roma, 1803) que, al igual que otros personajes pertenecientes a las élites culturales de la ciudad, compuso una serie de emblemas destinados a la ilustración de las Congresiones Apologéticas, obra del mismo Padre Moret, que se editaron junto a los Anales en 1766 [figs. 9, 10, 11 y 12].

El Padre Joaquín Solano (Pamplona, 1723-Roma, 1803) poseía una amplia cultura y buenas dotes como orador y escritor. Lamarca recibió diversas apostillas a los dibujos preparatorios, en aras a corregir desde pequeños detalles a visualizaciones más precisas de milagros y hechos históricos. El Padre Solano hizo concretar que en cada uno de los treinta y seis Libros que componen los cinco tomos de los Anales y los tres a que se reduce el de Investigaciones y en todas las dieciocho Congresiones, comprendidas en el tomo de este nombre, va en sus frentes puesta una lámina, que en imagen, o verdadera o simbólica, representa lo que hay más sobresaliente en el Libro o Congresión. ⁷²

Si los dibujos preparatorios y las pruebas de estado constituyen uno de los *monumenta* del arte gráfico en Navarra y en España, el hallazgo de varias planchas para las estampaciones de las cabeceras de diferentes libros de los *Anales* completan un conjunto realmente extraordinario en la historia del grabado del siglo XVIII en la península. Se conservan

⁷¹ PÉREZ GOYENA, A., "La segunda edición de los Anales del P. Moret", *La Avalancha*, (23-XII-1933), pp. 370-372, y del mismo autor *Ensayo de bibliografía navarra*, vol. IV, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1951, pp. 260-263, y PÉREZ OLLO, F., "Solano, Joaquín", *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 369.

⁷² MORET, J., Anales del Reyno de Navarra, vol. I, Pamplona, Pascual Ibáñez, 1766, páginas introductorias, y Fernández Gracia, R., Reges Navarrae..., op. cit., p. 103.



Fig. 9. Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro XIV de los Anales de Navarra (1766), con el tema de El rey moro de Zaragoza pagando tributos al de Pamplona. Archivo Municipal de Pamplona y Archivo General de Navarra.







Fig. 10. Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro XVIII de los Anales de Navarra (1766), con el tema del Matrimonio de Sancho III el Deseado con doña Blanca. Archivo Municipal de Pamplona y Archivo General de Navarra.







Fig. 11. Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para el Libro XXXII de los Anales de Navarra (1766), con el tema del Sitio y batalla de Aibar. Archivo Municipal de Pamplona y Archivo General de Navarra.







Fig. 12. Dibujo preparatorio, plancha y prueba de estado para las Congresiones Apologéticas (1766), con un emblema alusivo al fortalecimiento en la adversidad y a la resistencia ante la calumnia. Archivo Municipal de Pamplona y Archivo General de Navarra.

en el Archivo General de Navarra, junto a la matriz de la portada de los *Anales*, firmada en Madrid por el prestigioso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, ⁷³ 13 planchas de cabeceras de la citada obra, ⁷⁴ si bien una de ellas no se llegó a estampar en la edición, amén de dos correspondientes a las *Investigaciones Históricas* y doce de las quince que componían las cabeceras de las *Congresiones*. ⁷⁶

La autoría de Lamarca para los dibujos y las planchas está probada por las firmas que llevan algunos de los grabados, así como por numerosos testimonios documentales, entre los que destacan cuentas pormenorizadas de cada trabajo. Así, el 10 de julio de 1765, cuando ya estaba a punto de culminar su tarea, se dirigió a la Diputación, titulándose en esta ocasión grabador de láminas, al objeto de solicitar alguna gratificación, acordándose hacerlo, al igual que se hizo más tarde con Ibáñez y todos sus criados. La portada se encargó a Madrid al prestigioso Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y algunos pequeños detalles fueron obra de los plateros pamploneses José Yábar y Manuel de Beramendi.⁷⁷

Junto a los *Anales* se editaron otras dos obras del Padre Moret, las *Investigaciones históricas* y las *Congresiones apologéticas*, para cuyas cabeceras se eligieron composiciones emblemáticas que, por lo general, copian repertorios de literatura simbólica del siglo XVII, si bien en algunos casos parece que el jesuita Joaquín Solano se encargaría del diseño y mote, siguiendo los usos de la emblemática y los contenidos de las polémicas del P. Moret con el historiador aragonés Domingo Larripa⁷⁸ en torno a las relaciones entre la monarquía pamplonesa y el condado de Sobrarbe, algo que ocurrió en el siglo X, si bien los historiadores de la Edad Moderna, amparándose en algunas crónicas medievales recrearon, erróneamente, en los siglos VIII y IX.

⁷³ Archivo General de Navarra, Planchas calcográficas, caja núm. 3.

⁷⁴ Ibidem, cajas núms. 7 y 3.

⁷⁵ Ibidem, cajas núms. 4 y 8.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., Reges Navarrae..., op. cit., pp. 107-108.

⁷⁸ CANELLAS LÓPEZ, Á., "Larripa, Domingo", Gran Enciclopedia Aragonesa, vol. VIII, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1981, p. 2.002.

Una prueba inédita de los *paisajes* grabados por Goya. Su recepción crítica y mercado (1907-1928)

RICARDO CENTELLAS SALAMERO*

Resumen

Estudio de una prueba inédita de los Paisajes grabados al aguafuerte por Francisco de Goya estampada hacia 1910-1917 en la Calcografía Nacional de Madrid, e historia del 'descubrimiento' de las matrices correspondientes dadas por perdidas desde el siglo XIX y reutilizadas para grabar cuatro de las estampas de la serie de los Desastres de la guerra. Se investiga el contexto historiográfico del estudio de la obra gráfica de Goya y su divulgación y mercado en el primer tercio del siglo XX, en especial en torno a la celebración nacional del centenario de la muerte de Goya en 1928.

Palabras clave

Francisco de Goya, Grabado, Aguafuerte, Aguatinta, Paisaje, Calcografía Nacional, Desastres de la guerra, Recepción crítica, Historiografía del arte, Exposiciones, Hispanismo.

Abstract

The study is about an unpublished proof of the Landscapes etched by Francisco de Goya, which were printed around 1910-1917 at the Calcografía Nacional of Madrid. It is also about the history of the 'rediscovery' of the copperplates, which were thought to be lost throughout the nineteenth century, reused by Goya for etching some of the Disasters of war. A further goal is the research of the historiographical context of the studies regarding the graphic work of Goya and it's diffuse within the art market in the first third of the twentieth century and in more detail in regard to the national celebration in Spain of the centenary of Goya's death in 1928.

Key words

Francisco de Goya, Engraving, Etching, Aquatint, Landscape, Calcografía Nacional, Disasters of war, Critical reception, Art historiography, Celebrations, Art exhibitions, Hispanism.

* * * * *

Goya grabó al menos dos paisajes en un momento crucial de su carrera como aguafuertista: el periodo comprendido entre después de la conclusión y puesta a la venta de los *Caprichos* (1799) y el inicio de los *Desastres de la guerra* (1810). Los estudios y catálogos críticos sobre el grabado de Goya no alcanzan la unanimidad sobre su datación cronológica. Los dos paisajes parecen formar pareja dada su complementariedad

^{*} Coordinador de Proyectos y Difusión Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: rcentellas@dpz.es.

¹ No está documentada la fecha de realización de ambos *Paisajes*. El aprovechamiento de las láminas para grabar en los dorsos los *Desastres de la guerra* proporciona un *terminus ante quem*, 1810. El último estudio de catalogación publicado otorga una cronología "larga", hacia 1800-1810 [véase

y solidaridad sustanciales además el tamaño, la disposición apaisada de la lámina y las técnicas empleadas son similares. Este estudio presenta una prueba inédita de estos *Paisajes* una vez cortadas las láminas originales para grabar en el reverso los *Desastres* y reconstruye su recepción crítica hasta 1928, año de la conmemoración nacional del primer centenario de la muerte de Goya.

Goya reutilizó varias de las láminas de sus grabados. La serie de la Tauromaguia (1814-1816) puesta a la venta en 1816, tiene en los reversos de seis de sus cobres otras tantas escenas desechadas por Goya. Compradas las matrices por el grabador y editor parisino Eugène Loizelet (1842-1882), publicó en 1866 una nueva edición con la adición de estas seis escenas rechazadas. Pocos años antes de la Tauromaguia, cuando Goya grabó los Desastres de la guerra (1810-1815), el maestro de Fuendetodos recurrió a la misma operación pero en esta ocasión reempleó los cobres de dos estampas anteriores: Paisaje con construcciones y árboles y Paisaje con cascada.² En el caso de la *Tauromaguia* existió una voluntad personal del artista de rechazo de ciertas obras para integrar la serie definitiva. En los Desastres podría tratarse de una necesidad contingente; Goya en plena Guerra de la Independencia (1808-1814), falto probablemente del aprovisionamiento normal y con una disponibilidad económica menor, reempleó las láminas de unos paisajes más antiguos que nunca ha puesto a la venta y que 'sacrifica' en aras de un proyecto nuevo y más apremiante. Además para optimizar los dos cobres los corta por la mitad; del verso de las láminas demediadas proceden los Desastres 15, Y no hay remedio y 13, Amarga presencia (de Paisaje con construcciones y árboles), y 14, ¡Duro es el paso! y 30, Estragos de la guerra (de Paisaje con cascada). A partir de estos momentos (después

WILSON-BAREAU, J. (General Editor Leah Lehmbeck), Goya in the Norton Simon Museum, Pasadena, Norton Simon Museum, New Haven, Yale University Press, 2016, p. 258]. Wilson-Bareau califica a los Paisajes junto al Gigante como three of the rarest and most beautiful prints that he ever made (op. cit., p. 163). Sin embargo, Manuela Mena del Museo Nacional del Prado, adelanta la cronología hasta 1799, año de publicación de los Caprichos. En su estudio de los dibujos preparatorios de los Paisajes relaciona su realización técnica a la sanguina con la de los Caprichos así como ciertas manchas negras que podrían ser del tórculo al reportar el dibujo a la lámina, otro recurso técnico usado en la misma serie. Véanse las fichas de catálogo redactadas por Mena, M., "Paisaje con árbol, peñasco y edificios" y "Paisaje con peñasco y cascada", en Goya en tiempos de guerra, (Catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 172-173, n. 22 y 23; y anteriormente en las fichas "Landschaft mit Baum, großem Felsen und Gebäuden (= Paisaje con construcciones y árboles)" y su pareja, en Goya. Prophet der Moderne, (Catálogo de la exposición, Alte Nationalgalerie Berlin y Kunsthistorisches Museum Wien, 2005-2006), Colonia, DuMont; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2005, p. 210-211, n. 76 y 77. El Museo del Prado sostiene la misma data en su catálogo aplicada a los dibujos y los aguafuertes partidos (véanse las obras relacionadas de la ficha técnica de la estampa objeto de este estudio en el apéndice). La presente nota sigue la cronología dada por el Prado (véase Apéndice).

² Con el fin de normalizar la cita que varía según la fuente y la lengua utilizadas, para la denominación de estas estampas se emplea la intitulación dada por el Museo Nacional del Prado en sus colecciones.

de 1810), las vidas de las estampas de *Paisajes* y *Desastres* se bifurcan para la crítica hasta 1918.

Los *Paisajes*, después de pasar inadvertidos al crítico de arte, editor y coleccionista francés Eugène Piot (1812-1890) que publicó, en 1842,³ el primer catálogo del grabado de Goya, son mencionados por vez primera por el pintor y erudito Valentín Carderera (1796-1880), máximo coleccionista del dibujo y la gráfica de Goya, en su pionero artículo para la *Gazette des Beaux Arts* en 1863.⁴ No da noticia sobre los cobres (aunque se podría sobreentender que no se conservan) y fueron descritos de forma romántica con un estilo que recuerda las formulaciones estéticas sobre lo sublime de la época:

Un Paisaje fantástico [fig. 1]. En la parte derecha, una gran roca parece derrumbarse, los troncos de dos árboles están entrecruzados, y más lejos, sobre un alto, vemos una gran posada; una gran llanura, por la que discurre un río, termina en pequeños montes en el horizonte; todo el cielo, a la izquierda, lo ocupa una gran nube ejecutada a la aguatinta. Unos pequeños personajes en segundo plano dan la sensación de que las rocas son enormes. (Anchura 21 centímetros. Altura 15 centímetros).

Otra Roca colosal domina a la derecha; en su base cae un río en cascada; en el horizonte, algunos árboles y las murallas de una ciudad que se extiende también por detrás de la roca. Todo ello cubierto de aguatinta, excepto la espuma del agua y la parte del río a punto de caer. (Mismas dimensiones).⁵

Un lustro después del estudio del oscense, en 1868, en el mismo medio parisino, el erudito hispanista francés Paul Lefort (1829-1904) publicó una catalogación completa y concienzuda del grabado y la litografía de Goya en la que se refiere por primera vez a las matrices: *les cuivres doivent être depuis longtemps disparus ou détruits*. Ensalza y pondera los aguafuertes

³ Piot, E., "Catalogue raisonné de l'ouvrage gravé de Goya", en *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, vol. I, 1842, pp. 348-366. Piot no conoció probablemente los *Paisajes* porque los únicos ejemplares conocidos en aquel tiempo los acaparaba Carderera en su colección de Madrid.

⁴ CARDERERA, V., "François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes", Gazette des Beaux Arts, XV, 1863, pp. 237-249, espec. p. 246. Traducción española en Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885), estudio y edición al cuidado de Ricardo Centellas, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1996, p. 81. Un año antes de la publicación, la Academia de San Fernando (de la que Carderera fue miembro de número) compró los cobres de los Desastres. Sigue a Carderera citándolo pero sin aportar nada nuevo sobre los paisajes, el célebre bibliógrafo e historiador bordelés Gustave Brunet (1805-1896) [Brunet, G., Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique..., Paris, Aubry, Libraire-Éditeur, 1865, pp. 22 y 23]. El mayor interés de esta obra radica en ser pionera en la aplicación de la fotografía a un libro de historia del arte; difundió mediante la reproducción en albúminas pegadas sobre cartulina y encartadas en el libro tipográfico, algunas de las estampas de Goya pertenecientes a las series de los Caprichos, Desastres y Tauromaquia además del Agorratado.

⁵ CARDERERA, V., "François Goya...", op. cit.

⁶ Ces deux curieuses pièces, largement traitées et d'une grande magie d'effet, sont malheureusement trés rares. Les quelques épreuves que nous avons rencontrées étant toutes d'une tirage contemporain du maitre, nous en concluons que les cuivres doivent être depuis longtemps disparus ou détruits [LEFORT, P., Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et litographié, Paris, Libraire Renouard, 1877, p. 131; publicado antes en "Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre



Fig. 1. Francisco de Goya, Paisaje con construcciones y árboles, aguafuerte y aguatinta. Biblioteca Nacional de España, Madrid (ex colección V. Carderera). Fotografía: BNE.

y como su predecesor Carderera cataloga estas obras en un gran cajón de sastre al margen de las cuatro series conocidas y entremezcladas con las copias de Velázquez, las primeras estampas religiosas, *El agarrotado* y los *Prisioneros*, etcétera. El asunto inusual de los aguafuertes junto con su extraordinaria rareza condujo a la catalogación *extravagante* de estos en todos los catálogos posteriores desde los del austriaco Julius Hofmann (1907)⁷ y Valerian Von Loga (1907 y 1914) hasta la actualidad.

El conocimiento de la gráfica de Goya fuera de España, en la segunda mitad del ochocientos, principalmente en Francia, se limita a menudo a los *Caprichos*. Los grandes gabinetes de estampas públicos extranjeros generalmente apenas poseen otras series con contadas excepciones; en España, sin embargo, se produjo una situación extraordinaria: la adquisición a Valentín Carderera, en 1867,8 por el Estado español con destino a la Biblioteca Nacional, de una parte sobresaliente de su colección de estampas (la mejor y más importante de grabado español de su época) donde

gravé et lithographié de Francisco de Goya", Gazette des Beaux-Arts, X, 24, 1868, p. 174, "Les paysages fantastiques", n. 259 (= Paisaje con construcciones y árboles) y 260 (= Paisaje con cascada)].

⁷ HOFMANN, J., Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes, Viena, Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst, 1907, n. 243 (no hace más referencia de los paisajes que a su rareza). Este historiador austríaco amigo de Von Loga reunió también una colección de estampa de Goya que en parte donó a la Albertina de Viena.

⁸ Véase Santiago Páez, E., "La formación de la colección de estampas de Goya de la Biblioteca Nacional", en Santiago, E. (coord.), Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1996, pp. 12-15.

se encuentra una buena representación de Goya que incluye las pruebas de estado, de magnífica calidad, de los Paisajes, las primeras en ingresar en una colección pública. Pese a su rareza y belleza no existió de ellas reproducción alguna que las pudiera divulgar. La aplicación a las estampas de Goya del grabado de copia o interpretación (las realizadas para ilustrar la Gazette des Beaux Arts parisina o, por ejemplo, la curiosa edición facsimilar de M. Seguí de los Caprichos en 1884 o las realizadas en la Calcografía) y la incipiente reproducción fotográfica (los casos paradigmáticos de los Annals of the Artists of Spain de Stirling-Maxwell de 1847-1848, y el Étude sur Francisco de Goya de G. Brunet de 1865) no transitan más allá de las series conocidas. El hispanista alemán v noble Valerian von Loga (1861-1918), trabajador del Kupferstichkabinett de Berlín (una de las colecciones de estampas y dibujos antiguos más importantes del mundo sólo equiparable en esta época con la Albertina de Viena), fue el primero en publicar la reproducción de los Paisajes: en 19079 y, por segunda vez, en 1910.10 La técnica empleada fue el heliograbado industrial por rotativa, procedimiento que entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX dominó la edición del libro de arte de calidad en Europa; aplicado a la reproducción de estampas conseguía reflejar óptimamente las calidades de la tinta y el semitono de la aguatinta como fue el caso de los Paisajes de Goya. En España, el libro de arte industrial tuvo un desarrollo menor y no empleó, en general, técnicas de reproducción costosas salvo la fototipia; lo corriente fue la utilización del fotograbado de trama fina y mayor densidad para proporcionar más información. Esta fue la técnica empleada por los talleres de la Tipografía Blass de Madrid para impresión de la primera reproducción fotográfica de los Paisajes publicada en una monografía española (1918) escrita por el malogrado director del Museo del Prado (1918-1922), Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922). El hijo del pintor homónimo, reconocido crítico e historiador del arte (el primero en dirigir el Prado) y coleccionista de la obra de Goya (entre otros maestros), se empeñó a partir de 1916 en la publicación de una trilogía

⁹ Loga, V. von, Goya's Seltene Radierungen und Lithographien; 44 getreue Nachbildungen in Kupfer—und Lichtdruck der Reichsdruckerei, hrsg. von—, Berlin, G. Grote, 1907, n.º 706 (Die Landschaft mit den beiden bäumen = Paisaje con construcciones y árboles) y n.º 707 (Die Landschaft mit den wasserfall = Paisaje con cascada). Se trata de una edición de lujo de corta tirada y realizada en gran formato.

¹⁰ Loga, V. von, Francisco de Goya, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, [1910], Meister der Graphik, IV; p. 33; láms. 55 (Paisaje con construcciones y árboles) y 56 (Paisaje con cascada); ambas ilustraciones realizadas mediante la técnica del heliograbado reproducen los ejemplares correspondientes de la Biblioteca Nacional de Madrid. La edición posee una calidad excelente lo mismo que la de todas las publicaciones de Von Loga acordes con la magnífica industria editorial alemana de la época. Von Loga justiprecia la calidad de los paisajes y en su comentario se inclina por una interpretación "naturalista" de la representación (idea también de Beruete) que relaciona con una roca en el río Ebro vista desde diferentes puntos de vista. Von Loga, de origen noble, viajó a España repetidas veces y conoció de primera mano la obra de Goya no sólo en la Corte sino en su Aragón natal. Reunió una colección de aguafuertes de Goya que en parte donó al Kupferstichkabinett de Berlín donde trabajó.

que sirviera de catálogo crítico e ilustrado de la obra pintada y gráfica de Goya: Goya, pintor de retratos (1916), Goya, composiciones y figuras (1917) y Goya, grabador (1918). Unos pocos meses antes de la aparición del Goya, grabador¹¹ la fotografía de los Paisajes se divulgó en el semanario La Esfera,¹² uno de los más populares de la época, en una recensión del crítico de arte, novelista y publicista José Francés (1883-1964; que usó para su obra literaria el pseudónimo Silvio Lago) el más influyente de su tiempo.

El descubrimiento de las matrices perdidas de los Paisajes de Goya

Beruete hijo organiza el contenido de su monografía sobre la gráfica por series y deja para un apartado final de varia las "estampas sueltas" entre las que incluye los dos *Paisajes* sin ninguna caracterización especial en la intitulación ni siquiera descriptiva como hizo Von Loga. La descripción del primer *Paisaje* critica el calificativo de fantástico otorgado por el romántico francés Lefort (que amplificó a Carderera) pues Beruete estima que se trata de una representación naturalista. Después de esta apreciación personal proporciona la primera noticia sobre las matrices y su relación con los *Desastres* dando cuenta por vez primera también que se ha realizado una estampación de los cobres demediados y que los grabados son propiedad de Sánchez Gerona:

Para precisar la época de estas dos aguafuertes existe un dato muy curioso y del que pienso que nadie haya hecho mención. Cada una de ellas está hecha en una plancha de la que se tiraron después algunas pruebas; muy pocas debieron ser, a juzgar por su rareza; yo tan sólo conozco las de la Biblioteca Nacional. Después, fuera porque el artista no quisiera hacer más tirada, o porque sencillamente le hicieran falta cobres un día, cortó cada una de las planchas en dos y grabó en las cuatro que resultaron, escenas de 'Los Desastres de la Guerra' [figs. 2, 3, 4 y 5]; aún se aprecian en dos de ellas, los números 22 y 23 de aquella serie. Con posterioridad volvieron a unirse los cobres, para una tirada de los paisajes, en los que claro está que no ha podido borrarse la raya que determina la unión de los cobres: de esta tirada no sé que haya más pruebas que las dos, una de cada una, que he podido ver en propiedad del Sr. Sánchez Gerona. Es cosa inédita y curiosa. Da a conocer esta circunstancia la época de 'Los paisajes', anterior necesariamente a 'Los Desastres' y poco anterior probablemente, por cuanto que al utilizar aquellos cobres, y no otros, parece demostrar que eran los que estaban más a mano en el taller del grabador. La técnica que estos paisajes demuestran, magistral, suelta y fogosa, encaja perfectamente en la de 'Los Desastres' o la inmediatamente anterior. 13

¹¹ Beruete y Moret, A. de, Goya. Grabador, Madrid, Tip. Blass, 1918, pp. 145 y 146.

¹² Francés, J., "La obra de Beruete. Unos grabados inéditos de Goya", *La Esfera. Ilustración mundial*, (Madrid, 29-XII-1917), s.p.; reproduce entre otros grabados los *Paisajes / (Grabados originales de Goya que se encuentran en la Biblioteca Nacional)*; no existe indicación del fotógrafo.

¹³ Beruete y Moret, A. de, *Goya..., op. cit.*, pp. 145 y 146. Las láminas 69 [n° 253. 3. (*Paisaje con construcciones y árboles*)] y 70 [n° 254. 4 (*Paisaje con cascada*)] reproducen las estampas correspondientes de la Biblioteca Nacional.



Fig. 2. Francisco de Goya, Desastre de la guerra número 13 para cuya matriz se empleó la lámina de Paisaje con construcciones y árboles. Edición de 1937 estampada por A. Rupérez en la Calcografía Nacional. Stern Collection, Montreal (ex colección Rupérez). Fotografía: Javier Romeo.



Fig. 3. Francisco de Goya, Desastre de la guerra número 15 para cuya matriz se empleó la lámina de Paisaje con construcciones y árboles. Edición de 1937 estampada por A. Rupérez en la Calcografía Nacional. Stern Collection, Montreal (ex colección Rupérez). Fotografía: Javier Romeo.



Fig. 4. Francisco de Goya, Desastre de la guerra número 14 para cuya matriz se empleó la lámina de Paisaje con cascada. Edición de 1937 estampada por A. Rupérez en la Calcografía Nacional. Stern Collection, Montreal (ex colección Rupérez). Fotografía: Javier Romeo.



Fig. 5. Francisco de Goya, Desastre de la guerra número 30 para cuya matriz se empleó la lámina de Paisaje con cascada. Edición de 1937 estampada por A. Rupérez en la Calcografía Nacional. Stern Collection, Montreal (ex colección Rupérez). Fotografía: Javier Romeo.

La nota no menciona que las matrices de los *Desastres* son propiedad de la Calcografía Nacional desde su compra por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en 1862¹⁴ ni que el propietario de las pruebas, José Sánchez Gerona (1874-1936) es entonces empleado de la misma. La Calcografía ha pasado por diferentes vicisitudes a lo largo de su historia. En el tiempo del descubrimiento de las matrices, el establecimiento se encuentra anexionado desde 1911 a la Escuela Nacional de Artes Gráficas, sita en la calle Libertad, número 15, de Madrid;15 el granadino Sánchez Gerona es profesor interino de la Escuela desde 1913 (Gaceta de Madrid, 11-III-1913) en la que alcanzó el grado de director, lo mismo que de la Calcografía Nacional cuando a partir de 1932 sea dependiente de la Academia de San Fernando, sumando otro traslado a los varios de su historia, esta vez a la sede de la Academia en la calle Alcalá, donde permanece en la actualidad. Sánchez Gerona posevó una personalidad polifacética: fue profesor de grabado, escritor teatral, coleccionista de arte (y marchante) y, muy especialmente, de la gráfica de Goya, y un especialista —muy reputado en su época— en el grabado del autor aragonés con varias publicaciones al respecto. El coleccionista, grabador y litógrafo francés Lovs Delteil (1869-1927), autor del primer catálogo raisonné moderno —al que se pueda calificar como tal— de la gráfica de Goya, publicado cuatro años después del de Beruete, en 1922, 16 repitió la noticia (sin citar a Beruete) con una mención expresa a Sánchez Gerona:

Le cuivre du Grand Rocher [figs. 6 y 7], considéré à juste titre par les biographes de Goya comme détruit, existe mais séparé en deux tronçons. Nous tenons ce précieux renseignement de M. Sanchez Gerona qui a retrouvé en effet les traces de la planche,

¹⁴ La Academia adquirió en octubre de 1862 a Jaime Machén Casalins los ochenta cobres de los Desastres por una suma que rondó los 28.000 reales. El hispanista francés, más arriba mencionado, Paul Lefort, donó a la Academia, en abril de 1870, las láminas correspondientes a los Desastres 81 y 82 que nunca fueron incluidos en la serie canónica de la Academia de ochenta Desastres. Véase MATILLA, J. M. y Blas, J., El libro de los Desastres de la guerra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000, I, pp. 42-44 ("El destino de los cobres. Catharina Boelcke-Astor y Juan Carrete"). El estudio de la adquisición y donación de las matrices de la gráfica de Goya con destino a la Calcografía Nacional y sus tiradas, resulta en sí una historia de la fortuna crítica de la obra grabada de Goya y de su recepción y circulación en el mercado del arte.

¹⁵ Véase una breve historia de la CN en ese periodo en Gallego, A., "Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional", Academia, 40, 1975, pp. 57-58. Antonio Gallego fue Secretario Técnico de la Calcografía. Véase Pérez Calín, J., Breve historia de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, Madrid, Escuela Nacional de Artes Gráficas 1964, passim.

¹⁶ DELTEIL, L., Le peintre-graveur illustré (XIX et XX siècles). Tome quatorzième. Francisco Goya, Paris, Chez l'Auteur, 1922, n.º 22 (Le grand rocher = Paisaje con construcciones y árboles); n.º 23 (La chute d'eau = Paisaje con cascada); el comentario sobre Sánchez Gerona en la ficha 22. Este afamado dealer publicó entre 1906 y 1926, 31 volúmenes de la serie Le peintre-graveur illustré (XIX et XX siècles); formó una importante colección personal de estampas de Goya y mantuvo un buena relación con España, especialmente a través de la Sociedad Española de Amigos del Arte en Madrid cuya revista le dedicó una elogiosa necrología.



Fig. 6. Francisco de Goya, Paisaje con construcciones y árboles partido. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Museo Nacional del Prado.

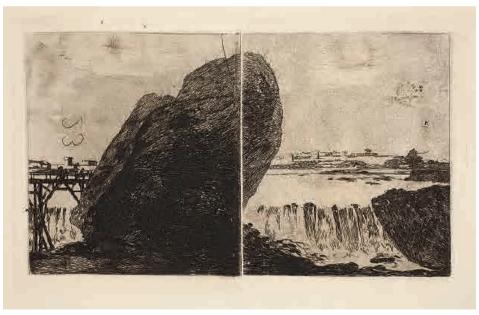


Fig. 7. Francisco de Goya, Paisaje con cascada. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Museo Nacional del Prado.

ainsi mutilée, à l'envers des cuivres des planches 13 et 15 des Desastres de la Guerre. Il possède un exemplaire de ces deux parties séparées, ainsi que M. H.-E. Delacroix.

A partir de Delteil y de la autoridad que representó su trabajo en el mundo académico tanto extranjero como español —casi inexistente—, la noticia de los paisajes demediados se sucedió en los catálogos de la gráfica goyesca. El profesor alemán August Mayer (1885-1944), el siguiente hispanista en abordar un catálogo completo de la obra de Goya después de Von Loga, menciona el primer estado de los dos *Paisajes* (cita los ejemplares de la Biblioteca Nacional) y el segundo de la estampa partida: "II. Die späteren Abzüge lassen den Schnitt in der Mitte erkennen."¹⁷

La revalorización de la obra gráfica de Goya en España

La conmemoración nacional del primer centenario de la muerte de Goya en 1928 (coincidente en Alemania con el cuatrocientos aniversario de la muerte de Durero) organizado por el Estado desde dos focos, Madrid y Zaragoza, tuvo un cierto impacto en numerosos intelectuales y creadores, y en general en la cultura de élite. La divulgación de la biografía de Goya y de su obra fueron dos objetivos claves de la Junta del Centenario de Goya. La obra gráfica que tanto había servido en el pasado de propaganda de la persona de Goya (en especial, los *Caprichos*) tuvo un reflejo importante en la publicidad del centenario. Se organizó una exposición temporal de los aguafuertes y litografías que reunió la

¹⁷ MAYER, A., Francisco Goya, München, Verlag F. Bruckmann A. G., 1923, K XIII. (706) Landschaft mit den zwei Bäumen (= Paisaje con construcciones y árboles), il. 353; K XIV. (707) Der Wasserfall (= Paisaje con cascada), il 354. Como ya era costumbre Mayer inventarió la gráfica por aguafuertes y litografías, y aquellos en dos grandes bloques, primero las series completas y luego las "Einzelne Blätter" ("hojas sueltas") donde organiza cronológicamente un varia que aglutine desde la Huida a Egipto pasando por el Coloso y los Paisajes. Unos meses antes, había publicado otro ensayo sobre el aragonés en una revista divulgativa muy popular en la Alemania de entreguerras, que reproduce Paisaje con construcción y árboles (reproducción fotográfica que proviene de su editorial muniquesa). Véase MAYER, A., "Goya", Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 38, 1922, pp. [64]-88, espec. pp. 70 y 87). No por casualidad, en ese mismo año el gran historiador vienés Julius von Schlosser (1866-1938) publica un breve ensayo muy personal sobre el de Fuendetodos, en el que reproduce Paisaje con cascada (sin indicación de la colección) y el comentario de la evocación de un jardín japonés que le produce el aguafuerte [Schlosser, J., Francisco Goya, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1922; Bibliothek der Kunstgeschichte, 26 (dir. Hans Tietze), il. 20. Der Wasserfall. Radierung].

¹⁸ CENTELLAS, R., "La conmemoración del centenario de Goya en 1928", en Mainer, J.-C. (dir.), Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. [179]-194, y del mismo autor, "Goya y Zuloaga. 'Raza', regionalismo y burguesía", en Suárez-Zuloaga, M. R. (comis.), Zuloaga en Fuendetodos, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 1996, pp. 33-39. El balance histórico de toda la actividad muestra el fracaso de la conmemoración más allá de los áctos efímeros de la celebración y de su simbolismo retórico. Sobre la cultura del recuerdo o de la conmemoración y el contexto de 1928 véase Peiró Martín, I., En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española, Madrid, Akal, 2017, passim.



Fig. 8. Sala 1 de la Exposición de la obra grabada de Goya organizada en 1928 por la Sociedad Española de Amigos del Arte en Madrid y donde se encontraban expuestas las estampas de los Paisajes de Goya de la Biblioteca Nacional. Fotografía publicada en la revista de la Sociedad en 1928. Fotógrafo desconocido.

casi totalidad de la gráfica goyesca organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en la sala de exposiciones que dirigía en el llamado Palacio de la Biblioteca Nacional [fig. 8], en el paseo de Recoletos de Madrid. Miguel Velasco y Aguirre (1868-*ca.* 1960), empleado de la Biblioteca de Palacio, y especialista en grabado y Goya, fue el autor de las notas del pequeño catálogo de mano editado; ¹⁹ también describió

¹⁹ SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, Exposición de la obra grabada de Goya. Catálogoguía. Madrid, abril-mayo, 1928, Madrid, Tipografía Artística, [1928], 8°, 84 pp.; introducción sin título firmada por Á. Sánchez Rivero, pp. [7]-11; "Comisión organizadora: D. Pedro M. de Artiñano, D. Julio Cavestany, D. Miguel Velasco Aguirre, D. Ángel Sánchez Rivero, secretario D. Joaquín Enríquez"; "Las notas y la catalogación han sido redactadas por el señor Velasco" [al verso del frontis]. Sánchez Rivero (1888-1930), del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, director de la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, publicó años antes un breviario de divulgación sobre Los grabados de Goya, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1920, Colección Popular de Arte, 8°, 79 p., 28 il.; en este librito comenta los ejemplares de la Biblioteca Nacional de los "Paisajes fantásticos", así como los dibujos preparatorios en el Museo del Prado, pp. 55-56. El catedrático Elías Tormo dedicó a la obra una elogiosa recensión en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXVIII, 1920, p. [121]. Uno de los colaboradores en esta exposición, José Lázaro, empresario y director de la editorial La España Moderna, y el más importantes coleccionistas de Goya de la época organizó otra exposición de los grabados de Goya con sus propios ejemplares más raros (existe un rarísimo folleto de

detenidamente la exposición en una crónica publicada por la revista de la Sociedad organizadora.

La Sociedad Española de Amigos del Arte, —escribe Velasco— deseando contribuir al homenaje nacional tributado a Goya, en el primer centenario de su muerte, organizó esta Exposición como complemento de las de cuadros y dibujos del propio artista que, en la misma fecha, hubieron de celebrarse en nuestro Museo del Prado y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Para presentar reunida la obra completa grabada y litografiada por el eminente pintor, se exhibieron con sus estampas originales pertenecientes a colecciones públicas y privadas españolas algunas contadas reproducciones²⁰ de otras pruebas que no pudieron exponerse por tratarse de ejemplares únicos conservados, la mayor parte en el extranjero. En este caso se hallaban un aguafuerte inédito de La Tauromaquia que se custodia en el Museo Británico y en los gabinetes de estampas de París y Berlín.²¹

La exposición organizada cronológicamente por series contaba en la primera sala con una parte varia donde se ubicaron los dos *Paisajes*, elogiados por Velasco:

En la primera sala se hallaban reunidas las aguafuertes primitivas y demás obras sueltas pertenecientes a distintas épocas, en número de cuarenta y nueve ejemplares, procedentes la mayor parte de nuestra Biblioteca Nacional. Sobresaliendo por su belleza dos magníficas pruebas de Los dos paisajes, (...).²²

La otra acción destacable de la Junta del Centenario de Goya sobre la gráfica fue no menos elitista: la edición de un catálogo completo de los aguafuertes y litografías de Goya con la particularidad de que todas las obras fueron reproducidas a su tamaño real. Del breve pero actualizado estudio introductorio se ocupó de nuevo M. Velasco y Aguirre. El promotor fue Pedro M. de Artiñano en calidad de Secretario de la Junta que también era miembro de la Sociedad Española de Amigos del Arte y el secretario de su revista. El tejido de las redes de sociabilidad (incluidas las de parentesco y paisanaje) en las acciones (y no acciones) de la Junta del Centenario fue crucial tanto en la corte como en Zaragoza.

mano). En Zaragoza, la otra capital señalada de la conmemoración nacional de Goya, se organizó en el Museo de Bellas Artes, sin ayuda alguna de la Junta del Centenario, una exposición de obras de Goya y de objetos que recuerdan las manufacturas artísticas de su época por cuyos excesivos gastos (...) habrá de abonar cada visitante el importe de su entrada [nota del menudo catálogo de mano, p. 6]. En el totum revolutum de esta magra muestra se expusieron algunas selectas estampas como el raro aguafuerte del Ciego jacarero prestado por los descendientes de Sebastián Monserrat [p. (23)], una primera edición de los Caprichos de Máximo Pascual de Quinto que sirvió de premio al mérito de D. Mariano Pascual junto a colecciones grabadas de las cuatro series (p. 56) y "seis aguafuertes" del marqués de Ballestar (p. 61).

²⁰ Refiere el pequeño catálogo de la exposición cit. supra que las reproducciones fueron realizadas a partir de la monografía de Von Loga de 1907, Goya's Seltene Radierungen..., op. cit.

²¹ VELASCO AGUIRRE, M., "Exposición de la obra grabada de Goya", Arte Español, XVII, IX, 2, 1928, p. [348].

¹ *Ibidem.*

Artiñano, erudito especializado en las artes decorativas españolas, escribió una "Advertencia sobre la edición" que resume la idea que sobre Goya se tenía en la época; también se ocupó del alcance teórico de la acción en las "clases más populares" y de la importancia de acometer una edición como esta de la gráfica con la ayuda pública:

Al conmemorar el País el centenario de la muerte de Goya, nombre que traza en la historia páginas de una verdad y un realismo que sólo el genio ha podido crear y transmitir, ha sido preocupación constante de la Junta designada por el Gobierno, que su obra, vibrante de emoción y de belleza, llegue desde las clases más altas hasta las más populares en la misma forma concebida por el autor inmortal.

Exigía la realización de este programa un conjunto de condiciones muy difíciles de armonizar, que tal vez, solamente, la publicación de la obra grabada, realizada durante un periodo de cincuenta años, por ser la más varia del glorioso artista y donde su imaginación voló con más libertad, sería capaz de satisfacer. Por esto se presenta al público esta edición, conservando las dimensiones de los originales y reproduciendo todos los ejemplares que salieron de su taller, única manera de dar una impresión completa de su obra en este aspecto.

La Junta Nacional del Centenario de Goya, al subvencionar esta publicación para que su precio reducido la haga asequible a las clases más modestas —no por ello menos cultas y menos inteligentes—, ha creído realizar una labor de cultura, en cumplimiento de la misión que el Gobierno le había encomendado. / Madrid, abril 1928.²³

Las "Notas histórico-artísticas" de Velasco y Aguirre son las mismas (con ligereas variantes en la redacción) empleadas en el catálogo de la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte Español:²⁴

De época muy poco anterior a la de Los Desastres son Los dos paisajes, titulados por Delteil La cascada y El gran peñasco. Estas bellas estampas se hallan grabadas al aguafuerte y al aguatinta, debiéndose tirar en la época de Goya muy pocos ejemplares, pues las únicas pruebas cuyo paradero se conoce son las que se custodian en nuestra Biblioteca Nacional. Posteriormente a esta primera estampación, el propio Goya, cortó cada plancha en dos, y en el reverso de las cuatro que resultaron grabó las láminas 13, 14, 15 y 30 de Los Desastres. Recientemente, D. José Sánchez Gerona utilizó los cuatro cobres para tirar unas cuantas pruebas de Los paisajes, en las que se nota la unión de las dos planchas.²⁵

²³ Artiñano, P. M. de, "Advertencia sobre la edición", en Velasco Aguirre, M., *Grabados y Litografías de Goya. Notas histórico-artísticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, sin paginar. Esta obra presentada lujosamente (encuadernación editorial en tela, papel estucado blanco, muy buen fotograbado...) tuvo una gran tirada y fue impresa por una de las mayores y mejores editoriales españolas de aquel tiempo, Espasa-Calpe que ya venía trabajando desde hacía años en el famoso diccionario enciclopédico universal, una de las proezas del campo de la historia de la edición española.

²⁴ SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, *Exposición..., op. cit.*, "Aguafuertes primitivas y obras sueltas de distintas épocas", p. 16 (nota 1ª, redactada por Velasco Aguirre, pp. 12 y ss.).

²⁵ Velasco y Aguirre, M., *Grabados y Litografías..., op. cit.*, pp. 14-15, il. 250 y 251; se reproducen las estampas de la Biblioteca Nacional de España procedentes de Carderera.

Esta nota no amplía prácticamente la información publicada por Beruete en 1918 y Delteil en 1922; insiste en que *recientemente* se han tirado *unas cuantas pruebas* de los *Paisajes* a instancias de Sánchez Gerona. Tampoco existe referencia alguna de que se expusieran o reprodujeran los *Paisajes* demediados que por otra parte ya son objeto de catalogación en calidad de pruebas en los catálogos de Delteil, Mayer así hasta el de Tomás Harris en 1964 y sus sucesores actuales.

La realización de estas pruebas de estampación debió tener lugar en los talleres de la Calcografía Nacional —depositaria de los cobres de los Desastres adquiridos por la Academia de San Fernando—, en una fecha anterior a 1918 en que describe las pruebas Beruete o incluso algo antes dado que su libro ya estaba terminado en diciembre de 1917 a tenor de la recensión publicada por José Francés en La Esfera. En ese tiempo la Calcografía tiene establecimiento en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, en la calle Libertad, 15, de Madrid. Sánchez Gerona además de estudioso de la gráfica de Goya es un importante coleccionista de la misma de la que poseyó importantes pruebas de estado de todas las series dispersadas a su muerte en 1936 por sus herederos. En 1922, ya había una de esas pruebas en el extranjero, en la colección de M. H.-E. Delacroix (citada por Delteil), descendiente del pintor Eugéne Delacroix, que como es bien sabido conoció de primera mano la obra de Goya (especialmente los Caprichos) por su relación de amistad en París con la familia del embajador del Directorio en España, Guillemardet, retratado por Goya (donado por sus descendientes al Museo del Louvre).

La salida de España de estampas raras de Goya fue constante y en aumento dada la abundancia de ellas en el mercado español y su creciente demanda en el extranjero gracias al conocimiento y divulgación de su obra promovido por las publicaciones tanto académicas como divulgativas, ediciones facsimilares y exposiciones sobre Goya. Además los precios del mercado español de antigüedades eran bajos en comparación con los de otros países europeos, situación que convirtió a España en un potencial y fácil mercado 'exportador' de obras de arte casi carente de una legislación protectora del patrimonio histórico. El célebre librero anticuario madrileño Pedro Vindel hijo²6 publicó oportunamente en 1928, el año de los fastos goyescos, una *Descripción de las diversas tiradas hechas hasta*

²⁶ Sobre la familia Vindel (el padre Pedro y sus hijos Pedro y Francisco), confróntense las memorias y recuerdos de Pedro y de Francisco Víndel Angulo, con el magnífico estudio de López-Vidriero Abelló, M. L., "Naturalismo bibliófilo: el portentoso hurto de la Real Biblioteca particular de Su Majestad", en López-Vidriero Abelló, M. L. (dir.), *Bibliofilia y nacionalismo: nueve ensayos sobre co-leccionismo y artes contemporáneas del libro*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011, pp. 85-146.

nuestros días, con los precios que alcanzan en la actualidad27 de las cuatro series. Como el resto de sus libros es una edición muy cuidada y costosa tipográficamente con treinta y una láminas de reproducciones facsímiles de las portadas de las series y otros detalles eruditos que sirven para identificar la edición correspondiente de Goya de la que además —y este es el objetivo primordial— se marca un precio de adquisición. El mismo librero anticuario advierte al lector de sus licitas intenciones comerciales:

> (...) lo que pretendemos es dar a conocer, divulgar mejor dicho, las diversas ediciones que de 'Los caprichos', 'La Tauromaquia', 'Los Desastres de la Guerra' y 'Los Provervios', se han hecho hasta nuestros días, describiéndolas bien, detallando los diversos modos para conocer las tiradas y evitar, en lo posible, el que siendo hoy muy pocos los que las conocen, y grande la demanda que en la actualidad existe de estas series, se vendan (o intenten venderse) tiradas modernas, haciéndolas pasar por antiguas.²⁸

Vindel colaboró con el préstamo de raras ediciones de las series de Goya —lo mismo que Sánchez Gerona que ayudó a Vindel en su libro de 1928²⁹— en la exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte de 1928, muchos de cuyos socios eran conocidos suyos y/o clientes (también para la venta de sus colecciones familiares).

En España, no existía la gran tradición como, por ejemplo, en Francia o Gran Bretaña, de subastas públicas de obras de arte avaladas por catálogos descriptivos ni de publicaciones periódicas que recogieran los precios de las ventas. Vindel supo llenar esa carencia con sus catálogos y publicaciones, verdaderas joyas de la edición.

El Extracto del catálogo general y precio de las estampas³⁰ de la Calcografía Nacional editado en 1927, el año anterior al Centenario de Goya, es

²⁷ VINDEL, P., Los Caprichos, La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra, Los Proverbios de Don Francisco de Goya. Descripción de las diversas tiradas hechas hasta nuestros días, con los precios que alcanzan en la actualidad, Madrid, Librería de Pedro Vindel, 1928; 31 láms. Vindel dedicó muy oportunamente su libro a Félix Boix (1858-1932), notable cliente suyo, uno de los más importantes coleccionistas de la época de estampas y dibujos de Goya y de otros maestros de la Ilustración, erudito y académico de la de San Fernando, ingeniero de Caminos de profesión y con una importante fortuna personal. A su muerte su amplia colección personal se dispersó y piezas muy raras de Goya fueron a parar a colecciones extranjeras.

28 Ibidem, "Introducción", p. VII.

²⁹ Réstanos ahora hacer público nuestro más sincero agradecimiento a los señores D. José Lázaro y D. José Sánchez Gerona, por su generosidad al poner a nuestra disposición sus colecciones, e igualmente a los señores D. Tomás Campuzano, Director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y D. Adolfo Rupérez, Jefe de Estampación de la misma, los cuales al facilitarnos la investigación de toda clase de documentos que sobre las varias tiradas de los grabados de Goya, se han hecho en la Calcografía Nacional, hoy incorporada a dicha Escuela, han facilitado en grado sumo nuestra labor. Especialmente nos complacemos en demostrar nuestro más profundo agradecimiento al digno y culto Administrador de la Fábrica de Billetes del Banco de España, D. Graciano Días Arquer, el cual con sus conocimientos sobre grabado y principalmente sobre toda la obra de Goya, ha contribuido de un modo notable a que el presente trabajo viese la luz pública. Madrid, 15 de Marzo de 1928 (ibidem, nota de agradecimiento, s.p.).

³⁰ Calcografía Nacional. Extracto del catálogo general y precio de las estampas, Madrid, Escuela Nacional de Artes Gráfica, 1927, 4º menor, 36 pp.+IV, 10 láms, que reproducen de Goya dos Caprichos y San Francisco de Paula. El catálogo no indica la edición de la estampación y, como es obvio, no existe referencia de los Paisajes.

una buena muestra de los precios bajos marcados para los grabados del autor de los Disparates. Esta publicación oficial es probablemente una muestra de lo más vendido en Calcografía. De Goya se incluyeron unos pocos aguafuertes: San Francisco de Paula (1,25 Pta., p. 10), Un agarrotado [sic] (2,50 Pta., p. 16), Los borrachos (3 Pta., p. 18), los Caprichos (80 Pta., p. 21; su autorretrato al frente de la serie, se vende a 1,25 Pta., p. 25) y las copias de Velázquez que se venden en dos lotes respectivos, el de los "caballos" o retratos ecuestres (6 aguafuertes, 18 Pta., p. 22) y el resto de los retratos (6 aguafuertes, 9 Pta., p. id.). Ni rastro de los Desastres o los Disparates. Los precios están orientados por el tamaño del aguafuerte v su complejidad técnica. Así se da la paradoja de que pueda ser más costoso comparativamente, por ejemplo, la adquisición de la copia de Velázquez de El aguador de Sevilla realizada por Ametller (5 Pta., p. 18) que la de Los borrachos de Goya arriba citada, o la compra de cualquiera de las estampas grabadas por pinturas de Goya por Galván, Maura o Esteve.

En este contexto mínimamente presentado y que debe ser objeto de una investigación aparte, resulta obvio que otras pruebas de los paisajes demediados aparte de la de Delacroix citada por Delteil fueran a parar a colecciones extranjeras.

El catálogo de la subasta de la colección de *Monsieur P. G.* en la sala 10 del Hôtel Drouot de París, el miércoles, 10 de abril de 1935³¹ arroja nuevos detalles sobre la circulación de los *Paisajes* demediados. El personaje que discretamente se esconde tras las iniciales P. G. fue un rico banquero y hombre de negocios parisino de comienzos del siglo XX: Georges Prôvot. En esta venta, una de las más importantes de todo el siglo XX para la gráfica de Goya, se dispersaron por todo el mundo 111 lotes de grabados y litografías, de excepcional rareza. *L'expert* autor del catálogo y de las notas preliminares fue Maurice Rousseau, un reconocido

^{31 (}Cubierta) Catalogue | Eaux-fortes et des lithographies originales | Dessinées et Gravées par Goya | Composant la collection de Monsieur P. G., Paris 1935 | Mercredi 10 avril., Hôtel Drouot salle nº 10 / (frontis) Très Importante Collection | D'eaux-fortes et de lithographies | dessinées et gravées par Francisco Goya | Composant la Collection de Monsieur P. G. | dont la vente aura lieu à Paris | Hotel Drouot, salle nº 10 | Le Mercredi 10 Avril 1935, à 2 heures précises (...) Expert | M. Maurice Rousseau | Libraire de la Societé pour l'Étude de la Gravure Française; IV+28 pp.; láms.; fol. apaisado. Este catálogo es sumamente raro. Se ha consultado el ejemplar en microficha de la biblioteca del Institut national de l'histoire de l'art (INHA) de París, sign. VP 1935/198. Esta copia (procedente de la antigua Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet) tiene anotados de forma manuscrita todos los precios de remate así como los compradores de algunos lotes; la identidad de quien las hace es desconocida; tampoco son del gran modisto y coleccionista de arte (y de Goya) Jacques Doucet o de un agente suyo pues Doucet había muerto en 1929. Existe otro ejemplar del catálogo anotado en la biblioteca del Metropolitan Museum of Art de Nueva York perteneciente a William M. Ivins, responsable de la sección de grabados del Museo Metropolitano, que se adjudicó en esa venta una prueba del rarísimo Coloso de Goya.

librero parisino perteneciente a la Société pour l'Étude de la Gravure française quien adquirió el lote 102, la primera edición de la *Tauromaquia* adjudicada en 8.100 francos y acompañada por un certificado de Sánchez Gerona. No quedó desierta la puja de ningún lote y el monto total de la subasta fue de 196,720 fr, *ce qui est un beau résultat pour une vente d'un genre aussi particulier* como escribió el corresponsal de la *Gazette de l'Hôtel Drouot* del viernes siguiente a la venta.

Entre las Eaux-fortes isolées, ne formant pas série se pusieron a la venta los lotes: 18 Le Grand Rocher (Delteil 22; = Paisaje con construcciones y árboles) y 19 La Chute d'eau (Delteil 23; = Paisaje con cascada). Rousseau en sus comentarios del catálogo de la subasta apuntó todo lo que ya se sabía sobre estas obras por Delteil cuya obra fue la fuente de su preciso y erudito trabajo. Pero después de exponer lo ya sabido escribió la siguiente novedad: ces épreuves du 'Grand Rocher' et de 'La chute d'eau' font partie d'un tirage limité à quatre exemplaires.³² Como se demuestra en este estudio esta noticia no es exacta pues se conocen más copias. Cuál pudo ser la fuente de esta noticia se desconoce pero una hipótesis plausible sería una comunicación personal (directa o indirecta) de Sánchez Gerona que todavía vivía, retirado en su Granada natal, cuando se celebró la subasta. Los ejemplares de los Paisajes eran unas belles épreuves d'apres le cuivre coupé. Grands marges.³³ La Gazette Drouot relaciona que Grand Rocher (lote 18) y La Chute d'eau (l. 19) se vendieron cada uno en 500 francos y que La Bibliothèque nationale a acheté 5.600 fr. le n° 106, 'Le Sommeil', épreuve inconnue; le 84, 'Le fameux Martincho', pour 2.250 fr. et les n° 18, 19, 24, 35, 89, 90, 93, 104, aux Prix qu'on trouvera plus loin. Fueron los primeros Paisajes demediados adquiridos por una colección extranjera: la Bibliothèque nationale de France donde permanecen actualmente.34

Muerto José Sánchez Gerona (Granada, 2 de enero de 1936) y pasada la Guerra Civil, la Calcografía Nacional *llevó una vida precaria* —escribió Antonio Gállego— bajo la férula de un único funcionario, el estampador Adolfo Rupérez, tan recordado por sus bellas pruebas, pero que no podía mantener en orden el establecimiento.³⁵ Adolfo Rupérez Grima (1880-1972) era Oficial de

³² *Ibidem*, p. 5.

³³ Ibidem.

³⁴ Al mismo tiempo que se celebró la subasta Prôvot la Bibliothèque Nationale celebraba una muestra (prorrogada hasta el día 12 de junio) que incluía parte de la gráfica de Goya prestada en su mayoría por la propia biblioteca. No están incluidos los paisajes demediados de Goya recién comprados [*Goya. Exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries et cent dessins du Musée du Prado,* Paris, Editions des Bibliothèques Nationales de France, 1935, con un breve estudio preliminar sobre "L'oeuvre gravé de Goya" firmado por Paul-André Lemoisne, Conservateur du Cabinet des Estampes, pp. (IX)-XIX].

³⁵ GALLEGO, A., "Catálogo...", op. cit., p. 58.

Taller en la Escuela Nacional de Artes Gráficas³⁶ desde los años diez del siglo XX y convivió en Calcografía con Sánchez Gerona desde al menos 1913³⁷ hasta la jubilación de éste. La desaparición de su antiguo jefe probablemente le animó a contar una versión diferente del hallazgo de las matrices de los *Paisajes*, la suya propia y personal. La ocasión surgió con la publicación en 1946 de un libro extravagante, *Los aguafuertes de Goya*³⁸ escrito por el húngaro Andrés Laszlo (1910-1988), actor y guionista de cine³⁹ y... coleccionista de la obra grabada de Goya. Esta monografía es un catálogo completo de los aguafuertes comentados uno por uno y organizados por series como es ya habitual y con el varia de los aguafuertes *isolées*: los asuntos religiosos, las copias de Velázquez, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates y Obras sueltas.* Posee, sin embargo, una singularidad en la bibliografía de Goya que continúa la tradición del libro de Pedro Vindel de 1928: el autor comentó los precios de adquisición de todas las series y cada una de sus ediciones.

Rupérez firmó el prólogo de la obra en el que acompaña a su apellido el título de "Jefe Técnico de la Calcografía Nacional". Escribe muy críticamente sobre la bibliografía goyesca en general y comenta la importancia de orientar sobre el precio de las estampas para concluir con su relato personal sobre la historia de los cobres de la *Tauromaquia* que en el momento que escribe son todavía propiedad del Círculo de Bellas Artes de Madrid aunque permanecen desde la Guerra Civil depositados en la Calcografía. (...) se imponía poner en conocimiento del que compra y el que vende grabados de Goya, una serie de interesantes datos que en el presente libro se exponen. Si bien es cierto que ya hay algo publicado, ⁴⁰ no llena su cometido, pues no trata más que de las cuatro series más conocidas, 'Los Caprichos', 'La

 $^{^{36}}$ Jubilado por Orden de 27 de septiembre de 1952 como Maestro de Taller de la Escuela Nacional de Artes Gráficas [BOE, 300 (26-X-1952), p. 4.901]. En 8 de mayo de 1942 fue nombrado Maestro de Taller calcógrafo de "Grabado y Heliograbado" de la Escuela Nacional de Artes Gráficas ganada por concurso-oposición [BOE, 136 (16-V-1942), p. 3.455]. Ingresó en el Escalafón de Maestros de Taller de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos con un sueldo anual de partida de 4.000 Pta. p. 80, nº 173, pasó tres meses en París a partir 8 de octubre 1911, para ampliar estudios de estampación calcográfica en los Museos del Louvre, Luxemburgo, y municipal, y la Biblioteca Nacional. También hizo prácticas de taller.

³⁷ Rupérez y Sánchez Gerona estuvieron también al mismo tiempo en París cuando el primero viajó a la capital francesa con una ayuda de tres meses otorgada por la Junta para Ampliación de Estudios (véase la *Memoria* correspondiente a los años 1910-1911) comenzada a disfrutar en 8-X-1911 y prorrogada en 1912, para mejorar y aprender las técnicas de estampación.

³⁸ Laszlo, A. [en húngaro: András László], *Los aguafuertes de Goya*, Barcelona, Editorial Tartessos, 1946; trad. M. A. de Orbok; copyright Ferenc Oliver Brachfeld (Budapest, 1908-Quito, 1967); 1^a ed. mayo, 1946. No existe edición anterior en otro idioma.

³⁹ Fue el guionista de uno de los films clásicos del cine español, *Mi tío Jacinto* protagonizado por el niño prodigio Pablito Calvo y dirigida por el paisano y amigo de Laszlo, el realizador Ladislao Vajda, en 1956.

⁴⁰ Se refiere al libro de Pedro Vindel de 1928 citado anteriormente. Vindel citó a Rupérez en la nota de agradecimiento de su libro. Véase el texto completo transcrito en la nota 29 de este estudio.

Tauromaquia', 'Los Desastres de la Guerra' y 'Los Proverbios, y aún así, como ya ha pasado bastante tiempo desde su aparición en el mercado, posteriores investigaciones hacen cambiar opiniones de entonces y, sobre todo, los precios han sufrido una notable variación.⁴¹

Rupérez se implicaría profundamente en la monografía firmada por Laszlo⁴² por lo que no extrañara que la ficha de catalogación de los *Paisajes* cambie el relato de los presuntos hechos que llevaron a su descubrimiento: hasta 1910, se creían perdidas las planchas de ambas, cuando Don Adolfo Rupérez, a la sazón empleado de la Calcografía Nacional las encontró partidas por la mitad, al reverso de los números 13, 14, 15 y 30 de 'Los Desastres'. ⁴³ La ficha está ilustrada con una reproducción de la estampa partida de *Paisaje con construcciones y árboles*, primera vez que se reproduce en la bibliografía de Goya. ⁴⁴ Rupérez coleccionó las estampas de los paisajes demediados como consigna el *Catalogue raisonné* de Tomás Harris⁴⁵ que le compró para su colección particular, hoy en The British Museum; además también conservó la prueba del primer estado antes de unir correctamente las matrices objeto de este estudio (véase el apéndice).

No es posible determinar con exactitud el momento del hallazgo ni la persona (o personas) que lo realizó. El descubrimiento parecería propio del personal que trabaja en relación con la estampación de las matrices en la Calcografía Nacional. El grabado de los *Paisajes* en el reverso de cuatro láminas de los *Desastres* debió ser advertido a simple vista por los estampadores sucesivos de las diferentes ediciones de los *Desastres*, realizadas todas por la Calcografía. En el siglo XX, hasta la Guerra Civil se realizaron tiradas en 1903, 1906, 1923, 1930 y 1937, esta última estampada en plena Guerra Civil por el propio Rupérez como jefe de taller, calificada como la mejor de todas las ediciones. La Calcografía sufrió un traslado de sus fondos en 1911 cuando dejó su sede en la Academia de

⁴¹ Rupérez, A., "Prólogo" en Laszlo, A., Los aguafuertes..., op. cit., p. 10.

⁴² El libro rebosa un conocimiento práctico de la técnica del aguafuerte que implica una "colaboración" muy importante en su redacción. El autor finalizó su monografía con una nota de agradecimiento dedicada expresamente a Rupérez: en el curso de las investigaciones personales que hemos llevado a cabo sobre la producción de Goya, han sido consultadas las conocidas obras de Zapater, Ayala, Conde de la Viñaza, Carderera, Beruete y Vindel, entre otras. / Muy particularmente nos place señalar el profundo agradecimiento que sentimos hacia D. Adolfo Rupérez, Jefe de la Calcografía Nacional, sin cuyas sabias sugestiones y atinados consejos nos hubiera sido difícil coronar la preparación del presente libro. / Barcelona, mayo de 1946 [LASZLO, A., Los aguafuertes..., op. cit., p. (121)].

⁴³ *Ibidem*, 118, en el comentario de la ficha de "Obras sueltas", "N.º 8 / PAISAJE / [Peñón a la izquierda (= *Paisaje con cascada*)] / Aguafuerte y aguatinta (148 x 263 mm.) (...); p. 119: "N.º 9 / PAISAJE / [Peñón a la derecha (= *Paisaje con construcciones y árboles*)] / Aguafuerte y aguatinta (145 x 263 mm.) / Pareja menos artística y de solución más ligera que la anterior.".

⁴⁴ Entre las páginas 116 y 117 existe una lámina del *Paisaje con construcciones y* árboles partido hecha como el resto de las ilustraciones (18 en total) en huecograbado tirado con un semitono sepia

⁴⁵ HARRIS, T., Goya. Engravings and Lithographs, Oxford, Bruno Cassirer, 1964, vol. II, pp. 42 y 43.

Bellas Artes de San Fernando, en la calle Alcalá de Madrid como organismo autónomo dependiente del Ministerio de Fomento (desde 1867) y se anexionó a la Escuela Nacional de Artes Gráficas en la calle Libertad, hasta 1932. En torno a 1911 se debió realizar una comprobación exhaustiva del inventario de láminas.

Hasta el presente sólo se conocían unos pocos ejemplares de las estampas con los paisajes partidos. En colecciones públicas se han localizado cinco (que contradice la información publicada por el *expert* Rousseau en la venta Prôvot de 1935) que se enumeran por el orden cronológico de su ingreso:

- 1. Bibliothèque nationale de France, París (lotes 18 y 19 de la subasta de la colección Prôvot, París, Hotel Drouot, 1935).
- 2. The British Museum, Londres (1975; ex Tomás Harris Collection antes de 1964; comprada a Adolfo Rupérez).
- 3. Norton Simon Art Foundation, EE. UU. (1978; ex colección Adolfo Rupérez).
- 4. Museo Nacional del Prado, Madrid (1995 y 2000).
- 5. Colección Fundación Ibercaja, Museo Goya, Zaragoza (solo *Paisaje con cascada*, 2008).

La estampa inédita recientemente adquirida por la Diputación Provincial de Zaragoza que se presenta en este breve estudio es una prueba de estampación de las matrices de Goya conservadas en la Calcografía Nacional (véase la ficha de catalogación completa en el Apéndice). Se trata probablemente de la prueba de trabajo del primer estado [fig. 9] cuando todavía el estampador no sabe cómo se emparejan las láminas o si éstas tienen alguna relación entre sí. Cuando esta estampación se realizó (entre 1910 y 1917) sólo se podía comprobar que se trataba de un aguafuerte original de Goya contemplando los *Paisajes* sin partir propiedad de la Biblioteca Nacional, los únicos conocidos entonces; también, en su defecto, observando las reproducciones de los libros de Valerian von Loga publicados en 1907 y 1910, antes de esta prueba y las primeras realizadas de los *Paisajes*.

La gran roca es el protagonista absoluto de los dos paisajes y proporciona un sentimiento de lo sublime en el espectador ilustrado. La extraordinaria simetría ejercitada por Goya al grabar la roca le ha conferido a las matrices originales una vez partidas una simetría propia y casual. Esta simetría voluntaria provoca una lectura de la obra de Goya que a pesar de su transformación puede engañar al ojo. El resultado, este primer estado antes de alcanzar la posición correcta de las láminas, no fue desechado por los estampadores modernos de la Calcografía que lo conservaron y

guardaron y ha sobrevivido durante al menos un siglo convertido hoy en un objeto óptimo de una "colección especial".⁴⁶

APÉNDICE

Ficha técnica de la prueba inédita del Paisaje con peñasco, construcciones y árboles de Goya y obras relacionadas

Nota sobre la catalogación. La intitulación de la prueba inédita es facticia para distinguirla claramente de las dos estampas ya conocidas; éstas se citan siguiendo la dada por el Museo Nacional de Prado que ha sido aplicada a dibujos, estampas y láminas. La organización seguida en los asientos ha sido la siguiente: autor, título, fecha, técnica, soporte con el detalle de la filigrana en el caso del papel, medidas (en el caso de la estampa a las de la huella se añade las de la hoja; de las láminas se da el peso en gramos), inscripciones, procedencia, observaciones, referencias catalográficas básicas para concluir con las obras conocidas y propietario. En las obras relacionadas se ha seguido el siguiente orden: dibujos preparatorios, estampas (pruebas de estado no se conocen), estampas partidas y láminas. No se ha consignado la bibliografía de las estampas partidas porque ya ha sido exhaustivamente investigada en el presente estudio; la bibliografía de dibujos y estampas ha sido obviada por su notable extensión remitiendo al lector interesado a la ficha correspondiente en el sitio web Goya en el Prado del Museo Nacional de Prado.⁴⁷ Está en preparación el catálogo completo de los dibujos de Goya que publicará el Museo del Prado con el patrocinio de la Fundación Botín.

Francisco de Goya y Lucientes Paisaje con peñasco, construcciones y árboles Hacia 1799⁴⁸

Aguafuerte, aguatinta bruñida y toques de buril

Papel verjurado industrial agarbanzado con barbas naturales —menos el margen superior que aparece cortado— y filigrana "Joseph [castillo] GVARRO", 49

⁴⁶ Sobre el concepto de "colección especial" aplicado a la historia del arte y su metodología actual véase Gaehtgens, T. W., "A message from the Director", en *The Getty Research Institute. Special Collections*, Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2011, pp. 4-5.

⁴⁷ http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/, (fecha de consulta: 30-III-2018).

⁴⁸ Cronología dada en la catalogación del Museo Nacional del Prado a los dibujos preparatorios y estampas demediadas de los *Paisajes*. Véase http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/, (fecha de consulta: 30-III-2018).

⁴⁹ El empleó de papel de la casa Guarro fundada en Capellades (Barcelona), a finales del siglo XVII, fue habitual en la Calcografía Nacional en esta época. La décima edición de los *Caprichos* (1918) usó papel de Guarro fabricado ex profeso para la edición con una filigrana especial con el retrato de Goya con una gorra de visera (inspirada en uno de sus autorretratos dibujados). La quinta edición de los *Desastres de la guerra* (1923) se estampó sobre papel verjurado con una filigrana similar a la de los *Paisajes* partidos lo mismo que la séptima de los *Disparates* (1923). La edición anterior de los *Provervios* (1916) posee la filigrana "José Gvarro Catalunya".

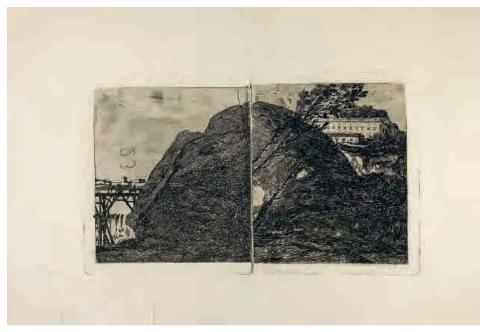


Fig. 9. Francisco de Goya, Paisaje con peñasco, construcciones y árboles. Colección Diputación Provincial de Zaragoza. Fotografía: Javier Romeo.

con un castillo con tres torreones sobre un rectángulo flordelisado en los ángulos, en el eje (centrada en el margen inferior), 50 x 210 mm [fig. 10]

 $167 \times 138 \ mm$ [huella mitad izda.] + 170 x 138 mm [huella mitad dcha.] / 317 x 450 mm [papel]

Estampación centrada en la hoja y con grandes márgenes (marcas de un pliegue vertical por el centro de la hoja)

Inscripciones: incidido con punta seca en la mitad izquierda de la lámina: "23" [cifra invertida en la estampa] [antigua numeración en el áng. inf. izdo. del *Desastre* 14]

Procedencia: Calcografía Nacional, Madrid; Adolfo Rupérez Grima (1880-1972), Madrid; Rafael Díaz-Casariego Fernández (Oviedo, 1928-Madrid, 1995),⁵⁰

⁵⁰ Fue uno de los más importantes editores españoles de obra gráfica del siglo XX, fundador de Ediciones de Arte y Bibliofilia en 1959 denominada luego Editorial Casariego. Fue amigo personal de Adolfo Rupérez a quién empleó en su editorial para estampar en 1963 la obra de José Gutiérrez Solana cuyas láminas se conservaban en la Calcografía Nacional. Editó facsimilarmente las cuatro series de grabados de Goya así como las litografías de los *Toros de Burdeos*, lo que le hizo extraordinariamente popular. Licenciado en Derecho y, Filosofía y Letras, en esta última especialidad presentó una memoria de licenciatura *Los Caprichos de Goya: conexiones con la literatura satúrica del siglo XVIII* presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid, en junio de 1969, de la que fue ponente la profesora Pilar Palomo (edición en curso por R. Centellas). Véase AGUILAR MORENO, M., *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*, Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2005, pp. 115-146, pdf biblioteca.ucm.es.



Fig. 10. Filigrana de la casa Guarro de la hoja empleada para la estampación del aguafuerte de Francisco de Goya, Paisaje con peñasco, construcciones y árboles. Colección Diputación Provincial de Zaragoza. Fotografía: Javier Romeo.

Madrid; vendida por sus herederos a colección particular, Madrid; Diputación Provincial de Zaragoza, 2018

Observaciones: prueba de trabajo estampada en la Calcografía Nacional, hacia 1910-1917; combina las mitades izquierda de *Paisaje con cascada* (H 24.II) y derecha de *Paisaje con construcciones y árboles* (H 23.II). Las láminas correspondientes poseen grabadas en los dorsos respectivos los *Desastres de la guerra* 14 y 13.

Referencias catalográficas y bibliografía: inédita

Obras relacionadas

1. Dibujos preparatorios

1.1

Francisco de Goya

Paisajes con construcciones y árboles

Hacia 1799

Sanguina sobre papel verjurado ahuesado

151 x 258 mm

Procedencia: Javier Goya, Madrid, 1928; Mariano Goya, Madrid, 1854; Valentín Carderera, Madrid, *ca.* 1861; Mariano Carderera, Madrid, 1880; Museo del Prado, 1886.

Referencias catalográficas: Gassier-Wilson, 749; Sánchez Cantón, 191; Gassier, II 161.

Museo Nacional del Prado, Madrid D04279

1.2

Francisco de Goya

Paisaje con cascada

Hacia 1799

Sanguina sobre papel verjurado ahuesado

152 x 258 mm

Procedencia: la misma del dibujo anterior

Referencias catalográficas: Gassier-Wilson, 751; Sánchez Cantón, 190; Gassier, II 162

Museo Nacional del Prado, Madrid D04278

2. Pruebas de estado

2.1

I. No se conocen pruebas de estado de las estampas de los *Paisajes* antes del aguatinta⁵¹

2.2

II. Con el grabado del aguatinta

2.2.1

Francisco de Goya

Paisaje con construcciones y árboles

Hacia 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y toques de buril

Papel verjurado

168 x 282 mm / 269 x 370 mm⁵²

Eiemplares:

- Biblioteca Nacional de España, Madrid (Invent/45609; colección Valentín Carderera, $1867)^{53}$
- The Art Institute of Chicago, The Clarence Buckingham Collection, Chicago (inv. 1957.13)⁵⁴
- Colección particular (subastada por Galerie Kornfeld Auktionen AG, Berna, 19.VI.2015, lote 64 (estimación inicial: 143.370 €; precio de remate de 248.508 € en 2015).

Referencias catalográficas: Harris, 23.II; Gassier-Wilson, 748.

⁵¹ Harris, T., *Goya..., op. cit.*, pp. 42 y 43. Todos los autores posteriores han seguido la autoridad de Harris.

⁵² Medidas de la hoja del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España.

⁵⁸ CUENCA, M. L., DOCAMPO, J. y VINATEA, P., Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunwerg, 1996, p. 57, n. 64.

⁵⁴ SAYRE, E. A. (dir.), The Changing Image: Prints by Francisco Goya, (Catálogo de la exposición), Boston, Museum of Fine Arts, 1974, pp. 122 y 123, nº 93.

2.2.2

Francisco de Goya

Paisaje con cascada

Hacia 1799

Aguafuerte y aguatinta bruñida

Papel verjurado

168 x 283 mm / 286 x 387 mm⁵⁵

Ejemplares:

— Biblioteca Nacional de España, Madrid (Invent/45610; colección Valentín Carderera, $1867)^{56}\,$

— The Art Institute of Chicago (inv. 1974.16)⁵⁷

Referencias catalográficas: Harris, 24.II; Gassier-Wilson, 750.

3. Estampas partidas

3.1

Francisco de Goya

Paisaje con construcciones y árboles

Hacia 1799

Aguafuerte, aguatinta bruñida y toques de buril

Papel verjurado industrial agarbanzado con filigrana "Joseph Gvarro", con castillo en el eje, $50 \times 217 \text{ mm}$

 167×138 mm [huella mitad izda.] + 170 x 138 mm [huella mitad dcha.] / 315 x 450 mm [papel] 58

Incidido con punta seca en la mitad izda. de la lámina: "22" [cifra invertida en la estampa]

Observaciones: prueba estampada en la Calcografía Nacional, hacia 1910-1917.

Referencias catalográficas: Harris, 23.II.

3.2

Francisco de Goya

Paisaje con cascada

Hacia 1799

Aguafuerte y aguatinta bruñida

Papel verjurado industrial agarbanzado con filigrana "Joseph Gvarro", con castillo en el eje, $50 \times 217 \text{ mm}$

 $166 \times 139 \ mm$ [huella mitad izda.] + $168 \times 137 \ mm$ [huella mitad dcha.] / $318 \times 450 \ mm$ [papel] 59

⁵⁵ Medidas de la hoja del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España.

⁵⁶ CUENCA, M. L., DOCAMPO, J. y VINATEA, P., Catálogo..., op. cit., p. 57, n° 65.

⁵⁷ SAYRE, E. A. (dir.), The Changing..., op. cit., pp. 122 y 124, n° 94.

⁵⁸ Medidas de la hoja del ejemplar del Museo Nacional del Prado.

⁵⁹ *Idem*.

Incidido con punta seca en la mitad izda. de la lámina: "23" [cifra invertida en la estampa]

Observaciones: prueba de trabajo estampada en la Calcografía Nacional, hacia 1910-1917

Referencias catalográficas: Harris, 24.II.

Ejemplares conocidos en colecciones públicas (en el orden de adquisición de las estampas):⁶⁰

- Bibliothèque Nationale de France, París (ex Collection Georges Prôvot, $1935)^{\rm 61}$
- The British Museum, Londres (1975; ex Tomás Harris Collection [antes de 1964]; anteriormente colección Adolfo Rupérez, Madrid)⁶²
- Norton Simon Art Foundation, Pasadena (1978, ex colección Adolfo Rupérez, Madrid) 63
- Museo Nacional del Prado, Madrid [2000 (*Paisaje con cascada* G02276, donación de Helmut H. Rumbler y señora al Estado en 1995; asignación a Museo del Prado y aprobación de la donación en 2000) y 2000 (*Paisaje con construcciones y árboles* G02275; sucesores de Manuel Villaescusa, Caparica S. A.)]⁶⁴
- Colección Fundación Ibercaja, Museo Goya, Zaragoza (2008, sólo *Paisaje con cascada*; Galería Guillermo de Osma, Madrid)⁶⁵

4. Láminas

4.1

Francisco de Goya Paisaje con edificios y árboles 143 x 169 mm y 142 x 168 mm

⁶⁰ Sólo se mencionan las estampas localizadas en colecciones públicas.

⁶¹ Véase la referencia bibliográfica del catálogo de venta en la nota 31.

⁶² WILSON-BAREAU, J., Goyas s prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum, London, The British Museum Press, 1996 (1ª ed. 1981), pp. 100 (mención de los paisajes partidos y reproducción de la prueba Paisaje con construcciones y árboles antes de partir la lámina, procedente de una Private Collection) y 102 (23.II=1975-10-25-32 y 24.II=1975-10-25-33); una breve descripción de la historia de la colección de estampas y dibujos de Goya en el British Museum comenzada en 1848, "The Goya Collection in the British Museum", pp. 99-100. McDonald, M. P., Renaissance to Goya. Prints and drawings from Spain, London, The British Museum Press, 2012, (Catálogo de la exposición), London, The British Museum, 20-IX-2012 / 6-I-2013, pp. 245 (lo fecha probably made in the first years of century; fig. 19) y 310.

⁶³ Wilson-Bareau, J. (General Editor Leah Lehmbeck), Goya in the Norton Simon Museum, op. cit., p. 218; sobre los propietarios de procedencia véase Edwards, J. S. y Togneri, C., "Collectors biographies", ibidem, pp. 281-291; Adolfo Rupérez, p. 288 (con ilustración de la marca estampada por su propietario) y José Sánchez Gerona, p. id.

⁶⁴ http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/, (fecha de consulta: 30-III-2018).

⁶⁵ CARDERERA, F. y OSMA, G. (eds.), Francisco de Goya, los grabados, (Catálogo de la exposición, Madrid, 28-IX-2006 / 5-I-2007), Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2017, p. 15, fichas de Paisaje con edificios y árboles (reproducido en la p. 12); nótese que la medida de la hoja (285 x 455 mm) y la filigrana del papel ("I. Taylor") de Paisaje con construcciones y árboles descrita en el catálogo de la galería Guillermo de Osma (p. 15) son diferentes a las de las pruebas hasta ahora conocidas de la estampa partida. Reproducción y ficha de Paisaje con cascada, adquirido por la Fundación Ibercaja en Goya grabador. Precursor del Arte Contemporáneo, Zaragoza, Fundación Bancaria Ibercaja, 2017, p. 39.

363,17 g y 352,36 g

Cobre con recubrimiento electrolítico (2); aguafuerte y aguatinta

Procedencia: en octubre de 1862 en Calcografía Nacional.

La lámina fue fragmentada en dos mitades para grabar en los dorsos respectivos los *Desastres de la guerra* 15 (R. 3521) y 13 (R 3519)

Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

R. 6616 y 6617

4.2

Francisco de Goya

Paisaje con cascada

143 x 168 mm y 141 x 170 mm

343,85 g y 345,90 g

Cobre con recubrimiento electrolítico (2); aguafuerte

Procedencia: en octubre de 1862 en Calcografía Nacional.

La lámina fue fragmentada en dos mitades para grabar en los dorsos respectivos los *Desastres de la guerra* 14 y 30, R. 3520 y 3536.

Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

R. 6618 y 6619

Referencias catalográficas: Carrete Parrondo, J. et alii, Catálogo general de la Calcografía Nacional, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, nº 170, R. 6.616 y 6.617 y 171, R. 6618 y 6619, p. 35. Es la primera catalogación publicada de las láminas de los paisajes; Barrena, C., Blas, J., Carrete Parrondo, J. y Medrano, J. M., Calcografía Nacional. Catálogo general, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. II, p. 430, n.º 170, R. 6.616 y 6.617 y n.º 171, R. 6.618 y 6.619.

Sobre la modernidad de Goya grabador: una nota al Capricho 43 "El sueño de la razón produce monstruos"

GONZALO M. BORRÁS GUALIS*

Resumen

En esta nota se relacionan tres obras: 1) A modo de precedente, el Mercurio y Argos de Velázquez es interpretado como la alegoría tradicional de El sueño de la razón, donde la razón está representada por Argos dormido; 2) En el grabado nº 43 de Los Caprichos, El sueño de la razón produce monstruos', Goya transforma la alegoría tradicional de Velázquez en otra de carácter personal, representándose a sí mismo como la razón dormida de la modernidad; y 3) En la estela de la sensibilidad de Goya, Natalio Bayo ha sustituido en su grabado la razón dormida por su fatal consecuencia: un ser deforme y monstruoso.

Palabras Clave

El sueño de la razón, Velázquez, Goya, Natalio Bayo.

Abstract

In this paper three works are related. 1) As a precedent, Velazquez's Mercury & Argos is interpreted as the traditional allegory of the sleep of reason, where reason is represented by a sleeping Argos; 2) Goya, in The Sleep of Reason, (plate 43 of his Caprichos), transforms the traditional allegory into a different and personal version, representing himself as the sleeping reason of modern times; 3) Natalio Bayo, in Goya's trail of sensibility, has replaced the sleeping reason with its fatal consequence: a malformed, monstrous being.

Key words

The sleep of reason, Velázquez, Goya, Natalio Bayo.

* * * * *

Génesis de esta nota

Esta anotación al *Capricho 43* de Goya es deudora, básicamente, de tres textos, que la han suscitado. El primero, a cuya historiografía crítica pretende adscribirse, pertenece a mi coetáneo y amigo el profesor

^{*} Profesor Emérito de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: gmborras@unizar.es. Quiero agradecer a mi entrañable amigo y colega, el profesor José Luis Pano Gracia, su amable invitación a participar en este monográfico sobre el Grabado aragonés. Pasado y presente, de la revista *Artigrama*, del que es coordinador. Aunque su generosa propuesta de que me ocupase del Goya grabador, una tarea académica que no está a mi alcance, haya quedado drásticamente reducida a esta simple nota, espero haberle complacido, único objetivo que me ha movido a escribir este breve texto.

Valeriano Bozal, a quien tengo por mentor y guía en temas goyescos; me estoy refiriendo a su decisivo ensayo sobre *Goya y el gusto moderno*, publicado en 1994,¹ donde analiza la obra del pintor aragonés como el testimonio más importante de las transformaciones del gusto que dieron lugar a la modernidad, con especial atención a sus dibujos y grabados.

El segundo texto, al que quiero aludir como fuente literaria, corresponde a mi entrañable amigo, el profesor aragonés Juan Francisco Esteban Lorente, gran sabio de la literatura emblemática, autor de un revelador estudio sobre "Goya. De la alegoría tradicional a la personal", publicado en 2010,² donde explicita cómo el de Fuendetodos evoluciona en su trayectoria artística del uso de las alegorías tradicionales al de las alegorías personales, de modo evidente en la serie de *Los Caprichos*, y especialmente en el nº 43, que es una alegoría personal. Este estudio del profesor Esteban Lorente me reafirma en mi idea de la deuda alegórica de Goya con respecto a Velázquez en el *Capricho 43*, al margen de la composición meramente formal del asunto.

El tercer texto, como podía esperarse, pertenece al profesor Helmut C. Jacobs: su monumental monografía sobre *El sueño de la razón, el Capricho 43 de Goya...*, publicado en 2006 en el original alemán, y en 2011 en su versión española actualizada.³ Siempre resulta sorprendente cómo la obra de Goya tanto en sus precedentes como en su recepción posterior constituye un pozo sin fondo para los estudiosos. En reconocimiento a esa recepción del *Capricho 43* explorada por Helmut C. Jacobs, aquí se introduce una mención a la versión de este tema realizada por el pintor, dibujante y grabador aragonés Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945), y estampada en 1996.

¹ BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza editorial, 1994. Asimismo han de tenerse en cuenta dos obras más del mismo autor, una anterior y otra posterior a esta fecha; la anterior, con el título *Imagen de Goya*, Madrid, Editorial Lumen, 1983, es una reelaboración de su tesis doctoral "Goya y la imagen popular del neoclasicismo al romanticismo"; la posterior, con el título *Goya y el mundo moderno*, (Catálogo de la Exposición), Concha Lomba y Valeriano Bozal comisarios, Museo de Zaragoza, 18 de diciembre de 2008-8 de marzo de 2009, Barcelona, Fundación Goya en Aragón, Gobierno de Aragón, Lunwerg editores, 2008.

² ESTEBAN LORENTE, J. F., "Goya. De la alegoría tradicional a la personal", *Artigrama*, 25, 2010, pp. 103-121. Como obra anterior es de cita ineludible su fundamental *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, y las más reciente, en colaboración con Mª del Mar Agudo Romeo y Alfredo Encuentra Ortega (eds.), *Trescientos emblemas morales. Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, edición, traducción, notas y comentarios, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017.

³ JACOBS, H. C., *El sueño de la razón. El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, (traducción de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs), Vervuet, Iberoamericana, 2011.

1) El Mercurio y Argos de Velázquez, una alegoría tradicional de El sueño de la razón

Hace ya casi dos décadas que dediqué un estudio al significado alegórico tradicional del *Mercurio y Argos* de Velázquez,⁴ por lo que en esta mención introductoria daré cuenta escueta de aquel análisis, y despojada del aparato crítico allí utilizado.

El *Mercurio y Argos*⁵ formaba parte de una serie de cuatro cuadros de asunto mitológico, de los que se han perdido los tres restantes, realizados por Velázquez para perfeccionar la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar Real de Madrid entre 1658 y 1659, una actividad que formaba parte de su trabajo como aposentador real. Los cuadros velazqueños, por sus dimensiones, hacían *pendant* dos a dos, por un lado *Venus y Adonis* y *Psiquis y Cupido* (de una vara de alto por vara y media de ancho) y por otro *Mercurio y Argos* (el único conservado) y *Apolo y Marsias* (de una vara de alto por tres varas de ancho). Los cuatro lienzos se mencionan en los inventarios del Alcázar Real de 1666, 1686 y 1700, habiéndose salvado el *Mercurio y Argos* del pavoroso incendio que destruyó el viejo Alcázar Real en 1734, volviendo a citarse en los inventarios del Palacio Nuevo de 1772 y 1784, ingresando en las colecciones del Museo del Prado en 1819.

Los cuatro asuntos mitológicos pintados por Velázquez para el Salón de los Espejos formaban parte de un programa bastante "deslavazado" en el que con carácter general se exaltaba el papel de los Habsburgo como defensores de la fe católica.

La fuente literaria primordial para el relato mitológico de *Mercurio y Argos* en época de Felipe IV y de Velázquez era las *Metamorfosis* de Ovidio, obra de la que Velázquez contaba en su biblioteca⁶ con dos ediciones, una de ellas en romance. Narra el mito que Júpiter, ante la sospecha de Juno sobre sus pretensiones amorosas hacia Ío, transforma a ésta en vaca, a la que la desconfiada Juno coloca bajo la custodia del pastor Argos. Júpiter envía a Mercurio para adormecer con su canto y matar a Argos y así liberar a Ío. El momento de la narración elegido por Velázquez, previo a la acción, es aquel en el que Argos se ha quedado dormido, mientras Mercurio avanza cauteloso para asestarle el golpe mortal, en un planteamiento menos heróico que los de Rubens.

⁴ Borrás Gualis, G. M., "Mercurio y Argos", en Alpers, S. *et al.*, *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999, pp. 71-84.

⁵ No incluimos esta imagen por estar sujeta a derechos de reproducción.

⁶ Sobre la biblioteca de Velázquez puede consultarse Sánchez Cantón, F. J., "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, I, pp. 640-648.

La composición velazqueña se ha ajustado al formato apaisado del lienzo (en el original todavía más apaisado, ya que antes de 1772 se le añadieron tiras de tela arriba y abajo), representando a Argos a la derecha, sentado en el suelo, dormido, con la cabeza inclinada sobre el pecho, en actitud que recuerda el modelo clásico de *Galo moribundo*, mientras que a la izquierda Mercurio se arrastra cauteloso un instante antes de atacar.

Por otra parte la obra moderna de mayor peso e incidencia para desvelar el significado alegórico del mito era la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, un libro asimismo presente en la biblioteca del pintor.

Precisamente sobre el sentido alegórico del *Mercurio y Argos* anota Pérez de Moya lo siguiente:

Matar Mercurio a Argos y tomarle a Ío: Mercurio significa la mala agudeza de la carne y los halagos carnales y deleites, los cuales engañan a la razón. Mercurio engañó a Argos cantando, porque la razón, viendo delante los carnales deleites que al hombre halagan, como a las ovejas el dulce canto, adormécese, no apartándose de aquello que le es ocasión del mal y entonces durmiendo muere (las redondas son mías).⁷

El tema de *Mercurio y Argos* es, en síntesis, la alegorización de dos principios opuestos, la razón (Argos) frente al deleite carnal (Mercurio), y atendida la dimensión política de la decoración velazqueña en el Salón de los Espejos del viejo Alcázar Real, cabe añadir que se trata de la razón de Estado frente a todo tipo de halagos, deleites y agudezas, la razón de Estado como virtud necesaria para la defensa de la fe católica.

El Salón de los Espejos del viejo Alcázar Real decorado por Velázquez sería el marco arquitectónico elegido por Felipe IV para recibir el día 16 de octubre de 1569 a la destacada embajada francesa, presidida por el mariscal duque de Gramont, que acudía a la corte madrileña para concertar las bodas entre la hija de Felipe IV, la infanta María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia, asimismo sobrino del rey español, unas bodas con las que se rubricaba el armisticio firmado con Francia en mayo de 1659, anticipo de la paz de los Pirineos de junio de 1660.

Si la serie mitológica de Velázquez se pintó para este nuevo contexto político de 1659, cabe interpretar el *Mercurio y Argos* como una alusión a la razón de Estado que no debía dejarse seducir por los halagos franceses. De ahí la representación de la vestimenta de Argos (alegoría de la razón española) en tonos grises y negros, mientras que la de Mercurio (alegoría de la seducción francesa) lo hace en tonos rojos y amarillos, colores alegóricos de las etiquetas indumentarias de ambas cortes.

⁷ Pérez de Moya, J., *Philosofía secreta de la gentilidad*, (edición Carlos Clavería), Madrid, Cátedra, Madrid, 1993, p. 419. Pérez de Moya no incluye este texto a propósito de Mercurio, del que se ocupa en el libro 2, cap. XXIII, sino a propósito de Io, de la que trata en el libro 3, cap. XI.

En cualquier caso, si la razón se adormece, muere, como recuerda Pérez de Moya; éste mismo será el asunto, el sueño de la razón, más allá sus precedentes formales compositivos, sobre el que volverá a reflexionar Francisco de Goya en el *Capricho 43*, "El sueño de la razón produce monstruos".

2) El Capricho 43: Goya, como nuevo Argos y razón de la modernidad

Los primeros ensayos de Goya en el campo del grabado, veinte años antes de la estampación de su famosa serie de *Los Caprichos*, coinciden, como es sabido, con su estudio en profundidad de la obra de Velázquez.

Antonio Rafael Mengs, en su escrito de 1776 al secretario de la Real Academia de Bellas Artes, Antonio Ponz, había elogiado las obras de Velázquez, destacando su captación de los efectos de la luz y la sombra y de la perspectiva aérea, e incitaba a que los jóvenes pintores copiasen las obras velazqueñas, no para imitar el estilo del pintor sino para comprender su método de trabajo.

Por otra parte, la técnica del grabado tenía una escasa tradición en la pintura española, con la singular excepción de Ribera. Goya la va a iniciar bajo la influencia de los Tiépolo, y la perfeccionará con la de Rembrandt y Piranesi.

El de Fuendetodos, que había recibido un aprendizaje académico con su maestro José Luzán en Zaragoza, copiando dibujos y estampas de los mejores pintores, encuentra a partir de su enfermedad en la primavera de 1777 una ocasión propicia para copiar las obras de Velázquez, cumpliendo así con las instrucciones de Mengs, traduciéndolas al lenguaje de la estampa, en grabados al aguafuerte sobre cobre, y en dos casos al aguatinta, sin dar nunca la impresión de una "copia sin alma", como afirman Gassier y Wilson.⁸

El 28 de julio de 1778 se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* la venta de nueve estampas y el 22 de diciembre del mismo año, de otras dos más, habiéndose publicado un total de trece estampas, para las que se han conservado seis dibujos preparatorios. Se ha sugerido que pudo recibir para esta empresa el apoyo del propio Antonio Ponz.

Poco familiarizado aún con la técnica del grabado hubo de desechar algunas planchas y el procedimiento utilizado por Goya consiste

⁸ GASSIER, P. y WILSON, J., Vida y obra de Francisco de Goya, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Barcelona, Juventud, 1974. En particular, "Los grabados según Velázquez", pp. 48-50, y "Catálogo I, Copias de cuadros de Velázquez, 1778", núms. 88 a 117, y "Pinturas copiadas de obras de Velázquez", núms. 118 a 120, pp. 86-88.

en hacer un dibujo previo, que traslada a la plancha mediante presión con el tórculo, a partir de cuya marca sobre el cobre realiza el trazado para el aguafuerte, que queda en sentido inverso al del dibujo, y que tras la estampación definitiva volverá a recuperar el sentido original del dibujo.

Pero aquí no nos interesa tanto la aproximación formal a la obra de Velázquez, por otra parte cada vez más evidente en los cartones para tapices de Goya, y asimismo en los dibujos para esta primera serie de grabados, sino, como proponía certeramente Antonio Rafael Mengs, la comprensión de los métodos de trabajo de Velázquez. Esta observación resulta imprescindible para entender en qué medida la alegoría tradicional del sueño de la razón en el *Mercurio y Argos* de Velázquez constituye un precedente para la alegoría personal del *Capricho 43* de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos" [figs. 1 y 2].

Y en este punto es preciso retomar la decisiva aportación del profesor Juan Francisco Esteban Lorente, mencionado en la génesis de esta nota, para dejar sentada la rotunda transición de tradicional a personal que el lenguaje alegórico adquiere en la obra de Goya a lo largo de las dos décadas que transcurren entre sus dibujos y grabados de los cuadros de Velázquez, recién glosados, y "El sueño de la razón produce monstruos" del *Capricho 43*. Se trata de una metamorfosis del relato mitológico desde lo tradicional a lo personal, en la que Goya reemplaza personalmente al personaje mitológico, creando un nuevo lenguaje subjetivo, que nos abre a la sensibilidad moderna.

Bajo este prisma de la nueva dimensión personal del uso de las alegorías tradicionales en la obra de Goya, el profesor Esteban Lorente ha interpretado la inscripción "Sólo Goya" en el *retrato de la Duquesa de Alba*, fechado en 1797, en la actualidad en la Hispanic Society de Nueva York, del modo siguiente:

Creo que los dos retratos de la Duquesa de Alba, 1795 y 1797, tienen la particularidad de haber colocado en ellos Goya unos símbolos personales: en el primero [en Madrid, col. Alba] además de la dedicatoria y del gesto de la mano derecha de la duquesa que hace el signo de la 'G' (de Goya, en lenguaje de los sordos), aparece un perrito faldero; en el segundo [el mencionado de la Hispanic Society] (la duquesa ya viuda, lienzo que Goya destinó a su hijo) el perro faldero es sustituido por la dedicatoria 'Sólo Goya', situado a sus pies y a donde señala la duquesa. Teniendo en cuenta que poco después hará el dibujo y grabado de 'Sueño y mentira de la inconstancia', Goya se está retratando como el perro faldero de la de Alba.9

 $^{^9}$ ESTEBAN LORENTE, J. F., "Goya. De la alegoría...", op. cit., "Primeras alegorías personales", p. 111.



Fig. 1. Goya, Capricho 43, "El sueño de la razón produce monstruos", aguafuerte y aguatinta, 1797-1799. Ejemplar de la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza.

La fantasia abandonada de la razon produce: monstruos imposibles: unida con ella es Madre de las Artes, y origen de sus maravillas.

Fig. 2. Comentario al Capricho 43, según figura al pie en el ejemplar de la Universidad de Zaragoza.

En este momento de los *retratos de la Duquesa de Alba* estamos en la antesala de la decoración mural de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, en 1798, entre los meses de agosto y noviembre, y de la ejecución de la gran serie grabada de *Los Caprichos* (ca. 1797-1798).

Una nueva dimensión de modernidad, todavía adscrita al uso de la alegoría tradicional, es la ofrecida por Goya en la decoración mural de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, donde representa las virtudes que adornaban a San Antonio de la Florida, que eran celebradas durante los respectivos nueve días de su novena, alegorizándolas mediante nueve parejas de bellísimas figuras femeninas aladas, a modo de puesta en escena teatral, tantas veces mal interpretadas como "angelas", un asunto del que ya me he ocupado en otras ocasiones.¹⁰

Sin embargo, el rotundo salto de la alegoría tradicional a la personal lo dará Goya en el *Capricho 43* "El sueño de la razón produce monstruos", donde el pintor se ha representado a sí mismo, adormecido sobre su tablero de dibujo, con los papeles y lápices de trabajo, mientras le asaltan como en ensueño unos siniestros pajarracos propios de las escenas de brujería —incluido un lince de orejas puntiagudas—, uno de los cuales empuña uno de sus lápices como indicándole lo que debe pintar.

Como señala el profesor Esteban Lorente, en la serie de *Los Caprichos* Goya *moderniza antiguos libros de emblemas*, convirtiendo la alegoría tradicional en personal. En este *Capricho 43* concurren dos rasgos esenciales, asi-

¹⁰ Borrás Gualis, G. M., "San Antonio de la Florida, templo de la virtud y del buen gusto", en *In sapientia libertas, Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 607-615, y del mismo, *Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya*, Informe técnico de Juan Ruiz Pardo, Madrid, Tf. editores, 2006, en particular, "6. Bellísimas Virtudes", pp. 31-33.

mismo presentes en el *Mercurio y Argos* de Velázquez, que no debe perderse de vista que rerpesenta una alegoría tradicional del sueño de la razón; estos rasgos son el mundo de la noche, con todas sus alimañas, y la razón adormecida y acechada por las mismas. De modo que, al margen de las diferencias formales y compositivas con el cuadro velazqueño, Goya-Argos se representa como la razón develadora de las acechanzas irracionales, como un héroe moderno dispuesto a censurar y a hacer públicos en un *Lenguaje Universal* los errores y vicios humanos, y a enfrentarse a todas las sugestiones y acechanzas del mundo alegórico de la noche.

Como es sabido, en la primera intención de Goya, este *Capricho 43*, según atestigua el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, estaba previsto como "portada" para la serie; así en su comentario se dice textualmente: *Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones.* En opinión de Lafuente Ferrari, Goya habría comentado en la tertulia de Moratín su intención de hacer de esta composición la primera estampa de la serie. Por otra parte, en el segundo dibujo preparatorio para esta estampa, hay un letrero que dice: *Idioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797*, fecha que ha servido de referencia para datar el inicio de las planchas de *Los Caprichos*.

Sin embargo, en la edición definitiva, anunciada a la venta en el Diario de Madrid del 6 y del 19 de febrero de 1799, como consecuencia de la creciente preocupación de Goya por la posible repercusión social de sus grabados, desplaza la estampa El sueño de la razón al puesto 43 de la serie, sustituyéndola para portada por un tradicional Autorretrato del pintor, con la inscripción Fran.co Goya y Lucientes, Pintor, representándose de perfil, busto corto, levita, corbatín y sombrero de copa, y según reza el comentario del Ms. editado por Lefort: Verdadero retrato suyo de mal humor y gesto satírico.

Sin duda el traslado de *El sueño de la razón* desde la portada al interior de la serie forma parte de la estrategia general de Goya para "despistar" (un término utilizado por Edith Helman¹²) a sus contemporáneos, al igual que sucede con el texto del manuscrito comentando *Los Caprichos*, que se conserva el Museo del Prado, y que puede considerarse como una versión oficial y presentable, de la que el artista asumía la responsabilidad.

¹¹ Los historiadores del arte de mi generación hemos crecido con los estudios sobre Goya de Enrique Lafuente Ferrari. Mi primera aproximación a *Los Caprichos* la hice con la edición de bolsillo de la editorial Gustavo Gili, *Los Caprichos de Goya*, Introducción y catálogo crítico de Enrique Lafuente Ferrari, Barcelona, Colección Punto y Línea, Serie Gráfica, GG, 1978. Cito a Lafuente Ferrari por esta edición

¹² Otra obra imprescindible para mi generación ha sido la de Helman, E., Trasmundo de Goya, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Sin duda Goya había sido el primero en darse cuenta de la potencia formal y de la evidencia visual de sus alegorías personales, que, no obstante, volverá a utilizar en sus grabados posteriores. Podemos considerar el uso de la alegoría personal como una de sus más decisivas aportaciones a la sensibilidad y al gusto moderno.

3) En la estela moderna de Goya: las "Variaciones goyescas" de Natalio Bayo

Valeriano Bozal y Concha Lomba, en el texto de presentación del Catálogo de la Exposición sobre *Goya y el mundo moderno*, celebrada en el Museo de Zaragoza, 18 de diciembre de 2008-8 de marzo de 2009, han señalado las dos líneas básicas de investigación sobre la estela de Goya en el arte moderno. Una primera línea, más tradicional, es la que ha considerado la obra de Goya como precedente de movimientos y tendencias de los siglos XIX y XX: *el impresionismo*, *el simbolismo*, *el decadentismo* — *en algunas de sus principales manifestaciones*, *no en todas*—, *el expresionismo y el surrealismo*, *en sus diferentes versiones*, *el realismo*, *en sus no menos diversas orientaciones*, *serían algunos referentes de tales influencias*. ¹³

Este planteamiento meramente formal de la estela de Goya, que ha concebido la historia del arte como una sucesión de estilos y tendencias, no acaba de satisfacernos. Porque existe una segunda línea de investigación, dedicada a otra estela diferente y más profunda, la de su mirada y la evolución de su lenguaje artístico, desde la subjetividad de sus retratos, pasando por la trascendencia de la vida cotidiana, hasta llegar al mundo del disparate y de lo grotesco, a la violencia y la crueldad de la guerra, y, por último, al grito existencial. Es la estela de la sensibilidad moderna y en esta segunda estela situaron los comisarios Bozal y Lomba la mítica Exposición mencionada.

Pero en algunas ocasiones ambas estelas se entrecruzan: la formalista y la de la sensibilidad. Y esto ha ocurrido particularmente con la estela de la obra grabada de *Los Caprichos* y en particular con el *Capricho 43*, "El sueño de la razón produce monstruos". Esta nota va a cerrarse con una breve *addenda* a la estela del *Capricho 43*.

El citado profesor Helmut C. Jacobs ha dedicado todo el capítulo V de su monumental monografía¹⁴ a la recepción y transformación del

¹³ Goya y el mundo moderno, op. cit., p. 15.

¹⁴ Jacobs, H. C., *El sueño de la razón...*, *op. cit.*, "V. Recepción y transformación intermedial. El Capricho 43 como fuente de inspiración para nuevas obras de arte", pp. 281-390, y en particular sobre Max Klinger, pp. 309-314.

Capricho 43, que ha constituido una fuente inagotable de inspiración para las nuevas obras de arte, tanto en el arte visual, como en la literatura y en la música. En dicho capítulo dedica un epígrafe especial al gran impacto que la obra de Goya tuvo en Alemania y de modo especial en Max Klinger (1857-1920), el máximo renovador del arte del grabado en su país.

A la luz de esta estela deseo introducir aquí, como breve anotación a la monografía de Jacobs, la recepción que en la actualidad ha tenido la obra de Goya en la producción del dibujante, grabador y pintor aragonés Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945).

En el año 1996 el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento del pintor de Fuendetodos andaban sumidos en un frenesí de efemérides goyescas, entre las que destacó la impactante muestra *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, comisariada por Antonio Saura, ¹⁵ una exposición que se adscribía no tanto a la estela formalista cuanto a la de la sensibilidad moderna.

En ese momento, Natalio Bayo se hallaba en plena madurez de su trayectoria artística, en la que dentro de la figuración había creado un lenguaje propio, tanto formal como icónico, de poderoso impacto, auténtico y de calidad. El ruido goyesco llegaba desde la calle hasta la altura de su estudio y el pintor, tras haber superado por suerte no pocos prejuicios y acechanzas personales de ser tildado de oportunista, decidió entablar un diálogo directo con la obra de Goya, plasmándolo en una serie de trece grabados al aguafuerte y al aguatinta, originales, realizados *Según los Caprichos*.

Tenía Bayo entonces cincuenta y un años, la misma edad de Goya cuando éste grabó y estampó la serie de *Los Caprichos*, aunque la admiración por su obra se remontaba a su infancia, y el estudio particular de sus grabados había ido en aumento desde que Bayo aprendió la técnica del aguafuerte y del aguatinta sobre plancha de cobre en el taller de Maite Ubide y estampó en 1978 el *Tocado de cardos*, su primer grabado con dicha técnica, al que siguió de inmediato, en el mismo año, la extraordinaria serie de *Cinco personajes sin rostro en la historia de Aragón*.

En los años inmediatamente anteriores a 1996 Bayo había desarrollado una asombrosa destreza en el grabado al aguafuerte y aguatinta sobre plancha de cobre, en cuya estampación había incorporado además el color, y había realizado sin descanso unas series memorables (*Aragón monumental y artístico*, en 1990; *Pequeño bestiario*, en 1992; *Suite Pisanello*, en 1993; *Presagios*, en 1994; *Chrysaor y Caballos en la noche*, en 1995).

¹⁵ Después de Goya. Una mirada subjetiva, Palacio de la Lonja, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Palacio de Montemuzo, 19 de noviembre de 1996-10 de enero de 1997, (Catálogo de la Exposición), Electa, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, espec. pp. 15-18.

Nada, pues, oportunista ni tampoco improvisado en la obra de Natalio Bayo. Con una técnica de grabado cada vez más depurada y eficaz, y con un universo de imágenes y figuras propias ensaya su primera mirada sobre Goya en la magnífica serie *Según los Caprichos*, en 1996, ¹⁶ en la que algunos temas se desdoblan en dos versiones diferentes ("Nadie se conoce", "Aquellos polvos", "Lo que puede un sastre" y "Ensayos"). Bayo pone un énfasis muy especial en el proceso técnico, estampando varias pruebas del avance del grabado, con preocupación didáctica, para evidenciar los diferentes estados de la plancha y así deslindar los matizados aportes expresivos del aguafuerte y del aguatinta, como puede constatarse en la estampa "Aquellos polvos II".

Nos interesa aquí la versión que Natalio Bayo hace de *El sueño de la razón produce monstruos* [fig. 3], a la que doscientos años separan de la de Goya. La estampa de Bayo ya no representa la imagen de Goya abatido y dormido sobre el tablero-mesa de trabajo, con todas las alimañas de la noche acechándole, sino que en su lugar aparece una consecuencia monstruosa del sueño de la razón, un ser deforme e inquietante, de cuya cabeza emanan formas sorprendentes como acostumbra Bayo en su repertorio icónico, en lograda coincidencia con la estructura compositiva de la estampa goyesca.

La estela de la sensibilidad goyesca en la modernidad traza un cauce inagotable, en el que el artista queda siempre robustecido en el espejo de Goya, y la verdad de su quehacer artístico se abre paso sin obstáculos.

En el caso personal de Natalio Bayo, confortado y agradecido de este primer encuentro con Goya, poco después, en el simbólico año 2000, se reconoce a sí mismo en un significativo *Autorretrato con el espectro de mi maestro Goya*, grabado al aguafuerte y a la punta seca. Y continúa en su creación la estela goyesca hasta el momento actual.¹⁷

¹⁶ Borrás Gualis, G. M., "Nueva introducción a las estampas de Natalio Bayo", en *Natalio Bayo*. *Estampas 1971-2011*, (Catálogo de la exposición), Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, Diputación de Zaragoza, 2012, pp. 9-33.

¹⁷ Natalio Bayo, Variaciones goyescas, (Catálogo de la exposición, con textos de Gonzalo M. Borrás, Valeriano Bozal, Antón Castro y Francisco J. Úriz), Museo Pablo Serrano (IAACC), Zaragoza, 2018.



Fig. 3. Natalio Bayo, "El sueño de la razón produce monstruos", de la serie Según Los Caprichos, aguafuerte y aguatinta, 1996.

Cien años de grabado: Zaragoza en el siglo XX

Belén Bueno Petisme* y José Luis Pano Gracia**

Resumen

En el presente artículo se aborda el estudio del grabado en la ciudad de Zaragoza a lo largo del siglo XX. Para ello, y después de hacer una breve introducción sobre los cambios que se produjeron en la gráfica española entre los siglos XIX y XX, nos adentramos en el tema propiamente dicho de nuestro análisis, haciendo alusión al grave problema que supuso la inexistencia de una enseñanza oficial del grabado en la capital aragonesa, y de ahí la formación autodidacta que se vieron en la necesidad de protagonizar algunos artistas como el pintor Marín Bagüés o el escultor Ramón Acín, así como de aquellos otros que tuvieron que aprender la técnica fuera de nuestra región, caso de Manuel Lahoz o de Mariano Rubio, dos artistas que además marcaron la transición hacia la segunda mitad del siglo XX. Tiempo después, en los años sesenta, se produjo el gran impulso protagonizado por el taller de la grabadora Maite Ubide, junto con el resurgir de nuevos pintores-grabadores como Natalio Bayo, Pascual Blanco o Julia Dorado. Nuestro estudio se adentra también en la actividad gráfica de grandes figuras de la plástica nacional, aunque aragoneses de nacimiento, como Antonio Saura, Víctor Mira o José Manuel Broto, para concluir con la profunda transformación que se operó en la gráfica zaragozana a partir de la década de los años ochenta, con la aparición de jóvenes creadores y de nuevos centros de difusión del grabado.

Palabras clave

Grabado, Zaragoza, siglo XX, Manuel Lahoz, Mariano Rubio, Maite Ubide, Natalio Bayo, Pascual Blanco, Julia Dorado, Galería Zaragoza Gráfica, Sala Ignacio Zuloaga (Fuendetodos), Escuela de Arte (Zaragoza).

Abstrac

In this paper we are going to tackle the art in engraving in the city of Zaragoza during the 20th century. For that, purpose, and after making a short introduction about the changes produced on Spanish' graphic arts between 19th and 20th centuries, we get into in the main issue of our analysis, making reference to the serious problem that was the non existence of a regulated teaching of engraving in this city, which is the most important one in Aragón (Spain). Hence, some artists, like the painter Marín Bagüés or the sculptor Ramón Acín, were forced to learn on their own, what is like saying that they were self-taught in the techniques of engraving. Other artists had to leave this Spanish region for learning, we are talking about Manuel Lahoz or Mariano Rubio, two artists that were also responsible for the transition to the second half of the 20th century. Later, in the sixties, there was a great chance led by the workshop of Maite Ubide and the reborn of new 'painters-engravers' like Natalio Bayo, Pascual Blanco or Julia Dorado. Our study gets into the graphic works of great figures of the Spanish arts, born

^{*} Profesora Asociada de Historia del Arte la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: bbueno@unizar.es.

^{**} Profesor Titular de Historia del Arte la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jlpano@unizar.es.

in Aragón (like Antonio Saura, Víctor Mira or José Manuel Broto), to finish with the deep transformation lived in the graphic arts of Zaragoza since the eighties, with the appearance of young creators and promotion centres.

Key words

Engraving, Zaragoza, 20th century, Manuel Lahoz, Mariano Rubio, Maite Ubide, Natalio Bayo, Pascual Blanco, Julia Dorado, Galería Zaragoza Gráfica, Sala Ignacio Zuloaga (Fuendetodos), School of Arts (Zaragoza).

* * * * *

El contexto nacional en el cambio del siglo XIX al XX

A pesar de la dilatada trayectoria histórica que presenta el arte del grabado y de la estampación, el verdadero impulso de esta manifestación artística hacia su plena independencia creativa no se iba a dar definitivamente sino hasta el siglo XIX.1 Fue a finales de esta centuria cuando comenzó a defenderse la estampa como una obra de arte en sí misma, al considerarla como un trabajo de creación absoluta; y cabe señalar, como fecha clave para situar el origen profundo de este cambio, la del año 1874, momento en el que se empezaron a publicar los tres volúmenes del libro El grabador al agua fuerte: colección de obras originales y copias de las selectas de autores españoles / grabadas y publicadas por una sociedad de artistas (Madrid, 1874-1876). Este proyecto fue un hito en la historia del grabado en España, pues nacía en el seno de una asociación de aguafuertistas que había sido creada con la intención de otorgar al grabado el papel que se merecía en el contexto de las Bellas Artes. El proyecto pretendía la publicación periódica de diversas estampas de reproducción,³ realizadas mediante la técnica del aguafuerte y en las que participarían los principales especialistas del momento, como por ejemplo, Bartolomé Maura, José María Galván, Juan José Martínez de Espinosa y Francisco Torras. La publicación estuvo vigente entre enero de 1874 y agosto de 1876, y cada

¹ Durante mucho tiempo, el grabado estuvo al servicio de otros fines, como la ilustración, la propaganda, la política, la religión o simplemente para la mera reproducción de imágenes. Una situación reflejada por Esteve Botey, F., Historia del grabado, Barcelona, Labor, 1935, pp. 9-17, y también por Manzorro M., Técnicas tradicionales y actuales de grabado, Madrid, Fundación Juan March, 1982, pp. 9-16.

²Sobre estas cuestiones, véase Blas, J., "Seducidos por el aguafuerte", en Carrete, J. (comis.), Barrena, C. y Blas, J. (coords.), 1898/1998 Dos fines de siglo para el grabado español, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1998, pp. 13-18.

³ Cabe recordar que así se denominaban a las estampas que reproducían trabajos artísticos de otras manifestaciones como la pintura. En este sentido, Robert Bonfils describe las diferencias entre el grabado de reproducción, al que llama de *traducción*, y el de creación, aunque el primero puede contener muchas veces aspectos claros de obra original, ya que el grabador siempre imprime su esencia en la obra (Bonfils, R., *Iniciación al grabado*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, pp. 9-18).

número recogía cuatro estampas de reproducción realizadas al aguafuerte que, sin embargo, potenciaron ciertas libertades creativas a la hora de poder elaborar las láminas.

Por otra parte, en la Exposición Universal de Barcelona (1888) se percibió claramente la influencia extranjera en la estética y en la técnica de esta manifestación artística, 4 y más adelante, en 1898, se produjeron importantes cambios en el terreno de la gráfica.⁵ Así, en la Ciudad Condal se fundó el Instituto Catalán de las Artes del Libro, dentro del cual se habilitó una sección de grabado calcográfico, lo que supuso el resurgir de las enseñanzas de esta materia. También en 1898 tuvieron lugar los fallecimientos de Domingo Martínez y de Carlos de Haes, dos figuras realmente importantes en lo que al grabado contemporáneo se refiere y que encarnaban la dualidad de la gráfica del momento: el primero, representaba la corriente tradicionalista de la estampa de reproducción, asociada al ámbito de la enseñanza oficial y al arte del buril; el segundo, Carlos de Haes, representaba una segunda corriente más libre en la que además de la posibilidad de la creación se potenciaba el género del paisaje. 6 Todo esto sucedía en España algo más tarde que en otros países europeos y siguiendo —como conviene puntualizar— la estela de Francia, principal referencia en todos estos asuntos. Allí ya se había creado en 1866 la Société de Aquafortistes Française, del núcleo de la Escuela de Barbizon, mientras que en nuestro país fue, a partir de 1906, cuando los grabados de creación empezaron a ser galardonados en los Premios Nacionales de Bellas Artes.⁷

Tiempo después, en el año 1919, nacía en España la Sociedad de Grabadores Españoles, bajo la tutela de la Calcografía Nacional. Esta sociedad, siguiendo los presupuestos de *El grabador al aguafuerte* de 1874, ideó la publicación de la revista *La Estampa* (1911-1914), y lo hizo como un instrumento con el que acercar el grabado al público general y con el que promocionar la estampa de creación. Se editaron ocho números y

⁴ TORMO FREIXES, E., "El grabado en España", en *El grabado en España*, Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1962, sin paginar (el autor se refiere además a la importancia de Goya como referente).

⁵ Muchos autores sitúan el inicio del grabado español contemporáneo a partir de esta fecha por influencia, entre otras cosas, de los pintores noventayochistas; de hecho, Ricardo Baroja fue una de las figuras más importantes en este proceso de cambio. Véase Bonet Correa, J. M., "Aproximación al grabado español moderno", en *La estampa contemporánea en España*, Madrid, Concejalía de Cultura, vol. 1, 1988, pp. 99-120 (el autor también señala la importancia del *noucentisme* catalán, así como del círculo de Picasso en París y del expresionismo alemán).

⁶ Los asuntos relacionados con la situación del grabado a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en España pueden consultarse en Blas, J., "Seducidos por el aguafuerte", op. cit., 1998, pp. 13-18.

⁷ En esa fecha, obtuvo medalla una obra de creación del diseñador, dibujante y grabador catalán Alejandro Riquer.

⁸ La Estampa; revista de la Sección de Grabado del Círculo de Bellas Artes, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1911-1914.

en cada uno de ellos se adjuntaba un estudio relacionado con la gráfica, así como cinco grabados de creación que estaban dentro de los grandes géneros como el costumbrismo, el paisaje y el retrato. Encabezando la defensa de esta especialidad artística, allá en los primeros años del siglo XX, se encontraba también el pintor y grabador Francisco Esteve Botey, quien definió el grabado como una obra de arte autónoma por encima de la mera copia, y que no dudó en señalar el beneficio que suponía el progreso tecnológico para el arte gráfico. 9 En 1928, la citada Asociación de Grabadores Españoles pasó a denominarse como Los veinticuatro. 10 Este grupo, además de potenciar las exposiciones especializadas y dedicarse a la venta de estampas, fue el responsable de la publicación Aguafortistas. Tras ello, y partir de 1931, cambiaron de nuevo su nombre por el de Agrupación Española de Artistas Grabadores, hasta que durante la II República lograron la creación de la madrileña Escuela Libre de Grabado y Estampación.¹¹ En definitiva, lo que debe quedar claro es que, desde estas agrupaciones y a través de sus trabajos y publicaciones, se facilitó el acceso a las técnicas de grabado y a su conocimiento a un mayor número de artistas, de manera que especialistas en pintura comenzaron a acercarse al mundo de la gráfica aportando su creatividad.

También en la primera mitad del siglo XX, y siguiendo las dos posturas clásicas que ya se habían constatado en la centuria anterior sobre la técnica del grabado, se dieron en España dos corrientes bien diferenciadas: la primera, subrayaba que el trabajo del grabador se limitaba a la preparación de la matriz, si bien la tarea de estampación podía realizarla un profesional distinto del grabador; la segunda, seguía las consideraciones de los grabadores franceses en defensa del grabado de creación absoluta, en el que la estampación formaba parte también del proceso creativo, siendo ésta una postura que fue defendida por autores como Fernando Labrada¹² o Julio Prieto Nespereira.¹³ Acerca de estas dos cuestiones, fue también muy importante la figura del pintor-grabador, sobre la

⁹ Esteve Botey, F., Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas, Valladolid, Maxtor, 2003, pp. 9-21 (la edición original fue editada en Madrid, Tipografía de Ángel Alcoy, 1914).

¹⁰ El primer documento de Los veinticuatro se reproduce en García-Margallo Marfil, C. y Rodríguez Perales, C., Julio Prieto Nespereira y las Agrupaciones de Grabadores en Madrid 1928-1978. Una vida dedicada al arte del grabado, Orense, Fundación Julio Prieto Nespereira, 2001, p. 429.

Blas J., "Seducidos por el grabado", op. cit., 1998, pp. 13-18.
 Labrada, F., La estampación artística. Discurso leído por el Sr. D. Fernando Labrada en el acto de su recepción pública y contestación del Ilm. Sr. D. José Francés el día 2 de abril de 1936, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1936.

¹³ GARCÍA-MARGALLO, C. y RODRÍGUEZ, C., Julio Prieto Nespereira..., op. cit., p. 37. También AREÁN, C., Artes aplicadas en la España del siglo XX, Madrid, El Duero, 1967, pp. 105-113, espec. pp. 105-106.

que ya se había empezado a teorizar en Francia, y así lo manifestó Adam von Bartsch (Viena 1757-1821) al escribir que la técnica era un vehículo imprescindible para la creación, pero que no tenía un fin en sí misma.¹⁴

Otras acciones en defensa del grabado de creación, allá en las primeras décadas del siglo XX, fueron, por ejemplo, la Exposición de Aguafuertes del Ateneo de Madrid del año 1918, nacida como reacción al desamparo que se encontraba el grabado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que, aunque era premiado con galardones de carácter menor, no encontraba la consolidación de tener una sección propia. Otra de las reacciones a esta injusta desconsideración de la gráfica fue la celebración del Primer Congreso Nacional de Bellas Artes de 1918, donde se contó con una sección específica de grabado y con una ponencia de Esteve Botey. Se comenzó así el camino para regular la presencia de esta disciplina en las muestras expositivas, aunque todavía en los primeros años veinte las exposiciones nacionales no crearon una sección independiente para la obra gráfica, sino que la incluían dentro del apartado de la pintura. 15 A partir de los años cuarenta, comenzaron a surgir los primeros grupos de vanguardia que llevaron al arte español a una profunda renovación, eso sí, el grabado continuó manteniendo su relación con la pintura, y, de hecho, estuvo ligado a la historia de ésta hasta bien avanzado el siglo XX.

Por añadidura, y en lo que se refiere a la presencia de Aragón en todos estos eventos, debemos decir que no sería decisiva su participación desde el ámbito oficial hasta la segunda mitad del siglo XX, entre otras cosas por la falta de soporte establecido en lo que se refiere a la enseñanza del grabado, siendo ésta una circunstancia que lastraría las infraestructuras relacionadas con el mundo de la estampa. Sin embargo, veremos cómo, de alguna manera, la situación vivida en esta tierra reproduce la dualidad de tendencias mencionada y arrastra algunos de los problemas vistos, si bien se constatará también cómo la gráfica aragonesa, a pesar de todo, debe de ocupar por derecho propio un lugar destacado en la historia del grabado.

¹⁴ El artista y escritor austriaco Bartsch, A. publicó en lengua francesa, entre 1803 y 1821, una monumental obra en 21 volúmenes titulada *Le peintre graveur*, salida de la imprenta vienesa de J. V. Degen y en la que el autor realiza una reseña de los pintores dedicados al grabado en Europa entre los siglos XV y XVII, contribuyendo a diferenciar claramente el grabado de reproducción y el de creación.

¹⁵ Sobre estas cuestiones, interesa también García-Margallo C. y Rodríguez C., *Julio Prieto Nespereira...*, op. cit., pp. 31-47.

Problemática de la enseñanza del grabado en Zaragoza durante el siglo XX: breve reseña

La situación de la enseñanza artística del grabado en nuestra región fue complicada en los albores del siglo XX, pues no hay que olvidar que Madrid se había convertido en el centro neurálgico para la formación de grabadores en España desde finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, debido a que las cátedras de grabado asociadas a las Escuelas de Bellas Artes se habían suprimido en el resto del país en el año 1910. 16 Esta situación supuso, además, una centralización importante de todas las actividades relacionadas con el grabado en la España de la primera mitad del siglo XX. En Madrid, los artistas podían formarse en la Escuela Especial y en la de Artes Gráficas, a la que estuvo anexionada la Calcografía Nacional entre 1911 y 1932, para pasar después a depender de la Real Academia de San Fernando. Asimismo, la Calcografía Nacional y el Círculo de Bellas Artes reunieron las iniciativas privadas de los grabadores, entre ellas, la creación de asociaciones. Por contra, tras la supresión de las cátedras en provincias, la enseñanza oficial del grabado no se iba a retomar sino a partir de 1940, primero en ciudades como Barcelona, Sevilla y Valencia, para luego ir extendiéndose al resto de las Escuelas de Artes y Oficios del país.¹⁷ Y siguiendo con esta línea que impulsaba el arte del grabado, también se organizó en Madrid la exposición Goya y el Grabado español (1952), una gran antológica que dio la vuelta por América y que volvió a servir para comenzar la tímida recuperación del grabado español contemporáneo.¹⁸

Por lo que respecta a la enseñanza oficial de las Bellas Artes en Zaragoza, en especial en lo relativo al tema que nos ocupa, deberíamos analizar la sucesión de los programas docentes de la actual Escuela de Arte desde sus orígenes, donde se puede comprobar la tímida evolución que se vivió a lo largo de todo el siglo XX. ¹⁹ En este sentido, y como

¹⁶ Tiempo después, y de una manera progresiva, se fueron retomando la enseñanza y las actividades en otros puntos de la península entre los que debemos destacar Valencia, Barcelona, Sevilla y Galicia. Véase Martín Muñoz, F., Concepto estético de obra gráfica original: grabado español contemporáneo. De Goya a Picasso, Tesina de convalidación del título de Profesor de Dibujo por el de Licenciado en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte, 1984, pp. 74-233, inédita.

¹⁷ En Valencia se retoma la enseñanza del grabado a partir de 1942, dato que viene constatado en Guillén J. M. (comis.), Archivo Gráfico. Grabados, Litografías y serigrafías. Archivo gráfico de las Unidades Docentes de Grabado y Estampación de Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, Editorial UPV, 2003.

¹⁸ LAFUENTE FERRARI, E., *Goya y el Grabado Español, siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Hauser y Menet, 1952.

 $^{^{19}}$ Un estudio completo de la presencia de la gráfica en la historia de la Escuela de Arte zaragozana desde su creación en 1895 y hasta los primeros años del siglo XXI fue publicado por Bueno Petisme, B.,

antecedentes para el estudio de la enseñanza de las Bellas Artes en la ciudad, podríamos remontarnos hasta la creación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Luis (1792), y también, ya en el siglo XIX, resultó muy interesante la celebración de dos eventos expositivos que influyeron en el desarrollo de la futura escuela de nuestra ciudad, esto es, la Exposición Aragonesa de 1868 y la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908.²⁰ Además, y en torno a la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, fundada por Real Decreto de 11 de julio de 1894, se fueron reuniendo, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, todos los proyectos de enseñanza artística de la capital aragonesa. Salvo que en el caso del grabado, la enseñanza oficial iba a tardar muchos años en alcanzar su regulación definitiva, situación que generó importantes carencias y que supuso un condicionamiento negativo para los artistas aragoneses que sentían la curiosidad e inquietud por acercarse al mundo de la gráfica, pero que debido a esta especial situación tuvieron que recurrir a la formación autodidacta o a tener que emigrar fuera de Zaragoza y de Aragón, en especial a Barcelona o a Madrid, ciudades que contaban con una infraestructura que les permitía iniciar su carrera en esta especialidad. Es por esta situación que no encontramos numerosos grabadores en la historia artística de Aragón a lo largo de la primera mitad siglo XX, sino que más bien nos topamos con pintores que en determinados momentos de su vida deciden hacer alguna incursión en la práctica del grabado.

Solo a partir de la segunda mitad del siglo, o para ser más precisos, a partir de la década de los años sesenta, encontramos en Zaragoza algunas iniciativas privadas. Así, un primer y decisivo espacio para la gráfica vio la luz desde el Taller Libre de Grabado, creado en el seno del Grupo Zaragoza. Se trataba de una iniciativa relacionada con la vanguardia artística, que iba a sentar las bases para el posterior desarrollo de la gráfica en Aragón. Gracias a su labor, y a la continuación como docente de Maite Ubide en su propio taller, se fueron sucediendo en las décadas siguientes varios artistas aragoneses que pudieron acercarse a la práctica del grabado

La Escuela de Arte de Zaragoza: la evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010. Con posterioridad, la autora llevó a cabo una exhaustiva visión sobre El grabado en Zaragoza durante el siglo XX en la tesis que, bajo la dirección del Dr. José Luis Pano Gracia, presentó en la Universidad de Zaragoza (el lector interesado en su publicación, puede consultarla en Bueno Petisme, B., Actualidad de la gráfica en Aragón. El grabado en Zaragoza durante el siglo XX, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2015).

²⁰ Este acontecimiento expositivo dio como fruto un edificio permanente, ahora abandonado, que fue diseñado por Félix Navarro y que, con diferentes remodelaciones, ha servido como sede para una Escuela de Arte que ha sufrido cambios de nombre y diversas fusiones durante todo el siglo XX. Más información en GIMÉNEZ NAVARRO, C. (comis.), Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995, (Libro-catálogo de la exposición celebrada del 9 de noviembre al 19 de diciembre de 1995), Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia. Escuela de Arte de Zaragoza, 1995.

e hicieron crecer la demanda del mismo. Este desarrollo culminó hacia los años ochenta, momento en el que se entendió la necesidad de instalar un taller especializado en la Escuela de Arte, que funcionó bajo la dirección de Pascual Blanco. Sin embargo, no fue sino hasta 1999 cuando se iba a implantar el título de Grado Superior de Artes Plásticas y Diseño en esta especialidad. Las dificultades de los artistas para el acceso a una enseñanza oficial del grabado y la importancia de las primeras iniciativas privadas, así como el trabajo realizado por algunos artistas como Pascual Blanco en la defensa del desarrollo de una formación reglada en Zaragoza, han marcado, por consiguiente, la evolución de la historia del grabado en la ciudad y en Aragón.

Panorama del grabado en Zaragoza en la primera mitad del siglo XX

Como hemos visto, la primera mitad del siglo XX estuvo condicionada en nuestra ciudad por la falta de un soporte oficial en lo que a la enseñanza se refiere, así como por una falta de infraestructuras que venía derivada de esa primera carencia. Sin embargo, esto no significa que no podamos encontrar el trabajo de algunos artistas que decidieron dedicarse de forma más o menos intensa al arte del grabado y la estampación. Podemos hablar así de artistas que se acercaron al arte del grabado de manera independiente, y de otros que salieron fuera de Aragón para formarse y trabajar.

Autodidactas

Durante las primeras décadas del siglo XX, no hay duda de que debemos destacar las propuestas de dos artistas con premisas estéticas muy diferentes, pero con una interesante labor dentro de la gráfica. Nos referimos a las figuras del zaragozano Francisco Marín Bagüés (1879-1961) y del oscense Ramón Acín Aquilué (1888-1936). Y mientras que el primero se dedicó al grabado calcográfico, con espíritu goyesco y lejos de los cortes clásicos y academicistas que habían rodeado a esta técnica casi desde su concepción, Ramón Acín prefirió la xilografía y se acercó a las tendencias más de vanguardia.

Francisco Marín Bagüés, formado como pintor en Zaragoza y Madrid, viajó además por Europa para completar sus conocimientos. Sabemos que estuvo en Italia, donde seguramente se acercó a las técnicas de grabado, y también en París y en los Países Bajos.²¹ De esta manera, pudo impreg-

²¹ Para ver los detalles del viaje se puede acudir a García Guatas, M., Marín Bagüés: su tiempo y su ciudad (1879-1961), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2004, p. 61. En España no hay

narse del espíritu clásico y de la mitología grecolatina, del simbolismo centroeuropeo, del modernismo y de las pinturas de los prerrafaelitas ingleses, así como de las primeras vanguardias, especialmente del cubismo y del futurismo. Su obra como grabador se inscribe en un momento muy concreto y azaroso de su vida, especialmente entre 1918 y 1919, un periodo en el que atravesó una profunda crisis mental y que le sirvió para hacer de sus grabados un medio de expresión muy personal. A pesar de que dejara de grabar de forma temprana, en las siguientes décadas están constatados contactos con Ollé Pinell, grabador catalán, y con el grabador gallego Manuel Castro Gil.

Tan solo se conservan unas pocas obras grabadas por este artista, que están a la altura de su producción pictórica y tratan temas variados. En ellas, el autor se deleita tanto con el paisaje como con la figura humana, demostrando sus capacidades para el dibujo anatómico y para la composición de escenarios.²² Son trabajos que están realizados fundamentalmente con aguafuerte, aunque en algunos casos se observan detalles de resina que potencian los valores plásticos de la estampa. Mención especial merecen las láminas *La nave de Petrarca* (ca. 1918-1921) y *Crimen en la noche* (1919) [fig. 1], al ser dos obras de un gran contenido personal y en las que Marín Bagüés parece narrar sus sentimientos ante la vida, el amor y la muerte.²³

Nos detendremos ahora en el trabajo de Ramón Acín, al que debemos situar en la ciudad de Huesca, donde desarrolló el grueso de su carrera y donde también se dedicó a la docencia. Se trata de un artista multidisciplinar que encontró en la gráfica una interesante parcela de expresión creativa.²⁴ En cuanto a los rasgos estéticos generales de su trabajo, podemos decir que el modernismo del novecientos impregnó sus primeras realizaciones; y que, tiempo después, se vio influido por otras corrientes de vanguardia, como por ejemplo el futurismo, el cubismo y el expresionismo, que había conocido gracias en sus años de formación y también en sus estancias en París en los años veinte y treinta.

constancia de que estudiara grabado, por lo que se cree que se acercaría a la especialidad en Italia. Las materias que estudió tanto en Zaragoza como en Madrid quedan enumeradas por el mismo autor en Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento, Zaragoza, Ayuntamiento, 1979, p. 14.

²² El desnudo se hace protagonista en sus grabados, si bien no es abundante en su trabajo pictórico, sólo lo encontramos constatado en algunos trabajos de formación y en otros de inspiración clásica.

²³ Excelentes comentarios sobre estas dos estampas en BUENO PETISME, B., "La intimidad en el grabado de Francisco Marín Bagüés: lo simbólico como lenguaje plástico", en *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Colección Actas de la Institución Fernando el Católico, 2014, en especial pp. 333-335, (hay PDF *on line*).

²⁴ BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Zaragoza-Huesca, Diputación de Huesca, 1987, y Bueno Petisme, B., "Ramón Acín Aquilué: grabador", *Artigrama*, 22, 2007, pp. 719-740.



Fig. 1. Francisco Marín Bagüés, Crimen en la noche, aguafuerte, 1919.

En lo que a sus grabados se refiere, es importante subrayar que se centraron en la técnica de la xilografía, en la que encontró una herramienta perfecta para plasmar sus valores estéticos y para comunicar los mensajes con los que supo dotar a sus creaciones. A esta técnica, Ramón Acín se acercó a través de sus contactos con la ilustración y la imprenta, y para ello contó con el buen hacer de su amigo José María Aventín, ebanista y escultor, que grabó algunas de las matrices diseñadas por el propio Acín. Desde el punto de vista cronológico, la obra grabada de este artista se enmarca principalmente en los últimos nueve años de su vida, entre 1927 y 1935, y se conserva en el Museo de Huesca. Entre sus trabajos encontramos retratos y también escenas de conjunto con un gran valor reivindicativo, como el ajusticiamiento por garrote vil que se muestra en la lámina ¡Otro, y van tres! [fig. 2]. En sus imágenes, además, supo desarrollar una estética directa, sencilla y crítica, aspectos estéticos que iba a continuar después el movimiento Estampa Popular, desarrollado en España a partir de los años cincuenta. Sus obras están muy relacionadas con la ilustración, y en este terreno no podemos olvidar que Acín diseñó también otro tipo de trabajos dentro de la gráfica como carteles y obras publicitarias, diseños en los que se mantienen sus premisas estéticas y para los que demuestra un interesante conocimiento de los procedimientos técnicos de la litografía en cuanto a las composiciones y a la elección de colores.

Debemos, por consiguiente, destacar el carácter pionero de estos dos artistas, y también el hecho de que estos dos creadores, y desde diversas corrientes plásticas, supieran entender las posibilidades creativas del grabado como un medio de expresión con el que desarrollar propuestas de vanguardia.

Emigrados

La carencia de una formación artística oficial y especializada dentro del grabado en Aragón conllevó

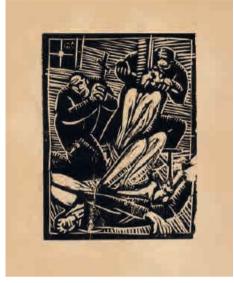


Fig. 2. Ramón Acín, ¡Otro, y van tres!, xilografía, (ca. 1927-1935).

a que muchos artistas fueran a formarse lejos de su tierra natal. La mayoría viajaron a Madrid, Barcelona o Valencia, y algunos completaron esa formación con estancias en el extranjero, especialmente en Italia o en París. Estos artistas tienen en común el haber nacido en el primer tercio del siglo XX y comenzar con su formación al final de la década de los veinte, por lo que en su mayoría vivieron, en sus primeros momentos profesionales o en pleno proceso de formación, la dramática situación de la Guerra Civil. Algunos tuvieron contactos más o menos esporádicos con el grabado, otros lo retomaron en diferentes etapas de sus carreras, y otros se dedicaron con mayor entrega a esta práctica artística, pero todos aportaron algo interesante y contribuyeron a que la gráfica de raíz aragonesa continuara de alguna manera en activo. Podemos reunir a estos nombres en torno a diferentes tendencias artísticas: aquellos que mantuvieron una vía figurativa durante toda su carrera, entre los que se encontraban Alejandro Cañada, Alberto Duce y Jesús Fernández Barrio; aquellos otros que, desde un origen figurativo, tendieron hacia el paisaje, como es el caso de José Beulas; y finalmente los artistas que desarrollaron un arte abstracto, entre los que podemos destacar a Salvador Victoria o también los contactos que tuvieron con la gráfica otros pintores como Manuel Viola.²⁵ Todos ellos,

²⁵ En el año 2016, se celebró en la localidad de Fuendetodos una muestra comisariada por Javier Lacruz que recogía la obra gráfica de este artista, y de la cual se publicó el tríptico: Manuel

con el paso del tiempo, volvieron a tener contactos más o menos intensos con Aragón.

Sin embargo, aún podemos encontrar otros nombres destacados que desarrollaron toda sus carreras fuera de nuestra región, entre ellos destacamos algunos como Francisco Comps y, sobre todo, como Abel Martín, que fue un excepcional serígrafo y que trabajó junto a Eusebio Sempere, a la vez que desarrolló una interesante obra personal que estaba relacionada con las recientes novedades del arte óptico, dentro de lo que se podrían considerar los orígenes de la composición digital [fig. 3]. ²⁶

Los años centrales del siglo XX

Contactos con el grabado desde otras especialidades

Como estamos viendo, la mayor parte de los contactos con el mundo del grabado se llevaron a cabo de manos de pintores, pues no hay que olvidar la importancia de la figura del pintor-grabador en la renovación de la gráfica del siglo XX, incluso a nivel internacional, una circunstancia que también observamos en lo que se refiere al grabado aragonés. Pero, además, dentro de esa nómina de artistas que desarrollaron su carrera durante largos periodos fuera de Aragón, no podemos olvidar el trabajo de Pablo Serrano (1908-1985), que se acercó al grabado desde una especialidad diferente a la de los artistas hasta ahora citados, como era la práctica de la escultura.²⁷

En efecto, de las manos de Pablo Serrano salieron aguafuertes, litografías y serigrafías, en muchas ocasiones relacionadas con sus series escultóricas (es importante notar el valor que el artista dio al concepto de serie en su trabajo multidisciplinar). Sus primeros grabados se fechan a partir de mediados de los cincuenta, por lo que se contextualizan en el momento en el que el artista regresó a España tras pasar casi treinta años en tierras sudamericanas. Aquí se instaló con una beca que le per-

Viola, obra gráfica, Fuendetodos, Sala Ignacio Zuloaga, del 18 de junio al 16 de octubre de 2016, (hay PDF on line).

²⁶ En los años setenta, Abel Martín participó en el seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas, que tuvo como escenario el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. A este particular, existe una tesis doctoral que estudia en profundidad la historia del Centro de Cálculo, creado en 1966. Véase, Castaños Alés, E., Los orígenes del arte cibernético en España: el seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

²⁷ En el mes de mayo de 2011, se defendió en la Universidad de Zaragoza la Tesis doctoral que versaba sobre *Pablo Serrano. Una nueva figuración. Un nuevo Humanismo*, realizada por Mª Carmen Rodríguez Berbel y bajo la dirección del Dr. José Luis Pano Gracia. Dicha tesis se publicó en Zaragoza, bajo el mismo título, por la Institución Fernando el Católico, en el año 2015.

mitiría también viajar por Europa. Los primeros contactos con la gráfica fueron a través de la serigrafía, con la que completó alguna de sus series escultóricas como la de Ordenación en el caos de los años cincuenta o como la de sus Hombres con puerta de la década siguiente, o como las Unidades Yunta, va de los años setenta. Asimismo, entre 1962 v 1974, trabajó en una serie de litografías titulada Entretenimientos en el Prado, en la que interpretó algunas de las grandes obras que se conservan en el Museo del Prado, y a la que le dio ya un valor propio, al ser editada como una carpeta de una manera independiente. Dentro de la litografía, nos encontramos además otro trabajo interesante en los años setenta, nos referimos a la



Fig. 3. Abel Martín, Sin título, serigrafía, 1971.

carpeta *Ecos y éxtasis de San Juan de la Cruz*, con quince estampas y estrofas del *Cántico espiritual*, trabajada también como una obra por completo autónoma. Desde los años sesenta, se dedicó igualmente a la realización de calcografías, de nuevo relacionadas con sus obras escultóricas, como los *Fajaditos* o la serie *Pan partido-compartido*. Por lo demás, en toda su obra gráfica continuó con los presupuestos estéticos de su escultura, pero adaptó cada encargo a la técnica usada en lo que se refiere al trazo, el color o el soporte, y otorgó valor propio a sus series gráficas.²⁸

La dedicación completa al grabado: Manuel Lahoz y Mariano Rubio

En los años centrales del siglo XX, resulta de referencia obligada la figura de Manuel Lahoz, al que destacamos por su completa dedicación a la práctica del grabado a lo largo de toda su carrera, y que además debemos estudiar como puente entre ambas mitades de siglo. Lo mismo podemos decir de Mariano Rubio, que sin duda es otro de los principales

²⁸ La obra gráfica de este escultor se conserva en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea Pablo Serrano (Zaragoza), junto con una importante documentación escrita por el propio artista que ya fue consultada por Rodríguez Berbel, Mª C., *Pablo Serrano..., op. cit.*, pp. 355-362.

referentes del grabado aragonés, tanto en lo que se refiere a su actividad artística como a su faceta docente. Veamos uno y otro.

Manuel Lahoz Valle (Oliete, Teruel, 1910-Zaragoza, 2000) comenzó a dedicarse al grabado en la década de los años cuarenta y mantuvo esta actividad durante toda su vida, a través también de estrechas colaboraciones con talleres madrileños y con artistas locales para las estampaciones.²⁹ Su figura es más que destacable en el panorama de la gráfica aragonesa del siglo XX, dada su intensa labor como grabador, según se puso de manifiesto en la exposición celebrada en Fuendetodos en el año 1999.³⁰ No hay duda de que fue el trabajo calcográfico el que atrapó profesionalmente a Manuel Lahoz, en especial la práctica del aguafuerte, aunque también se observan en su obra toques de punta seca y de aguatinta que le confirman como un buen conocedor de la técnica, aunque no renuncia en sus creaciones al valor expresivo del trazo con toques dinámicos y una aparente inmediatez [figs. 4-5]. Formado en Madrid a partir de 1935, la Guerra Civil supuso un parón en su preparación, que retomó tras el conflicto bélico en la Academia de San Fernando, donde estudió dibujo y grabado de manos de maestros como Manuel Benedito, Rafael Pellicer y Esteve Botey. La temática de Manuel Lahoz es variada, muchas veces conectada con su propia biografía y con recuerdos de los grandes maestros del pasado, entre los que la figura de Goya ocupa un papel destacado, y lo cierto es que sus estampas se pueden clasificar en cinco grandes apartados: las de contenido religioso; las de tipos y figuras populares; las de paisajes urbanos y rurales; las dedicadas a la tauromaquia; y, por último, algunas series en las que la literatura se hace la protagonista, como Los sueños de Quevedo y La vida de Don Quijote y Sancho. Dotado de una fuerte personalidad artística, la producción de este turolense pronto fue conocida tanto en Aragón como en los circuitos nacionales, en especial tras recibir el Premio de Grabado en el Concurso Nacional de Bellas Artes (1945), e incluso, a partir de la década de los años cincuenta, se tuvo la oportunidad de contemplarla en diferentes muestras expositivas,³¹ al mismo tiempo que algunas de sus estampas se incluyeron en el proyecto del Museo Nacional del Grabado Contemporáneo por petición de su promotor, Julio Prieto Nespereira, allá en los años sesenta.

²⁹ La mayor parte de las estampaciones de las planchas que él preparaba se llevaron a cabo en talleres madrileños, en ocasiones en los talleres de la Calcografía Nacional. También estamparon sus trabajos Nemesio Mata, para la muestra de 1999, y María Cristina Gil Imaz.

³⁰ PÉREZ-LIZANO FORNS, M. (comis.), *Manuel Lához. Aguafortista. Estampas 1940-1993*, (Catálogo de la exposición, Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, febrero-marzo de 1999), Zaragoza, Consorcio Cultural Goya Fuendetodos y Diputación de Zaragoza, 1999.

³¹ LAFUENTE FERRARI, E., *Goya..., op. cit.*, p. 41. También Manuel Lahoz participó en diversos salones de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores en Madrid.



Fig. 4. Manuel Lahoz, Aéreos, aguafuerte y aguatinta, 1948 (obra expuesta en el XXII Salón de Otoño, Madrid, 1948).



Fig. 5. Manuel Lahoz, Marionetas o Pendientes de un hilo, aguafuerte y aguatinta, (ca. 1968).

Por otro lado, Mariano Rubio Martínez (Calatayud, Zaragoza, 1926), pintor, educador y grabador, que, a pesar de haber desarrollado toda su carrera fuera de Aragón, nunca ha perdido el contacto con sus orígenes, a la vez que ha jugado un papel destacado en el desarrollo de la gráfica aragonesa del siglo XX, junto con el hecho de que ha servido como puente entre ambas mitades de la centuria.³² Además de su labor formativa y artística, debemos subrayar el trabajo realizado en lo que a la difusión del grabado y a sus técnicas se refiere, al ser el autor de uno de los manuales que han servido como referencia a los estudiosos del grabado en las últimas décadas del siglo XX.³³ Igualmente, la repercusión de su actividad como grabador ha sido muy amplia, lo que se demuestra tanto en su producción artística como en la cantidad de muestras en las que ha participado tanto dentro como fuera Aragón, así como en los interesantes estudios que ha suscitado y en los premios que ha recibido.³⁴

 $^{^{32}}$ Toda su labor y dedicación a la gráfica fue reconocida con el Premio Aragón Goya en la modalidad de Grabado del año 2000.

³³ Rubio Martínez M., Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia y técnicas, Tarragona, Ed. Tarraco, 1979.

³⁴ CALVO RIGUAL, M^a D., Vida y obra de Mariano Rubio. Influencias y aportaciones en el arte de la estampación, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, 3 vols., (Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antoni Tomás Sanmartín y leída el 26 de mayo de 1990). Asimismo, véase GIL

No en vano, Mariano Rubio, nacido en un seno de dibujantes, ya desde niño fue animado a desarrollar su vocación artística, si bien sus primeras atenciones hacia el grabado llegarían a partir de los años cincuenta. Sabemos que estudió en esa década en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, de la mano de Antoni Vila Arrufat, para después viajar a París a profundizar en las técnicas del buril y la calcografía. Se formó también en diferentes centros europeos y regresó a París becado en los años sesenta. Así, pudo entrar en contacto con importantes iniciativas en la renovación de la gráfica internacional, como es el caso del Atelier 17 de Hayter (esencial para el cambio de las técnicas de estampación) o también con los trabajos de Henri Goetz, precursor de la técnica del carborundo. Tras establecerse como profesor en la ciudad de Tarragona, donde formó un taller de grabado en la Universidad Laboral, también ha mantenido a lo largo de su vida una intensa actividad docente fuera de este ámbito, pues ha impartido cursos de grabado en centros como Fuendetodos o en la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca, va en los años noventa.

No resulta sencillo clasificar el trabajo de Mariano Rubio, aunque las iconografías de este artista podrían agruparse en distintos bloques temáticos: la naturaleza y el paisaje, la historia y la filosofía, el ser humano, la arquitectura³⁵ y un apartado especial dedicado a la Tauromaquia, tema recurrente en su obra. Sin embargo, resulta complicado *encasillar* algunas de las creaciones de este autor bajo cualquier etiqueta, pues muchas de las estampas abarcan más de un tema, por ello tal vez resultara más acertado dividir la obra de Rubio entre los trabajos dedicados la naturaleza y aquellos que representan la huella del hombre en la misma, o simplemente hablar de dos grandes temas como son la historia y la vida.³⁶ Sus obras han caminado de forma decidida hacia la abstracción, que en ocasiones encuentra apoyo en el valor conceptual de las grafías, especialmente desde la década de los setenta. También ha concedido cada vez más valor a las texturas, especialmente a partir los años noventa, con

IMAZ, Mª C., Grabado y mundo artístico del aragonés Mariano Rubio, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996.

³⁵ Sobre la revisión histórica de la arquitectura que propone Mariano Rubio, efectuada a partir del punto de vista de la fantasía y de la creación, véase *Tàrraco: l'arqueologia clàssica vista per un artista actual: Rubio*, (Exposición celebrada con motivo XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Museo de Arte Moderno de Tarragona, del 1 al 12 de septiembre), Tarragona, Museo de Arte Moderno, 1993.

³⁶ Dice José Verón que dos ejes marcan la obra de Mariano Rubio y que son, de una parte, las previsiones históricas y, de otra, el amor como fuente de vida, temas que ha concretado en sus series *Ruedos ibéricos y La pareja*, grabadas a comienzos de los años noventa. Sobre esta cuestión, véase Verón Gormaz, J., "Mariano Rubio o el círculo sin tiempo de la libertad", en *Mariano Rubio: sin límite en el tiempo y en el espacio*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 11-12.

un color sobrio, centrado en los tonos tierra y en los blancos sobre los que destacan en ocasiones el rojo y el negro. Los límites entre la pintura y el grabado se suavizan en su trabajo, hasta el punto de desarrollar el arte de la estampación a través del monotipo. El trabajo gráfico de Rubio ha sido muy valorado por su capacidad de innovación técnica, dado que el artista ha sabido aprender y aplicar todos sus conocimientos técnicos para desarrollar unas obras que liberan definitivamente al grabado de cualquier prejuicio que estuviera ligado al proceso creativo.

La situación en la segunda mitad del siglo XX

Tras mencionar el trabajo de estos grabadores que han servido de enlace entre las dos mitades del siglo XX, continuaremos nuestro estudio con las décadas restantes de la centuria. Encontraremos, a partir de los años sesenta, interesantes movimientos de renovación y vanguardia en lo que al grabado se refiere, aunque estuvieron también relacionados con los movimientos de asociación y renovación artística del momento; desde grupos como Escuela de Zaragoza (más tarde Grupo Zaragoza), que habría tenido como modelo a Pórtico, se realizaron actividades orientadas al desarrollo del grabado en estas tierras, como veremos al hablar del Taller Libre de Grabado. En estas décadas, además, podemos contemplar el trabajo de algunos de los grandes artistas dedicados al grabado en Aragón, así como la presencia de nombres de amplia repercusión fuera de nuestras fronteras que han puesto a la gráfica aragonesa en el panorama artístico internacional. Los años finales han sido también los de la definitiva renovación conceptual y técnica para el arte del grabado. En todos los casos, debemos recordar el papel tan destacado que ya habían jugado en la renovación de principios de siglo los llamados pintores-grabadores y que de nuevo van a estar presentes en la segunda mitad del siglo XX.

La importancia de la abstracción

No hay duda de que el grabado aragonés había tenido un marcado carácter figurativo, que además iba a pervivir a lo largo de toda la centuria, pero no es menos cierto que hubo una renovación que se produjo desde la abstracción a partir de los años cincuenta, lo que trajo consigo un gran impulso a la liberalización definitiva del arte del grabado y a sus posibilidades creativas. De este modo, artistas como Santiago Lagunas, fundador del Grupo Pórtico, contribuyeron a ese decisivo impulso a través de breves contactos con la gráfica, como fueron sus litografías de los años

cincuenta,³⁷ o su presencia en algunos de los trabajos del Taller Libre de Grabado de la ciudad. En este sentido, destacan también Ricardo López Santamaría y Juan José Vera, fundadores del Grupo Zaragoza, de vital importancia en el contexto artístico de la capital en los años sesenta, al que luego se sumaron otros artistas como Julia Dorado o Daniel Sahún, y que además sería el núcleo del Taller Libre de Grabado, el cual dio origen al posterior taller de grabado de Maite Ubide. Por otro lado, no podemos olvidar que Vera y Sahún retomaron su labor como grabadores, dentro de una carrera dedicada a la pintura, una vez llegados los años noventa, y lo hicieron de la mano del gran artista y grabador aragonés Pascual Blanco, primero en el recientemente creado taller de grabado de la Escuela de Arte y después en el propio taller de Pascual Blanco. Sus trabajos, eso sí, mantuvieron sus esencias pictóricas, a la vez que se impregnaron de la potente personalidad de las técnicas gráficas.³⁸

El impulso del Taller de Maite Ubide

La figura de Maite Ubide es evidente que ha sido una de las más destacadas a la hora de analizar el grabado en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XX, tanto por su labor creativa como, y sobre todo, por la tarea formativa y de difusión que realizó de la gráfica en la ciudad, ya con iniciativas personales o ya colectivas. No es éste el lugar de desarrollar un estudio sobre toda su carrera, pero sí el de mencionar los rasgos principales de su aportación al grabado contemporáneo aragonés. En primer lugar, conviene recordar que Maite Ubide nació en Zaragoza en 1939, pero que pronto fue llevada a Venezuela donde desarrolló su vida y su carrera hasta los años cincuenta. Su formación, por tanto, tuvo su punto de arranque en Caracas, y luego, tras su regreso a Europa, en las ciudades de Zaragoza, Barcelona, Ámsterdam (donde profundizó en las técnicas litográficas y en el aguafuerte) y Belgrado (para prepararse en las técnicas en relieve como el linóleo y la xilografía). Pero de todos estos lugares, no hay que menospreciar su estancia en Caracas, donde había participado en proyectos artísticos colectivos como el del Círculo Pez Dorado, que luego le servirían para aplicar estas experiencias en el Taller Libre de Grabado.³⁹

³⁷ PÉREZ-LIZANO FORNS, M., Abstracción plástica española: núcleo aragonés: 1948-1993, Zaragoza, Mira, 1995, p. 66.

³⁸ Sobre la actividad de Vera como grabador, véase Bueno Petisme, B., "Juan José Vera: los grabados de un pintor", Artigrama, 24, 2009, pp. 667-684.

³⁹ [Sin firma], "El Pez Dorado, un sueño de pintores", El Nacional, (Caracas, 12-VIII-1961).

Pues bien, en 1964, y tras haber recibido una sólida formación como grabadora, Maite Ubide se encontraba afincada en Zaragoza y enseguida se adentró en el ambiente artístico de la ciudad. Así, en 1965, presentó su trabajo en el Centro Mercantil.⁴⁰ Desde aquel momento se destacó por su habilidad técnica y también por el valor de su figuración con toques expresionistas y surreales. Pudo entrar entonces en contacto con el Grupo Zaragoza y pasaría a encargarse de los aspectos técnicos del Taller Libre de Grabado, 41 que estuvo vigente entre 1965 y 1966. Seguidamente abrió su propio taller para los interesados en el mundo del grabado, encargándose de la docencia en el mismo hasta que se implantaron las iniciativas oficiales en la Escuela de Arte de Zaragoza. Dinamizó, de esta manera, las actividades relacionadas con la gráfica gracias a su actividad como grabadora, y, desde luego, como maestra, pero también gracias a la organización de exposiciones y muestras que serían de gran interés. 42 Por su taller pasaron, entre otros muchos, Ana Aragüés, Antonio Fernández Molina, Natalio Bayo o María Cristina Gil Imaz, hasta que partir de los años ochenta la actividad del mismo ya no fue tan intensa, aunque siguió impartiendo cursos en otros ámbitos. De hecho, no hay que olvidar que en esta década se consolidó el taller de grabado de la Escuela de Arte por iniciativa de Pascual Blanco.

Su trayectoria como grabadora es también muy prolija e interesante, tanto en su etapa venezolana como en sus años de formación por Europa, y ya no digamos a lo largo de estos años en Zaragoza.⁴³ Los temas tratados en sus grabados pueden englobarse siempre en torno a la naturaleza, con un trazo además dinámico y orgánico que supo evolucionar hacia la abstracción visual, pero sin perder nunca ese referente natural, aunque

⁴⁰ [Sin firma], "Litografías y grabados de Maite Ubide en el Mercantil", *El Noticiero*, (22-I-1965).

⁴¹ Bernués Sanz, J. I., "Estudio-Taller Libre de Grabado", en Bernués, J. I. (comis.), *Ricardo L. Santamaría, la expresión de la libertad (1947-2004)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004, pp. 121-125.

⁴² Sirva como muestra la referencia a una de las primeras exposiciones organizadas en la Sala Berdusán (1974), y que fue recogida por ZAPATER, A., "Ha llevado el Taller de Grabado a una Galería de Arte", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 9-IV-1974). Asimismo, en 2007, se celebró una muestra antológica con los trabajos de los artistas que habían trabajado en el taller de esta grabadora [véase GIL IMAZ, Mª C., "El taller de Maite Ubide", en *Taller de Grabado Maite Ubide. Sur 25 Los Caobos, Calle Princesa 19*, (Catálogo de la exposición celebrada sucesivamente en Fuendetodos y Zaragoza), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, pp. 7-26].

⁴⁸ Recogido en sendas muestras antológicas: GIL IMAZ, Mª C. (dir.), *Maite Ubide. Con cierto acento latino, 1962-1990*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Espacio Pignatelli, del 13 de septiembre al 21 de octubre), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Área de Cultura y Educación. Delegación de Acción Cultural, 1990; y, para la obra realizada a partir de 1990, BUENO PETISME, B. y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Maite Ubide. Las playas de la vida*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Montemuzo entre el 8 de octubre y el 22 de noviembre de 2009), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2009.



Fig. 6. Maite Ubide, La calle, aguafuerte y aguatinta, (ca. 1980).

quedase reducido al título. El color es un elemento muy importante en sus obras, al igual que la búsqueda de texturas. Es una artista que además ha tenido su producción gráfica en continuo proceso de revisión, pues ha trabajado con una gran variedad de técnicas y ha explorado las posibilidades de cada una en sus distintos temas [figs. 6-7].

Los grandes protagonistas

Dentro del estudio del grabado aragonés de la segunda mitad del siglo XX, hay que mencionar —sin ningún género de dudas algunos nombres que han encabezado la lista de artistas dedicados a esta especialidad. Entre ellos, so-



Fig. 7. Maite Ubide, La rana, aguafuerte y aguatinta sobre plancha de zinc en tinta negra, plantillas de color rojo, amarillo y naranja, (ca. 1971-1972).

Artigrama, núm. 32, 2017, pp. 195-226. ISSN: 0213-1498

bresale la figura de Pascual Blanco Piquero (Zaragoza, 1943-2013), al que ya hemos citado por su labor docente y difusora del grabado, 44 y que artísticamente se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza y después en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona con Ollé Pinell. Como grabador, Pascual Blanco desarrolló una gran actividad desde los años sesenta y hasta la primera década del siglo XXI, tarea que iba a compaginar con la pintura y con la enseñanza. El grabado en su carrera fue unas veces boceto previo a la pintura, otras veces complemento y también obra independiente. En cualquier caso, quedó demostrada su importante labor y entrega a esta especialidad con la concesión del premio Aragón Goya en la modalidad de grabado (1998). Dedicado principalmente a las técnicas calcográficas, en concreto al aguafuerte y a la resina, encontramos en su obra combinaciones con otras técnicas que tal vez podríamos definir como pictóricas, por ejemplo el gouache y el collage. Sus temas apelan siempre al ser humano, con más contenido social y reivindicativo en una primera etapa de su carrera, mientras que al final de la misma estuvieron mucho más relacionados con los aspectos más íntimos de la persona [fig. 8]. De sus planteamientos gráficos, podemos decir que evolucionó de forma decidida hacia el color, primero de una manera más tímida, aunque luego iba a optar hacia los grandes formatos, lo que demuestra su capacidad como grabador y su interés por buscar siempre nuevas formas de expresión, acompañadas además de unos referentes que llevan la imaginación hacia la música, eterna compañera de este artista en su estudio, o hacia la literatura, como puso de manifiesto con algunas de sus series, como por ejemplo, en su trabajo El Paraíso Perdido, inspirado en el poema de John Milton, o en Cántico (Fe de vida), con referencia a la obra de Jorge Guillén.

Otro de los protagonistas del grabado aragonés de estas fechas es Natalio Bayo (Épila, Zaragoza, 1945),⁴⁵ quien también se ha dedicado desde finales de los años sesenta a diversas especialidades artísticas, dentro de las cuales el grabado adquiere una singular importancia. Su lenguaje es el de un creador que siempre ha trabajado la figuración con una gran capacidad para el dibujo y la composición de escenas. Entre las técnicas desarrolladas en el mundo de la gráfica, encontramos la serigrafía y la

⁴⁴ GIMÉNEZ NAVARRO, C. (comis.), *Pascual Blanco. Imágenes para el recuerdo. Antológica (1964-2005)*, (Exposición antológica celebrada en el Palacio de Sástago entre el 4 de marzo y el 24 de abril de 2005), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2005; y también la muestra celebrada con carácter póstumo, comisariada por Pano Gracia, J. L., *Pascual Blanco. Retorno al Paraíso*, (Sala del Museo Pablo Gargallo del 27 de marzo al 22 de junio de 2014), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2014.

⁴⁵ Un estudio importante sobre su trabajo como grabador en la segunda mitad del siglo XX lo encontramos en Borrás Gualis, G. M. (comis.), *Natalio Bayo. Obra gráfica (1971-1997)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1997, pp. 129-133.



Fig. 8. Pascual Blanco, Sin título o Variación segunda, de la serie Del Génesis o El Paraíso Perdido, aguafuerte y aguatinta, 1987-1992.

litografía en los años setenta, y también las técnicas calcográficas a finales de esta década y, especialmente, desde los años ochenta. Los temas de sus ediciones, siempre dentro de la figuración, están además muy relacionados con la tradición cultural y literaria aragonesa, como la carpeta dedicada a San Jorge, la doncella y el dragón, de 1989; tampoco olvida los asuntos patrimoniales, caso de la serie Aragón monumental y artístico [fig. 9], de 1990, o el capítulo de las referencias históricas, con sus estampas sobre Personajes sin rostro de la historia de Aragón, de 1978; también recoge en su trabajo una interesante revisión de la obra goyesca, y ahí están sus grabados Según los caprichos, de 1996; y, a todos estos temas, se han sumado otros que versan sobre la figura universal de Don Quijote o la mitología



Fig. 9. Natalio Bayo, Puerta del Carmen, de la serie Aragón monumental y artístico, aguafuerte, aguatinta y ruleta, 1990.

clásica, siempre dentro de los presupuestos formales y logros estéticos que son inherentes al artista. Como vemos, es un grabador dedicado principalmente a la realización de series, más que a la edición de estampas aisladas, y siempre con un discurso completo y complejo que hace de su obra un conjunto muy rico de trabajos para *leer*. Se podría definir a Bayo como un *artista literario*, un *grabador-narrador*. En resumen, las iconografías que nos ofrece se refieren a las debilidades del ser humano, la fragilidad del poder, el peligro de la ambición o la importancia del amor, siendo unos temas, al fin y al cabo, intemporales, que se adecuan muy bien a esa apariencia detenida en el tiempo con la que trabaja este pintor, dibujante y grabador. Historia, arte, sociedad, estética, belleza o humanismo están presentes en la producción de Natalio Bayo.

Protagonista indiscutible es también Julia Dorado (Zaragoza, 1941), 46 una artista dedicada a la pintura, que se ha especializado al final de su carrera en técnicas gráficas impresas como la serigrafía, demostrando siempre una gran maestría y un buen hacer creativo. Pues bien, Julia Dorado entró en contacto con el mundo del grabado y la estampación en la década de los sesenta, y se inició a través del trabajo en linóleo, para luego llegar al descubrimiento de la litografía en Barcelona, donde se acercó también a las técnicas del grabado calcográfico en los últimos años de esa década, y todo ello antes de regresar a Zaragoza, ciudad en la que hizo alguna colaboración junto a Maite Ubide. Los años setenta y ochenta los dedicó, principalmente, a continuar el desarrollo de su faceta como pintora, mientras realizaba algún trabajo dentro de la serigrafía, para ya, en la década de los noventa, acabar formándose como una gran experta en el proceso de la estampación, lo que le ha permitido desarrollar unos espléndidos monotipos. Esta gran artista ha considerado el grabado --entre otras cosas-- como una faceta de investigación creativa en el conjunto de su carrera, aunque siempre con un riguroso conocimiento técnico, para de este modo poder adentrarse en nuevos terrenos llenos de posibilidades expresivas.

Desde el punto de vista estético, las estampas de Julia Dorado —especialmente las realizadas en la década de los sesenta— presentan una figuración expresionista que se acompaña de cierto intimismo. Lo que supone una constante estética en el grabado aragonés desde Goya, Marín Bagüés o el propio Pascual Blanco. Igualmente, conviene señalar que si Julia Dorado ha sido una de las principales representantes de la

⁴⁶ Una antológica de su trabajo como grabadora pudo verse en Pano Gracia, J. L. (comis.), *Julia Dorado. Obra gráfica (1965-2010)*, (Exposición celebrada en la Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos entre el 23 de julio y el 16 de octubre de 2011), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, 2011.

abstracción pictórica aragonesa, también ha desarrollado una espléndida figuración en su obra gráfica impresa, especialmente en sus linóleos de la primera etapa, en los que continuaría la plástica que dominaba en la gráfica del Taller Libre de Grabado, aunque esta vertiente figurativa también se puede constatar en su obra calcográfica. Así y todo, Julia Dorado ha mantenido en sus grabados una interesantísima corriente abstracta que sigue las líneas de su pintura, tal y como podemos ver en las litografías, los linograbados y, sobre todo, en algunas de sus serigrafías y monotipos de los últimos tiempos, haciendo de estos últimos trabajos uno de los más personales dentro de la gráfica aragonesa actual [fig. 10].

Pero en este artículo, tampoco podemos olvidar a María Cristina Gil Imaz (Tudela, Navarra, 1957-Zaragoza, 2011), una mujer dedicada plenamente al estudio,⁴⁷ la defensa y la práctica de la creación artística, con una especial atención al grabado y a otras especialidades —ya al final de su carrera— como fueron el diseño o la joyería. Es importante resaltar cómo, a pesar de que desde niña tuvo una profunda vocación creativa y artística, iba a ser al cursar la licenciatura de Filosofía y Letras, realizada en la Universidad de Zaragoza, cuando se acercó de una manera definitiva al tema del grabado y entró en contacto con Maite Ubide, a quien le dedicó su tesina de licenciatura. 48 Con Maite Ubide aprendió las técnicas tradicionales del arte del grabado, que completó en los años ochenta con cursos de especialización en la Escuela Internacional de Grabado de Calella (Barcelona). También en aquella década comenzó a darse a conocer en muestras colectivas de grabado, hasta que su carrera como artista se consolidó e incluso se internacionalizó en los años noventa. Creadora inquieta, Cristina Gil demostró unas ansias de renovación que le llevaron a combinar técnicas tradicionales con otras actuales como la impresión digital, algo que quedó patente en el trabajo colectivo, junto a Pilar Catalán, en su carpeta Ciudades Imaginarias de 1999.49

Los temas predominantes en sus obras están relacionados con la naturaleza, la trascendencia y la intimidad. Para ella, la investigación era fundamental, fruto de su inquietud innata. Nunca consideró el grabado un proceso alquímico, mágico o en manos del azar, sino que lo creyó un arte que era fruto del trabajo y de la búsqueda expresiva. Por este motivo, experimentó con las técnicas y las formas, los temas y, sobre todo, con

⁴⁷ Realizó varias investigaciones sobre artistas como Manuel Lahoz Valle, Antonio Fernández Molina, Maite Ubide, Mariano Rubio, Borja de Pedro o Natalio Bayo, por lo que sus aportaciones son fundamentales en el estudio del grabado aragonés contemporáneo.

⁴⁸ GIL IMAZ, Ma C., El grabado zaragozano..., op. cit., 1987.

⁴⁹ PEMÁN GAVÍN, M. (texto), *Ciudades imaginarias. Grabados de Cristina Gil Imaz y Pilar Catalán*, (Folleto editado con motivo de la exposición), Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos, 1999.



Fig. 10. Julia Dorado, Elementos, serigrafía (monotipo), 1994.

Artigrama, núm. 32, 2017, pp. 195-226. ISSN: 0213-1498

el color, un color potente que hoy podemos considerar definitorio de su obra. En resumen, de su actividad como grabadora debemos recordar que se acercó a este arte de manos de Maite Ubide, y así lo demuestran algunas de sus primeras realizaciones como los paisajes iniciales o algunos *Bichos* de mediados de la década de los ochenta. De su maestra aprendió sobre todo la fuerza del grabado sobre linóleo (algo en lo que profundizaría después en colaboración con Katia Acín, hija de Ramón Acín, quien también desarrolló una interesante carrera como grabadora en su época de madurez). Más tarde, con Natalio Bayo aprendió la importancia de dar significado a las colecciones, centrando el trabajo en torno a un tema. Y todavía con otro gran artista, Mariano Rubio, descubrió las posibilidades plásticas del carborundo, que puso en práctica con maestría en colecciones como *Del Apocalipsis*, de 1992, o en los *Nenúfares*, de 2006.

Por último, y para cerrar la nómina de los grandes protagonistas del grabado aragonés de los últimos años del siglo XX, hay que mencionar a Borja de Pedro (Zaragoza, 1945),⁵⁰ quien, aunque no ha desarrollado su profesión en la ciudad que lo vio nacer, sí que debe de ser tenido en cuenta por la internacionalización de sus trabajos y por sus aportaciones al mundo de la bibliofilia. Además, nunca ha perdido el contacto con su tierra natal, a la que ha terminado volviendo. El viaje, como esencia y experiencia vital, ha sido fundamental en la carrera de Borja de Pedro, que desde los años sesenta visitó y trabajó en Suiza (allí se formó en el Centro del Grabado Contemporáneo de Ginebra), Italia, Grecia, Alemania, Inglaterra, Egipto, India y Marruecos. Incluso se instaló en Japón durante un tiempo, para finalmente regresar de nuevo a la región aragonesa, concretamente a la localidad de Añón de Moncayo (Zaragoza). Ya en los años setenta demostró su formación en técnicas de grabado calcográfico, a la vez que se inició en la litografía, la tipografía y la encuadernación, lo que le llevó a desarrollar una profunda labor en la edición de libros de artista. Algunos de estos trabajos, editados con todo primor, se acompañan con textos de Camilo José Cela, como puede ser el cuento Danzas de las Gigantas Amorosas (1975) [fig. 11], o también, del mismo escritor, el poema Reloj de arena, reloj de sol, reloj de sangre (1989); de Salvador Espriú, el Libro de Sinera (1977); de Fernando Arrabal, Baal Babilonia (1980); de Jorge Guillén, Clamor, tiempo de historia (1982); de Joan Maragall, Cant Espiritual (1986); y, más recientemente, de José Antonio Labordeta, Diario de náufrago (2006).

Una de las principales inquietudes de este artista se ha centrado en devolver la obra gráfica a su origen, en recuperar la idea de la estampa

⁵⁰ VV. AA., Borja de Pedro grabador, 1969-1996, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

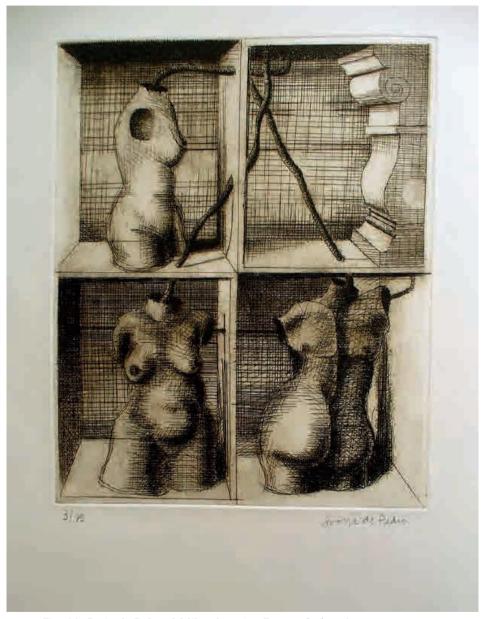


Fig. 11. Borja de Pedro, del libro de artista Danza de las gigantas amorosas, aguafuerte, 1975.

como ilustración del libro, sin perder por ello el valor artístico. Entre las referencias estéticas de sus grabados encontramos alusión al surrealismo y al trabajo metafísico de Max Ernst y Chirico. Si bien, su principal referente ha sido Picasso, al que admira por el valor y la renovación otorgadas a la estampa contemporánea, aunque sin llegar a presentar relación estética con el malagueño. En cuanto a sus obras, vemos una clara evolución desde el trabajo de la línea y del dibujo al desarrollo de la mancha y el color, y de ahí que en sus estampas finales haya terminado fundiendo las expresiones plásticas del grabado y de la pintura.

Grabadores de dimensión internacional

El arte del grabado en Aragón cuenta, además de lo visto hasta ahora, con la presencia de grandes figuras de talla internacional que, junto con otras manifestaciones artísticas, han cultivado el grabado con una gran proyección dentro y fuera de nuestras fronteras. Por eso, no podemos dejar de mencionar algunos de estos nombres: nos referimos a artistas de la talla de José Manuel Broto (Zaragoza, 1949),⁵¹ que fue reconocido como grabador al recibir el Premio Aragón Goya en la especialidad de grabado (2002); de Antonio Saura (Huesca, 1930—Cuenca, 1998) o de Víctor Mira (Zaragoza, 1949-Seefeld, Alemania, 2003). Todos ellos se han dedicado a la gráfica dentro de su carrera artística, donde es del dominio público que destacaron en el arte de la pintura, pero con su voluntad creativa y su capacidad técnica demostraron que el grabado es una herramienta más para la expresión y que, según han puesto de manifiesto, se mezcla con otras realizaciones plásticas sin restricciones de ninguna clase. Estos tres artistas han mantenido una línea muy coherente entre su obra pictórica y su trabajo gráfico, según señalaremos brevemente.

Así, en el caso de Broto, a medida de que el pintor va profundizando en el universo de la gráfica la evolución estética se hace de forma indistinta desde la pintura al grabado o viceversa, por lo que obra gráfica y pictórica se equiparan en su producción en cuanto a importancia y consideración del autor, especialmente a partir de los años noventa. Destaca su búsqueda del color y el lirismo de su abstracción, que requieren libertad del trazo y que encuentran cobijo en las técnicas litográficas; pero también se dedicó al trabajo calcográfico en los años ochenta [fig. 12]. El artista se erige como uno de los mejores representantes de la abstracción en el

⁵¹ Algunas de sus realizaciones se vieron en la exposición *Broto: obra gráfica*, (Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, del 22 de septiembre al 9 de diciembre), Zaragoza, Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, Diputación Provincial de Zaragoza, 2001. Igualmente, la Galería Zaragoza Gráfica sirvió como soporte de difusión de su trabajo en nuestra ciudad.



Fig. 12. José Manuel Broto, Blasón, litografía, 2001 (Woolworth).

arte contemporáneo, defendiendo valores como el color, la forma, el signo, la composición, la geometría, el ritmo y el movimiento.

Por su parte, Víctor Mira estuvo preocupado por el arte desde sus orígenes, ya que fue un hombre cultivado, rico en matices, abierto a la experimentación técnica v que encontró en el grabado una vía más de expresión, un apovo a su creación, un camino de experimentación plástica con el que completar sus trabajos pictóricos. Dedicado principalmente a la xilografía, para la que presenta fuertes conexiones con el expresionismo centroeuropeo, también ha practicado la calcografía. El conjunto de su gráfica presenta valores de recuerdo romántico, goyesco e incluso simbolista, sin que falten

tampoco las alusiones a las vanguardias históricas (con referencias, por ejemplo, a Miró).⁵²

Respecto a Saura, sus estampas, que crecen dentro de parámetros informalistas, presentan el retrato como uno de los temas más desarrollados. Gesto, trazo y color definen sus láminas, ya sea por la monocromía de densos negros o por la explosión de colores planos y vibrantes. En sus obras, el autor supo evolucionar hacia la compartimentación del espacio compositivo, introduciendo así ritmo y repetición, mientras que en su trabajo combinó con maestría diversas técnicas y de nuevo se diluyen los límites entre ellas. Por otro lado, Saura siempre mantuvo en su producción gráfica temas alusivos al compromiso social e ideológico, así como a la religión, haciendo gala de un gran valor tanto crítico como trascendental. ⁵³

⁵² Una muestra interesante de sus trabajos se tituló Víctor Mira. Disparate de Fuendetodos y Cien imágenes de África, (Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, 26 de noviembre de 2004 al 27 de enero de 2005), Zaragoza, Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, 2004.

⁵⁸ Tras la muerte del artista, se mostró parte de su obra gráfica en una exposición que llevaba por título *Aún aprendo (Homenaje a Antonio Saura)*, (Museo del Grabado de Fuendetodos, del 30 de marzo al 18 de junio), Zaragoza, Consorcio Cultural Goya Fuendetodos, 2000.

La renovación final: propuestas, artistas y centros de difusión

A partir de la década de los años ochenta, el arte del grabado en Zaragoza iba a experimentar nuevos cambios: el taller de Maite Ubide dejó de funcionar como tal, mientras que la formación oficial en esta especialidad empezaba a consolidarse con el taller de grabado iniciado por Pascual Blanco en la Escuela de Arte, y a ello se sumó el nacimiento de infraestructuras importantes como la Galería Costa-3, que realizó una intensa labor de difusión del grabado contemporáneo en la ciudad. Pero aquí no acaba todo, pues la década de los años noventa fue todavía fue más intensa, ya que supuso la aparición de diversos galardones relacionados con el arte del grabado y que se organizaban desde instituciones aragonesas.⁵⁴ En esta década, además, se celebró en 1993 la primera exposición que, con carácter panorámico, se dedicaba en exclusiva al grabado aragonés, promovida también por el Gobierno de Aragón,⁵⁵ y nacieron diversas iniciativas como la Galería Zaragoza Gráfica, especializada en el arte del grabado y abierta al público en 1992. A comienzos de los noventa funcionaba también el Museo del Grabado de Fuendetodos. y en esta misma localidad, la Sala Ignacio Zuloaga, especializada en la gráfica contemporánea, que abrió sus puertas en 1996, a la vez que desde Fuendetodos se programaron interesantes talleres especializados en el arte del grabado. 56 A partir de este momento, y ya en el siglo XXI, se multiplicaron las actividades de difusión y práctica de esta disciplina en la ciudad de Zaragoza y, por extensión, en la Comunidad, junto con otro hecho importante: se terminaron de oficializar las enseñanzas especializadas tanto en la Escuela de Arte como en la propia Universidad, con la implantación de los estudios superiores de Bellas Artes que se imparten en la sede universitaria de Teruel.

Dentro de este proceso de renovación de final de siglo, y gracias a todo lo dicho en el párrafo anterior, el panorama del grabado aragonés se iba a enriquecer con todo tipo de tendencias y de propuestas: por un lado, los artistas que han seguido manteniendo la práctica del grabado desde la tradición técnica y plástica, es decir, a través principalmente de la calcografía y, por supuesto, desde la figuración, pudiendo servir de

⁵⁴ Sirvan de referencia los siguientes premios: el Aragón Goya del Gobierno aragonés (1996), el de la Bienal de Grabado Ciudad de Borja (1996) o el Santa Isabel de Portugal, este último otorgado desde la Diputación Provincial de Zaragoza (institución que empieza a premiar la gráfica desde el año 1997).

 $^{^{55}}$ ÁZPEITA BURGOS, A. y BLANCO PIQUERO, P. (comis.), $\it Grabado \ aragonés \ actual$, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

⁵⁶ El taller con el nombre de Antonio Saura abrió sus puertas en 1994, y desde allí se realizaron interesantes actividades con especialistas de talla nacional e internacional, por lo que atrajeron a numerosos estudiantes y profesionales del grabado.

ejemplo Carlos Barboza, Teresa Grasa o Mariano Castillo; por otro lado, algunos creadores, nacidos en torno a la década de los años sesenta, que han supuesto una renovación en torno a las propuestas del arte figurativo, nos referimos por ejemplo a Eva Armisén, mientras que otros se han adentrado en la abstracción, además de comenzar a experimentar con nuevos procedimientos o con nuevas concepciones del grabado de carácter multidisciplinar, caso de Isabel Biscarri o de Nemesio Mata (dedicado hoy en día a la renovación técnica del grabado no tóxico). Y, en todo este proceso, aún podemos hablar de artistas que han protagonizado la renovación en lo que se refiere a las propuestas técnicas, como por ejemplo Pilar Catalán, Ana Aragüés o Alicia Vela, que han trabajado fundamentalmente fuera de Zaragoza, y cuyas propuestas multidisciplinares o de carácter colectivo han tenido continuidad a través del trabajo de creadoras más jóvenes como el de la artista Lina Vila.

Asimismo, en los últimos años del siglo XX, los artistas nacidos en torno a la década de los setenta y que comenzaron a trabajar en el cambio de centuria, como por ejemplo Alejandro Boloix, Nefario Monzón, David Israel o Carlos Sancho, han resumido con sus propuestas la gran variedad de tendencias estéticas y técnicas de los últimos tiempos, a la vez que han servido de enlace para los trabajos del nuevo siglo. Al fin y al cabo, la tendencia de la gráfica se define en la actualidad —tanto a un nivel nacional como internacional— por la experimentación constante, por la combinación de técnicas y por la pérdida de límites o fronteras a favor de la creatividad, aunque aprovechando siempre algunos de sus valores intrínsecos, como pueden ser la seriación y la multiplicidad. Los cambios, en definitiva, han sido constantes, a los que se ha sumado la gran revolución que para el grabado ha supuesto la utilización de los recursos digitales, tanto para estudiosos y teóricos como para los propios creadores.

Hoy y mañana del grabado y sistemas de estampación. Presente y futuro del arte gráfico en Aragón (a comienzos del siglo XXI)

Juan Carlos Lozano López*

Resumen

Este artículo ofrece un panorama amplio y significativo del estado del arte gráfico en Aragón a comienzos del siglo XXI, con una visión prospectiva de lo que puede ser su evolución y desarrollo a corto y medio plazo, y tomando como punto de partida algunas publicaciones recientes de obligada lectura para el estado de la gráfica contemporánea en general y de la aragonesa en particular. Contiene los siguientes apartados: la expansión técnica; las otras expansiones; antiguos y modernos, puristas y experimentadores; la enseñanza/aprendizaje; otros medios de difusión; coleccionismo y mercado; y premios y certámenes.

Palabras-clave

Arte gráfico, Aragón, Siglo XXI.

Abstract

This article offers a wide and significant panorama of the condition of the graphical art in Aragon at the beginning of the 21st century, with a retrospective vision of what can be its evolution and development in the short and medium term, and taking as a point of item some recent publications of obliged reading for the condition of the contemporary graph in general and of the Aragonese one particulary. It contains the following paragraphs: the technical expansión; other expansions; ancient and modern, purists and experimenters; the education/learning; other media; collecting and market; and prizes and contests.

Keywords

Graphical art, Aragón, 21st century.

* * * * *

El lector iniciado habrá sabido ver en el título que encabeza este artículo un doble homenaje. El primero, dedicado al grabador y pintor Mariano Rubio Martínez (Calatayud, Zaragoza, 1926), premio "Aragón-Goya" de Grabado (2000), maestro de maestros y autor de un libro, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación* que, durante mucho tiempo, sirvió como manual para todos aquellos que quisieran iniciarse en los conceptos fundamentales, las técnicas y la historia del arte gráfico,

^{*} Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jclozano@ unizar.es.

¹ Rubio Martínez, M., Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia, técnicas, Tarragona, Tarraco, 1979.

ampliando y completando los trabajos, y especialmente la Historia del grabado (1936), publicados por el barcelonés Francisco Esteve y Botey. Dos constantes en la trayectoria de Rubio han sido el aprendizaje constante y la experimentación, y esta última es también la motivación principal que mueve a muchos creadores actuales a adentrarse en el mundo de la gráfica, lo que les lleva de manera casi inexorable a quedar atrapados en él y a convertirlo en un espacio reservado donde satisfacer sus necesidades expresivas más íntimas y personales. Así sucedió en el pasado, y de forma señalada con artistas que destacaron también en otras manifestaciones como la pintura, pero también ocurre en la actualidad, cuando paradójicamente su libertad de acción está difuminando límites, mezclando categorías e incluso subvirtiendo las características que históricamente habían servido para definir la esencia del arte gráfico, abriéndolo a nuevos horizontes y escenarios, algunos todavía ignotos o incluso insospechados; fenómenos que fueron ya perfectamente descritos por Juan Martínez Moro —Premio Nacional de Grabado en el año 2000, a quien va dirigido nuestro segundo homenaje— en su conocido y lúcido ensayo,² y para cuya conceptualización se han acuñado últimamente expresiones como "gráfica expandida" (o "gráfica de campo expandido"), "gráfica ataxonmica", "gráfica inter y transdisciplinar", "gráfica híbrida", "gráfica tradigital" (es decir, tradicional + digital)...³ Y todo ello ante la mirada curiosa y espectante —en el mejor de los casos— o indiferente —en la mayoría de ellos— del potencial público/ espectador, cuyo desconocimiento del estado actual del grabado y los sistemas de estampación, y no digamos de su complejidad tanto en la praxis de su elaboración como en la identificación de sus técnicas, así como de su vocabulario específico, lejos de aminorar se acrecienta cada vez más, con las consiguientes implicaciones que este distanciamiento tiene para el mercado y el coleccionismo. En este sentido, la crisis del 2008, cuyos efectos todavía son perceptibles hoy, interrumpió un periodo prometedor para el arte gráfico que se había iniciado en las últimas décadas del siglo anterior y que difícilmente podremos recuperar, y ha obligado a los agentes implicados a modificar sistemas de trabajo y estrategias de mercado, a moderar el alcance de las propuestas, pero también a paralizar o infradotar iniciativas interesantes, además de llevarse por delante talleres, galerías y proyectos.

 $^{^2}$ Martínez Moro, J., $\it Un\ ensayo\ sobre\ grabado\ (A\ finales\ del\ siglo\ XX),$ Salamanca, Creática Ediciones, 1998.

³ Bernal-Pérez, Mª Del M., "Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución", *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (1), 2016, pp. 71-90, espec. p. 75.

En las líneas que siguen se intenta mostrar un panorama amplio pero no exhaustivo del arte gráfico en Aragón a comienzos del siglo XXI,⁴ con una visión prospectiva de lo que puede ser su evolución y desarrollo a corto y medio plazo, y tomando como punto de partida algunas publicaciones recientes de obligada lectura para el estado de la gráfica contemporánea en general⁵ y de la aragonesa en particular.⁶

La expansión técnica

El carácter personal, íntimo y artesanal del proceso de creación en el arte gráfico, frente a la deshumanización y automatismo inherentes a los procesos industriales, sigue siendo su principal valor añadido, más aún cuando el adjetivo "artesanal", en este caso, lejos de tener una connotación despectiva, no es en absoluto incompatible ni con una importante aportación intelectual y conceptual, ni con una notable carga tecnológica, vinculada incluso al trinomio I+D+I, lo que no hace sino incrementar su atractivo, sobre todo para las nuevas generaciones de creadores. Gracias a esta innovación constante, que ha acompañado al arte gráfico desde su origen, sus posibilidades expresivas se han ido multiplicado de manera exponencial, más todavía si consideramos las variantes procesuales —también en lo referido a materiales y utensilios⁷— que ofrecen las dos fases consecutivas que lo singularizan: la elaboración de la matriz y la estampación, incluso con combinaciones atípicas o "heterodoxas", a las que cabe añadir las modificaciones, experimentos y "secretos de taller" que cada artista incorpora para personalizar el trabajo y adaptarlo a sus necesidades.

Así, al grabado en relieve sobre madera o linóleo se han sumado soportes diversos para las matrices (seipolán, metacrilato, contrachapados, aglomerados...); en el grabado en hueco es habitual la mezcla de procedimientos directos e indirectos, con planchas de diferentes metales

⁴ Un panorama que no pretende ser, al carecer de la necesaria perspectiva, una historia del arte gráfico actual, por lo que la selección de autores citados obedece a un propósito meramente ejemplificativo y no responde a ningún otro criterio excluyente.

¹ Blas Benito, J., "¿Arte gráfico? La crisis de una categoría", *Grabado y Edición*, 1, 2006, pp. 6-9. O Bernal-Pérez, Mª Del M., "Los nuevos territorios...", *op. cit.*

⁶ BUENO PETISME, Mª B., Actualidad de la gráfica en Aragón. El grabado en Zaragoza durante el siglo XX, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2015. Esta publicación condensa los resultados de la tesis doctoral de la autora, dirigida por el Dr. José Luis Pano Gracia y defendida en la Universidad de Zaragoza en 2012.

⁷ Sin considerar aquí las técnicas, materiales y utensilios adaptados para usos didácticos, sobre todo talleres escolares: planchas de plumavit (poliestireno expandido), cartón pluma, goma eva, planchas de yeso... y herramientas no cortantes ni peligrosas como bolígrafos o punzones y espátulas de plástico.

pero incorporando otros materiales como el acetato; las técnicas aditivas (collagraph, carborundo, resinas sintéticas, acrílicos, pasta cerámica...) son un campo totalmente abierto y especialmente atractivo por sus resultados matéricos y texturales que aspiran a una percepción sensorial más allá de lo visual, y para el que los artistas utilizan herramientas habituales en otros oficios, como las multiusos tipo Dremel. También en la litografía se han adoptado soportes nuevos como el poliéster, y en la serigrafía se han aplicado modos de trabajo que nacieron asociados a otras técnicas de grabado, como la pantalla perdida o el monotipo, especialidad esta que, tal vez por su facilidad, inmediatez y carácter azaroso, ha experimentado en los últimos tiempos un desarrollo extraordinario, también en la didáctica del arte gráfico. La sofisticación y altísima calidad de las técnicas orientales (por ejemplo el ukiyo-e japonés, u otras mucho menos conocidas como el gyotaku, con afinidades al frottage) siguen seduciendo a artistas que, haciéndolas suyas y actualizando sus temas, están consiguiendo resultados notables y una aceptación superior a la habitual por parte del público y los coleccionistas. En todas las técnicas descritas se hace presente la fotografía, y se usan métodos muy diversos de reporte o transferencia, pero también se evidencia una sugestiva inclinación a aprovechar, recuperar, transformar y reinterpretar antiguos procesos fotomecánicos —y otros no tan antiguos, v.gr. el offset— como el fotograbado, con la utilización de fotolitos caseros elaborados con acetatos e impresora, tramas y sustancias fotosensibles, como ocurre con el grabado sobre film fotopolímero, que además ofrece la ventaja de ser un procedimiento no tóxico (o sostenible), demostrando la tendencia generalizada actual a suprimir la nociva y peligrosa mordida mediante ácidos por la mucho más inocua conseguida con soluciones salinas y electrolisis.8

Dentro de su actual dinámica expansiva y mestiza, y recuperando de este modo su relación histórica con las artes del libro y su función icónica y reproductora, el arte gráfico ha tendido puentes con las tecnologías del diseño (un magnífico ejemplo, de larga tradición y gran atractivo por su vinculación con la creación literaria, son los libros de artista) y de la reproducción de la imagen, como también lo ha hecho con la animación, el audiovisual y lo transmedia, y también sigue incorporando nuevos materiales (algunos desconocidos hasta hace pocos años, como el grafeno) y aplicaciones tecnológicas, como por ejemplo la utilización del láser para fabricar la matriz (lo que supone una doble intermediación técnica para esta parte del proceso), o la impresión 3D, entendida como un

⁸ Sobre el grabado no tóxico, véase FIGUERAS FERRER, E. (ed.), El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.

medio para conseguir un objeto múltiple a partir de una matriz intangible pero también como un modo de obtener, a partir de esa misma matriz, otra física con la que hacer tirada en otro soporte.⁹ En este sentido, la posibilidad que brinda la digitalización 2D y 3D permite ya un abanico amplio de combinaciones entre el diseño original, la matriz intermedia y, si lo hay, el producto final.

En cuanto a los procesos con matriz intangible, y en particular la impresión digital, es preciso apuntar que no todos los especialistas en arte gráfico ni todos los artistas están de acuerdo en aceptar su inclusión, y prefieren considerarlo, como la fotografía, la electrografía (reprografía, *copy art*, xerografía...), la infografía o el arte digital en su conjunto, un campo autónomo.

El arte gráfico también puede ser incorporado, libérrimamente, a cualquier proyecto artístico, bajo las formas de técnica mixta o de collage, y las estampas, propias o ajenas, pueden ser asimismo tratadas como objetos encontrados sobre los que el artista u otro agente (la naturaleza, por ejemplo) interviene y manipula, o como parte de una instalación o una acción artística (performances, happenings...) donde la idea, el concepto, se antepone a la consecución de un resultado final tangible. En relación a esto último, la existencia necesaria de una matriz sobre la que se trabaja y retrabaja obteniendo pruebas dota en ocasiones de un carácter finalista al propio proceso creativo (work in progress), a la dimensión temporal y a la relación con la obra como si esta fuese un ente orgánico, independientemente de que todo ello produzca o no un resultado final, de que este sea un original único o múltiple, y de que en este último supuesto se opte por limitar las tiradas y anular la plancha, o bien por transgredir también esa norma del código ético del arte múltiple y ampliarlas inusitadamente (o directamente plantear ediciones ilimitadas, lo que convierte la creación artística en un proceso sin fin) para subrayar la vocación democratizadora del medio, buscando también por ese lado su equiparación/disolución con las artes gráficas y con otros medios de comunicación de masas.

Las otras expansiones

La incorporación constante de nuevos materiales y técnicas, las múltiples combinaciones posibles y las aproximaciones, simbiosis e intercambios entre el arte gráfico y otras manifestaciones artísticas más

⁹ También se han realizado tentativas para conseguir volumen real en la estampa (al modo del sistema braille), orientadas a personas con alguna disfunción visual, mediante estampación con tintas especiales que, tratadas químicamente, producen relieve.

o menos afines (denominados en su conjunto mixed media) no son las únicas expansiones que aquel está experimentando, y tal vez sean estas otras las que supongan una mayor novedad en el presente y en el futuro inmediato de la gráfica contemporánea. Nos referimos al amplio campo de exploración, casi virgen, que suponen las potencialidades sociales y terapéuticas del arte gráfico, y sus implicaciones en la integración de personas, la sostenibilidad, la ecología, la relación con el entorno y la cultura de base. Y a proyectos colectivos, interdisciplinares y de *cocreating* con profesionales de otros ámbitos relacionados con el mundo de la cultura, que pueden surgir de manera espontánea y de abajo hacia arriba (cooperativas, asociaciones...) pero que ahora suelen también fraguar en espacios ad hoc (incubadoras y aceleradoras de empresas, residencias para proyectos culturales, creativos o comunitarios...) con sistemas de autogestión. Dos magníficos ejemplos aragoneses de este tipo de cultura colaborativa e interdisciplinar, conectada con la economía creativa, son Etopía. Centro de Arte y Tecnología [fig. 1] y Harinera ZGZ, ambos surgidos desde la iniciativa municipal.

Antiguos y modernos, puristas y experimentadores

Hasta finales del siglo pasado, como se verá, en Aragón no existió una enseñanza reglada del grabado, ¹⁰ y este importante condicionante provocó que nuestros artistas hubieran de aprender aquí los procedimientos del arte gráfico de manera empírica y autodidacta, apoyados exclusivamente en el contacto e intercambio de experiencias con otros artistas, o bien tuvieran que viajar a otros lugares (fundamentalmente Madrid y Barcelona) para completar su formación. Si a la falta de una estructura docente le añadimos otros factores, entre ellos por supuesto la guerra civil y el largo periodo de aislamiento internacional durante la etapa autárquica de la Dictadura, no debe extrañar la ausencia de continuidad y de una tradición estable en buena parte de la centuria, ni la de figuras destacadas fuera del ámbito local. Y así fue al menos hasta finales de la década de 1950, momento en que la estampa resurge con cierta fuerza, ¹¹ fundamentalmente con la llegada de la abstracción y sobre todo de la mano del *Grupo Zaragoza*, en cuyo seno surgió el Estudio-Taller Libre de Grabado Artístico con el fin de

¹⁰ Curiosamente, sí la hubo a finales del siglo XVIII y durante toda la primera mitad del XIX, a cargo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, fundada en 1792 a partir de la Escuela de Dibujo (1784) de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1776), pero la creación en 1857 de las Escuelas de Bellas Artes desactivó esa función docente.

¹¹ Cañellas, J. A., "El grabado en Aragón", en VV. AA., *Grabado aragonés actual*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 15-17.



Fig. 1. Vista exterior del Centro de Arte y Tecnología Etopía.

aglutinar a los creadores zaragozanos y de acercar al público la actividad artística permitiendo el acceso libre a los estudios e incluso propiciando su participación; una iniciativa que, una vez disuelto el grupo, siguió llevando a cabo a título personal, manteniendo el espíritu del Estudio-Taller, Maite Ubide (Zaragoza, 1939), quien había ejercido su magisterio técnico. Ubide es, junto con Mariano Rubio, la decana del grabado aragonés, y aunque de diferente forma la influencia de ambos se ha hecho notar en las diversas generaciones que, durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI, se han dedicado en Aragón al arte gráfico desde el campo profesional o aficionado. 12 Una nómina de artistas que, en los últimos veinticinco años, ha visto desaparecer a muchos de sus referentes históricos, algunos de talla internacional: Salvador Victoria (Rubielos de Mora, Teruel, 1928-Alcalá de Henares, Madrid, 1994), Santiago Lagunas (Zaragoza, 1912-1995), Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998), Alejandro Cañada Valle (Oliete, Teruel, 1908-Zaragoza, 1999), Manuel Lahoz Valle (Oliete, Teruel, 1910-Zaragoza, 2000), Alberto Duce Vaquero (Zaragoza, 1915-2003), Víctor Mira (Zaragoza, 1949-Seefeld, Alemania, 2003), Katia Acín (Huesca, 1923-Pamplona, 2004), Cristina Gil Imaz (Tudela, Navarra, 1957-Zaragoza, 2011), Ricardo Santamaría (Zaragoza, 1920-Prayssac, Francia, 2013), Pascual Blanco Piquero (Zaragoza, 1943-

 $^{^{12}}$ Para el estudio detallado de todas estas generaciones de artistas, veáse Bueno Petisme, M^a B., Actualidad de la gráfica..., op. cit., pp. 189 y ss.

2013) y José Beulas (Santa Coloma de Farnés, Gerona, 1921-Huesca, 2017). Otros como Ma. Cruz Sarvisé (Zaragoza, 1923), Juan José Vera (Guadalajara, 1926), Daniel Sahún (Zaragoza, 1933) o el propio Mariano Rubio se han visto obligados a reducir su actividad en un campo tan exigente desde el punto de vista físico como es el grabado. De los nacidos en la década de 1940, que comienzan su andadura a partir de los 60', muchos de ellos pintores-grabadores con dedicación muy diversa a la gráfica, continúan trabajando en la actualidad Julia Dorado, Carlos Barboza, Teresa Grasa, Borja de Pedro, Hermógenes Pardos, Natalio Bayo, Alicia Vela, Ana Aragüés y Pilar Catalán, pioneras estas tres últimas en la introducción de las nuevas tecnologías y el arte digital en nuestra región, y José Manuel Broto, posiblemente nuestro artista vivo con una trayectoria más internacional, que en su última edición (2017) vio reconocida su trayectoria con el Premio Nacional de Arte Gráfico. De los nacidos en la década de 1950 nos interesa destacar a dos artistas foráneos pero que pueden considerarse zaragozanos de adopción; el jienense Ricardo Calero, desde hace unos años instalado en Fuendetodos, donde en 2015 creó Archivo de Sueños [fig. 2], una original iniciativa con sede en un antiguo almacén de grano de la localidad que pretende ser un escenario de anhelos y reflexiones artísticas, y donde este creador sigue desarrollando sus propuestas de marcado carácter conceptual y poético, con acciones artísticas en las que el arte gráfico tiene significativa presencia, en muchas ocasiones vinculadas a Goya, como sus proyectos para los Disparates de Fuendetodos (2006-2007) o la intervención de "suelograbado" Los pasos... de la Casa al Museo (2010). Podríamos decir que Calero es hoy uno de los mejores representantes de una suerte de "genealogía" artística goyesca, hilo invisible que ha servido de nexo de unión o leitmotiv a muchos de los artistas que han trabajado en Aragón, y que en determinados momentos se ha hecho bien evidente: ocurrió ya a comienzos del siglo XX, con Ignacio Zuloaga y los artistas aragoneses a raíz del "descubrimiento" de Fuendetodos como origen del genio, luego con grabadores como Manuel Lahoz en los que la "veta brava" goyesca aflora en el fondo y la forma, mucho más tarde con Antonio Saura y Víctor Mira, considerados "hijo" y "nieto" respectivamente del "abuelo" Goya, y en los tiempos actuales con Nefario Monzón (Zaragoza, 1974) como "biznieto" y miembro más joven, por el momento, de esa saga.

El otro artista foráneo al que aludíamos es Pepe Bofarull, nacido en Sabadell en 1953 pero afincado en Zaragoza desde 1962, referente de la serigrafía artística en Aragón, quien además de su propia carrera personal, de la que ha podido verse recientemente una muestra de monotipos serigráficos sobre madera realizados en 2017 titulada *Pregunta sin respuesta*

(Zaragoza, Casa de los Morlanes, abril-junio de 2017), desde 1975 en que abrió su taller y hasta fechas recientes ha trabajado como serígrafo profesional con otros muchos artistas que le han confiado sus originales gráficos para, a partir de ellos, efectuar cuidadosamente la selección de colores, realizar las pantallas y efectuar la estampación de las tiradas. Una actividad y una relación personal y artística que quedaron perfectamente recogidas en las 49 obras de la exposición *Pepe Bofarull y la extraña familia* (Fuendetodos, Sala Ignacio Zuloaga, febrero-marzo de 2005).

De la generación de artistas nacidos en la década de 1960, activos en el arte gráfico a partir de los 90°, cabe destacar a Mariano Castillo, Isabel Biscarri, Eva Armisén y el guipuzcoano Nemesio Mata. Este último, además de su faceta como creador, ha desarrollado otra como profesor y maestro de taller, sacando adelante proyectos de divulgación y enseñanza del arte gráfico como la Asociación Cultural "Salamandra Gráfica" (con Pilar Pinilla, desde 1992) o la Asociación Artística y Cultural "La Colmena", y recientemente disfruta de una residencia artística en el espacio Harinera ZGZ [fig. 3], volcando su interés en las técnicas aditivas y el grabado no tóxico.

De los nacidos en la década de 1970 cabe mencionar a Lina Vila, el citado Nefario Monzón, David Israel Pérez, Carlos Sancho, Alejandro Boloix y la inglesa —afincada en Zaragoza desde 2000— Louisa Holecz.

A todos ellos cabría añadir los nombres de otros creadores que se han acercado a la gráfica de forma más esporádica y continúan en activo (Florencio de Pedro, Teresa Ramón, Iris Lázaro, Eduardo Laborda, Pilar Viviente, Jorge Gay, Ignacio Fortún...) y, por supuesto, las nuevas generaciones, nacidas a partir de los 80', formadas o no en la enseñanza reglada, llamadas a protagonizar el siguiente capítulo de la historia de la gráfica aragonesa.

Un curioso ejemplo actual de las nuevas conexiones entre la gráfica y otros campos ahora muy activos, como el *street art* (arte urbano), son las intervenciones anónimas, discretas y críticas en el paisaje de la ciudad que firma el artista anónimo *Me Bes*,¹³ con obra en Zaragoza y otras muchas ciudades, quien utiliza para sus rostros de personajes reconocibles, intencionadamente escogidos, una técnica basada en el *stencil*, con plantillas a las que aplica el espray (hasta 10-12 capas de uno o varios colores con las que consigue un marcado efecto de degradado tonal y volumen) sobre un soporte papel que luego pega en determinados espacios callejeros [fig. 4]. El espectador "descubre" estos rostros de manera sorpresiva y como una invitación a la reflexión entre muchos otros estímulos publicitarios y consumistas, para los que esas sutiles intervenciones efímeras, a veces cargadas de mensajes más directos y reivindicativos, son el antídoto perfecto.

¹³ https://me-bes.com/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).



Fig. 2. Imagen de presentación del proyecto Archivo de Sueños de Fuendetodos.

La enseñanza/aprendizaje

Dentro de este panorama sobre la situación del arte gráfico que estamos trazando, prestaremos ahora atención a su enseñanza/aprendizaje, aspecto en el que, en los últimos años, se han producido ciertas novedades que conviene reseñar. En lo que se refiere al aprendizaje oficial del arte gráfico, como ya se ha dicho, en Aragón se tardó mucho en conseguir su regulación definitiva. 14 La Escuela de Arte de Zaragoza, centro que con diversos nombres se ha dedicado desde 1894 a la formación artística, fue adaptando su oferta educativa y, ya a partir de los años 70', dio cabida a una notable presencia del grabado en actividades complementarias (exposiciones, encuentros, charlas...), aunque todavía no en su currículo académico. Fue en las dos últimas décadas del siglo XX, coincidiendo en el tiempo con el auge que el arte gráfico estaba adquiriendo, y como respuesta a la implantación del ciclo formativo superior de Grabado y técnicas de estampación, cuando la Escuela habilitó espacios destinados a talleres de grabado, litografía y serigrafía, y creó un Departamento de Grabado (luego de Grabado y Cerámica), proceso en el que desempeñó un papel fundamental Pascual Blanco Piquero, docente y director del centro. A raíz del traslado

 $^{^{14}}$ Sobre este particular, véase Bueno Petisme, Ma B., Actualidad de la gráfica..., op. cit., pp. 58 y ss.

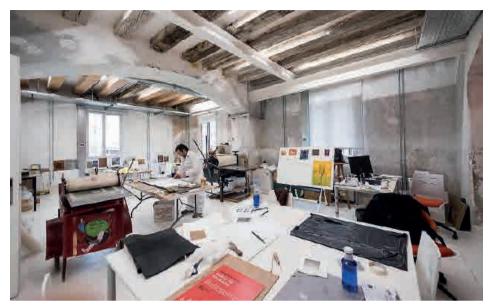


Fig. 3. Vista del espacio de residencia artística de Nemesio Mata en Harinera ZGZ. Fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza.

en 2009 desde su sede histórica en la plaza de los Sitios, construida en 1908 con motivo de la Exposición Hispano-Francesa según planos del arquitecto Félix Navarro, al nuevo edificio proyectado por Joaquín Sicilia en el barrio del Actur-Rey Fernando, estos talleres pudieron diseñarse ex novo [fig. 5], y sus principales destinatarios son los alumnos del citado ciclo, aunque también es utilizado por los alumnos de "Técnicas Gráficas Tradicionales" del ciclo de Ilustración, y lo fue también por los de la asignatura optativa "Taller de Artes del Libro" (suprimida en la última reforma educativa) del Bachillerato de Artes. En las Escuelas de Arte de Huesca y Teruel, además del Bachillerato



Fig. 4. Me Bes, Bukowski, Zaragoza.

de Artes, se ofertan actualmente grados medios y superiores de la familia

profesional de Comunicación gráfica y audiovisual, pero no el de *Grabado* y técnicas de estampación.

Como novedad más significativa en el panorama regional, a estas enseñanzas vinieron a sumarse en el curso 2006-2007 las de Bellas Artes (primero como licenciatura y desde 2008-2009 como grado), integradas en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Teruel) de la Universidad de Zaragoza, que cuentan con un magnífico taller de grabado y estampación [fig. 6] dirigido actualmente por el leonés Francisco López Alonso, quien también ha impartido cursos de arte gráfico en la Universidad de Verano de Teruel. También en la licenciatura (y desde el curso 2012-2013 en el grado) de Historia del Arte se imparte desde el curso 2002-2003 la asignatura optativa de segundo ciclo "Arte gráfico", aunque anteriormente existían dos asignaturas (ya extinguidas) dedicadas a "Historia del grabado y de la fotografía" y a "Artes gráficas y diseño gráfico".

Y a todo ello cabe añadir las becas y ayudas para formación artística, entre las que cabe destacar las que convoca la Diputación de Zaragoza. Entre ellas, las destinadas a cursar estudios de formación o de perfeccionamiento en centros de reconocido prestigio españoles o extranjeros (o para asistir a talleres, seminarios, clases magistrales...), orientadas a apoyar a jóvenes artistas de distintas disciplinas, nacidos o empadronados en Zaragoza y con edades comprendidas entre 18 y 30 años; y la beca para realizar una estancia en la Casa de Velázquez-Academia de Francia en Madrid, que la Diputación convoca desde 1988 y cuyos resultados se muestran ahora en una nueva sala de exposiciones habilitada en el palacio abacial del monasterio de Veruela.

En el aprendizaje no reglado, aunque con altibajos y pérdidas, puede decirse que en Aragón se ha mantenido el espíritu que animó el Estudio-Taller Libre de Grabado Artístico y la labor didáctica desarrollada por artistas como Maite Ubide a partir de los años 60', de los que ya se ha hablado, o la que luego y hasta la actualidad han continuado otros profesionales como el ya citado Nemesio Mata, siempre con una respuesta más que favorable por parte del público. En la actualidad, en la ciudad de Zaragoza funcionan varios talleres que, además de otras actividades, organizan cursos de iniciación y especialización. Uno de los más activos es Tintaentera. Taller de obra gráfica [fig. 7],¹⁵ creado por Natalia Royo, que oferta, entre otros, cursos de grabado en relieve y calcográfico, con técnicas directas, indirectas, aditivas... y con distintos materiales, así como de serigrafía (tanto en soporte papel como en textil) y otros más especiales sobre litografía en poliéster, sobre procedimientos fotográficos (uno de los

¹⁵ http://www.tintaentera.com/cursos/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

últimos, dedicado a "Cianotipia intervenida y encuadernación flagbook", impartido por Nahikari Mora y Zigor Anguiano, de Estudio Ductus) y otros combinados sobre caligrafía y serigrafía, bajo la dirección de Natalia Royo y Ana Martínez Supercaligráfica. 16 También están desarrollando un magnífico trabajo de divulgación del arte gráfico el taller de la argentina afincada en Zaragoza Silvia Pagliano, con cursos monográficos muy variados, y el Estudio de xilografía "Fabiola Gil", especializado en xilografía japonesa y grabado no tóxico. 17 Sin salir de Zaragoza, el Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar sigue ofreciendo en su programación de actividades talleres de grabado para varios niveles educativos, que se complementan con una visita guiada a la colección de estampas de Goya que conserva y exhibe en su última planta.¹⁸ También son de reseñar las actividades didácticas sobre grabado, orientadas al público infantil, que se organizan periódicamente dentro del provecto municipal de economía creativa Zaragoza Activa Las Armas [fig. 8], o los talleres que, junto con otras muchas actividades (feria de obra gráfica, coloquios, conciertos...) tienen lugar con motivo del Festival Internacional de Arte Urbano "Asalto" [fig. 9]. 19

Fuera de Zaragoza encontramos iniciativas privadas que en estos últimos años han cumplido también esa función didáctica y formativa, como El Artelier (antes Academia de Arte La Ilustradora) de Teresa Sempere en Huesca, El Taller-Espacio creativo en Teruel,²⁰ fundado por Caterina Burgos y Fernando Torrent, la Fundación El Frago-Ana Aragüés. Memoria y futuro,²¹ en esa localidad cincovillesa o más recientemente el taller-centro cultural El faro del arte de Samuel Urtxaga en Borja.

Otras iniciativas de carácter público se han desmantelado o han reducido notablemente su actividad. Es el caso del Taller Teresa Cajal en Tarazona, surgido en 1998 y con patrocinio municipal; el Taller de grabado "Valeriano Bécquer" de Borja, fundado en 1994 y mantenido desde su creación por el uruguayo Glauco Capozzoli, al que también estuvo vinculado, entre otros, el borjano Severino de Llanza, integrante asimismo del Taller-Estudio "Plaza del Mercado"; o el Taller de arte gráfico "Antonio Saura" de Fuendetodos, creado en 1994 y ahora gestionado por la Fundación Fuendetodos-Goya, referencia imprescindible de la enseñanza del arte gráfico en el pasado reciente y que actualmente ofrece exclusivamente cursos de iniciación.²²

¹⁶ http://www.supercaligrafica.com/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

¹⁷ http://www.fabiolagil.com, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

¹⁸ https://museogoya.ibercaja.es/actividades-educativas.php, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

¹⁹ http://www.festivalasalto.com, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

²⁰ http://www.eltallerespaciocreativo.es/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

²¹ http://www.fundacionelfragoanaaragues.org/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

²² https:/fundacionfuendetodosgoya.org/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).



Fig. 5. Vista del taller de litografía de la Escuela de Arte de Zaragoza.



Fig. 6. Vista del taller de grabado del grado de Bellas Artes en Teruel.

Artigrama, núm. 32, 2017, pp. 227-250. ISSN: 0213-1498



Fig. 7. Vista del taller de obra gráfica Tintaentera. Fotografía: Alfredo Bravo.



Fig. 8. Taller de grabado para niños en Las Armas.

Otros medios de difusión

Se analizan a continuación otras vías, además de las descritas, a través de las cuales el público potencial, iniciado o no, puede acceder al arte gráfico y a su conocimiento. En la ciudad de Zaragoza existen varios espacios de referencia donde habitualmente pueden verse exposiciones temporales que incluyen el arte gráfico. De contenido histórico y bibliográfico, relacionadas con el libro y la imprenta, son las que se organizan desde la Universidad de Zaragoza con el soporte de los fondos de su Biblioteca. Entre las últimas celebradas: Zaragoza, cuna de la imprenta. Los primeros impresos zaragozanos (1475-1549) (Zaragoza, Paraninfo, marzojunio de 2013), El sueño del Humanismo. Los clásicos en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza (ídem, octubre de 2013-enero de 2014), Ciencia en el Renacimiento (ídem, enero-junio 2015) y Leer imágenes. El mundo simbólico en los libros de emblemas (ídem, marzo-junio 2016). De forma esporádica también pueden verse muestras con fondos gráficos en otros espacios expositivos ciudadanos como la Lonja, el IACC Pablo Serrano, Caixaforum, el Palacio de Sástago, la Casa de los Morlanes, la sala de exposiciones de las Cortes de Aragón en la Aljafería o el Centro de Historias. Un buen ejemplo reciente puede ser la colectiva Xilografías. Entre huellas y leyendas, que pudo verse en este último centro entre mayo y julio de 2017, con grabados en madera de Florencio de Pedro, Nicole Escolier, Elena Espa, Gloria García Fernández, Silvia Castell, Silvia Pagliano y Ana Sediles. Y de manera permanente, como ya se ha dicho, están expuestas en el Museo Goya de Ibercaja las estampas de todas las series, y algunos grabados sueltos, realizados por Francisco de Goya, artista en torno al cual gravita la programación de sus exposiciones temporales, como demuestra el ciclo iniciado en 2017 y actualmente en marcha, integrado por cuatro muestras donde se analiza la influencia que sus principales series grabadas (Caprichos, Tauromaguia, Desastres y Disparates) tuvo en artistas contemporáneos como Salvador Dalí, Picasso, Jake&Dinos Chapman y Víctor Mira.²³

Fuera de Zaragoza,²⁴ es de lamentar la desaparición de iniciativas como la Bienal Internacional de Grabado "Ciudad de Borja", creada en 1996 por el Ayuntamiento de Borja y el Taller de Grabado "Valeriano Bécquer". Y también en el entorno del Somontano del Moncayo, muy activo años

²³ VV. AA., Goya grabador. Precursor del arte contemporáneo, Zaragoza, Fundación Bancaria Ibercaja, 2017.

²⁴ Desconocemos si en la actualidad mantiene su actividad la Asociación Stanpa de grabadores de Zaragoza, puesta en marcha en 1993 por Pilar Catalán Lázaro, con el objetivo de promocionar el arte del grabado y de fomentar los intercambios profesionales en este campo, y que llevó a cabo iniciativas muy interesantes en la primera década del siglo XXI.

atrás en el arte gráfico, también ha desaparecido la Fundación Maturén de Tarazona, cuyos fondos han pasado por donación a la Fundación Tarazona Monumental; creada en 1997 y disuelta en 2015, inició su andadura con una prometedora exposición del taller de grabado madrileño *Tres en raya* (Tarazona, iglesia de San Atilano, mayo-junio de 1997).

Interrumpida de momento la construcción del Museo de Grabado Contemporáneo de Fuendetodos, provecto del que más adelante se hablará, las casi veinte mil personas que anualmente viajan a la localidad natal de Gova pueden visitar, con una entrada conjunta, el Museo del Grabado, inaugurado en 1989, donde se muestran las series grabadas de Goya, la Casa Natal y la Sala "Ignacio Zuloaga", espacio expositivo inaugurado en 1996 en el edificio que adquirió en 1917 el pintor vasco para convertirlo en escuelas, y especializado en muestras temporales de arte gráfico histórico y contemporáneo.²⁵ En sus muros se ha podido contemplar obra de Jacques Callot, Picasso, Miró, Antonio Saura, Chillida, Arroyo, Gordillo, Pepe Hernández, Hernández Pijoan, Ráfols-Casamada, Victor Mira, Natalio Bayo, Francisco Pradilla, Ricardo Baroja, Gutiérrez Solana, Manuel Lahoz, Joan Brossa, Flaxman..., exposiciones temáticas como Cielos académicos (con fondos del Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre), El grabado académico en la época de Goya (con fondos de la Real Academia de San Fernando) o El grabado científico al servicio de la Ilustración, y entre las últimas celebradas: Cristina Iglesias (marzo-junio 2016), Manuel Viola. Obra gráfica (junio-octubre 2016), Eduardo Naranjo. Obra gráfica (1965-2016) (marzo-junio 2017), La Escuela de Arte de Zaragoza. Promoción de Grabado 2017 (junio-octubre de 2017), ²⁶ Eusebio Sempere. Obra gráfica (octubre 2017-enero 2018), Estampas del Settecento italiano de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (enero-marzo 2018) y Luis Feito vs Francisco de Goya. Disparate de Fuendetodos 2010 (marzo-junio 2018). La intensa actividad llevada a cabo por el Consorcio y sus contactos internacionales han propiciado también colaboraciones reseñables, como la que tuvo lugar en el año 2000 con el Gobierno de Aragón y la región italiana de Las Marcas, cuyo resultado fue la exposición Grabadores italianos contemporáneos. Muestra de actividad artística en la tradición de Urbino y de Las Marcas (Zaragoza, Edificio Pignatelli, 2000).

 $^{^{25}\} http://cultura.dpz.es/cultura-turismo-juventud-y-deporte/difusion-cultural/exposiciones/sala-ignacio-zuloaga-fuendetodos-/id/333, (fecha de consulta: 3-IV-2018).$

²⁶ Concebida como homenaje a Pascual Blanco Piquero, en la que pudieron verse obras de Carolina Albalá, Sol Barbini, Adela Boj, Ana Clavero Puyal, Manuela Gastesi Villaverde, R. Gutiérrez Royo, Radoslav Kirilov Vasilev, Ernesto López Lara, Ángeles Manso Garza, Alicia Pascual Fernández, María Romero Alves, Salas Sánchez y Saray Pérez.



Fig. 9. Vista de la feria de obra gráfica del Festival Internacional de Arte Urbano "Asalto".

Coleccionismo y mercado

Aunque el papel desempeñado por las galerías va mucho más allá de lo relacionado estrictamente con el mercado artístico, y cumplen sin duda una importante función social —en ocasiones vicaria de la que deberían cubrir los estamentos públicos—, es obvio que su finalidad comercial vinculada al coleccionismo es fundamental para asegurar su subsistencia. En este sentido, la situación en la ciudad de Zaragoza ha empeorado notablemente en los últimos años, y especialmente desde la desaparición de la galería Zaragoza Gráfica, la única especializada en arte gráfico en el ámbito aragonés desde que dejase de funcionar la Costa-3, fundada en 1978 por Carlos Barboza y Teresa Grasa y en activo hasta 1988. Zaragoza Gráfica, creada por Pepe Navarro en 1992 y con varias sedes abiertas al público hasta 2010, fue lugar de referencia para la difusión de la gráfica nacional e internacional, también proporcionó el apoyo necesario para que muchos creadores jóvenes pudieran dar a conocer su obra (también en ferias nacionales e internacionales como Arco) y, desde 2005, se hizo depositaria de la obra del fallecido Víctor Mira, creando el llamado "Espacio Víctor Mira", cuya gestión artística y comercial constituye la tarea fundamental y exclusiva de su nueva etapa, ahora sin local abierto de forma permanente.²⁷ Aunque sin la especialización de la anterior, otras galerías zaragozanas representan a artistas, programan exposiciones y dis-

²⁷ http://www.zaragozagrafica.com/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

ponen de fondos donde el arte gráfico también está presente en mayor o menor medida. Entre ellas, *Antonia Puyó* (reabierta en 2015), *A del Arte, Carolina Rojo* (ahora *La casa amarilla*) y *Cristina Marín*.

Un acontecimiento novedoso, cuyas repercusiones en el coleccionismo de arte gráfico está por analizar, es la apertura en Zaragoza de *Aragón Subastas de Arte*, perteneciente al Grupo Abalarte, que ha realizado ya siete subastas (la última en marzo de 2018) desde su apertura en 2016. En ellas han salido a la venta tanto estampas antiguas (algunas de especial interés para el coleccionismo local especializado) como otras de destacados artistas contemporáneos aragoneses.

En cuanto a ferias, la única existente en Aragón es la que anualmente se organiza en Zaragoza con motivo del Festival Internacional de Arte Urbano "Asalto", si bien cabe también reseñar la presencia aragonesa (de artistas pero también de galerías o de stands institucionales) en eventos nacionales especializados como Estampa (Madrid) o el Festival Internacional de Grabado y Arte sobre Papel-FIG (Bilbao).

Algunos de los talleres privados antes mencionados (v. gr. Tintaentera) o la Asociación "El palito edita", fundada en el año 2010 por Silvia Pagliano, Carla Nicolás y Teresa Gómez Martorell, también actúan como editoriales, realizando tiradas para otros artistas (cada vez menos para ediciones institucionales) y buscando salida para esas obras. En este sentido, se observa una tendencia cada vez mayor a tiradas cortas o a demanda para asegurar la viabilidad comercial de los proyectos, lo que puede tener implicaciones en las justificaciones de tirada, que pueden quedar abiertas a expensas de estampaciones futuras con modificaciones en la matriz o en los materiales utilizados (tipos de tinta, colores, soportes...). Incluso las ediciones entendidas en sentido tradicional están desapareciendo, debido al auge de monotipos (monocopias), monoprints (estampas únicas) o simplemente "objetos", denominación que suele emplearse para designar productos de difícil encaje y definición en las taxonomías habituales. En las ediciones también se opta por fórmulas alternativas en el reparto de la inversión necesaria para la producción, en la colaboración con diseñadores (por ejemplo en el caso concreto de los libros de artista) y en la búsqueda de patrocinio/ mecenazgo para la difusión de la obra. Muchos de esos talleres suelen completar su oferta, para asegurar su sostenibilidad, con el alquiler de espacios e incluso con residencias artísticas.

En el año 2000, el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos de la Diputación de Zaragoza y el Ayuntamiento de Fuendetodos iniciaron un proyecto de edición de arte gráfico inspirado en la sugerente serie de los *Disparates* de Francisco de Goya, con el objetivo de dar continuidad a

aquel proyecto inacabado, actualizando y reafirmando su vigencia como paradigma de la modernidad desde la visión contemporánea.²⁸ Se pretendía que los beneficios obtenidos fueran destinados a la puesta en marcha de un Museo de Grabado Contemporáneo "Goya-Fuendetodos", pensado como espacio de referencia para el estudio y difusión del arte gráfico a nivel nacional. La construcción de esta infraestructura proyectada por los arquitectos Beatriz Matos y Alberto Castillo se inició en 2009 con una importante aportación del Ministerio de Cultura, pero lamentablemente quedó paralizada por falta de fondos en 2014. Como apoyo a este proyecto, y también como vía de promoción cultural y turística de la localidad, y de desarrollo y mantenimiento de su Patrimonio Cultural y Natural, el Ayuntamiento de Fuendetodos creó en 2008 la Fundación Fuendetodos Goya, responsable de la oferta de actividades en la localidad, entre ellas las visitas y los talleres de grabado.

Los artistas invitados a participar en esa iniciativa, llamada *Disparates* de Fuendetodos, actúan con total libertad y solo deben someterse a dos requisitos: respetar el tamaño del papel (380 x 530 mm), el mismo en que Goya realizó su serie, y donar al editor la plancha y la edición, compuesta en la mayoría de los casos de tres tiradas: una de 75 ejemplares numerados en arábigos, otra de 12 en romanos y 5 pruebas de artista. Gracias a esta iniciativa y a otras muchas donaciones, la localidad natal de Goya cuenta actualmente con una excepcional colección de estampas de artistas contemporáneos, en la que están representados, entre otros, Julio Zachrisson, Fernando Bellver, Joaquín Capa, Antonio Lorenzo, Günter Grass, Eduardo Arroyo, Alicia Díaz Rinaldi, Enrique Maté, Julio León, Guinovart, Martín Chirino, Dario Villalba, Luis Feito, Juan Genovés, Luis Gordillo, Luis Caruncho, José Hernández, Rafael Canogar, Jaume Plensa, Manolo Valdés, Cristóbal Toral, John e Yves Berger, Cristina Iglesias, Andrés Rábago El Roto, Eva Lootz, Joan Barbará y los aragoneses Pascual Blanco Piquero, Mariano Rubio Martínez, José Manuel Broto, Víctor Mira, Natalio Bayo, el gerundense —oscense de adopción— José Beulas y el ya citado Ricardo Calero. Estas ediciones, donde predominan las técnicas calcográficas indirectas, y su difusión y comercialización, han servido y sirven de escaparate para Fuendetodos, y ha sido habitual su presencia en ferias especializadas tan importantes como la madrileña Estampa [fig. 10].

A la magnífica colección de arte gráfico español contemporáneo gestionada por el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos ha venido a sumarse la no menos importante Colección Escolano, formada por Román

²⁸ Blas Benito, J., Disparates de Fuendetodos, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos y Diputación Provincial de Zaragoza, 2003.

Escolano (Zaragoza, 1933-2011) y su esposa, Carmen Olivares, que fue donada en 1995 al Gobierno de Aragón y hoy se conserva en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, que ya disponía de algunas obras gráficas procedentes de su colección fundacional (Pablo Serrano y Juana Francés). Integrada por unas 700 piezas de la segunda mitad del siglo XX, estampas, libros o carpetas de más de 400 artistas españoles y extranjeros, sus fondos pudieron verse en exposiciones como Cinco décadas de arte gráfico (Museo Pablo Serrano, 1996) o Arte gráfico español contemporáneo en la Colección Escolano. Informalismo, abstracción lírica (ídem, 1997), en otras muestras organizadas por la Dirección General de Cultura que itineraron en los años siguientes por varias localidades aragonesas, y de nuevo en Contextos múltiples. Colección Escolano (IAACC Pablo Serrano, 2013),29 que gracias a un acuerdo de colaboración suscrito con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) se exhibió en varios países sudamericanos. Más recientemente se han incorporado los fondos gráficos de la más extensa y variada Colección Circa XX formada por Pilar Citoler (Zaragoza, 1937), que se incorporaron en 2013 al IAACC Pablo Serrano mediante una fórmula mixta de compra y donación. Si a todo lo anterior se añaden las obras ganadoras del Certamen Juvenil de Artes Plásticas que anualmente organizaba el Gobierno de Aragón a través del Instituto Aragonés de la Juventud (IAJ) y se exhibían en la Muestra de Arte Joven, 30 nos encontramos con un conjunto más que notable de gráfica contemporánea, a la que pueden sumarse los fondos de la Fundación-Museo Salvador Victoria en Rubielos de Mora (Teruel), con obras de Victoria y de otros artistas coetáneos que fueron donados en 1994 por la viuda del artista, Marie Claire Decay, y los de las Cortes de Aragón. Y también cabe señalar la importante presencia aragonesa en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, tanto en sus exposiciones temporales como en sus propios fondos, y en menor medida en otros centros de referencia como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Y aunque rebasa los propósitos de este artículo, queremos también aludir a las aportaciones de investigación que los últimos años se han venido haciendo sobre la gráfica aragonesa y el coleccionismo institucional. En particular, a los trabajos que sobre los siglos XVII-XIX viene realizando Luis Roy Sinusía,³¹ que se han visto completados por los de

²⁹ RATIA, A. J. y ASÍN MARTÍNEZ, L., Contextos múltiples. Colección Escolano, Madrid, AECID, 2015.
³⁰ CAÑELLAS, J. A. (dir.), En el umbral. Veinticinco años de arte joven, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

³¹ ROY SINUSÍA, L., Huellas del Pilar. Colección de grabados del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 1998; IDEM, El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006; ROY SINUSÍA, L., El arte del grabado en Zaragoza durante el siglo XVII, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013.



Fig. 10. Stand con los Disparates de Fuendetodos en la feria Estampa.

Ma. Belén Bueno Petisme sobre el siglo XX y primeros años del XXI, centrados también fundamentalmente en el ámbito zaragozano;³² a las investigaciones que sobre el grabado japonés y el japonismo están siendo impulsadas desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza por Elena Barlés y David Almazán, en colaboración con otras instituciones como la Fundación Torralba-Fortún o la Asociación Cultural Aragón-Japón;³³ y a nuestras aportaciones recientes a las colecciones de la Universidad de Zaragoza³⁴ y a las de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.35

Finalizaremos este apartado aludiendo a dos interesantes iniciativas que tienen que ver con el coleccionismo de arte gráfico. La primera surgió de una institución que cumple ahora sus 800 años de existencia,

 ³² BUENO PETISME, Ma B., Actualidad de la gráfica..., op. cit.
 ³³ Por ejemplo a través de la celebración de la "Semana Cultural Japonesa", en cuya XVII^a edición (2018) se ha programado la inauguración de la exposición Ex Oriente. Los libros que iluminaron el conocimiento sobre Asia Oriental en la Edad Moderna, en colaboración con el Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social y la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.

³⁴ LOZANO LÓPEZ, J. C., "El patrimonio artístico en la Edad Moderna", en Historia de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 409-429, espec. pp. 421 y ss.

³⁵ CALVO RUATA, I. y LOZANO LÓPEZ, J. C., "La formación de las colecciones artísticas de la Real Sociedad Económica Áragonesa de Amigos del País", en La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, Ibercaja, 2014, pp. 127-137, espec. pp. 134 y ss.

la Casa de Ganaderos de Zaragoza, que desde 1992 y hasta la actualidad utiliza, como felicitación navideña para sus socios, grabados encargados ex profeso a artistas aragoneses, con predominio casi total de procedimientos calcográficos y ediciones que generalmente constan de 130 ejemplares más 15 pruebas de artista. 36 Las estampas van acompañadas de una biografía del artista y de una completa y ortodoxa justificación de tirada. Por orden de aparición, en esta colección privada con vocación de continuidad están representados: Alberto Duce, Javier Sauras, Mariangeles Cañada, Jorge Gay, Natalio Bayo, Maite Ubide, Cristina Gil-Imaz, Manuel Lahoz, Antonio Castillo Meler, José Lamiel, Carlos Sancho, Mariano Rubio, Eduardo Laborda, Pascual Blanco, Javier de Pedro, Ignacio Fortún, Silvia Aurelia Pagliano, Isabel Biscarri, Carlos Castillo Seas, Enrique Pérez Tudela, Hermógenes Pardos, Paco Simón, Mariano Castillo, Iris Lázaro, Fernando Alvira e Ignacio Mayayo. La Casa de Ganaderos se suma así, pero con obra original, a una tendencia que observamos también en otros ámbitos comerciales, como el de las bebidas, consistente en utilizar originales de artistas reconocidos para las etiquetas y la imagen de marca, con magníficos ejemplos como los diseños del madrileño —afincado en Huesca— Isidro Ferrer para Agua de Lunares, o la colección de más de cien obras de arte contemporáneo encargadas a artistas nacionales e internacionales que la bodega Enate ha formado desde 1992 y ha utilizado para personalizar sus botellas de vino.³⁷

La segunda iniciativa, promovida desde Estudio Versus (Zaragoza), se llama *Postales desde el limbo*, tiene un fin benéfico³⁸ y consiste en la exposición y venta de obras en un formato regularizado tipo postal realizadas por artistas consagrados y emergentes, aunque dichas obras se presentan como anónimas, de tal forma que el comprador las adquiere a ciegas pero a un muy asequible precio único. La técnica para realizar estas obras es libre, pero es habitual la presencia del arte gráfico.

Premios y certámenes

Además de otros certámenes que, por su carácter generalista, dan cabida al arte gráfico, como el Premio Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal, al que se incorporó el arte gráfico en 1997 dentro del

 $^{^{36}}$ El responsable de llevar a buen puerto esta iniciativa es Armando Serrano Martínez, director de la Fundación "Casa de Ganaderos".

³⁷ http://www.enate.es/coleccion-de-arte/galeria-de-obras/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

³⁸ La organización es totalmente altruista, con la colaboración de voluntarios, y el dinero obtenido se destina a la ONG Centro de Solidaridad-Proyecto Hombre de Zaragoza [http://postales-limbo.blogspot.com.es/2013/06/que-es-postales-desde-el-limbo.html, (fecha de consulta: 3-IV-2018)].

apartado de "fotografía, infografía y grabado", o el Certamen Juvenil de Artes Plásticas, desde 2017 reconvertido en Premio Jóvenes Creadores Aragoneses del Gobierno de Aragón,³⁹ o los premios que concede anualmente la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA), o el Concurso de Artes Plásticas que hasta hace pocos años organizaba la Universidad de Zaragoza, el premio específico más destacado en este ámbito de la Comunidad Autónoma es el Aragón-Goya, instituido en 1996 por la Diputación General de Aragón con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya y destinado, tal como figura en el Decreto 22/1996 (BOA nº. 26 de 4 de marzo) que le dio carta de naturaleza, a reconocer públicamente la travectoria de artistas destacados en pintura o grabado, para que sirva asimismo de fomento de la práctica de dichas disciplinas artísticas. De periodicidad anual, inicialmente se concedía de manera alterna a las especialidades de Pintura y Grabado (salvo en su primera edición, en que se otorgaron premios a ambas), pero en 2005 se introdujo una modificación que eliminaba esa alternancia, y en 2013 (Decreto 95/2013 de 28 de mayo, BOA n°. 111 de 7 de junio) se amplió "al reconocimiento de la trayectoria en el ámbito de las artes plásticas y visuales de artistas aragoneses o especialmente vinculados con Aragón" y se suprimió la dotación económica del mismo, aunque en convocatorias posteriores ha adquirido carácter internacional y se ha recuperado dicha dotación gracias al patrocinio empresarial del Grupo Tervalis. Entre los premiados desde 1996 están: Julio A. Zachrisson y Antonio Saura (1996), Pascual Blanco (1998), Mariano Rubio (2000), José M. Broto (2002), Eduardo Arroyo (2004), Arnulf Rainer (2006), José Hernández (2007), Darío Villalva (2009), Juan José Vera (2011), Julia Dorado (2012) o Natalio Bayo (2014).⁴⁰

Otros certámenes también específicos como el Concurso de obra gráfica y estampa digital "Impresionarte", organizado por la Confederación Regional de Empresarios de Aragón (CREA), que tuvo varias ediciones, o el que se convocaba en el marco de la Bienal Internacional de Grabado "Ciudad de Borja", ya no existen, si bien parece que hay intentos por rescatar este último, lo que supone un pequeño "brote verde" en la recuperación de lo que fue el arte gráfico aragonés antes de la crisis.

³⁹ Y en cuya primera edición logró un accésit Darío Escriche, estudiante del grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

 $^{^{40}\,}$ http://www.fundaciongoyaenaragon.es/premios-aragon-goya/premios-aragon-goya/historico/, (fecha de consulta: 3-IV-2018).

Patrocinan:



