MUSEO DE BELLAS ARTES DE BADAJOZ

CATÁLOGO RAZONADO DE GRABADOS

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BADAJOZ

CATÁLOGO RAZONADO DE GRABADOS

DOI: 10.5281/zenodo.17575195

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BADAJOZ

Relación de abreviaturas

Col.: colección.
D.: dibujante.
Ed.: editor.
E.L.: establecimiento litográfico.
G.: grabador.
Inv.: inventor.
L.: litógrafo.
mm: milímetros.
P.: pintor.

Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz

Ilmo. Sr. Presidente
D. Valentín Cortés Cabanilla

Sra. Diputada del Área de Cultura y Acción Ciudadana
Dª Inmaculada Bonilla Martínez

Sr. Director del Área de Cultura y Acción Ciudadana
D. Francisco Muñoz Ramírez

Sr. Director del Museo de Bellas Artes de Badajoz
D. Román Hernández Nieves

Presentaciones

D. Valentín Cortés Cabanilla
D. Román Hernández Nieves

Textos y fotografías

Vicente Méndez Hernán

Portada

Selección de grabados

Diseño, fotomecánica e impresión

Indugrafic, s.l.

ISBN

978-84-935960-5-7

Depósito legal

BA-289-2009

índice

Presentaciones 9

Vicente Méndez Hernán. *Universidad de Extremadura*

Introducción 15

Siglo XVI 27

Siglo XVIII 35

Siglo XIX 61

Siglo XX 219

Autores no documentados 340

Autores sin identificar 345

Apéndice. Las técnicas de estampación 353

Bibliografía 361

Índice de Autores 369

Presentaciones

Valentín Cortés Cabanilla

Presidente de la Diputación de Badajoz

Entre las diversas funciones que desarrollan los museos unas tienen proyección exterior inmediata, es el caso de las exposiciones temporales, los conciertos, las conferencias, etc. Otras se realizan en el seno de la institución y siendo tan importantes y trascendentes como las primeras son menos conocidas. Entre éstas se encuentra la función ineludible y esencial de documentar las obras que componen las colecciones propias del museo a través de los instrumentos científicos y administrativos de registro, inventario y catalogación. La documentación de los fondos del museo y su catalogación van precedidas indefectiblemente de una minuciosa investigación.

Los museos organizados suelen tener áreas, departamentos o servicios dedicados a esta labor de investigación y documentación de sus fondos. El organigrama de funcionamiento del Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz tiene un área llamada de *conservación e investigación*, que comprende tres departamentos dedicados respectivamente a la conservación, la investigación y la documentación de sus abundantes y variados fondos. Estas tareas las suelen realizar personal técnico y especializado y son responsabilidad del director, conservadores y colaboradores externos cualificados.

La investigación que presentamos constituye el catálogo de la exposición de toda la obra gráfica que se custodia en el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz. La exhibición pública y el consiguiente conocimiento de esta obra, sólo parcialmente mostrada hasta ahora, es otra de las funciones de todo museo, que consiste en dar a conocer y difundir todas sus colecciones

Esta exposición temporal de la colección de grabados del Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz será también una primicia y anticipo de la futura sección que nuestro museo dedicará de forma permanente a su rica colección gráfica una vez cuente con los espacios expositivos suficientes, los cuales se contemplan en el proyecto de ampliación de la Institución museística.

El desarrollo de las funciones citadas hace realidad el modelo que defendemos de museo como "centro de investigación y de proyección sociocultural", modelo que nuestro Museo Provincial de Bellas Artes tiene adoptado y que deriva de un concepto actual de la institución como servicio público.

Román Hernández Nieves

Director del Museo de Bellas Artes de Badajoz

La abultada y variada obra gráfica del Museo de Bellas Artes de Badajoz ya había sido documentada en el primer tomo de nuestro catálogo general del museo publicado en el año 2003 bajo el título de *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de pinturas.* Allí quedaron registrados, inventariados y documentados, con los datos disponibles entonces, todos los grabados que se custodiaban hasta la fecha en el museo como una parte o sección más del rico contenido pictórico del museo, junto a otras técnicas pictóricas como la pintura al óleo, la acuarela, el dibujo, etc.

Otros catálogos editados por el museo con ocasión de las numerosas exposiciones antológicas han profundizado en la vida y la obra de los artistas homenajeados en dichas muestras y han ampliado considerablemente los datos y conocimientos del citado catálogo general. De esta manera los catálogos de las exposiciones dedicadas a pintores como Hermoso, Covarsí, Juez, Amador, Acosta Palop, los hermanos Tinoco, Lázaro Lozano, Pérez Muñoz, Checa, Carrero, Jaime de Jaraiz, Cañamero, Vaquero, etc.; o los catálogos de los escultores Torre Isunza, Comendador, Lencero, etc., han supuesto un gran esfuerzo investigador, un mayor conocimiento de nuestros valores plásticos y una ampliación considerable a partir del catálogo general.

Del mismo modo, este catálogo razonado sobre la colección de grabados del museo completa, actualiza con los nuevos ingresos y estudia con mayor profundidad la citada colección gráfica. La dirección del museo encomendó esta tarea al profesor de la UEX y colaborador del museo Dr. D. Vicente Méndez Hernán.

El estudio y catalogación razonada de la colección de grabados del museo se ha organizado cronológicamente por siglos y en cada centuria los artistas grabadores se han ordenado alfabéticamente. Tras una breve introducción sobre el origen y los caracteres de la colección de grabados del museo, se inicia el catálogo con un único pero espectacular grabado correspondiente al siglo XVI, la centuria siguiente no está representada en la colección y entre los grabados dieciochescos destacan los tres del gran maestro universal del grabado Francisco de Goya. El grueso de la colección se centra en los siglos XIX y XX. Destacan las dos grandes series tituladas *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* y *Vistas de los Sitios Reales* que dirigió José de Madrazo entre 1826 y 1836, y que, encuadernadas en cuatro tomos, suman 300 estampas. El siglo XX se encuentra bien representado en la colección del museo aunque de forma desigual en número y artistas grabadores. El catálogo queda enriquecido con un didáctico apéndice sobre las técnicas de estampación y finalmente con un abundante aparato bibliográfico.

De este estudio y catálogo razonado se infieren las siguientes características de la colección gráfica del museo, que está compuesta por 497 estampas, de las que 300 pertenecen a la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* y a la *Colección de vistas de los Sitios Reales,* lo que permite calificarla en primera instancia de colección importante por el número de obras.

Las estampas son de excelente calidad artística y se encuentran en buen estado de conservación. El grueso de la colección pertenece a los siglos XIX y XX, los grabados de centurias anteriores a veces son puramente testimoniales. Obras procedentes de Cuba y Ecuador y otras realizadas por artistas extranjeros le dan cierto carácter internacional a la colección, la cual, considerada en su totalidad resulta un tanto desigual por cuanto en ella se dan cita artistas afamados y otros casi desconocidos con mayor presencia de algunos artistas grabadores sobre otros que están sólo testimonialmente. De otra parte, la formación de la colección no ha seguido criterios uniformes y ha sido un tanto anárquica, los procedimientos de ingreso por los que se ha constituido han sido fundamentalmente mediante compras y la extraordinaria donación de la *Colección litográfica* realizada en 1999 por el Colegio Público San José de Calasanz de Badajoz.

Una última reflexión sobre la colección de estampas del Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz permite afirmar que es la más completa de las colecciones públicas y privadas de Extremadura.

Introducción

La colección de grabados del Museo de Bellas Artes de Badajoz

Vicente Méndez Hernán

Universidad de Extremadura

1. *Introducción. Formación y características generales de la colección*

La colección de grabados que conserva en sus fondos el Museo de Bellas Artes de Badajoz, ha sido el resultado de unos criterios de adquisición asumidos en un período relativamente reciente, según se desprende del proceso de formación del conjunto de los fondos que en la actualidad atesora la Pinacoteca. La creación en Badajoz de un museo de Bellas Artes hay que ponerla directamente en relación con el ambiente cultural que se vivía en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, y en el que sobresalió, como máximo exponente de esa vertiente más entusiasta y hasta comprometida con el mundo de la cultura, el ciclo de exposiciones de arte que el Ateneo inició dos años después de su creación en 1902, continuándose hasta 1935 con un total de once exposiciones[1]. Unido al ambiente cultural hay que sumar la oportunidad legal que entonces brindó la publicación del Real Decreto de 24 de julio de 1913 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en virtud del cual se instaba a la creación de un museo de Bellas Artes en todas aquellas capitales de provincia en las que aún no existiera, y siempre y cuando las corporaciones municipales o provinciales ofrecieran los medios necesarios para ello.

De este modo, y atendiendo a la voluntad política de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Badajoz, el Museo fue creado e incorporado al Estado según la Real Orden de 22 de septiembre de 1919, recayendo en el pintor Adelardo Covarsí Yustas (1885-1951) la dirección del mismo, cargo en el que se mantuvo hasta su fallecimiento[2]. De esta primera etapa del Museo es interesante citar las fotografías en las que Fernando Garrorena inmortalizó los inicios de la pinacoteca, dejando así constancia de la organización de sus primeras salas; lo hizo con motivo de la Exposición Universal de Sevilla de 1929, y a través de las imágenes que se publicaron en esa misma fecha para ilustrar el libro titulado *Tipos, escenas, monumentos y castillos de Badajoz y de su provincia*[3].

En lo que respecta a la evolución de sus fondos, en los catálogos-inventarios que se publicaron en 1921 –aunque estaba realizado desde 1919–, 1932, 1934, 1940, 1968 y 1974 no se cita ningún grabado en la Pinacoteca, de lo que se infiere que, al menos hasta el último año citado, el Museo no tuvo en sus fondos ninguna lámina de reproducción múltiple[4]. No sería hasta la década de 1980 cuando se formó el núcleo de la colección que hoy podemos contemplar, y así nos lo permite constatar el catálogo que se publicó en 1993, donde ya figuran inventariados 106 grabados[5]. En la actualidad, y según consta en el importante *Catálogo de pinturas* publicado en 2003 por Hernández Nieves, actual Director del Museo, los fondos se han incrementado hasta alcanzar la importante cifra de 197 obras[6], además de las 300 estampas que forman parte de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* y la *Colección de vistas de los Sitios Reales* que José de Madrazo dirigió entre 1826 y 1836, lo que ya supone, cuantitativamente hablando, una notable colección, y de una inmejorable calidad por los autores que en ella están representados, según veremos.

La indiscutible presencia que tiene en ella el arte contemporáneo es una de sus características definitorias, mientras que de las centurias precedentes se conserva una selección de estampas testimoniales, que se enriquece notablemente con las colecciones citadas de Madrazo; éstas fueron donadas al Museo en 1999 por el Colegio Público San José de Calasanz de la misma ciudad.

En este sentido, y con el objetivo de relacionar la badajoceña con otras colecciones de Extremadura, cabría decir que se aleja notablemente, dada su mayor diversidad, de las directrices generales que definen la que tiene en sus fondos el Museo de Cáceres. Según el catálogo de la misma, el grueso de las estampas está constituido por la práctica totalidad de los ciento catorce grabados publicados entre 1791 y 1819 e integrantes de la serie *Retratos de los Españoles Ilustres,* que se materializó en la Calcografía Nacional a instancias de la Secretaría de Estado; se une una interesantísima representación del siglo XIX y, ya en menor medida, del siglo XX, al que pertenecen diecisiete de las doscientas catorce estampas catalogadas[7].

José de Madrazo (Dir.), lámina procedente de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España,* 1826-1832.

En lo que respecta a los fondos de los siglos XIX y XX, la colección del Museo de Badajoz guarda estrechas relaciones con los grabados que atesora, como parte importante de su patrimonio, la Caja Rural de Almendralejo, cuya obra gráfica se define precisamente por estar enmarcada dentro de la producción artística contemporánea del siglo pasado, y contar también en su colección con autores como el cubano Wifredo Lam, con los que se amplía la nómina de artistas españoles representados al tiempo que se establecen relaciones con otras latitudes que tienen más que evidentes relaciones con España[8]. Lo mismo sucede en la badajoceña, que atesora obras procedentes de Cuba o Ecuador. Este carácter internacional de las colecciones extremeñas es manifiesto en la obra gráfica de Wolf Vostell procedente del Archivo Happening Vostell depositado en el Museo dedicado al artista en Malpartida de Cáceres, la cual se aleja, por su carácter monográfico, de nuestra Pinacoteca[9].

Como precedentes para la importante serie de grabados del siglo XX, cabe citar las obras de momentos previos que atesora la colección badajoceña, la cual se inicia con el único grabado que se conserva del siglo XVI, obra del pintor francés Ioannes Cousin Senoniensis dedicado al Juicio Final[10], grabada por Pieter de Jode. Ya en el siglo XVIII, la labor de autores como Manuel Salvador Carmona, Rafael Estevez y Vilella o Joaquín Ballester Ballester, y, en general, el grabado de la España de la Ilustración, se enmarca dentro de la política de fomento de las artes que abanderó la reforma ilustrada, al considerar que el grabado era un excelente medio de difusión. Esta protección respondió, por un lado, a causas económicas, al ser más rentable pensionar en Francia e Italia a los grabadores para así paliar los gastos que ocasionaba la importación de estampas extranjeras con las que satisfacer la creciente demanda interna; y, por otro, a la función que tenía el grabado como ilustración de libros, lo que a su vez estuvo estrechamente relacionado con la política tipográfica de Carlos III. En esta labor destacó la edición ya citada que hizo la Calcografía Nacional de la obra *Retratos de los Españoles Ilustres* entre 1791 y 1819, a la que pertenecen las obras de los citados Estevez y Vilella y Joaquín Ballester. Esta serie de colecciones y el espíritu ilustrado nos otorgan el marco idóneo para citar las dos grandes series grabadas que conserva íntegras el Bellas Artes, aunque, a diferencia de aquéllas, se utilizó la nueva técnica litográfica: la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* y la serie de *Vistas de los Sitios Reales,* que José de Madrazo dirigió entre 1826 y 1836; los cuatro volúmenes que integran ambas colecciones suman un total de 300 estampas, de las cuales damos cumplida cuenta en la monografía dedicada a José de Madrazo.

A los artistas citados se unen los franceses Jacques-Simon Chéreau y Claude-François Fortier, el italiano Andrea Freschi y, sobre todo, los tres grabados conservados de Francisco de Goya, que es necesario poner en directa relación con la primera serie grabada que editó el pintor de Fuendetodos entre 1797 y 1799 bajo el conocido título de los *Caprichos;* dos de aquéllos, *La Filiación* y *Devota profesión,* proceden del álbum titulado *Sueños,* que sirvió de precedente directo para el diseño de los *Caprichos*. Puede afirmarse que la producción gráfica de Goya marca ya el inicio de la historia de la estampa contemporánea española, ya que permitió pasar de la reproducción tradicional en talla dulce, que hasta entonces se había venido haciendo, al grabado creativo en el más pleno sentido del término, empleando para ello el aguafuerte y el aguatinta, y la litografía en los últimos años de su vida; tres procedimientos con los que buscaba mayores calidades pictóricas que las proporcionadas hasta entonces por el buril.

Con la versatilidad y maestría de Goya, antesala indiscutible del arte contemporáneo, hay que poner también en relación, salvando las distancias, los dos grabados que Ricardo de los Ríos realizó sobre dibujos del francés Jean François Millet y dedicó a *La Hilandera* y *La Segadora*. La obra del paisajista Juan Espina y Capo, con el que ya enlaza directamente el siglo XX, sólo la tenemos representada en Badajoz en el bello paisaje sin fechar titulado *Acorde* o *Pinos*.

Manuel Salvador Carmona, *Retrato de Carlos III,* 1783.

Francisco de Goya y Lucientes, *Sueño 3, Devota profesión,* 1796-1797.

2. El grabado del siglo XX

El arte gráfico español más interesante se encuentra estrechamente relacionado con la historia de la pintura, ya que fueron en gran medida artistas pintores los que mayormente contribuyeron a su desarrollo, de ahí su vinculación con los planteamientos estéticos de aquélla. Ésto obedece a que el arte gráfico se consideró un factor complementario en la formación de los artistas, al no contar con elementos que le caracterizaran o definieran propiamente. Incluso en más de una ocasión se ha convertido en un medio de subsistencia para los pintores cuando han visto disminuir las

Julio Prieto Nespereira, *Castillo de Monforte de Lemos*, s.f.

ventas de sus obras únicas por motivos diversos. No obstante, ha habido momentos en los que hemos asistido al ejercicio de esta actividad de manos de grabadores genuinos, preocupados en mayor medida por el correcto desempeño de los procedimientos técnicos más que por los movimientos de renovación estética, con los que incluso han llegado a mostrar una gran oposición.

Durante gran parte del siglo XIX, y a pesar de la estela dejada por la obra gráfica de Goya, el público en general continuó demandando para sus colecciones de estampas la técnica tradicional de la talla dulce. Sin embargo, la irrupción de la fotografía y el alto desarrollo que empezó a tener el aguafuerte, técnica mucho más sencilla de aprender, hicieron que la talla dulce pronto entrara en crisis y conociera su progresiva liquidación, aún a pesar de haberse prolongado durante algunos años la polémica entre el grabado de creación y el de reproducción[11]. Tanto es así, que el *oficio* de grabador tradicional no llega a desaparecer por completo al refugiarse en lo que Antonio Gallego denomina el grabador-funcionario, es decir, el profesor de grabado o el grabador al servicio de la Casa de la Moneda: sellos, billetes de banco, etc. Por este motivo, si el siglo XX en cuanto al grabado europeo empieza en 1890, con el temprano e importante precedente de 1864, año en que Manet litografía su célebre *Les Courses,* en España habrá que esperar todavía hasta la primera década del siglo XX para asistir al reconocimiento oficial de los grabados originales frente a los de reproducción tan demandados hasta entonces[12].

En la colección del Museo de Badajoz tenemos bien documentada esta etapa que discurre entre los dos siglos señalados, con las obras de Francisco Esteve Botey, Julio Prieto Nespereira y Manuel Castro Gil. El papel de dicha etapa fue de vital importancia en la enseñanza, difusión, organización y mantenimiento del grabado tradicional; por este motivo, algunos autores como Valeriano Bozal estiman que su actividad fue, ciertamente, meritoria, aunque sus resultados poco tuvieran que ver con la historia del arte contemporáneo[13]. Junto a ellos hay que mencionar a otros autores que, pese a estar incluidos en el marco de las técnicas tradicionales, hicieron un grabado de calidad, como fueron los pintores Ricardo Baroja y, principalmente, José Gutiérrez Solana, de quienes también conserva obra el Museo de Badajoz. La importancia que alcanzó con estos autores el grabado de temática original –no de reproducción– pronto se vio constatada con las medallas que los artistas grabadores empezaron conseguir, a partir de 1906, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; Ricardo Baroja llegó a obtener una Primera Medalla en 1908 con su colección de aguafuertes titulada *Escenas Españolas,* que, pese a todo, no fue más que un intento de reflejar en el grabado la temática que cultivaban los novelistas y pensadores del 98, como bien señaló en su momento Antonio Gallego[14].

Ricardo Baroja Nessi, *Jardín y estanques con cisnes,* 1907.

La mayor parte de estos grabadores tuvieron un programa estético conservador, unido a un gran dominio de la técnica del aguafuerte, que logró alcanzar con Baroja un virtuosismo que llegó a ser puro amaneramiento[15], y a seducir, por tal motivo, a otra serie de pintores que empezaron a mirar hacia el grabado como técnica artística *per se,* esto es, no ya como un procedimiento meramente reproductor. Sin embargo, y como decíamos, este dominio técnico se puso en un principio al servicio de contenidos muy monótonos, tales como paisajes y vistas urbanas, donde además era frecuente incluir en primer plano algún monumento antiguo. Destaquemos, por ejemplo, el *Arco de escalinata* que Esteve Botey grabó al aguafuerte de su pueblo natal, San Martín de Provençal (Barcelona); las vistas de los *castillos de Salvatierra* y *Monforte de Lemos* de Julio Prieto Nespereira, artista natural de Ourense[16]; o las *Grúas y puente móvil* de Manuel Castro Gil[17], son cuatro bellos aguafuertes que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz como ejemplo de esta *trayectoria inicial* de nuestro grabado.

Por otro lado, pronto empezaron a surgir intentos de agrupación que, lejos de ser movimientos estilísticos, desde un principio fueron medios de autodefensa. En 1910 ya existía en Madrid una *Sociedad de artistas grabadores españoles,* creada con el objetivo de acercar al público el arte del grabado y mostrar la versatilidad del mismo en cuanto obra original. Tanto en éste como en el grupo de *Los Veinticuatro* que se constituye en 1928 estuvieron presentes los artistas citados. Integrado, entre otros, por Ricardo Baroja, Julio Prieto Nespereira, Francisco Esteve Botey, José Pedraza Ostos –de quien cabe señalar la obra realizada al aguafuerte con una bella *Panorámica de Zamora,* hoy en la Pinacoteca de Badajoz–[18], Manuel Castro Gil y Fernando Labrada. La finalidad del nuevo grupo no era muy distinta del objetivo que se propuso el anteriormente citado, al ser creado con el fin de promocionar el arte del grabado en España,

celebrando varias exposiciones públicas entre 1929 y 1931, año en el que tomó el nombre de *Agrupación Española de Artistas Grabadores*. Desde un principio contaron con el entusiasmo de Juan Espina y Capo, discípulo del pintor Carlos de Haes, y de quien también se conserva un grabado en la colección badajoceña titulado *Acorde,* el cual, y al igual que sucede con toda su producción paisajística, tiene menos aliento que esta temática hondamente cultivada por su maestro. Hasta 1936, el grupo presentó siete *Salones del Grabado* celebrados en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y diversas exposiciones en Europa y América para dar a conocer las obras de los componentes de la *Asociación*[19].

No obstante, serán Ricardo Baroja y José Gutiérrez Solana los artistas que, con su obra, proporcionen una imagen coherente y autónoma de la realidad, de la que nos brindan una perspectiva concreta, una visión muy personal de un mundo que es difícil reducir a ilustración anecdótica, o ser considerado como continuación de un género, un estilo o simple dependencia de la pintura, en palabras de Valeriano Bozal[20]. Del primero se conservan en Badajoz dos obras realizadas al aguafuerte y aguatinta, tituladas *Jardín y estanque con cisnes* y *La ermita,* también titulado *Entrando en la iglesia,* con el que además logró obtener una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Siendo un completo autodidacta en el grabado, Ricardo Baroja logró convertirse, en palabras de Antonio Gallego, en el mejor grabador español después de Goya[21]. En sus temas, como bien glosara Esteve Botey, «interpreta por medio del aguafuerte y el aguatinta de gracejo goyesco, temas populares y característicos paisajes, muchas veces abandonados en su ejecución a la busca de un rumbo desconocido que el azar de un accidente pueda deparar a su acogida y aprovechamiento»[22]. Su carrera como grabador se extiende desde comienzos del siglo pasado hasta 1931. Y salvo algunas xilografías y un ensayo litográfico, para el resto de su obra gráfica empleó el aguafuerte, técnica en la que logró conseguir profundos mordidos, matizados con veladuras, y difuminados con un hábil manejo de las resinas.

El pintor José Gutiérrez Solana se introdujo en las técnicas del grabado gracias a Manuel Castro Gil y al grupo que sus amigos y discípulos fundaron con su nombre, Agrupación Castro Gil, en la que incluso participó exponiendo algunas de sus pinturas y grabados[23]. La obra grabada de Solana tiene evidentes relaciones con su producción pictórica, reduciéndose aquélla a treinta y cinco estampas, veintiocho aguafuertes y siete litografías[24]. En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva una bella litografía con el título *La Barbería del pueblo*, donde una vez más se pone en evidencia el particular tratamiento que el pintor concedió a las escenas de costumbre que reflejó, siempre desde un particular carácter expresionista que, en el caso de la estampa que comentamos, se ve algo mitigado aunque no por ello renuncia a los profundos contrastes lumínicos que le permite la técnica empleada en estas imágenes[25], fiel reflejo, a su vez, de la *España negra,* según el título del conocido libro de Regoyos para una de sus obras.

Y a pesar de la importancia que el arte gráfico tuvo en España durante las tres primeras décadas del siglo XX, siempre estuvo al margen, sin embargo, de los cambios artísticos que se estaban llevando a cabo en Europa, sobre todo en Francia, entonces la *Meca* del arte. Fue en la ciudad del Sena donde Pablo Ruiz Picasso, el grabador del siglo XX, desarrolló su actividad artística. Su primera incursión en el campo que nos atañe tuvo lugar en 1899, en que realizó su primera estampa al aguafuerte con Ricardo Baroja, sobre un picador de toros titulada *El Zurdo,* y se desarrolló hasta 1971, en que dio por finalizada su última gran serie, la *Suite 156,* que no se publicó hasta un año después de su muerte. En ese transcurso de tiempo, Picasso realizó más de dos mil obras grabadas, de las cuales, y a modo casi de testimonio, sólo se conserva un aguafuerte en la colección del Museo de Bellas Artes de Badajoz. Procede de las ilustraciones que hizo para el libro de Fernand Crommelynck titulado *Le Cocu magnifique. Farce en trois actes.* Realizada al aguatinta con punta seca y al aguafuerte, la obra de la Pinacoteca badajoceña, fechada en 12 de noviembre de 1966, representa la escena de un minotauro dominando a una mujer, una iconografía que, pese a las relaciones que guarda con la obra teatral que ilustra, es plenamente picassiana[26]. *Le Cocu magnifique* fue el libro número ciento cuarenta del total de ciento cincuenta y seis que el malagueño ilustró.

Hasta la Guerra Civil, Madrid fue el centro que aglutinó a la mayoría de los grabadores españoles. Iniciada la contienda, el exponente de la renovación formal de los brillantes años para la actividad gráfica de la etapa republicana fue el pabellón oficial de España en la Exposición Universal de París de 1937, donde se exhibieron las obras de los

José Gutiérrez Solana, *La barbería del pueblo,* c.1935.

Pablo Ruiz Picasso, *Le Cocu Magnifique,* 1966.

artistas españoles que mayor influencia habían tenido en las vanguardias europeas, como el ya citado Picasso, Joan Miró o Julio González[27]. A los dos primeros habría que unir el nombre de Salvador Dalí para tener nominados a los artistas que lograron llevar a cabo la renovación en el arte del grabado. Al igual que sucede con Picasso, su representación en el Museo de Bellas Artes es testimonial, y se reduce a la obra titulada *Prometeo,* un grabado a la tinta y punta seca de 1960, según figura en la propia lámina, y que debe corresponder a una de las muchas obras que el artista ilustró desde que se hiciera cargo, en 1934, de los treinta aguafuertes para el libro *Los Cantos de Maldoror*, del conde de Lautréamont[28].

Terminada la contienda nacional, la atonía en la que se vio inmersa España a partir de entonces se proyectó hacia todos los campos de la creación artística, que entró en una espacie de *letargo oficialista* contra el que poco o nada podía hacerse. Con el régimen se recuperaron, en sus aspectos más recalcitrantes y hasta involucionistas, las premisas que, en un tono bien distinto, abanderaron los escritores de la Generación del 98, dando lugar con ello a un frío regionalismo de corte folklórico.

El arte gráfico no se vio exento de las consecuencias que depararon las décadas inmediatamente posteriores a la guerra. Artistas como Juan Alcalde, de cuya trayectoria conserva una representación muy interesante el Bellas Artes de Badajoz, tuvieron que exiliarse a Francia tras haber combatido en el bando republicano. Encuadrado dentro del grupo de pintores de la llamada Escuela de París, el Museo conserva de su producción un total de cuatro litografías pertenecientes al tema único de *Sueños de París: Casa de Hans, Plancha y cacharros, Ballet* y *La calle*. En las láminas se pone de manifiesto el planteamiento estético del artista, caracterizado como una pintura esencial, austera, desprovista de toda artificiosidad y, eso sí, dotada de una factura muy personal. Son obras donde resaltan los planos de color empleados para la ejecución de las figuras y los fondos donde éstas se incluyen, planos además de un silencio que en parte recuerda, como en *La calle,* la obra de Giorgio de Chirico. En su obra son también evidentes los recuerdos del cubismo, aún siendo conscientes de estar ante un artista muy personal[29].

Sin embargo, y pesar de todo, durante las décadas de 1940 y 1950 tuvieron lugar en España una serie de acontecimientos que ejercerían una gran influencia en la evolución posterior del grabado, iniciándose con ellos una tendencia rupturista del que entonces se antojaba como inmarcesible régimen. Quizás uno de los más importantes fue la creación del grupo *Dau al Set* en Barcelona en 1948, integrado por los artistas Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, los escritores Juan Eduardo Cirlot, Joan Brossa y el crítico de arte Arnau Puig. Su actividad, como es bien sabido, se dirigió hacia la celebración de exposiciones y a la publicación de una revista del mismo título en la que se rescataban las aportaciones de las vanguardias precedentes que habían sido cortadas en su desarrollo por el estallido de la guerra, especialmente el surrealismo. El grabado no interesó a todos sus miembros, aunque si cautivó de un modo ocasional a Tàpies, quien después llegaría a convertirse en uno de los más importantes grabadores de nuestra reciente Historia del Arte. De este artista, y como representación de esta trayectoria posterior, conserva el Museo de Bellas Artes una magnífica litografía sin fecha titulada *Abstracción en rojo y negro,* en la obra es evidente el constante interés del autor por la materia y la experimentación con las distintas texturas, que se convierten en verdaderas protagonistas de la lámina[30].

Los siguientes acontecimientos que propiciaron en España la ruptura fueron la celebración en Madrid de las distintas ediciones del *Salón de los Once,* dirigido por Eugenio d'Ors, gracias a los cuales se pudieron ver en España las obras de Joan Miró y Salvador Dalí. También interesa citar las nuevas propuestas que se introdujeron gracias a la celebración de la *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte,* celebrada en Madrid en 1951. Asimismo, con la década de 1950 llegó la creación de nuevos grupos artísticos que pronto se convirtieron en auténticos renovadores de lo que hasta entonces se había establecido. Citemos la fundación del grupo *El Paso* en 1957, cuyos miembros, introductores de la corriente informalista, han utilizado el arte gráfico como uno de sus principales medios de expresión. De sus integrantes, Rafael Canogar, Antonio Saura, Manolo Millares, Martín Chirino o Luis Feito, destaca en la colección badajoceña la presencia de Saura con la serigrafía titulada *Abstracción.* En su caso, y dada la importancia que ha tenido la obra gráfica en su producción, podría hablarse más de un grabador-pintor que de un pintor-grabador. Con experiencia en el arte del grabado desde 1954, Saura evolucionó a la abstracción tras haberse iniciado en un surrealismo, y, sin abandonar el expresionismo, ha hecho de su obra algo muy característico al estar basada en

la representación de figuras que muchas veces son simbólicas y casi irreconocibles después de haber sido deformadas por rasgos violentos y distorsionados en un desprecio absoluto por la representación figurativa[31].

También en 1957 tvo lugar la fundación del *Equipo 57,* creado con la finalidad de aportar un contenido social a la obra de arte y de investigar nuevas propuestas en el campo artístico, nuevas metodologías. El *Equipo 57* fue fundando por Ángel Duarte junto con el cordobés José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y Juan Cuenca. Una vez disuelto oficialmente el grupo en 1965 (aunque la ruptura real fue en 1961), Duarte inició una trayectoria en solitario de la que a nosotros nos interesa destacar la etapa que discurrió entre 1993 y 1997, cuando nuestro artista desarrolló un nuevo ciclo sobre todo pictórico, y en el cual tuvo origen el proyecto de la carpeta gráfica que se conserva en el Bellas Artes de Badajoz bajo el título *Homenaje a Francisco de Zurbarán;* el trabajo se hizo realidad en el año 2000 en la Galería parisina Denise René. Componen la carpeta siete serigrafías en las que se advierte claramente el interés de Duarte de continuar en su investigación del hecho artístico, estudiando las construcciones en el espacio, la luz, la línea, el color, su interactividad, etc. Así se aprecia en los colores elegidos para las siete serigrafías citadas, donde las variaciones y combinaciones de color y de forma originan un impacto matemático, severo y racional[32].

Los grupos *Dau al Set* y *Equipo 57*, junto al no menos importante movimiento grupal *Estampa Popular,* que concebía el grabado como un instrumento al servicio de la transformación de la realidad social, cultural e incluso política, hicieron posible que en el campo artístico español se asistiera a una evolución más comprometida con la propia personalidad del artista y de éste con la realidad que le rodeaba, y muy en la línea de lo que ya estaban realizando las dos agrupaciones antes mencionadas, algunos de cuyos autores también trabajaron en alguna de las tres grandes corrientes –expresionismo social, realismo épico e ingenuismo social– que Valeriano Bozal advirtió en el conjunto de la producción de *Estampa Popular.*

Dentro de este amplio panorama también hay que destacar las producciones de obra gráfica derivadas de la iniciativa privada, que contribuyeron a la edición de todo tipo de colecciones grabadas, gracias a las cuales se amplió notablemente el entonces estrecho panorama nacional. Una de estas iniciativas fue *La Rosa Vera,* promovida por el grabador Jaume Pla y el coleccionista y editor Víctor M. d'Imbert, y cuya primera estampa grabada apareció en 1949. Su producción fue muy desigual, ya que se editaron obras de clara tendencia renovadora y vanguardista frente a otras más académicas. De la amplia nómina de autores que trabajaron en este proyecto editorial cabe citar al artista barcelonés Joseph Guinovart, de cuya obra conserva el Museo badajoceño tres grabados titulados *Composición, Abstracción* y *Figura humana.* En las tres serigrafías, fechadas en 1984 y 1985, se pone de manifiesto una trayectoria de la que es necesario citar los contactos iniciales que tuvo con el grupo *Dau al Set* antes de marchar a París, así como la amplia producción que tiene y en la que ha combinado la realización de murales, carteles, decorados teatrales, a la que se une una extensa obra gráfica con ilustraciones, aguafuertes y litografías. Como bien ponen de manifiesto las obras del Bellas Artes, desde 1955 se adscribe a una abstracción en la que combina lo expresionista y lo lírico[33].

Como broche de cierre a esta amplia etapa, y antes de pasar a ver el desarrollo que tuvo el arte gráfico a partir de la década de 1960 en relación con la colección que nos ocupa, habría que citar las tres serigrafías que en ella se conservan de nuestro literato y pintor Rafael Alberti: *Barco, Venus* y *Tauromaquia.* Miembro de la Generación del 27 y figura cumbre en la poesía española del siglo XX, sus inicios estuvieron muy ligados al mundo del arte, ya que comenzó siendo dibujante y pintor, actividad a la que estuvo unido de continuo, realizando obras que permiten valorar al artista como uno de los más importantes exponentes de nuestras vanguardias. Sus contactos con el grabado tuvieron lugar cuando se trasladó a Roma en 1963, iniciando entonces la que tal vez fuera la más fecunda y hasta original de todas sus formas de expresión plástica, en palabras de Jaime Brihuega[34]. La obra gráfica de Alberti se caracteriza por ser tan abundante como personal y variada. En ella, como bien se pone de manifiesto en las obras conservadas en Badajoz, el autor oscila desde una figuración expresionista, lírica o simplemente irónica, hasta alcanzar, lo mismo que en sus primeros dibujos, abstracciones de cuño neofuturista[35].

Desde los años sesenta y setenta, hasta la actualidad, asistimos a un desarrollo de la obra gráfica sin precedentes; en la práctica totalidad,

Rafael Alberti, *Tauromaquia,* s.f.

Joseph Guinovart i Bertran, *Figura humana,* 1985.

Eduardo Arroyo, *Paseo en bicicleta*, 1987.

los artistas, tanto pintores como escultores, participan de algún modo de este nuevo *mercado,* amparado en el creciente consumo y en la entonces relativa libertad artística y cultural. A partir de este momento la colección del Museo de Badajoz se diversifica. Entre los autores con los que podemos abrir esta nueva etapa está la obra del madrileño Eduardo Arroyo, pintor también dedicado a la obra gráfica, y cuya trayectoria pictórica ya supuso en su momento un cambio de capital importancia en la trayectoria del realismo, siendo uno de los principales representantes del *pop art* español. Su obra gráfica, al igual que su pintura, se caracteriza por una sintaxis muy particular, que le ha permitido criticar desde una perspectiva irónica los sistemas políticos, sociales y culturales. En la colección badajoceña está representado con una serigrafía a cinco colores titulada *Paseo en bicicleta* (1987)[36].

Del sevillano Luis Gordillo podemos admirar en nuestra colección dos serigrafías sin fecha tituladas *Paisaje* y *Bodegón.* Más interesado a comienzos de los sesenta por las creaciones de Giacometti, Bacon y el *pop art,* que determinan la evolución del artista hacia la figuración, Gordillo empezó a realizar series posteriores en las que se integran el constructivismo geométrico, el informalismo, la figuración pop y una vertiente psicológica muy particular derivada de su interés por el psicoanálisis. En las obras citadas se advierte cómo en su producción converge su constante interés por el dibujo, que crea de una forma libre y automática no exenta de una actitud crítica y reflexiva que se torna muy compleja desde una perspectiva formal y simbólica[37].

José María Subirachs Sitjar, *La Gioconda*, c.1983.

José María Subirachs Sitjar es, tal vez, uno de los artistas del siglo XX mejor representados en el Museo de Badajoz, pues de su producción podemos admirar siete litografías integrantes de la serie sobre el tema único de *Arquitectura Mediterránea.* En la serie se ve proyectado el cambio estilístico que experimentó el autor a mediados de la década de los setenta, y en el que su obra dejó de ser abstracta para introducir un amplio repertorio de nuevos elementos de la realidad concebidos según la visión dualista que preside su obra desde entonces y que podemos admirar en grabados como el titulado *A Giambattista Piranesi.*

Junto a estos autores, la colección de grabados del Bellas Artes de Badajoz cuenta con una nutrida representación de artistas que citamos a continuación: Oscar Estruga Andréu, barcelonés, los madrileños Manuel Alcorlo y Antonio Rodríguez Marcoida, Andrés Barajas Díaz, natural de Huelma, el sevillano Rolando Campos, Jesús Núñez Fernández, natural de Betanzos, el gaditano Cristóbal Toral Ruiz o el onubense José Viera Navarro, además de un largo etcétera.

Junto a ellos hay que destacar la presencia de los extremeños Juan Barjola y de Eduardo Naranjo Martínez, además del ya citado Ángel Duarte. Concebidas dentro de su particular lenguaje pictórico, que Barjola configura sobre todo a partir de mediados de la década de los sesenta, cabe citar, por la importancia que tiene en su producción, la serigrafía que dedica a la *Tauromaquia.* También es exponente de la preocupación que tuvo el artista por el espacio la lámina titulada *El susto de personas, animales y cosas.* Más calmado y distinto en sus planteamientos estéticos es Eduardo Naranjo, vinculado con un surrealismo que, en su caso, se ha tornado en un lenguaje muy particular. En esta línea cabe destacar en el Bellas Artes de Badajoz la serie completa que conserva dedicada a la *Creación,* realizada en la primera parte de la década de 1980[38].

Y citemos en último lugar la presencia, aunque testimonial, de artistas cubanos, como Roger Aguilar Labrada, José Manuel Contino Pérez, Raimundo Ramón Orozco, Eduardo Roca (Chocolate), Carlos Jesús del Toro, Carlos Uribazo y Luis Miguel Valdés. A ellos se añade el nombre del importante pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, de quien conserva el Museo badajoceño toda la serie de litografías en color y aguafuertes que hizo en 1989 para ilustrar el libro *De Orbe Novo Decades.*

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Sobre el ambiente cultural de la ciudad, *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, V. (1999): «La pintura extremeña. Costumbrismo y Regionalismo como señas de identidad en 1898», en *R.E.E.*, T.º LV (I), Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, pp. 191-194. *Vid., etiam,* sobre las citadas exposiciones del Ateneo, el trabajo de ARAYA IGLESIAS, Carmen (1992): «Exposiciones artísticas en Badajoz: Ateneo Pacense, 1904-1938», en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, T.º I, pp. 399-404.

[2] Sobre la creación del Museo y su evolución, *vid.* el documentado trabajo de HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2003): *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de Pinturas*. Badajoz: Museo de Bellas Artes, pp. 15-16.

[3] GARRORENA, Fernando (1929): *Catálogo y guía de la riqueza de Extremadura. Tipos, escenas, monumentos y castillos de Badajoz y de su provincia*. Badajoz?: Informaciones gráficas, s/n., láminas 68-70 (sin numerar; numeradas por nosotros).

[4] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2003): *op. cit.*, p. 17, donde recoge la evolución general de los fondos de la Pinacoteca.

[5] PEDRAJA MUÑOZ, Francisco, *et alter* (1993): *Museo de Bellas Artes de Badajoz de la Excma. Diputación Provincial*. Badajoz: Caja de Badajoz, pp. 38-39, donde se recogen los grabados adquiridos durante el período 1980-1992; y pp. 319-324, donde figura la relación completa de los grabados que tenía en sus fondos la Pinacoteca en 1993.

[6] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2003): *op. cit.*, pp.745-749.

[7] CARRETE PARRONDO, Juan (2005): *La colección de estampas del Museo de Cáceres*. Cáceres: Junta de Extremadura y Museo de Cáceres, pp. 33-108, donde se recoge el catálogo completo de la colección.

[8] VV.AA. (2003): *Colección Caja Rural de Almendralejo. Obra gráfica*. Badajoz: Caja Rural de Almendralejo, pp. 43 y ss., donde se desarrolla el catálogo de la obra gráfica.

[9] AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio y CORTÉS MORILLO, Josefa (2008): *La Colección de obra gráfica del Archivo Happening Vostell. Wolf Vostell. Impresiones*. Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, y Consorcio Museo Vostell de Malpartida, pp. 83 y ss.

[10] En realidad se trata de un depósito del Museo Arqueológico de Badajoz.

[11] GALLEGO GALLEGO, Antonio (1979): *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, pp. 334 y ss., y pp. 408 y ss.

[12] *Ibídem,* pp. 406-409.

[13] BOZAL, Valeriano (1988): «Grabado y obra gráfica en el siglo XX», en CARRETE PARRONDO, J., VEGA, J., BOZAL, V. y FONTBONA, F. (1988): *El grabado en España (Siglos XIX-XX),* vol. XXXII de la Col. *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 611.

[14] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, p. 409.

[15] Sobre este particular, cabe citar la obra que el mismo *Baroja* publicó bajo el título *Cómo se graba un aguafuerte,* en la revista *Europa* del 13 de marzo de 1910, empleando para ello el género epistolar, que en este caso remitió al director de dicha revista, Luis Bello. *Vid.*, al respecto, RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Comisario) (1998): *Ricardo Baroja. Aguafortista. Una visión de España.* Catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 27-30, donde se reproduce el texto señalado.

[16] Para ver la evolución de este artista es interesante citar la obra de OTERO PEDRAYO, Ramón (1970): *Julio Prieto Nespereira*. Madrid: Editora Nacional, pp. 115 y ss., donde se recoge la reproducción de gran parte de su trabajo.

[17] Sobre este artista, citemos el trabajo más reciente a cargo de LÓPEZ GIL, Elena (1989): *Manuel Castro Gil, grabador.* Lugo: Diputación Provincial de San Marcos, pp. 25 y ss., donde recoge su obra grabada organizada según los distintos temas que trató el autor, incluyendo también las colaboraciones que hizo como ilustrador.

[18] Parte de la obra grabada de este artista, entre ella la citada lámina que conserva la Pinacoteca de Badajoz, en PEDRAZA OSTOS, José (1973): *Muestra de su obra grabada al aguafuerte*. Madrid: EDIX, S.A., s/p.

[19] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, pp. 415 s.

[20] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, p. 626.

[21] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, p. 420.

[22] ESTEVE BOTEY, Francisco ([1935] 1993): *Historia del grabado*. Madrid: Clan, p. 337. Sobre *Ricardo Baroja* citemos también el trabajo de GÓMEZ, Montserrat (Coor.) (1999): *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Philip Morris Spain, pp. 42 y ss., donde se recoge un amplio repertorio de imágenes de la producción del artista, a cargo de Javier Blas Benito.

[23] AGUILERA, Emiliano M. (1948): *Manuel Castro Gil, su vida, su obra, su arte*. Madrid: M. Aguilar, p. 25.

[24] DÍAZ-CASARIEGO, Rafael (1963): *José Gutiérrez Solana. Aguafuertes y Litografías. Obra completa.* Madrid: Rafael Díaz-Casariego Editor, p. 13.

[25] Sobre la obra citada, y todas sus referencias, en FERNÁNDEZ, Luis Alfonso (1990): *José Gutiérrez Solana, grabador y litógrafo*. Madrid: Centro de Cultura de Candas, Museo Antón, Fundación Museo Evaristo Valle, pp. 88-89.

[26] GOEPPERT, Sebastian, GOEPPERT-FRANK, Herman y CRAMER, Patrick (1983): *Pablo Picasso. Les libres illustrés*. Genéve: Patrick Cramer, Éditeur, pp. 338 y 339, la edición sólo constó de 200 ejemplares. Citemos, asimismo, la reciente exposición que tuvo lugar en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz sobre la obra grabada de Picasso conservada en colecciones extremeñas, PIZARRO, Pedro (Comisario) (2006): *Picasso: La Multiplicidad del Vértice. Obra gráfica en las colecciones de Extremadura.* Badajoz: MEIAC y Junta de Extremadura, pp. 78-79, donde se reproduce la obra a la que aludimos.

[27] Obligada es la cita, llegados a este punto, del trabajo de MARTÍN MARTÍN, Fernando (1983): *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 67 y ss., donde recoge las «manifestaciones artísticas del pabellón».

[28] Sobre la obra gráfica de Dalí *vid.* BOZAL, V. (1988): pp. 657 y ss.

[29] Sobre Juan Alcalde y su trayectoria puede consultarse el libro de PUENTE, Joaquín de la (1985): *Juan Alcalde: de ventolera en ventolera*. Madrid: Laredo. Sobre su más reciente trayecto-

ria, *vid.* el catálogo de la exposición a cargo de ZARCO, A. (2000): *Un grupo desagrupado*. Córdoba: Diputación de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas. *Vid., etiam,* ALCALDE, Juan (1997): *Catálogo de la exposición realizada en la Galería Atlántica de Arte*. Madrid: Atlántica Galería de Arte, s/p.

[30] Sobre la obra gráfica de Tàpies citemos el libro de GALFETTI, Mariuccia (1973): *Tàpies: obra gráfica 1947-1972*. Barcelona, Gustavo Gili; IDEM *Tàpies: obra gráfica = graphic work: 1973-1978*. Barcelona: Gustavo Gili. *Vid., etiam,* BOZAL, V. (1988): pp. 786-797.

[31] Sobre el autor, *vid.* el reciente estudio de su obra gráfica acometido por BOZAL, V. (1988): *op. cit.,* pp. 797-810; WEBER-CAFLISCH, Oliver y CRAMER, Patrick (2000): *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé. La obra gráfica. Catalogue raisonné*. Genève: Patrick Cramer Éditeur.

[32] CANO RAMOS, Javier (2000): *Homenaje a Francisco de Zurbarán*. Presentación de la Carpeta de las siete serigrafías. París: Galería Denise René.

[33] RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo (1971): *Guinovart*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 13 y ss., donde se analiza la evolución de su estilo; CORREDOR MATHEOS, Josep (1981): *Guinovart, el arte en libertad*. Barcelona: Eds. Polígrafa.

[34] BRIHUEGA, Jaime (2003): «Rafael Alberti entre el color y la palabra. Eclosión y metamorfosis de un artista en los orígenes de la vanguardia madrileña», en BONET, Juan Manuel, PÉREZ, Carlos y PÉREZ DE AYALA, Juan: *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p.171. La obra de *Rafael Alberti* también estuvo presente en la importante exposición celebrada recientemente en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca: VV.AA. (2006): *La paraula pintada. Escriptors-pintors*. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, pp. 46-51.

[35] Brihuega, J. (2003): *op. cit.,* p. 170.

[36] Sobre la obra gráfica de este artista *vid.* ROCCO, Fabienne di (1989): *Eduardo Arroyo. Obra gráfica*. Catálogo de la Exposición celebrada en el IVAM entre mayo y junio de 1989. Valencia: Ivam, Centre Julio González – Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, pp. 9 y ss., donde se resume la trayectoria del autor.

[37] Sobre el artista puede consultarse el trabajo de CALVO SERRALLER, Francisco (1986): *Luis Gordillo*. Madrid: León Editores, trabajo del que estimo muy interesante, en lo que a nosotros nos interesa, el capítulo que titula *La dialéctica existencia Informa-Forma,* pp. 28 y ss.

[38] Sobre el artista citemos el trabajo conjunto de PUENTE, Joaquín de la, CASTRO FLÓREZ, Fernando, GRANDE, Félix y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2005): *Eduardo Naranjo*. S/L: Asamblea y Junta de Extremadura y Lunwerg Editores.

siglo

XVI

Pieter de Jode

Amberes, 1570 – 1634

Pieter de Jode fue un grabador y editor de estampas nacido en la ciudad del Escalda, en el seno de una familia de artistas dedicados al mismo oficio. Fue hijo del también editor y grabador, además de cartógrafo, Gerard de Jode (c.1521-1591), de cuya producción se conserva un amplio número de estampas en el Monasterio de El Escorial[1]. Como bien señala González de Zárate, su vinculación con el mundo de las artes le llevó a emparentar con la familia Brueghel, tras contraer matrimonio con Susana Verhulst, hermana de Jan Brueghel I, unión de la que nacería su hijo Pieter, también grabador y a quien la historiografía conoce como Pieter II *el Joven* (Amberes, 1606-† con posterioridad a 1674)[2].

Pieter de Jode fue un hombre de cierta importancia en la ciudad de Amberes, de cuyo gremio de artistas formaba parte en 1599, llegando a ser decano del mismo en 1608. Rompiendo la costumbre de la época, su formación en las artes del grabado tuvo lugar en el taller del alemán Hendrik Goltz, más conocido por Goltzius (1558-c.1616), y que más tarde completó con un viaje a Italia (1595) que le permitió trabajar en las ciudades más importantes entonces y dejarse influir por los artistas más renombrados: Siena, donde sigue al pintor Francesco Vanni (1563-1610); Florencia, ciudad en la que le seduce la obra de Andrea Boscolo (c.1553/60-1606); Venecia, donde entró en contacto con la obra del importante grabador Maarten de Vos (c.1532-1603); o Roma, donde siguió a diversos maestros. También viajó a Holanda y a Francia, donde está documentado que trabajó para el editor Bon-Enfant junto a su hijo Pieter *el Joven*.

De regreso a Flandes en 1601, su trabajo estuvo encaminado a reproducir a buril la obra de insignes pintores flamencos, junto a artistas como Tiziano, Giulio Romano o los Carracci, que también estuvieron presentes en sus realizaciones. No obstante, fue un artista que grabó importantes láminas siguiendo sus propios diseños, tanto de asuntos religiosos –de los que tenemos un buen ejemplo en la colección de 23 estampas que se conservan en El Escorial– como alegóricos. Caracterizado por la huella que en su estilo dejó impresa el romanismo, su obra tuvo una gran influencia entre los grabadores flamencos del siglo XVI, como los Wierix, Sadeler y Galle, las familias más importantes que ejercieron el arte del grabado, según señala González de Zárate siguiendo a Rosenthal[3].

Su obra está compuesta por un centenar de planchas de diferentes formatos, entre las que destaca especialmente el *Juicio Final* que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, y para el cual siguió el modelo Jean Cousin *el Joven*, según veremos a continuación. Además de esta obra, entre sus series también sobresale una sobre *Vestidos*, y su labor como retratista, en la que se aprecia la depurada técnica que logra en las ricas escalas de paulatinas transiciones cromáticas, y que utiliza para realizar las estampas en las que sigue a Rubens y Van Dyck.

También fue editor, y fruto de esta faceta mantuvo estrechas relaciones con Cristóbal Plantino durante toda su vida. Señalemos su actividad como dibujante en muchas de las ilustraciones que hizo para libros como el titulado *Officium B. Mariae Virginis* (1600) y el *Thesaurus Precum* de Thomas Saillius editado por Plantino.

En lo que respecta al autor del tema del *Juicio Final*, y como sucede en tantas ocasiones, hubo dos Jean Cousin, padre e hijo y ambos pintores, a los que durante mucho tiempo la Historia del Arte confundió como uno solo. Según la biografía que de ambos artistas trazó Pierre Francastel en su obra dedicada a la Historia de la pintura francesa[4], el más viejo nació hacia 1490 en un pueblo situado cerca de Sens, a donde se trasladó para trabajar en la Catedral estando aún al servicio de los maestros vidrieros Jacques Hympe y Tassin-Grasset, con los que inicialmente se había formado. Sin embargo, las diversas aptitudes que demostró tener le llevaron a ejercer de perito-geómetra para el tribunal de Sens, y a ser designado en la Catedral como el artista encargado de pintar los retablos de varias de sus capillas. Esta triple dedicación, a la que también habría que unir la de grabador, le posibilitó trasladarse a París, donde adquirió una mansión con taller y abrió una escuela de grabado.

***El Juicio Final*, s.f. (1615)** ▶
POVRTRAICT DV IVGEMENT VNIVERSEL.

Grabado de Jean Cousin *el Joven*.
Grabado compuesto de doce estampas.
470 x 300 mm. cada estampa. 1840 x 1250 mm. el conjunto.
Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
P.: Jean Cousin *el Joven*.
G.: Pieter de Jode.
Ed.: «A Paris chez Drevet aux Gallerie».
Estampada en 1615.
Estampa dedicada a Luis XIII de Francia por Guillermo Wittenbroot.

Depósito del Museo Arqueológico de Badajoz.
Entrada: 1989.

Referencia: HERNÁNDEZ NIEVES, R., 2003: pp. 33-35.

POVRTRAICT DV IVGEMENT VNIVERSEL
Confirmé des tesmoignages de l'escripture Saincte
IVDICY VNIVERSALIS PARADIGMA
Sacræ Scripturæ testimonijs confirmatum

Hasta su muerte, acaecida en 1560, Jean Cousin *el Viejo* mantuvo constantes relaciones con Sens, y su actividad parisiense respondió sobre todo a encargos de tipo religioso, como los patrones de tapicería que realizó para la cofradía de Santa Genoveva en 1541, las vidrieras que hizo para la capilla de Ntra. Sra. de Loreto en la Catedral de Sens o las que ejecutó para la corporación de orfebres en 1557, cuando aún no estaban constituidos los talleres de Fontainebleau, lo que pone de manifiesto, teniendo en cuenta la renovación que plantea con su pintura, que no fue aquél el único centro de penetración en Francia de la cultura del Renacimiento. Los acentos de los pintores reunidos en Fontainebleau se aprecian en una pintura suya conservada en el Museo del Louvre, titulada Eva prima Pandora, siendo el primer cuadro de un pintor francés donde aparece como tema un estudio de desnudo. Todo ello nos pone de relieve la importancia que llegó a tener en su momento, fruto de lo cual aparece en más de una ocasión nominado en los textos de los antiguos autores como el «Miguel Ángel francés». Meses antes de su muerte publicó un *Tratado de perspectiva,* por lo que fue un autor adscrito en todo punto a las corrientes renovadoras del Renacimiento, al tiempo que fue uno de los primeros un publicar una obra de este género en Francia[5].

Teniendo en cuenta la trayectoria de su padre, es lógico pensar que la formación de Jean Cousin *el Joven* tuviera lugar en el taller familiar. Al igual que aquél, nuestro artífice gozó de gran renombre, aunque la mayor parte de su obra ha desaparecido en la actualidad. La influencia que recibió del manierismo florentino a través de los contactos que su padre había establecido, se ponen de manifiesto en dos grabados con los títulos *Serpiente de bronce* y la *Conversión de San Pablo;* e incluso tiene en su haber un libro con dibujos de emblemas titulado *Livre de Fortune* (1568), que nos lo presentan como continuador del estilo de Giovanni Battista di Jacopo, llamado Rosso (1494-1540), uno de los pintores de Fontainebleau[6]. De su actividad destaca no sólo su dedicación al arte de la pintura, sino también la de haber sido ilustrador de numerosos libros y, al igual que su padre, diseñador de vidrieras.

La obra más importante de Jean Cousin Senoniensis, también conocido como Jean Cousin *el Joven,* es el *Juicio Final* que en la actualidad se conserva en el Museo del Louvre, el cual fue grabado en 1615 bajo su nombre, según nos permite constatar la lámina conservada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. En ella, al igual que hiciera Antoine Caron (c.1520 - c.1600), el artista juega con lo ínfimo de la humanidad, que se extiende por toda la tierra como gusanos. Aunque la fórmula que utiliza para presentarnos esta visión del Juicio Final, dividida en dos planos y plagada de referencias textuales a las Sagradas Escrituras, es florentina y parece derivada del *Descenso al limbo* del Bronzino, que en la actualidad se conserva en la Galería Colonna, los tipos de las figuras sugieren, no obstante, y según Anthony Blunt, una clara influencia flamenca[7]. También es evidente la influencia antes citada de Caron, y su gusto por lo fantástico o irracional y, sobre todo, por el alargamiento de las figuras y sus extrañas posturas, lo mismo que sucede en la obra que nos ocupa. Además, y al igual que ése, Jean Cousin *el Joven* sitúa a las suyas en un espacio muy grande, de forma que en él se tornan perdidas y casi insignificantes; un espacio que viene definido por la arquitectura, vista en perspectiva y compuesta a base de edificios clásicos en un segundo plano y ruinas romanas al fondo. Digamos, para terminar, que la obra original conservada en el Museo del Louvre se caracteriza, además, por tener un rico colorido. ●

Textos e inscripciones incluidos en el grabado	***PARTE SUPERIOR IZQUIERDA (francés antiguo)***	***TRADUCCIÓN del francés (izquierda) y del latín (derecha)***	***PARTE SUPERIOR DERECHA (latín)***
	POVRTRAICT DV IVGEMENT VNIVERSEL. Confirmè des tesmoignaiges de l'escripture Saincte.	PINTURA DEL JUICIO FINAL. Confirmado por los testimonios de la Escritura Santa.	IVDICY VNiVERSALIS PARADIGMA Sacrae Scripturae testimoniis confirmatum.
	Isai. Chap. 13 Voicy le Iour du SEIGNEVR viendra cruel, et plein d'indignation etc: pour mettre la terre en desert et pour extirper hors d'icelle les pecheurs.	Isaías. Cap. 13 (v. 9) He aquí que el Día de Yahveh viene implacable, el arrebato, el ardor de su ira, a convertir la tierra en yermo y exterminar de ella a los pecadores.	Isaiae. Cap. 13 Ecce dies DOMINI veniet crudelis, et indignationis plenus, etc: ad ponendam terram in solitudinem, et peccatores conterendas.
	Malach. Chap. 4 Voicy la Iournee qui viendra allumee comme le tourneau, tous les orgeullieux, comme ceux qui sont infidelement, seront l'esteulle etc.	Malaquías. Cap. 4 (v. 1) (actual: v. 3,19) Pues he aquí que viene el Día, abrasador como un horno; todos los arrogantes y los que cometen impiedad serán como paja, etc.	Malach. Cap. 4 Ecce dies veniet succensa quasi caminus, et erunt omnes superbi et facientes impietatem stipula, et inflammabit eos dies veniens.
	Ioel. Chap. 3 Que les gens s'esleuent et quil montent en la vallee de Iosaphat: car la ie seruÿ assis, pour Iuger toutes gens a l'enuiron.	Joel. Cap. 3 (v. 12) (actual: v. 4,12) Despiértense y suban las naciones al Valle de Josafat, que allí me sentaré yo a juzgar a todas las naciones circundantes.	Ioel. Cap. 3 Consurgant, et ascendant gentes ad vallem Iosaphat, quia ibi sedebo, ut Iudicem omnes gentes in circuitu.
	Daniel Chap. 12 Plusieurs de ceux qui dorment a la pouldre de la terre, s'esueilleront: les vns en la vie eternelle, et les aultres en approbre, afin que tousiours ils le voyent.	Daniel. Cap. 12 (v. 2) Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para el oprobio, para el horror eterno.	Daniel. Cap. 12 Multi de iis qui dormiunt in terre puluere euigilabunt, alii in vitam aeternam, alii in opprobrium, ut videant semper.
	Iudith. Chap. 16 Le SEIGNEVR tout puissant se vengera sur eux, et les visitera au Iour du Iugement. car il baillera du feu, et des vers en leurs chairs tant quils soyent bruslez, et quils les sentent Iusques a Jamais.	Iudit. Cap. 16 (v. 17) El Señor Omnipotente se vengará de ellos y les dará el castigo en el día del juicio. Entregará sus cuerpos al fuego y a los gusanos, y gemirán en dolor eternamente.	Iudit. Cap. 16 DOMINVS omnipotens vindicabit iniquos, in die Iudicii visitabit eos, dabit ignem et vermes in carnem ipsorum, ut vrantur et sentiant usque in sempiternum.
	Eclesiast. Chap. 39 Il ya des esprits qui ont este crees pour la vengeance, et iceux ont estably leurs tourments en leur fureur.	Eclesiástico. Cap. 39 (v. 28) Hay vientos creados para el castigo, en su furor ha endurecido él sus látigos.	Eclesiast. Cap. 39 Sunt spiritus qui ad vindictam creati sunt, et in furore suo confirmauerunt fragella sua.
	Math. Chap. 24 Comme il fut faict aux Iours de Noe: autant en sera il aussi de l'aduenement du Fils de l'homme.	Mateo. Cap. 24 (v. 37) Como en los días de Noé, así será la venida del Hijo del hombre.	Matth. Cap. 24 Sicut erant in diebus Noe edentes et bibentes, donec venit diluuium: ita erit adventus Filii hominis.
	Idem. Chap. 13 En la fin de ce Monde le Fils de l'homme enuoyera les Anges, qui cueilleront de son Royaume tous scandales, et ceux qui font iniquité, et les ietteront en la fournaise du feu; la il y aura pleur, et grincement de dents.	Idem. Cap. 13 (v. 41-42) El Hijo del hombre enviará sus ángeles, que recogerán de su Reino todos los escándalos y a los obradores de iniquidad, y los arrojarán en el horno de fuego; allí será el llanto y el rechinar de dientes.	Idem. Cap. 13 In consummatione saeculi, mittet Filius hominis Angelos suos, et colligent de Regno eius omnia scandala, et separabunt malos de medio Iustorum, et mittent eos in caminum ignis, ubi erit fletus, et stridor dentium.
	Idem. Chap. 24 Le Soleil deuiendra obscur, et la Lune ne donnera poinct la lumiere, et les Estoilles cherront du Ciel, etc. Et alors paroistra au Ciel le signe du Fils de l'homme, et verront le Fils de l'homme venir es nuees du Ciel, auecq puissance et Maieste.	Idem. Cap. 24 (v. 29-30) El sol se oscurecerá, la luna no dará su resplandor, las estrellas caerán del cielo, etc. Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria.	Idem. Cap. 24 Sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, etc: et tunc parebit signum Filii hominis in Caelo, et videbunt Filium hominis venientem in nubibus Caeli, cum virtute multa, et maeiestate.
	Math. Chap. 19 Vous qui m'aues suyui, en la regeneration, quand le Fils de l'homme sera assis au Throsne de la Maieste, vous aussi serez assis ingeans, etc.	Mateo. Cap. 19 (v. 28) Vosotros que me habéis seguido, en la generación, cuando el Hijo del hombre se siente en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar, etc.	Matth. Cap. 19 Vos qui secuti estis me, in regeneratione cum sederit Filius hominis in sede Maiestatis suae, sedebitis et vos Iudicantes.
	Iaux Thessal. Chap. 4 Le SEIGNEVR mesme auec commendement, et voix d'Archange, et avec la trompette de Diev descendra du Ciel, et ceux qui sont mort en CHRIST resuciterot premierement.	I a los Tesalonicenses. Cap. 4 (v. 16) El Señor mismo, a la orden dada por la voz de un arcángel y por la trompeta de Dios, bajará del cielo, y los que murieron en Cristo Resucitarán en primer lugar.	I ad Thes. Cap. 4 Ipse DOMINVS in iussu, et in voce Archangeli, et in tuba DEI descendet de Caelo; et mortui qui in CHRISTO sunt, resurgent primi.
	Apocalips. Chap. 18 Et tant quelle's est glorifiee, et quelle a este en delices, d'aultant donnez luy tourment et pleur.	Apocalipsis. Cap. 18 (v. 7) En proporción a su jactancia y a su lujo, dadle tormentos y llantos.	Apocal. Cap. 18 Quantum glorificauit se, et in deliciis fuit, tantum date ei tormentum, et luctum.

CARTELA (latín y francés antiguo):
Parte superior central:
POSTERITATI PER ORBEM

Moneda:
LUDOVICUS. XIII. FRANC. ET. NAVAR. REX

Dentro de la cartela:
D. LVDOVICO XIII. GALL ET NAVAR REGI CHRISTIANISSIMO. D. HENRICI IV. VT REGNORVM, SIC ET VIRTVTVM HAEREDI. CATHOLICAE RELIGIONIS PROPVGNATORI ACERR. OMNIVMQVE ARTIVM ADMIRATORI EXIMIO. AVGVSTISS. HOC VNIVERSALIS IVDICY PARADIGMA A IOANNE COVSINIO FRANCO PRIMVM DELINEATVM. GVILIELMVS WITTENBROOT BELGA LIBENS MERITO DAT, DICAT, CONSECRATO.

Parte inferior izquierda, fuera de la cartela:
A Paris chez Drevet rue St. Iacques. A la nonciation. Auec Privilege du Rey.

DENTRO DEL GRABADO
(francés antiguo y latín)

Ángel con cartela situado en el ángulo superior izquierdo:
Vigilate quia nescitis diem neque horam. Mat. Cap. 25.

Ancianos con filacteria (Debajo de la anterior):
Recordare quod steterim in conspectu tuo ut auerterem indignationem tuam ab eis: propterea deduc eos in manu gladii. Ierem. Cap. 18.

Congregabo omnes gentes, et ducam eos in valle Iosaphat, et disceptabo cum eis. Ioe. Cap. 4.

Personajes con tabla a la derecha:
Ego sum Deus Abraham, Deus Isaac, Deus Jacob. Exodo. 3.

No assumes nomen Domini. Dei tui in vanu. Exodo. 20.

Ángeles con tablas en el centro:
Iudicum sedit et libri aperti sunt. Daniel. Cap. 7.

Et Iudicabuntur mortui ex his, quae scripta sunt in libris. Apocalip. Cap. 20.

Ancianos con filacteria situados a la derecha:
Dominus ad Iudicium ueniet cum senibus populi fui, et principibus eius. Isaia. Cap. 3.

In tempore illo saluabitur populus tuus ominis, qui inuentus fuerit scriptus in libro vitae. Dan. Cap. 12.

Lado inferior izquierdo:
IONNES COVSIN SENONIENSIS INVENIT PINXIT
PETRUS DE IODE IN ARS INCIDIT
A Paris chez Drevet aux Gallerie

Zona central inferior del grabado:
Vidit, examinauit, et praelo dignum censuit hoc paradigma Laurentius Beyerlinck S. Theologiae Licenciatus, Canonicus Antuerpiensis; et Censor Librorum.

Tejuelo añadido en el margen inferior:
49
Hispano Cristiana

CARTELA (traducción al español):
Parte superior central:
A LA POSTERIDAD EN TODO EL ORBE.

Moneda:
LUIS XIII, REY DE LOS FRANCESES Y DE LOS NAVARROS.

Dentro de la cartela:
A D. LUIS XIII, REY DE LOS GALOS Y DE LOS NAVARROS, HEREDERO CRISTIANÍSIMO DE D. ENRIQUE IV NO SÓLO DE LOS REINOS SINO TAMBIÉN DE LAS VIRTUDES, DEFENSOR ACÉRRIMO DE LA RELIGIÓN CATÓLICA Y ADMIRADOR EXIMIO Y VENERABILÍSIMO DE TODAS LAS ARTES, ESTA PINTURA DEL JUICIO FINAL POR JUAN COUSINIO FRANCO, GUILLERMO WITTENBROOT BELGA CON GUSTO DONA, DEDICA Y CONSAGRA.

Parte inferior izquierda, fuera de la cartela:
En Paris, casa de Drevet calle St. Iacques. A la nunciación. Por privilegio del Rey.

DENTRO DEL GRABADO
(traducción al castellano)

Ángel con cartela situado en el ángulo superior izquierdo:
Vigilad porque no sabéis el día ni la hora. Mateo. Cap. 25 (v. 13).

Ancianos con filacteria (Debajo de la anterior):
Recuerda cuando yo me ponía en tu presencia para hablar en bien de ellos, para apartar tu cólera de ellos. Por tanto, queden sus mancebos acuchillados en la guerra. Jeremías. Cap. 18 (v. 20-21).

Congregaré a todas las naciones y las haré bajar al Valle de Josafat: allí entraré en juicio con ellas. Joel. Cap. 4 (v. 2).

Personajes con tabla a la derecha:
Yo soy el Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob. Éxodo 3 (v. 6).

No tomarás el nombre de Dios en vano. Éxodo 20 (v. 7).

Ángeles con tablas en el centro:
El juicio abrió sesión y se abrieron los libros. Daniel. Cap. 7 (v. 10).

Y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros. Apocalipsis. Cap. 20 (v. 12).

Ancianos con filacteria situados a la derecha:
Yahveh demanda en juicio a los ancianos de su pueblo y a sus jefes. Isaías. Cap. 3 (v. 14).

En aquel tiempo se salvará tu pueblo, todos los que se encuentren inscritos en el libro de la vida. Daniel. Cap. 12 (v. 1).

Lado inferior izquierdo:
JEAN COUSIN SENONIENSES LO CREÓ Y LO PINTÓ
PIETER DE JODE LO GRABÓ
En Paris en la Galería Drevet

Zona central inferior del grabado:
Vi, examiné y juzgué digno de ser impreso este modelo Lorenzo Beyerlinck, Licenciado en S. Teología, Canónigo de Amberes y Censor de Libros.

Tejuelo añadido en el margen inferior:
49
Hispano Cristiana

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M.ª (Ed.) (1994): Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. Vistoria-Gasteiz: Patrimonio Nacional, Ephialte y Universidad del País Vasco, T.º VI, pp. 183-272.

[2] *Ibídem*, T.º VII, p. 15. VEGA, Jesusa (1992): Museo del Prado. Catálogo de estampas. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 353, donde recoge que, en 1628, Pieter de Jode II el Joven era miembro de la hermandad de Amberes; en 1632 trabajó en París; y en 1641 tenía como alumno a Mathias.

[3] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.ª (Ed.) (1994): op. cit., T.º VII, pp. 15-16; ROSENTHAL, Léon (1909): La Gravure. Paris: H. Laurens, p. 102.

[4] FRANCASTEL, Pierre ([1988] 1989): *Historia de la Pintura Francesa*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 423-424; BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger*. Paris: Librairie Gründ, T.º III, pp. 231-232.

[5] CHÂTELET, Albert y THUILLIER, Jacques (1963): *La Pintura Francesa. De Fouquet a Poussin*. Barcelona: Skira, p. 112.

[6] Las presentes notas las tomamos del importante, y ya clásico, trabajo de BLUNT, Anthony ([1953] 1998): *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, pp. 160-162. *Vid., etiam,* BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *op. cit.*, T.º III, p. 231.

[7] BLUNT, A. ([1953] 1998): *op. cit.*, p. 162.

[8] La obra está analizada en el importante trabajo de HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2003): *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de Pinturas*. Badajoz: Museo de Bellas Artes, pp. 33-35.

siglo

XVIII

Joaquín Ballester y Ballester

Valencia, 1740 – Madrid, 1808

Nacido en Valencia en 1740, y vinculado desde muy pronto a la Academia de San Carlos, Joaquín Ballester logró obtener en Madrid reconocidos méritos a su labor como grabador, prueba de lo cual fue el galardón que ganó en 1766 en el Concurso de la Academia de San Fernando, gracias a la prueba de repente que dibujó a partir del yeso del *Joven de la Espina*. De esta misma Institución llegaría a ser elegido académico supernumerario en 1772. Al año siguiente, y ya en su ciudad natal, fue nombrado Académico de Mérito por la de San Carlos, alcanzando en 1778 el título de Director Honorario de esta misma Corporación[1].

En su labor como ilustrador, debemos destacar el papel que Joaquín Ballester desempeñó realizando algunas de las estampas de las célebres ediciones del *Quijote* o *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta* (1772), una de las obras cumbre de la imprenta española, además de *La música,* de Tomás de Iriarte, el *Real Picaderos,* el *Parnaso Español,* de Quevedo, e infinidad de estampas religiosas –por ejemplo, la lograda estampa sobre dibujo de Rafael Ximeno del *Cristo muerto* (1795) de Alonso Cano–, portadas y viñetas de libros, entre las que sobresale la de las *Ordenanzas del Gremio de Plateros,* de 1792. Fue autor, asimismo, de algunas de las estampas que la Academia de San Fernando encargó para la publicación titulada *Antigüedades Árabes de España,* editada en dos partes en 1787 y 1804. En 1789, y bajo la protección e impulso del Conde de Floridablanca, se inició la colección de *Retratos de los Españoles distinguidos en las Letras, en las Armas y en la Política,* con la estampa que Joaquín Ballester grabó con el retrato del citado Floridablanca según dibujo de Ángel Bueno[2].

De esta amplia producción nos interesa destacar el trabajo que realizó para la obra titulada *Retratos de Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas,* de la cual forma parte el grabado dedicado a *Arias Montano* que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, junto a la efigie de "El Brocense", de *Rafael Esteve y Vilella,* que también custodia la citada Pinacoteca y de la que más adelante nos ocuparemos. La obra de los *Retratos* fue la primera gran empresa donde quedó patente el amplio número y sobrada calidad de los artistas grabadores que habían surgido en España en el siglo XVIII. Se inició bajo los auspicios de Floridablanca en 1788, fue continuada por Aranda y Godoy y culminó hacia 1820. La gestación de tan insigne relación de próceres coincidió con la creación de la Real Calcografía en 1789 bajo la dirección de Nicolás Barsanti, para convertirse en la empresa más importante de cuantas acometió ese departamento de la Imprenta Real.

La dirección de la obra recayó en Diego Rejón de Silva, oficial de segunda de la primera Secretaría de Estado desde 1785; a él se debe el proyecto general de esta magna publicación, dividida en una serie de cuadernos y un total de seis grabados en cada uno de ellos, cuatro de literatos, para los que se empleó el grabado a buril, y los dos restantes de militares y políticos que serían grabados *"al estilo de Bartolozzi"*, es decir, a puntos. Además, cada estampa se acompañaba de una hoja impresa con el epítome de la biografía del personaje efigiado. A Manuel Salvador Carmona, director de grabado de la Academia de San Fernando, se le pidió un informe con los nombres de los artistas que podían hacerse cargo de esta empresa; propuso a los de *"más mérito":* Fernando Selma, Francisco Muntaner, Joaquín Ballester y Juan Moreno Tejada, nómina inicial que más tarde sería ampliada[3].

La estampa dedicada a *Arias Montano* representa al erudito director de la *Biblia Políglota* de pie, de medio cuerpo, con la cruz de Santiago en el pecho, mientras se apoya en una mesa junto a libros a los que señala con la mano derecha. Para el grabado, Ballester utilizó un dibujo del pintor valenciano Agustín Esteve y Márquez (Valencia, 1753?), quien, a su vez, era tío del también grabador Rafael Esteve y Vilella[4].

***Retrato de Benito Arias Montano*, ca. 1791**

ARIAS MONTANO. // Teólogo consumado, doctísimo en las Lenguas Orienta- / les: dirigió la edición de la Biblia Poliglota, y asistió / al Concilio de Trento. Fué Capellan de Honor, y murió / en su Patria Sevilla año de 1598, á los 71. de su edad // Estevez lo dibuxó–Ballester lo grabó.

364 x 250 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
D.: Agustín Esteve.
G.: Joaquín Ballester.
Dibujo para grabar en Calcografía Nacional, D 6.
Col.: Formó parte del segundo cuaderno de la Col. *Españoles Ilustres*.
Depositado en el Centro de Estudios Extremeños.

Referencias: SORIA, M.S., 1957: n. 11, p. 74, fig. 30; PÁEZ RÍOS, E., 1966-1970: vol. I, n. 601/6, p. 155; GALLEGO, A.: 1978, n. 47, p. 84; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: T.º I, n. 2683, pp. 265-266; CARRETE PARRONDO, J., 2005: n. 58, p. 54.

Jacques-Simon Chéreau

Nacido en París, 1732

Escasas son las noticias que tenemos acerca de la actividad de este artista, a quien Bénézit cita como grabador y marchante de estampas en la ciudad del Sena, hijo de Jacques Chéreau (1688-1776), también grabador y marchante parisino[6]. Debía ser una familia dedicada al comercio de estampas, con los que en alguna ocasión estuvo relacionado Manuel Salvador Carmona durante la estancia que inició en París en 1752; en concreto, sabemos que realizó láminas para los editores Denis-Charles Buldet y para la viuda de F. Chéreau, quien es posible que tuviera alguna relación familiar con nuestro artista[7].

El grabado depositado en el Bellas Artes consta de dos hojas de una serie total de tres –falta la central–, y cabe decir que el tema representado, la *Crucifixión,* responde a las estampas de devoción que circularon por toda Europa durante la Etapa Moderna. Estilísticamente, la obra responde de pleno al siglo XVIII, dado el movimiento de las figuras integrantes de las escenas, y el tratamiento lumínico de las mismas. El estilo de las estampas entra en directa relación con el de los pintores Charles y su sobrino Louis Michael van Loo, cuyos óleos se difundían entonces en Francia a través del grabado[8]. ●

▲

***La Crucifixión*, s.f.**

A Paris Chez J.S. Chereau rue S. Jacques du Coq.

Grabado por Jacques-Simon Chéreau

590 x 360 mm. cada hoja. Grabado a buril en dos hojas de una serie de tres.

Sello circular al dorso: «SEINE / COLPORTAGE / 1874»[9].

Depósito del Museo Arqueológico de Badajoz.

N.º Inv. 13.873.

Rafael Esteve y Vilella

Valencia, 1772 – Madrid, 1847

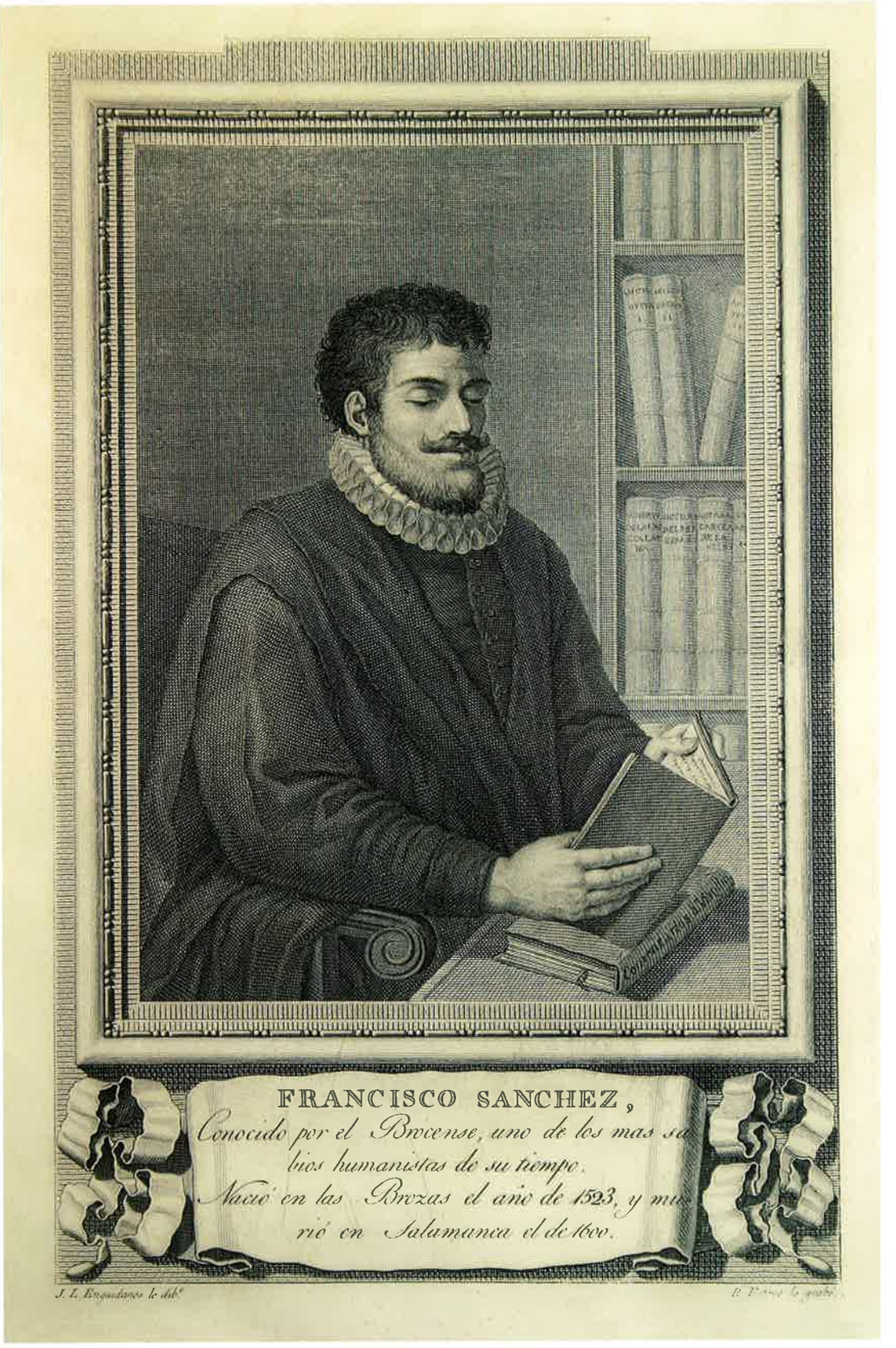
Nacido en el seno de una familia de artistas, Rafael Esteve y Vilella no seguiría los pasos de su padre José Esteve Bonet, escultor de Cámara, ni los de su tío el pintor Agustín Esteve o los de su hermano José, también escultor, pues desde muy pronto se inició en el estudio del grabado en la Academia valenciana de San Carlos. En 1789 logra una pensión, previa oposición, de seis reales diarios para estudiar en la Academia de San Fernando durante tres años. Sus rápidos progresos y sucesivos reconocimientos le valieron ya en 1796 el nombramiento de Académico de Mérito de la citada Academia de San Carlos[10].

Al igual que hicieron otros artistas valencianos, Rafael Esteve se instaló de modo permanente en Madrid a partir de la pensión de San Fernando, buscando con ello una mayor clientela y los apoyos que su padre iba a proporcionarle desde que accediera en 1790 al puesto de escultor de Cámara. Con apenas veinte años de edad, Rafael Esteve ya era considerado uno de los mejores grabadores del momento, prueba de lo cual fue su temprana participación en las series de estampas publicadas por la Real Calcografía, bajo la dirección de Nicolás Barsanti.

En este contexto debemos incluir la estampa que se conserva en el Bellas Artes de Badajoz con la efigie de "El Brocense". Entre 1796 y 1806, Esteve participó en la colección, nunca concluida, dedicada a los *Retratos de los Españoles Ilustres,* y cuya publicación se había iniciado en 1791. Esteve realizó las láminas de Francisco Pizarro, Francisco Salinas, Antonio de Ulloa, Francisco Sánchez "El Brocense", Jerónimo Gracián y Bernardo de Valbuena, y por cada una de las tres primeras consta que le fueron abonados 3.000 reales, siguiendo para ello la propuesta que hiciera en su momento Manuel Monfort –director de la Imprenta Real desde 1784–. De todas las empresas acometidas por la Calcografía, la más importante fue sin duda esta serie de retratos, proyectada por la Secretaría de Estado en 1788 bajo los auspicios de Floridablanca, y continuada por Aranda y Godoy. Como ya se ha dicho, el objetivo de esta colección, formada por un total de ciento catorce efigies, era dar a conocer, sobre todo en el extranjero, «los grandes hombres que en todo tiempo han precedido, y contribuir también a dar fomento a los grabadores por los retratos que se les encargan, perfeccionándose cada día más esta noble arte». Publicada en forma de cuadernos, la lámina con Francisco Sánchez constituía el grabado n.º 5 del cuaderno 14[11]. Realizado sobre dibujo original de José López Enguídanos (Valencia, 1760-Madrid, 1812)[12], en el grabado se representa al eminente humanista sentado, captado en ligero perfil de más de medio cuerpo, ojeando un libro que apoya en sus *Comentarios a Virgilio;* en el fondo de librería podemos apreciar su *Minerva de la Lengua Latina, Declaración del reino español, Notas a Garcilaso de la Vega* y las obras de Aristóteles.

Los contactos que el artista estableció a partir de este momento se tradujeron muy pronto en el primer encargo que recibió de Palacio en 1799, fecha en la que, por voluntad expresa de la reina María Luisa de Parma, se encargó de grabar los retratos de los monarcas para la *Guía de Forasteros* que vio la luz al año siguiente. Esteve se encargó de sacar los dibujos necesarios sobre los retratos oficiales de los reyes, que había pintado Goya, por lo que se estima que esta fue la primera ocasión en la que ambos artistas trabajaron juntos; con el tiempo, Esteve se convertiría en amigo personal del pintor de Fuendetodos. La dirección de este proyecto, que pronto recaería en Esteve ante la incapacitación que ya sufría Manuel Salvador Carmona por su avanzada edad, quien hasta entonces había ejercido como director del grabado en la Academia de San Fernando, le permitió alcanzar el título de grabador de Cámara en 1802 –aunque le fue concedido el 22 de diciembre de 1801, no lo juró hasta el 7 de enero del siguiente año–.

En 1807 el Rey resolvió que Esteve pasara a Francia e Italia por espacio de dos años como director de los pensionados. A su regreso a España, y una vez concluida la Guerra de la Independencia, Rafael Esteve, junto a Blas Ametller, se convirtió en uno de los principales transmisores de las técnicas calcográficas al siglo XIX. Y después de una intensa carrera, dedicada a la realización de retratos y reproducciones de obras de arte según práctica frecuente en la España ilustrada, nuestro artista falleció en Madrid el 1 de octubre de 1847 tras haber alcanzado el título de *mejor burilista español del siglo XIX.*



***Retrato de Francisco Sánchez "El Brocense"*, ca. 1801**

FRANCISCO SÁNCHEZ, // Conocido por el Brocense, uno de los más sa/bios humanistas de su tiempo. / Nació en las Brozas el año de 1523, y mu- / rió en Salamanca el de 1600.// J.L. Enguidanos lo dib° [dibuxó] – R. Esteve lo grabó.

350 x 240 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
D.: José López Enguídanos.
G.: Rafael Esteve y Vilella.
Dibujo para grabar en Calcografía Nacional, D 68.
Col.: 5º grabado del cuaderno 14º de la Col. *Españoles Ilustres*.
Depositado en el Centro de Estudios Extremeños.

Referencias: GALLEGO, A., 1978: n. 74, p. 103; PÁEZ RÍOS, E., 1966-1970: vol. IV, n. 8523, p. 55; Íd., 1981-1985: vol. 1, I-H n.º 7338-9, p. 324; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: T.º I, n. 2756, pp. 275-276; CARRETE PARRONDO, J., 2005: n. 128, p. 77.

Claude-François Fortier

París, 1775 – 1835

Escasas noticas conservamos de este grabador francés, nacido en París el 10 de abril de 1775 y fallecido en la misma ciudad el 21 de junio de 1835. Bénézit recoge en su diccionario la participación de Fortier en los salones parisinos a partir de 1819[13]. Por otro lado, y sobre la obra existente de este artista en España, en la Biblioteca Nacional se conservan varias de las estampas que hizo *Fortier* para la obra de *Laborde* titulada *Voyage de l'Espagne,* publicada en París entre 1806 y 1820[14].

En la Colección del Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva de este autor un bello grabado realizado a buril con el tema de una *Escena campestre*. Según consta en la propia lámina, la obra fue diseñada por Marchais, que debe hacer referencia al paisajista francés Pierre Antoine Marchais (1763-París, 1859), quien participó en los salones de la ciudad del Sena entre 1793 y 1849[15]. Asimismo, consta en el grabado que el tema campestre que podemos admirar en el mismo fue pintado por Both, quien debe ser François-Antoine Both, pintor y grabador activo en Francia en 1748[16]. Sobre Niquet L'ainé, quien se encargó de terminar la obra, no tenemos referencias.

La escena representada no deja de ser exponente del fuerte acento que tuvo en la pintura francesa el paisaje desde el siglo XVII. La lámina no está exenta de cierto sabor romántico dada la importancia que adquiere la naturaleza, que llena prácticamente toda la composición, frente al diminuto tamaño con el que están representados los *habitantes* de esa naturaleza o bosque que supera y envuelve al hombre. El manejo con el aguafuerte se pone de manifiesto en las gradaciones y acentos lumínicos que logra Fortier, acentuando los contrastes entre luces y sombras cuando la naturaleza se hace más espesa, y aclarando el fondo de la plancha cuando se trata de representar la lejanía, con las montañas y el cielo en el horizonte. Se trata de una obra que no se aleja de lo que había sido el clasicismo francés de autores como Nicolas Poussin (1594-1665) o Claudio de Lorena (1600-1682), a lo que hay que unir la lógica evolución de los estilos.

***Escena campestre*, s.f.**
Peint par Both // Dessiné par Marchais // Gravé á l'eau forte par Fortier // Termine par Niquet L'ainé

Inv.: Pierre Antoine Marchais.
P.: François-Antoine Both.
G.: Claude-François Fortier y Niquet L'ainé.
325 x 265 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
Depósito del Museo Arqueológico de Badajoz.
N.º Inv. 13.168.

Observaciones: presenta manchas de humedad.

Andrea Freschi

Bassano, Italia, 1774 –
† después de 1814

Andrea Freschi, grabador italiano nacido en Bassano en 1774, fue uno de los alumnos más aventajados de L. Schiavonetti, relación que le facilitó, al parecer, su traslado a Londres en 1800, apoyando con esto la idea que nos transmite en su libro Francisco Esteve Botey en relación a la deuda que tuvo Inglaterra durante toda la Edad Moderna con artistas holandeses, alemanes, flamencos e italianos, lo que también se hizo extensivo al arte del grabado[17]. Nuestro autor practicó la técnica de grabado a puntos o a la manera del florentino Francesco Bartolozzi (1735-1813), con la que se dedicó sobre todo al retrato y a la creación de estampas con reproducciones de pinturas y dibujos tanto suyos como realizados por otros artistas contemporáneos.

Bartolozzi se encargó de sistematizar el grabado a puntos que, en realidad, debe su origen directamente a grabadores del siglo XVII, como Boulanger, Suyderhoeg y, sobre todo, Morin, que había sido productor de estampas en Inglaterra, con ruletas, buriles y preparaciones análogas a las que sirven para la ejecución del aguatinta, con variados acentos y dulces desvanecidos,' según afirma Esteve Botey, y el cual estriba en el uso exclusivo del punto más grueso o menos próximo a otros producidos por el efecto de un juego de punzones de distinto grosor[18].

En la estampa se recrea una de las escenas del *Romance de Angélica y Medoro* que Luis de Góngora y Argote (1561-1627) se encargó de inmortalizar (1602). El romance se basa en un episodio que se narra en el *Orlando Furioso* (1506) del poeta italiano Ludovico Ariosto (1474-1533), una de las obras favoritas del precitado literato del Siglo de Oro. El conde Orlando, también conocido como Rolando o Roldán, caballero de la corte de Carlomagno, se enamora de Angélica, hija de Galafrón, rey de Catay (la China), refugiada en occidente por las intrigas de una usurpadora. Pese a que Orlando la persigue a lo largo de diversas aventuras, Angélica se enamora de un pobre soldado sarraceno llamado Medoro. Cuando el conde llega a los lugares donde Angélica y Medoro han consumado su amor, enloquece y desde entonces andará errante y desnudo hasta que recupere la razón al cabo de un tiempo. Es justo el momento previo a este instante el que se representa en la estampa grabada que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz.

***Angelica y Medoro,* 1795**
T. Matteini invent' // Angelica and Medoro // A. Freschi sculp'.

D.: Theodoro Matteini.
G. Andrea Freschi.
285 x 352 mm. Cobre; grabado de puntos, a la manera de Bartolozzi.
Ed.: Editado en 1797 por L. Schiavonetti, n.º 12 Michael's Place, Brompton.

Referencias: VEGA, J., 1992: n. 1765, p. 346; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: T.º I, n. 192, p. 73.

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Entre las diversas facetas que Goya cultivó a lo largo de su fructífera carrera artística, la de grabador es equiparable a la que alcanza como pintor, y su trascendencia es similar a la que tienen Durero y Rembrandt que, junto a Goya, son las tres grandes figuras en la historia del grabado. A través de la obra grabada del artista, y en palabras de Beruete y Moret, se puede apreciar el genio de este hombre pleno de imaginación, y el reflejo de una serie de emociones plenamente sentidas, y expresadas luego sin ningún tipo de atenuación y fuera de todo convencionalismo[19].

Con una especial predilección por el aguafuerte, y no por la técnica de talla dulce que entonces estaba más extendida en los círculos académicos, Goya se inició en el arte del grabado en la década de 1770, aunque no fue hasta 1778 cuando, estando ya en Madrid, el artista hizo once grabados con reproducciones de obras de Velázquez, coincidiendo con su acceso a las colecciones reales[20]. Este conjunto de láminas no fue más que el principio de una amplia producción, que muy bien podemos ejemplificar a través de las doscientas veintiocho láminas de cobre abiertas por Francisco de Goya que conserva en sus fondos la Calcografía Nacional, y con las cuatro conocidas series que el artista hizo bajo los títulos de los *Caprichos* (1797-1799), los *Desastres de la Guerra* (1810-1815), la *Tauromaquia* (1814-1816), los *Disparates* (1815-1824) y *Los Toros de Burdeos* (1825), que ya realiza con la nueva técnica de la litografía, que Aloys Senefelder había descubierto en Múnich hacia 1796[21].

De la obra grabada de Goya, el Museo de Bellas Artes de Badajoz custodia en sus fondos tres hermosas láminas: *El agarrotado* no pertenece a ninguna serie, mientras que las dos restantes, *La Filiación* y *Devota profesión,* forman parte de una de las obras, *Sueños* (1796-1797), que sirvieron de suelo nutricio para la gestación y posterior confección de los *Caprichos.*

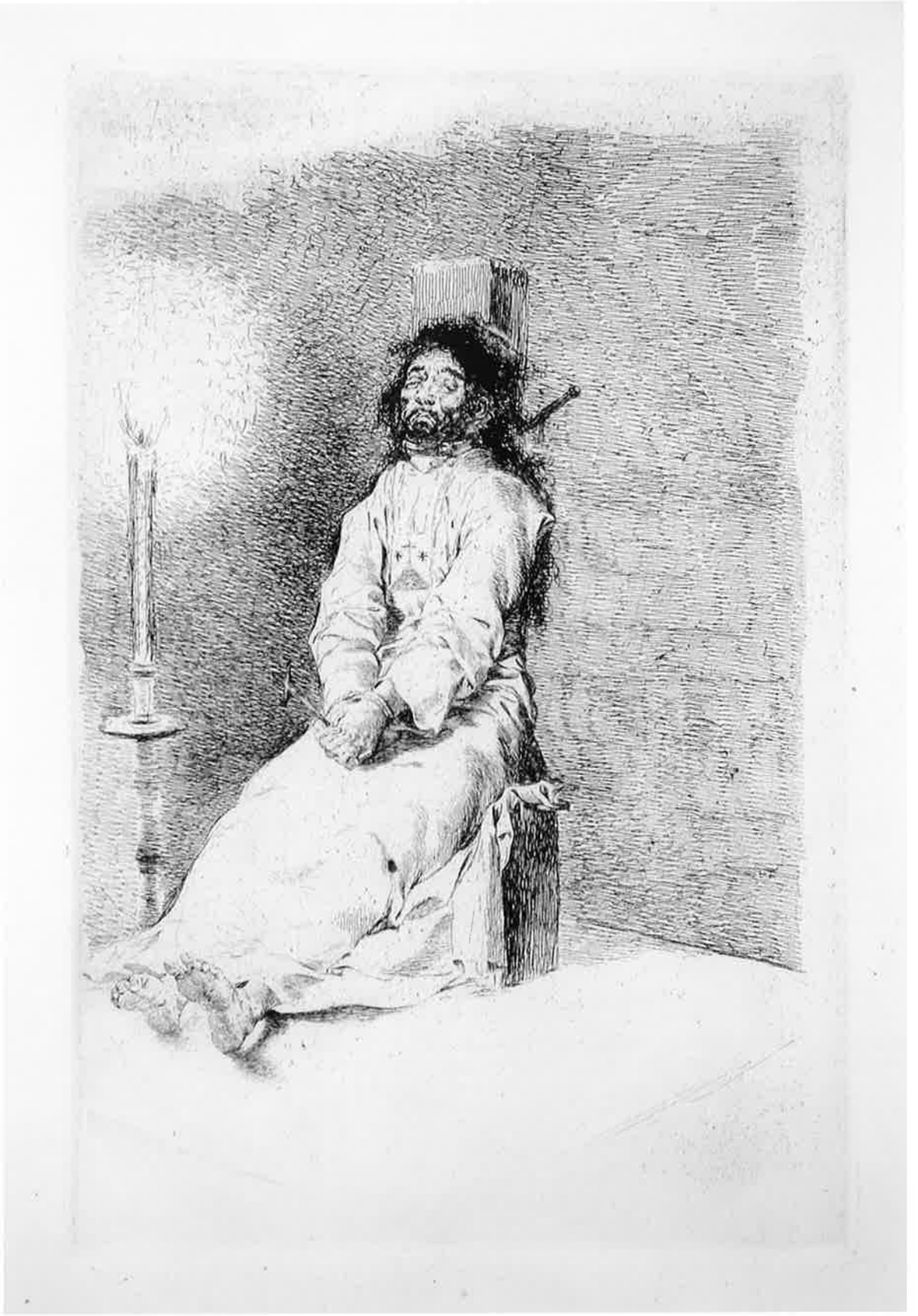
Ejecutado entre 1778 y 1780, *El agarrotado* ha sido una de las láminas que más se han reproducido, dados el asunto y la composición de la misma[22]. Teniendo en cuenta que fue tirada en el mismo papel que las copias velazqueñas antes citadas, es probable que fuera realizada junto a éstas o inmediatamente después. El éxito de la obra no reside tanto en habernos presentado una escena costumbrista –aún serían frecuentes por mucho tiempo las ejecuciones públicas– cuanto una imagen de gran verismo donde se acentúa el dramatismo del proceso al que es sometido el reo: «un agarrotado, rígido en su banquillo fatal, con la expresión que quedó lívida y congestionada como clavada por el collar de hierro a la espiga, sus manos apretando el crucifijo y los pies desnudos violentamente contraídos, se presenta casi de frente, cubierto con su ropa y un escapulario colgado sobre su pecho. Un cirio ardiente a su derecha en el tablado es la sola compañía del agarrotado»[23]. Es precisamente este recurso anecdótico, el del cirio, el que le permite al artista acentuar los juegos de luces y sombras, recortando la imagen del reo sobre el fondo, del que surge el palo del garrote, del que parece casi una prolongación, un muñeco desarticulado y figura humana a la vez[24]. Por todo ello, la lámina resulta capital en la obra del artista[25], y anuncia, a través del ambiente tenebroso que recrea, los tópicos románticos para los que Goya constituye una antesala de excepción. De hecho, debió ser esta imagen fuente de referencia para las que el autor recreó, de forma muy similar, en la serie dedicada a los *Desastres de la Guerra,* y, sobre todo, en la lámina 34 de esta obra, titulada *Por una navaja*[26].

Según Beruete y Moret, de la lámina con *El agarrotado* se habían realizado tres tiradas hasta 1944; una en tiempos del autor y dos por la Calcografía Nacional. En la primera tirada se produjo un desgaste o calva en la parte derecha de la cabeza del reo. Con posterioridad, Goya u otra mano menos experta retocó aquella zona, dando lugar a un borrón, que se aprecia claramente en la lámina que nos ocupa, que, según reza al dorso de la misma, fue estampada en la Calcografía Nacional[27]. Y según la anotación que consta en la parte posterior del marco que contiene los dos grabados restantes de Goya conservados en el Bellas Artes, es posible que, junto a éstos, llegara la lámina del agarrotado, procedentes las tres de la colección madrileña del abogado y político regeneracionista don José Canalejas Méndez (1854-1912), encargado de diversas carteras

1. *El agarrotado*, 1778-1780

180 x 120 mm. Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte y ¿buril?. Plancha depositada en la Calcografía Nacional, Inv. 3755, R. 3600. Dibujo preparatorio, British Museum, Londres, 1850.7.13.11. Inscripción en la parte trasera del marco: «Calcografía Nacional. Aguafuerte. 1778/80».

Referencias: VEGA, J., 1992: n. 234, p. 60; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: T.º II, n. 3755, p. 430



ministeriales durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y el reinado de Alfonso XIII, y a cuyos descendientes le fueron adquiridos en septiembre de 1957 a través de una intermediaria y amiga de la familia.

Los dos grabados restantes de Goya forman parte de la serie *Sueños* (1796-1797) y ésta, a su vez, del proceso creativo de los *Caprichos.* El inicio de dicho proceso se ha situado convencionalmente en los dibujos del *Álbum de Sanlúcar,* realizados en 1796 a raíz de la estancia que el artista pasó en el palacio que tenía la Duquesa de Alba en Sanlúcar de Barrameda. Un segundo álbum, conocido bajo el título de *Álbum de Madrid,* que suele fecharse en los primeros meses de 1797, y que fue realizado tras el deterioro que sufrieron las relaciones del pintor con Cayetana de Alba, constituye el paso siguiente del proceso creativo de los *Caprichos.* Al *Álbum de Madrid* le suceden los *Sueños,* un conjunto de veintiséis dibujos que el artista pensó grabar y realizó entre 1796 y 1797. El título de la serie recuerda el recurso habitual del sueño en la literatura del Siglo de Oro, garante de la impunidad necesaria para denunciar los males sociales como efecto de la ensoñación. Excepto tres de los dibujos de esta serie, el resto contienen huellas del cobre, signo claro de haber sido calcados sobre tal lámina y que Goya tuvo la voluntad de llevaros a la estampa, como bien ponen de manifiesto los dos grabados conservados en el Museo de Bellas Artes. El paso de los *Sueños* a los *Caprichos* aún necesitó de otro tercer nivel de dibujos preparatorios hasta llegar a la concreción de la serie de las ochenta estampas[28]. A esta serie de repertorios Pierre Gassier y Juliet Wilson-Bareau añadieron en 1970, como precedentes de los *Caprichos,* algunos de los dibujos del *Álbum A* y del *Álbum B,* que en la actualidad se conservan en distintas colecciones públicas y privadas de Europa y América[29]. Dos razones justifican la complejidad del proceso creativo: los *Caprichos* son una acumulación de trabajos, algunos de ellos realizados expresamente para los grabados y otros no; y la capacidad de Goya para expresar ideas similares a través de distintos procedimientos plásticos.

Los *Sueños* (los dibujos se conservan en el Museo Nacional del Prado), pues, representan la fase inicial directamente relacionada con el proceso creativo de los *Caprichos;* la segunda fase está constituida por los dibujos preparatorios que ya hemos citado. La primera parte de los *Sueños* está formada por un conjunto de diez dibujos dedicados al tema de la brujería, estrechamente ligado a la obra titulada *Relación del auto de fe celebrado en Logroño en 1610* anotada por Moratín[30]. A esta primera parte de la obra corresponde el *Sueño 3,* titulado *Devota profesión,* que se corresponde plenamente con el *Capricho 70,* del mismo título. Las interpretaciones de la estampa las podemos resumir aludiendo a la personificación que muestra de España, la cual aparece de pie sobre los hombros de la ignorancia, y dedicada a la adoración del fanatismo y la superstición, representados por medio del libro que sostienen con tenazas dos obispos transformados en brujas por el pecado de la lujuria[31].

La segunda parte de los *Sueños* está compuesta por una serie de estampas de asuntos amorosos, y se cierra con un grupo de imágenes dedicadas a temas diversos. El tercero de los grabados de Goya que custodia el Bellas Artes sería, pues, el primero del segundo conjunto temático de los *Sueños,* titulado *La filiación,* el cual sirvió como punto de partida para el *Capricho 57,* del mismo título. En él aparece representada una escena de esponsales de poca gracia, según comenta Beruete y Moret, quien añade que «aquí se trata de engatusar al novio haciéndole ver por la egecutoria quienes fueron los padres, abuelos, bisabuelos y tatarabuelos de la Señorita ¿y ella quien es? luego la verá»[32]; la muchacha tiene dos caras: su verdadero rostro y una máscara; y la máscara es, evidentemente, la de zorra, y el zorro es la imagen de la lujuria, del engaño e hipocresía[33]. ●

2. *Sueño 3, Devota profesión,* 1796-1797

185 x 120 mm. Aguafuerte y aguatinta.
Trabajo preparatorio para el *Capricho 70*.
Dibujo original, Museo Nacional del Prado, D.4392. Realizado con tinta de bugallas a pluma y retoques de sanguina, con huella del cobre.
Grabado enmarcado junto al siguiente.

Referencias: BLAS, J., MATILLA, J. Manuel y MEDRANO, J.M., 1999: n. 70, pp. 352-355, donde se recogen todas las referencias de la obra.

3. *Sueño 11, La filiación,* 1796-1797

185 x 120 mm. Aguafuerte y aguatinta.
Trabajo preparatorio para el *Capricho 57*.
Dibujo original, Museo Nacional del Prado, D.4201. Realizado con tinta de bugallas a pluma y retoques de sanguina, con huella del cobre.
Grabado enmarcado junto con el anterior.
Inscripción al dorso: «Grabados adquiridos a doña Rita Molino, de Madrid, en septiembre de 1957 amiga de la familia de don José Canalejas de cuya colección procede».

Referencias: BLAS, J., MATILLA, J. Manuel y MEDRANO, J.M., 1999: n. 57, pp. 298-301, donde se recogen todas las referencias de la obra.

Laurent

París, segunda mitad del siglo XVIII – principios del siglo XIX

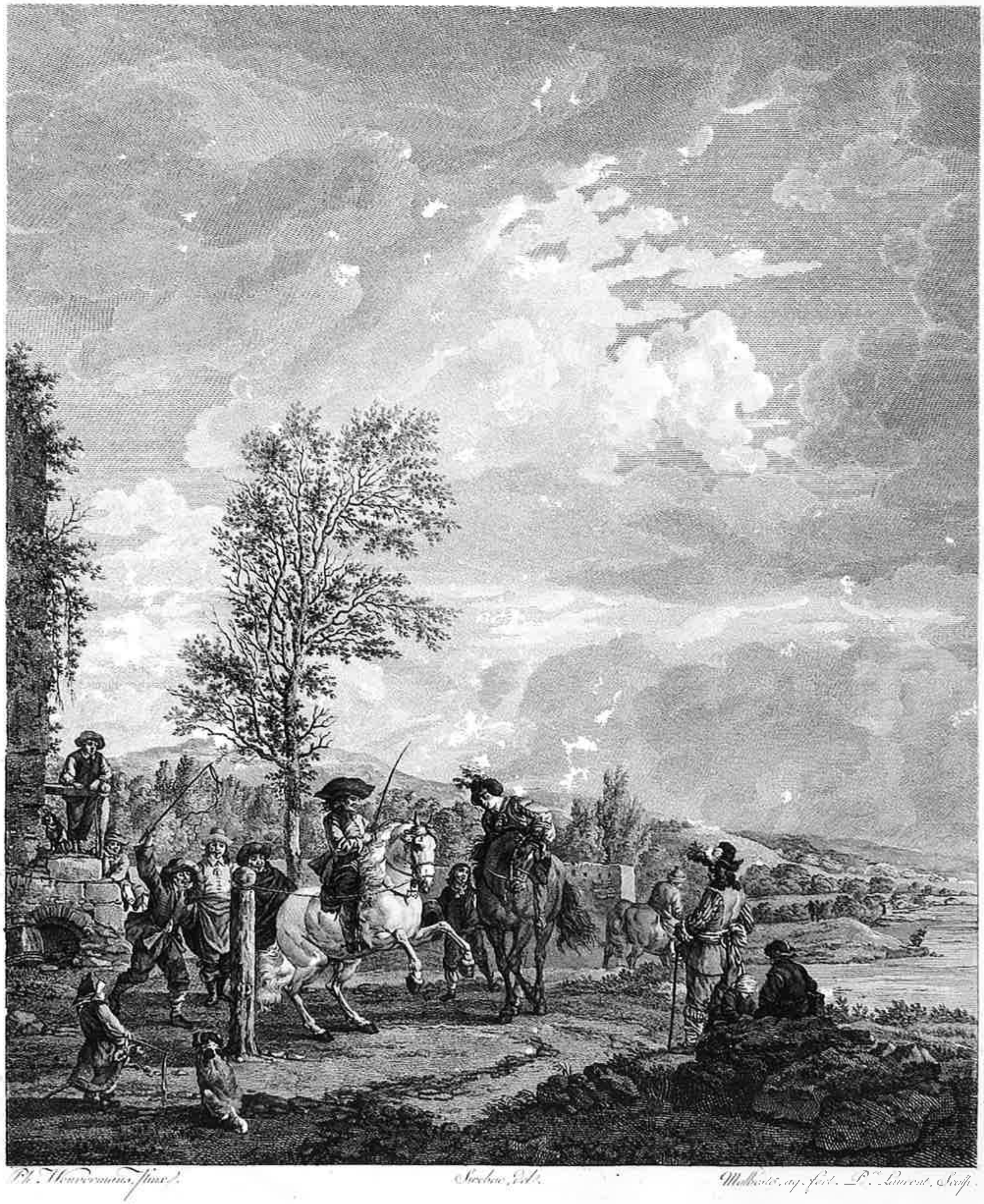
Bénézit recoge en su diccionario un gran número de artistas, muchos de ellos grabadores, con este mismo nombre, aunque cita a uno en particular, que recoge como Laurent, y del que dice haber sido grabador en el siglo XVIII parisino, y participante en la ilustración de *La grande galerie de Versailles parue* en 1752[34]. En los fondos de la Calcografía Nacional también se conserva un *Diploma del Ministerio de Fomento* cuya letra grabó Laurens, a quien se cita como un artista activo en el siglo XIX[35].

Poco más sabemos de los autores que figuran nominados en la inscripción grabada en la propia lámina que nos ocupa, de los que tan sólo podemos señalar que Swebac puede hacer referencia a H. Swebac, grabador al aguatinta y a la *mezzotinte*, técnica empleada sobre todo para la reproducción de cuadros, y diseñador de retratos, con una actividad artística que desempeñó fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XIX. Señalemos, asimismo, que también trabajó como grabador para autores como A. Deveira, P.E. Destouches, Fragonard, Th. Lawrence o Massé.

Sobre un amplio celaje y diversos acentos paisajísticos se desarrolla la escena de equitación que da nombre a este grabado, en el que es evidente que el artista se siente atraído por la captación de esta serie de escenas de la vida cotidiana, que poco después se desarrollarían a través del costumbrismo de corte romántico. Como suele ser habitual en estos casos, el artista no persigue más que la recreación detallista de la escena, en la que no incorpora ningún elemento de crítica o denuncia social, pues la finalidad de la misma no sería más que decorativa, o la de formar parte, tal vez, de una publicación en esa misma línea.

***Escena de equitación*, s.f.**
Ph. Wouvermans, Jimxs // Swebac, dels // Malbasté, aq. Fort. Pre. Laurent, sculp.

Grabado de Laurent.
325 x 265 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
Depósito del Museo Arqueológico de Badajoz.
N.º Inv. 13.220.


Ph. Wouwermans, pinx.
Malbeste, aq. fort. P.re Laurent, Sculp.

Manuel Salvador Carmona

Nava del Rey, 1734 – Madrid, 1820

Al igual que su tío Luis Salvador Carmona, escultor de reconocido prestigio en la España del siglo XVIII, Manuel también llegó a convertirse en uno de los grandes próceres de nuestra Historia del Arte, aunque en su caso lo hizo en el campo del grabado, donde se desempeñó como uno de nuestros más grandes maestros[36].

El obstáculo que suponía para ellos el origen humilde de su familia, dedicada al cultivo de la tierra durante generaciones, pudo superarse gracias al apoyo que tuvo Luis de un canónigo de Segovia para que pudiera estudiar escultura. Una vez situado, éste se convertiría desde Madrid en el protector de sus sobrinos, José, Manuel y Juan Antonio. En un principio, Manuel se dedicó a la práctica de la escultura y al estudio del dibujo en la Academia de San Fernando. Sin embargo, su inclinación hacia las artes del grabado pronto definirán una trayectoria que se inicia con la pensión que logra en 1752 del Rey para aprender grabado en París, dentro del marco favorable que le ofrecía la creación –el 12 de abril de ese mismo año– de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que su tío Luis había sido nombrado director adjunto de escultura.

Bajo la dirección del célebre académico Nicolas Dupuis y la tutela del Tesorero real en París Francisco Ventura Lovera, Manuel Salvador Carmona permaneció durante once años en la ciudad del Sena trabajando intensamente y tratando de atraerse a todo aquél que pudiera brindarle su apoyo para futuros encargos –Ricardo Wall, ministro de Estado; el Conde de Valparaíso, ministro de Hacienda, etc.–. La recompensa a etapa tan dilatada la obtuvo cuando la Real Academia de Pintura y Escultura de París le nombró académico agregado en 1759, lo que conllevaba el honor de titularse Grabador del Rey.

En 1762 regresa a España después de haber contraído matrimonio con Margarita Legrand ese mismo año, unión de la que nació una niña que fallecería a los pocos años. Ya en nuestro país, la Academia de San Fernando le concedió el título de Académico de Mérito por el grabado en dulce en 1764, aunque en realidad la pretensión del artista era haber sido nombrado Director Honorario de la Corporación. Pronto fue adquiriendo nuevos títulos, como el de Asociado Artista Honorario de la Academia Real de Pintura, Escultura y Arquitectura de Toulouse, en 1768; y el acceso a la plaza de director de grabado en dulce en la Academia de San Fernando, que se le concede en 1777 a raíz de la muerte de Juan Bernabé Palomino.

Una vez consolidada su posición en la Corte española, y viudo de Margarita Legrand, Manuel Salvador viaja a Roma para contraer matrimonio con la hija mayor de Rafael Mengs, Ana María. Su estancia en la ciudad eterna le sirvió para ver y estudiar «las producciones de las Bellas Artes de que tanto abunda Italia», y para contemplar «las Galerías y lo más principal de aquella ciudad».

En 1782 el Conde de Floridablanca le encargó a Carmona la estampa del retrato de Carlos III que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, según la pintura de su suegro Antonio Rafael Mengs (1728-1779) que actualmente custodia el Museo Nacional del Prado (Inv-2200)[37]; incluso se dio orden para que el cuadro se trasladara de Palacio a casa del grabador. Por esta estampa se sabe que se le llegaron a pagar treinta y seis reales por cada una, siendo ésta, la producción de láminas por encargo, una de sus principales fuentes de ingreso. En la obra, al igual que en las mejores piezas de su producción, Carmona se caracteriza por el delicado manejo del buril, gracias al cual logra multitud de matices y un acertado tratamiento de sombras mediante las que crea efectos de profundidad. No olvidemos que el lento y paciente aprendizaje con Nicolas Dupuis en París le permitió asimilar el dominio del buril de los célebres maestros del grabado francés, que él supo trasladar al género del retrato, donde su técnica sobresalió con más mérito. A estas notas se unen las características con las que Mengs realizaba sus retratos, siempre dotados de primorosos ropajes, sedas, condecoraciones y vistosas bocamangas.

A finales de 1783 Carmona fue nombrado Grabador de Cámara en la plaza que estaba vacante desde la muerte en 1777 de Juan Bernabé Palomino, lo que a su vez le supuso un incremento de 2.000 reales en su pensión anual, que ya ascendía a 8.000 reales anuales. En este marco

***1. Retrato de Carlos III,* 1783**
Pintado por Mengs. Grabado por Carmona 1783. / CARLOS III REY DE ESPAÑA Y DE LAS INDIAS

550 x 400 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
P.: Antonio Rafael Mengs.
G.: Manuel Salvador Carmona.
La lámina fue encargada en 1782 por la primera Secretaría de Estado.

Referencias: CARDERERA, V., [1862] 1950: pp. 49-50; OSSORIO Y BERNARD, M., [1868] 1975: p. 617; VIÑAZA, C. de la, 1889: T.º II, p. 107; PÁEZ RÍOS, E., 1966-1970: n. 1711-63; Íd., 1981-1985: vol. 3, p. 104; VEGA, J., 1992: n. 1064, p. 202; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004, I, p. 100, Inv. 445; CARRETE PARRONDO, J., 1989a: n. 196, p. 129.

CARLOS III REY DE ESPAÑA Y DE LAS INDIAS

debemos encuadrar el magisterio que ejerció sobre los que luego serían grandes grabadores, como Manuel Alegre, Luis Fernández Noseret y Blas Ametller, con quienes haría posteriormente varias obras en colaboración, en especial la serie de los *Retratos de los Españoles Ilustres* para la Real Calcografía, y a la que ya nos hemos referido. También fue maestro de su hermano Juan Antonio, quizás, su mejor discípulo.

Durante la Guerra de la Independencia siguió trabajando en Madrid y tomó partido por Femando VII. En los últimos años de su vida aún recibiría los honores de ser nombrado miembro de varias corporaciones: las academias de San Luis de Zaragoza, San Carlos de Valencia o la de San Lucas de Roma. Murió en Madrid en 1820, cuando contaba ochenta y seis años de edad.

La obra grabada de *Carmona* se caracteriza por su amplitud temática y el elevado número de obras menores que realizó, entre mapas, marinas, portadas, orlas, emblemas etc. Le siguen en cantidad las escenas evangélicas, tema mariano y santos, es decir, las estampas de devoción. El retrato y las láminas con temas profanos –escenas de género, mitología, alegorías, etc.– constituyen un porcentaje menor en comparación con las ya citadas. Y, sin embargo, fue el retrato el género en el que logró excelentes calidades cuando dispuso de pinturas o dibujos también de calidad. En este sentido, es llamativa la diferencia existente en los retratos de *Carlos III* y *Manuel Godoy* que conserva la Pinacoteca badajoceña, realizado este último sobre dibujo de José Beratón (1747-1796)[38] a diferencia del primero, para el que se sirvió del homónimo cuadro de Antonio Rafael Mengs que conserva en la actualidad el Museo Nacional del Prado. El retrato del monarca le valió a Carmona el nombramiento de Grabador de Cámara al que antes nos hemos referido[39]. Entre sus más sobresalientes producciones en este género, es de obligada cita la serie de retratos que hizo para las distintas ediciones de la conocida *Guía de Forasteros,* para la que se comprometió a partir de 1790 a tener al corriente el retrato del Rey, además de las series de los ya citados *Retratos de los Españoles Ilustres* y el *Parnaso Español* (1768-1783).

2. Retrato de Manuel Godoy, **ca. 1795**

J. Beraton lo dibuxó. M.S. Carmona lo grabó. / EL EXC. SR. PRINCIPE DE LA PAZ

165 x 95 mm. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.
D.: José Beratón.
G.: Manuel Salvador Carmona.
Adquirido en 1986.

Referencias: PÁEZ RÍOS, E., 1966-1970: n. 3806-2; Id., 1981-1985: vol. 3, p. 103. Hay un primer estado con la inscripción «EL Exc. Sr. DUQUE DE LA ALCUDIA»: CARRETE PARRONDO, J., 1989a: n. 339, p. 184.

Choricero de Extremadura

Anónimo

Lejos del grabado de calidad, en crisis a comienzos del siglo XVIII, se sitúa este otro tipo de láminas más de tipo popular, cuya abundancia en esta centuria es notoria y heredera a su vez de la trayectoria marcada en el siglo anterior; este auge se proyectará a la centuria de mil ochocientos, y únicamente empezará a decaer en la Restauración y a tenor de la implantación de las nuevas técnicas de impresión y del impulso que entonces empezó a cobrar el periodismo. Pliegos de romances, la indumentaria popular, majos y petimetres o personajes grotescos, fueron los campos temáticos que más cautivaron al público asiduo a este tipo de estampas, para las que se hace difícil establecer una lógica evolución teniendo en cuenta que en ellas perviven, en muchas ocasiones, tradiciones del siglo XVII, etapa de la que incluso proceden algunas de las incorporaciones que se hacen a los grabados –es el caso, sobre todo, de los tacos en los romances [40]–.

En paralelo al grabado popular se desarrolló un capítulo muy interesante, y en lo que se refiere a este tipo de obras, en tanto que sirvió de base para cimentar las raíces de lo que poco después sería el costumbrismo de corte romántico. En su trayectoria tuvieron un papel muy importante los grabados que se difundieron a través de las colecciones de trajes y de *gritos,* de bailes, o a través de aquellas estampas sueltas que recreaban escenas de juegos o acontecimientos cotidianos. Para ello, los artistas de nuestro país tuvieron que recurrir a los importantes precedentes que ya existían en la vecina Francia o en Italia, puesto que el grabado popular había sido incapaz de atender de un modo adecuado los cambios en las modas, usos y costumbres.

En esta línea, hay que citar sobre todo a Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, autor de la colección más importante de todas las que aparecieron en España en el último tercio del siglo XVIII, titulada, según rezaba en el primer cuadernillo publicado en 1777 con doce figuras, *Colección de Trajes de España*. En 1788 aparecía el séptimo y último cuadernillo de la serie, con un total de 76 estampas. El éxito que alcanzó la obra se pone de manifiesto en la denuncia que años después haría su autor a raíz de la aparición de otras colecciones fraudulentas; empero, y aunque pueda parecer anecdótico, es interesante tener en cuenta este dato para justificar la existencia de estampas que, o bien pudieron inspirarse en las de Juan de la Cruz, o bien en las que editaron posteriormente A. Rodríguez y José Ribelles y Helip, también bajo el título de *Colecciones de Trajes*[41].

Sin embargo, y a pesar del precitado título, las estampas tenían una escasa relación con las colecciones de trajes; se trataba más bien, sobre todo en el caso de Juan de la Cruz, de una colección de tipos populares, semejantes a las que ya se estaban haciendo en Francia, Italia o Alemania. El *Choricero de Extremadura,* conservado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, entraría plenamente en estas series, y guarda una estrecha relación, en lo que respecta al tipo representado, con la lámina que el propio Juan de la Cruz publicó en el segundo cuaderno con el n.º 13, dedicada al *Choricero*. En nuestro caso, el grabado que nos ocupa bien podría haber sido una adaptación de aquélla, e identificado con el número 14[42]. ●

Choricero de Extremadura

230 x 140 mm. Cobre; aguafuerte y buril, N.º 14.
Obra depositada en el Centro de Estudios Extremeños.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Sobre este grabador pueden consultarse los siguientes trabajos: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (1970): *Guía abreviada de artistas valencianos.* Valencia: Ayuntamiento, pp. 39-40; ALEGRE NÚÑEZ, Luis (1968): *Catálogo de la Calcografía Nacional.* Madrid: [s.n.], p. 191; CARRETE PARRONDO, Juan (1978): *El grabado calcográfico en la España Ilustrada. Aproximación Histórica. Estampas de Manuel Salvador Carmona. Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII.* Madrid: Club Urbis, p. 54; ESPÍN RAEL, Joaquín (1931): *Artistas y artífices levantinos.* Lorca: "La Tarde de Lorca", p. 368; FERRAN SALVADOR, Vicente (1943): *Historia del grabado en Valencia.* Valencia: Imp. Jesús Bernés, pp. 86-88; RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1971): *La imprenta de Don Antonio de Sancha (1771-1790). Primer intento de una guía bibliográfica para uso de coleccionistas y libreros.* Madrid: Castalia, p. 237; VELASCO AGUIRRE, Miguel (1934): *Catálogo de los grabados de la Biblioteca de Palacio.* Madrid: Gráficas Reunidas, p. 45.

[2] Sobre la producción artística de nuestro grabador *vid.* CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano (1987): *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Vol. XXXI de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 461, 526, 533, 541-543, 562, 570, 589, 593, 604 y 611.

[3] Las referencias a la obra de los *Españoles Ilustres* en VEGA, Jesusa (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 233-234.

[4] Iniciado en la pintura en la tradición de Mengs, pronto se dejaría influir por la obra de Goya, de quien fue ayudante y a quien copió abundantemente. En 1800 fue nombrado pintor de Cámara y académico de mérito por San Carlos. Después de la Guerra de la Independencia, fue eclipsado completamente por Vicente López. La última referencia que tenemos del mismo data de 1820, en que vivía casi sin vista en Valencia; moriría poco después: GALLEGO, Antonio (1978): *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n. 47, pp. 83-84.

[5] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *Calcografía Nacional: Catálogo general.* Madrid: Calcografía Nacional, 2004, T.º I, p. 265.

[6] BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger.* Paris: Librairie Gründ, T.º II, p. 711.

[7] CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. (1987): *op. cit.*, p. 506.

[8] *Vid.*, por ejemplo, la serie de estampas que Manuel Salvador Carmona realizó con obras de Van Loo: CARRETE PARRONDO, J. (1989): *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona.* Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, pp. 48 y 49. *Vid., etiam,* CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, p. 567, n.º 4735.

[9] Que traducido vendría a ser: «Venta ambulante en el Sena 1874».

[10] Sobre este grabador pueden consultarse las siguientes obras: ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970): *op. cit.*, pp. 129-130; ALEGRE NÚÑEZ, L. (1968): *op. cit.*, pp. 204-205; BOIX, Vicente ([1848] 1979): *Memoria para escribir la biografía de don Rafael Esteve, primer grabador de cámara de S. M.* Valencia: Librerías París-Valencia; OSSORIO Y BERNARD, Manuel ([1868] 1975): *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX,* Madrid, Argensola. Esta edición de 1975 amplía la primera de 1868 con nuevas noticias de artistas hasta el año 1883, pp. 216-219; PÁEZ RÍOS, Elena (1966-1970): *Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, T.º V, p. 316; Íd. (1981-1985): *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional,* Madrid: Dirección general de Bellas Artes, T.º I, pp. 321-327; VIÑAZA, Conde de la (1889): *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid: Tip. de los Huérfanos, T.º II, pp. 183-185; VEGA, J. (1992): *op. cit.*, pp. 40-41. La referencia bibliográfica más completa y actualizada sobre el autor en NÁJERA, Purificación (1986): «Rafael Esteve, Grabador», en CARRETE PARRONDO, J. (Coor.) (1986): *El grabador Rafael Esteve 1772-1847.* Catálogo de la Exposición. Valencia: Fundación Caja de Pensiones, pp. 11-22.

[11] GALLEGO, A. (1978): *op. cit.*, n. 74, p. 103.

[12] José López Enguídanos fue alumno de la Academia de San Fernando, donde obtuvo varias recompensas por su trabajo en 1781 y 1784. Llegó a ser pintor de Cámara. Y entre sus obras, destacan los dibujos que hizo para el *Quijote* anotado por Quintana (1797). También se desempeñó como grabador, aunque nunca alcanzó la fama de su hermano Tomás: GALLEGO, A. (1978): *op. cit.*, p. 98.

[13] BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *op. cit.*, T.º IV, p. 445.

[14] PÁEZ RÍOS, E. (1981-1985): *Repertorio de grabados españoles..., op. cit.*, T.º I, pp. 356-357.

[15] BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *op. cit.*, T.º VII, p. 62.

[16] *Ibidem*, T.º II, p. 200.

[17] ESTEVE BOTEY, Francisco ([1935] 1993): *Historia del grabado.* Madrid: Clan, pp. 249 y ss.

[18] *Íd.*, p. 251.

[19] BERUETE Y MORET, Aureliano de (1928): *Goya, pintor de retratos* [1915]; *Goya, composiciones y figuras* [1917]; *Goya grabador* [1918]. Madrid: Blass y Cia., p. 169.

[20] ESTEVE BOTEY, F. (1944): *Francisco de Goya y Lucientes. Intérprete genial de su época.* Barcelona: Editorial Amaltea, pp. 106-107. Los grabados con las obras de Velázquez pueden consultarse en CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, pp. 431-433. Entre 1779 y 1782 haría dos nuevos grabados, con un total de trece, sobre la obra de Velázquez.

[21] Es muy interesante, por la concreción y detallismo en los datos, los capítulos dedicados a la obra grabada de Goya en el recientemente publicado catálogo de la Calcografía Nacional: CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, pp. 425-484, donde se especifica tanto el proceso de creación de las distintas series (exceptuando la última de las citadas), como el proceso de adquisición de las planchas originales.

[22] BERUETE Y MORET, A. de (1928): *op. cit.*, p. 242.

[23] *Ibidem*, p. 242.

[24] CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. (1987): *op. cit.*, pp. 714-715.

[25] BERUETE Y MORET, A. de (1928): *op. cit.*, p. 242.

[26] Sobre los *Desastres de la Guerra* remitimos al catálogo de la exposición que organizó el Museo del Prado en el año 2000, donde se estudian las coincidencias y discrepancias en torno a los *Desastres*, analizando para ello el proceso de creación gráfica, y atendiendo a los dibujos, pruebas de estado y al Álbum de Ceán Bermúdez, hoy conservado en el British Museum de Londres: BLAS, Javier y MATILLA, José Manuel (2000): *El libro de los Desastres de la Guerra*, 2 vols. Madrid: Museo Nacional del Prado. Sobre la lámina citada, *vid.* vol 1, lámina 34, y vol. 2, pp.69-71.

[27] BERUETE Y MORET, A. de (1928): *op. cit.*, p. 242.

[28] Sobre la evolución del proceso creativo de los *Caprichos* tenemos una síntesis en CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, pp. 435-436.

[29] BLAS, Javier, MATILLA, José Manuel y MEDRANO, José Miguel (1999): *El Libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 20.

[30] *Ibídem*, p. 21.

[31] Sobre las distintas interpretaciones y referencias bibliográficas de esta estampa, *vid. Ibídem*, pp. 352-355.

[32] BERUETE Y MORET, A. de (1928): *op. cit.*, p. 197.

[33] Sobre el *Capricho 57* y sus distintas referencias, *vid.* el documentado y exhaustivo trabajo de BLAS, J., MATILLA, J.M. y MEDRANO, J.M. (1999): *op. cit.*, pp. 298-301.

[34] BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *op. cit.*, T.º VI, p. 482. Sobre el resto de artistas con este mismo nombre, *vid.*, de la misma obra y tomo, pp. 482-484.

[35] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, pp. 514 y 854.

[36] Sobre Manuel Salvador Carmona pueden consultarse los siguientes trabajos: CARDERERA, Valentín ([1862] 1950): *Manuel Salvador Carmona*. Valencia: Castalia, con prólogo de Antonio Rodríguez Moñino; OSSORIO Y BERNARD, M. ([1868] 1975): *op. cit.*, pp. 616-618; VEGA, J. (1992): *op. cit.*, pp. 198-200; VIÑAZA, C. de la (1889): *op. cit.*, T.º. II, pp. 103-111. No obstante, la obra más completa sobre su trayectoria la tenemos en el trabajo de CARRETE PARRONDO, J. (1989): *op. cit.*, pp. 19-44, para las referencias sobre la biografía del grabador y análisis de su obra.

[37] Tomamos la referencia de la obra de ORTEGA CALDERÓN, José M.ª (Dir.) (1996): *Todo el Prado*. Madrid: Ediciones Todo el Prado, n. 2352, p. 735.

[38] El dibujante José Beratón fue alumno de José Luzán en Zaragoza y de Francisco Bayeu en Madrid. Alumno de la Academia de San Fernando, trabajó con los Bayeu para la Fábrica de Tapices y llegó a ser pintor de Cámara: GALLEGO, A. (1978): *op. cit.*, p. 56. Sobre el grabado, cabe decir que se trata de un segundo estadio del retrato dedicado a Godoy; el primero, con la inscripción «EL Exc. Sr. DUQUE DE LA ALCUDIA», formó parte de la obra a él dedicada, titulada *Nuevas indagaciones acerca de las fracturas de la rótula*, de Leonardo Galli i Camps, publicada en Madrid, en la Imprenta Real, en 1795: CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º I, p. 179, Inv. 2007.

[39] CARDERERA, V. ([1862] 1950): *op. cit.*, p. 50.

[40] Sobre el siglo XVIII y sus particularidades, *vid.* GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, pp. 229-232.

[41] Sobre el particular, es muy interesante el trabajo publicado bajo el título «La formación del costumbrismo», en la obra conjunta de CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. (1987): *op. cit.*, pp. 668 y ss.

[42] Una reproducción del citado grabado de Juan de la Cruz en CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. (1987): *op. cit.*, p. 676.

siglo

XIX

Juan Espina y Capo

Torrejón de Velasco, Madrid, 1848 – Madrid, 1933

Juan Espina y Capo destaca en el panorama artístico europeo por su obra como paisajista y por los grabados al aguafuerte que realizó; éstos constituyen hoy una de las facetas más interesantes de este pintor castellano. Nacido en la madrileña localidad de Torrejón de Velasco al mediar el siglo XIX, cuando cumple los quince años abandona el bachillerato para principiar una carrera artística, viajando a París por sus propios medios e iniciando con ello ese carácter de viajero infatigable por el que se le conoce[1]. De vuelta a Madrid, iniciará su formación académica asistiendo a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde asiste a las clases de Ricardo de los Ríos y del pintor Carlos de Haes, quien le orienta hacia el paisajismo a *plein air* y, probablemente también, hacia el grabado, teniendo en cuenta la importante trayectoria que el pintor, originario de Bruselas, desarrolló a lo largo de su carrera artística[2].

En 1872 obtiene una Pensión de la Diputación de Madrid para estudiar en Roma, donde permanece hasta 1875[3] para regresar de nuevo a París e instalar su residencia y realizar desde allí largos viajes por Francia, Alemania y Suiza. Tras su vuelta a España, Juan Espina y Capo se integra de lleno en los ambientes artísticos y participa en certámenes de todo tipo. Constata lo primero el hecho de haber participado como miembro del jurado en diversas pruebas convocadas por la Academia de España en Roma (1899, 1890-1894, 1909-1912, 1913-1917) junto a otros artistas de la talla de Muñoz Degrain, Moreno Carbonero o José Garnelo[4]. También fue delegado de nuestro país en las exposiciones internacionales de Viena (1882), Berlín (1886), Suecia y Noruega (1890), Chicago (1893) y Rusia (1900). Destaquemos, asimismo, que fue uno de los socios fundadores de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, de la que fue durante muchos años órgano de expresión la *Gaceta de Bellas Artes,* una de las fuentes más importantes hoy día para estudiar el arte español y su vinculación con el europeo durante la primera parte del siglo XX. Ligado a lo anterior, fue promotor de los Salones de Otoño, y fundador del Grupo de *Los 24,* que en 1931 tomó el nombre de la Agrupación de Artistas Grabadores de Madrid. Toda esta serie de cargos, además de los galardones que logró, le valieron en 1931 el nombramiento de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Juan Espina y Capo también sobresalió por su importante y fructífera trayectoria artística, en la que, junto a una importante serie de exposiciones individuales, destaca su presencia en todas las Nacionales de Bellas Artes celebradas desde 1876 hasta 1932 –24 en total, con más de 80 títulos entre óleos y grabados–. De hecho, este capítulo en su trayectoria, junto a la calidad de su trabajo, mereció la inclusión de Espina y Capo en el diccionario de E. Bénézit, donde consta que fue un asiduo participante en los *Salones* –esto es, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes– de Madrid desde 1876[5], y en los que fue galardonado como pintor con Medallas de Tercera Clase en 1881, Segunda en 1884 y 1895, dos Condecoraciones en 1899 y 1904, y la consideración de Primera Medalla en 1901; también como grabador alcanzaría Segundas Medallas en 1906 y 1908, y Primera en 1926[6].

Espina y Capo merece una especial atención entre los grabadores españoles de principios del siglo pasado. Estuvo interesado por la litografía y el grabado en madera, aunque apenas se han conservado obras de su mano dentro de esta especialidad. Su gran habilidad con el aguafuerte destaca por la capacidad que tuvo el artista para emplear el entrapado, con el que logra la dimensión pictórica que tienen sus estampas[7].

El Museo de Bellas Artes conserva de este artista un bello grabado de paisaje titulado *Acorde.* Sobre un fondo de montañas apreciamos en primer plano un riachuelo a la izquierda con la sola compañía de cuatro árboles. Siguiendo la estela de su maestro Carlos de Haes, y la transformación que éste impulsó en el género paisajístico, podemos afirmar que la obra de su discípulo comparte en parte la sinceridad y limpieza presentes en las obras del maestro; Espina y Capo logra captar sin aderezos este rincón casual de un paraje natural, con una nueva forma de expresión ya alejada de la sugestión fantástica del paisajismo romántico.

La estampa fue adquirida para el Museo de Bellas Artes en 1989, año en el que también la Calcografía Nacional compró los grabados que de este artista conservaba en su colección Antonio Correa, de quien había figurado una versión del mismo título que conserva el Bellas Artes en la exposición titulada *La formación del artista,* organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1989[8].

***Acorde* o *Pinos*, s.f.**
ACORDE

230 x 160 mm. Cobre, aguafuerte.
Inscripción al dorso: «Grabado cedido por la colección Correa a la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional con motivo de la exposición organizada por la Real Academia de San Fernando. De Leonardo a Picasso. La formación del artista. El otoño de 1989».
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.
Grabado adquirido en 1989.

Referencias: CARRETE PARRONDO, J., 1989: p. 106; VEGA, J., 1992: n. 135, p. 39; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004, T.º II, n. 4047, p. 493.

José de Madrazo y Agudo

Santander, 1781 - Madrid, 1859

La pintura neoclásica española tiene una figura descollante en el pintor José de Madrazo, discípulo predilecto del célebre Jacques-Louis David, cabeza de una dinastía de pintores y responsable del desarrollo que adquirió la nueva técnica de estampación litográfica en España en los últimos años del reinado de Fernando VII[9]. Dentro de este proceso conviene recordar que el siglo XVIII se había caracterizado en Europa por las investigaciones de nuevas técnicas grabadas, mientras que en España no fue hasta el último tercio dieciochesco y los primeros años de la centuria siguiente cuando surgieron las primeras iniciativas por incorporar esos nuevos procedimientos, habida cuenta, por otra parte, que en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que era Director de Grabado Manuel Salvador Carmona, la técnica por excelencia era la talla dulce y hasta la más valorada dentro de los círculos ilustrados. Se desprende de esto que la introducción de los nuevos procedimientos estuviera asociada a iniciativas individuales, como fueron los casos de Carlos Gimbernat, vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural, que aprendió y practicó en Munich la nueva técnica litográfica con el hermano del inventor, Karl Senefelder; o el de Bartolomé Sureda, que hizo lo propio en Francia en la prensa de Dominique Vivant Denon durante los años que residió en París entre 1811 y 1814. Las iniciativas de Gimbernat y Sureda fueron fruto de la política ilustrada y del interés por buscar el perfeccionamiento de las nobles artes y las artes industriales, pensionando en el extranjero a científicos y jóvenes artistas para producir obras con las que competir con la oferta extranjera, habida cuenta de la creciente demanda que en España había logrado generar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Reanudado el curso político, y artístico, una vez cerrado el paréntesis que supuso la Guerra de la Independencia, dos eran las Instituciones existentes en nuestro país que contaban con profesores de grabado, la Real Academia de San Fernando y el Depósito Hidrográfico, que será, en última instancia, el que incorpore la nueva técnica litográfica dado el interés científico de la misma, su capacidad para multiplicar dibujos originales y la política académica de fomento de dibujo, a lo que se une la precariedad económica por la que en estos momentos atravesaba la de San Fernando.

Fue por tanto en el marco del Depósito Hidrográfico donde tuvo lugar en nuestro país la introducción y desarrollo de la técnica litográfica, gracias a la pensión para la que fue propuesto José María Cardano y Bauzá al objeto de viajar a París y a Munich para aprender el nuevo arte y poder así competir con el comercio de estampas promovido desde los países europeos en los que ya se había desarrollado, y enseñar en España este nuevo método de grabar. José María Cardano aprendió la litografía a pluma y a pincel, técnicas muy útiles para la publicación de escritos, incluidas las partituras musicales, y para los dibujos que no necesitaban de gradación tonal, como los de carácter científico, los de maquinarias y algunos de tipo geográfico. También se interesó por la litografía a lápiz –o técnica plana–, muy adecuada para los retratos, la reproducción de pinturas y el paisaje. Para Alois Senefelder (1771-1834), austríaco asentado en Baviera e inventor de la nueva técnica en 1796, «los trazos que se dibujan con el lápiz [...] recuerdan a los que se dibujan sobre el papel con la tiza [...]. Como casi todos los pintores y dibujantes saben manejar la tiza no tendrán necesidad de un estudio particular para saber dibujar con el lápiz químico o graso. Por otra parte, no tendrán que vencer otros obstáculos (como por ejemplo, los que la misma pluma supone en este género), y podrán abandonarse a su inspiración»[10]. De lo expuesto se infiere que la introducción de este nuevo procedimiento en España permitió dirigirlo tanto a la producción de carácter científico como artístico.

El regreso de José María Cardano a la Corte en 1818 dio lugar al año siguiente a la creación del primer Establecimiento Litográfico en nuestro país, dependiente del Depósito Hidrográfico y bajo la dirección de Cardano, a quien se nombró Litógrafo de Cámara. Empero, pese a la infraestructura y los gastos que conllevó su creación, el Establecimiento tuvo una vida corta y no muy fructífera debido a problemas técnicos –entre ellos, la mala calidad del papel o la costosa

importación de las piedras calizas desde Baviera– y a las circunstancias políticas que se dieron en España desde su creación el 16 de marzo de 1819 hasta su enajenación el 31 de marzo de 1825. Por todo ello, la actividad del Establecimiento se dirigió a la producción de estampas para la venta, si bien es cierto que no se acometió ninguna publicación de envergadura como las que se editaban por esos mismos años en Francia, o similares a las que poco después se iban a producir, y de las cuales la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España,* que conserva íntegra el Museo de Bellas Artes de Badajoz, constituye un buen ejemplo.

El interés de la litografía introducida por Cardano pronto fue advertido por nuestros mejores artistas, que veían en la técnica grabada a la manera del lápiz la solución puesta a punto para ofrecer unas calidades similares a las del dibujo, y romper de este modo con el dominio del grabado como único medio de acceder a las obras pictóricas o dibujadas por pintores. A esto se sumaba la costumbre generalizada en los establecimientos litográficos franceses de contar entre sus filas con artistas reputados, que incluso llegaron a competir por publicar dibujos originales. Por tales motivos, es fácil entender que las primeras obras que se dibujaron en el Establecimiento de Cardano las hicieran Francisco de Goya, Vicente López, José Ribelles, Juan Antonio Ribera y José de Madrazo, quien se inició en la práctica litográfica en el taller de Cardano con trabajos como el retrato, realizado a pluma y lápiz, del prestigioso doctor Ignacio María Ruiz de Luzuriaga en 1822 con motivo de su fallecimiento.

Junto a las circunstancias señaladas, el ocaso del Establecimiento Litográfico se debió también a los continuos viajes que emprendió José María Cardano a partir de 1822 a Londres, París o Bruselas para ocuparse de las técnicas de fabricación del papel. Estas eventuales ausencias terminarían con el nombramiento del entonces Secretario de la Real Academia de San Fernando, Martín Fernández de Navarrete, como Director del Establecimiento Litográfico, quien, por otro lado, se limitaría a la conservación de sus instalaciones y a evitar el nombramiento de quien pudiera devolver la actividad que hasta esa fecha había tenido el Establecimiento. Poco después, y con motivo de la reorganización del Depósito Hidrográfico, se decidió la enajenación de todos los enseres del Establecimiento, con fecha del 31 de marzo de 1825, poniendo fin a la actividad de esta Institución que había supuesto la introducción en España de la nueva técnica litográfica.

De forma simultánea a los trabajos de José María Cardano, hubo en España una importante serie de iniciativas particulares dirigidas al fomento de la litografía. Citemos la actividad de Fidel Roca, quien viajó a Francia después de Cardano, para aprender la nueva técnica; la imprenta litográfica de Antonio Brusi en Barcelona, de 1819; la prensa litográfica de Tolosa (Guipúzcoa), construida en 1821; o el Establecimiento Litográfico del Depósito de la Guerra dependiente del Depósito Topográfico, cuyas prensas se pusieron en funcionamiento en 1822[11].

Con el Real Decreto de 10 de octubre de 1823 se puso fin en España al período constitucional y se reinstauró el régimen absolutista. Si tenemos en cuenta además que la litografía se había visto seriamente resentida con el final del período constitucional, es lógico entender que durante los últimos años del reinado de Fernando VII el desarrollo de la misma estuviera asociada a la creación del Real Establecimiento Litográfico de Madrid y a la persona de su director, José de Madrazo y Agudo.

Estando en París en 1801, donde fue admitido en el estudio del célebre David, Madrazo entró en contacto con Dominique Vivant Denon, académico, grabador de reproducción y de temas heroicos, director del Museo de Napoleón, y uno los más activos colaboradores, junto a David, de la propaganda de prestigio del Gobierno napoleónico. Su estancia en la ciudad del Sena coincidió además con la apertura del Museo Napoleón –que surgía del Museo Central de Artes–, cuya colección se reprodujo empleando para ello la litografía, dado el interés que demostró Vivant Denon por la nueva técnica durante los preparativos de 1802 para la edición.

Posteriormente, Madrazo estuvo pensionado en Roma desde 1806 hasta 1818, un momento en el que tuvo lugar en Italia el progreso de la litografía, junto al desarrollo de un mercado de estampas y libros que en gran parte estaban sujetos a la eclosión de la Teoría del Arte, y de la Historia del Arte como disciplina científica. Durante su estancia en Roma

también asistió a la publicación de diversas series grabadas de obras de arte, e incluso él mismo difundió por medio de la estampa algunas de sus creaciones, lo que da fe de su interés por las técnicas de reproducción. Para esta fecha sabemos que estaba en posesión de una muy interesante y selecta biblioteca y de una amplia colección de estampas.

En 1818 Madrazo vuelve a España siendo ya Pintor de Cámara de Fernando VII. La actividad que había desarrollado en Roma, y que da a conocer en Madrid, le reporta un rápido reconocimiento entre la intelectualidad del momento, habida cuenta además del favor personal que tenía del Rey. No sucedió lo mismo con su interés por ingresar en la Academia de San Fernando, que se demoró hasta 1823, en que accedió al cargo de Teniente Director de Pintura; de este modo se ponía fin al relativo aislamiento en el que había estado sumido Madrazo en la Academia hasta la fecha inmediatamente anterior al inicio de su empresa litográfica. Los consecuentes enfrentamientos que había tenido con la de San Fernando le llevarían a dirigir el Real Establecimiento Litográfico desde una total indiferencia hacia ésta. De este largo enfrentamiento también se derivó que en un principio Madrazo fuera apartado de la organización del Real Museo de Pintura, que Fernando VII había decidido crear el 2 de marzo de 1818, y cuya dirección artística había recaído en Vicente López.

En la empresa que José de Madrazo iba a iniciar en el Real Establecimiento es plausible la herencia de la España ilustrada, y de las ideas que a nuestros ilustrados les mereció la difusión de las estampas, útiles para dar a conocer los tesoros culturales de un reino y dar con ello prestigio eterno al monarca. Estaba clara la proyección de las ideas del tratadista italiano Francesco Milizia (1725-1798), portavoz del espíritu clasicista junto a Mengs y autor de una de las obras –*Dell'Arte di vedere belle arti* (Venecia, 1781)– que tuvieron mayor difusión por Europa, y en la que ponderaba la difusión del grabado con tales fines. Alabado también por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), pintor, historiador y crítico de arte, y autor de los seis volúmenes del *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (1800), es lógico pensar que José de Madrazo encontrara en este ilustrado el apoyo que necesitaba para poner en marcha su empresa litográfica, logrando de Ceán los textos que escribió como explicación y comentario a las estampas de las pinturas del futuro Museo del Prado, que publicó el Real Establecimiento. Cumplía así con la admiración que ambos autores, Madrazo y Ceán, sentían por Carlos III en su empresa ilustrada y en meritoria acción de Fernando VII al fundar el Museo que debía ser exponente de las preces de su Reino. Ambos, además, y por razones de muy diversa índole, tenían opiniones similares con respecto a la Academia de San Fernando, por lo que la colaboración entre ambos quedaba plenamente justificada.

La creación del Real Establecimiento Litográfico obedeció al plan conjunto que José de Madrazo y Ramón Castilla, *negociante, propietario y vecino* de Madrid, quien también se había interesado por el proceso litográfico, presentaron a Fernando VII para su aprobación. Jesusa Vega[12] intuye que en ese plan figuraba el proyecto de litografiar la colección de cuadros del Real Museo, una de las más interesantes de Europa. Los beneficios fueron explicitados y materializados en el esplendor que tal empresa le reportaría a la Corona, con la consecuente difusión de la pintura entre los aficionados y los ulteriores beneficios a la industria y a las Bellas Artes. La celeridad con la que debía materializarse el proyecto quedaba asegurada con la nueva técnica litográfica, ya que el grabado dulce era mucho más lento y además había en España por aquellas fechas corto número de artistas grabadores.

El 11 de marzo de 1825 se comunicaba por Real Orden que el Rey había tenido a bien aceptar el proyecto de Madrazo, a quien le concedía privilegio exclusivo por tiempo de diez años para litografiar las pinturas de sus palacios de Madrid y Sitios Reales[13]. Junto a ello, y puesto que Madrazo debía aportar cierta solidez a esta empresa en la que Ramón Castilla arriesgaba su dinero, logró que el Rey se suscribiera por 300 ejemplares en respuesta a dos razones: para suplir la falta de suscripciones particulares, que no podían sufragar los gastos de la empresa, y tener a su disposición una serie de ejemplares para regalarlos a las Cortes extranjeras y personas de su estima. De hecho, la suscripción real fue de capital importancia para la empresa, pues una vez que terminó la colección el Real Establecimiento Litográfico cerró sus puertas sin posibilidad de continuación; se cumplía así la

máxima que Madrazo hizo constar en el *Prólogo* a la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España,* explicando que esta obra había sido la base y origen del Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

El progresivo desarrollo del proyecto fue paralelo al deterioro de las relaciones entre José de Madrazo y Ramón Castilla, si bien es cierto que en los momentos previos a la materialización de su idea aquéllas fueron lo suficientemente armoniosas como para proyectar el modo más adecuado con el que poder llevar su empresa a buen término. Para ello, decidieron que Madrazo debía viajar a París e incluso a otra ciudad europea donde la litografía hubiera adquirido un desarrollo suficiente como para conocer más de cerca el procedimiento y traer a España grabadores que pudieran materializar las obras. Nunca se planteó que dichos artistas y, en general, el Real Establecimiento, tuviera que formar una escuela de litografía; en el proyecto no tuvo cabida la enseñanza a fin de formar buenos litógrafos españoles.

Como bien recogiera en su momento Ossorio y Bernard, en 1825 Madrazo viajó a «Francia nuevamente con objeto de estudiar los mejores procedimientos litográficos»[14]. Sabemos que también estuvo en Italia, aunque la mayor parte de su viaje lo dedicó en París a estudiar en el establecimiento litográfico de Godefroy Engelmann, motivo por el cual es justo afirmar que el tipo de estampas que introducirá el Real Establecimiento será idéntico al que se realizaba en esos momentos en la vecina Francia. Entre los años 1817 y 1819 Godefroy Engelmann se había ocupado en perfeccionar la litografía, con la que abrió su taller en París en el último año citado o, tal vez, en 1818, con el objeto de editar una serie de colecciones semejantes a las que aquí nos ocupan. El taller estaba en su pleno apogeo cuando llegó Madrazo en 1825, y en él se seguía la tradición del siglo XVIII de publicar las litografías por suscripción, dado su elevado precio, y teniendo en cuenta que las primeras ediciones se hicieron en papel de gran tamaño o en folio, de lo que resultaban ediciones caras y de lujo que necesariamente tenían que ser editadas en cuadernos. Progresivamente, en los cuadernos se ofrecerán diversos tipos de papel, tamaño, etc., a fin de hacer la obra más asequible y accesible por tanto no ya sólo a un reducido grupo social.

En el taller de Engelmann Madrazo no sólo aprendió la técnica de la litografía, sino que también se familiarizó con el procedimiento que este artista había descubierto y bautizado con el nombre de aguatinta litográfica, a fin de hacer mucho más versátil la técnica gracias a la posibilidad de introducir las medias tintas, indispensables para ejecutar tonos ligeros, como cielos y lontananzas. Se lograban así efectos similares al aguatinta en la técnica litográfica, razón por la que fue este procedimiento el que se empleó en mayor medida para las obras del Real Establecimiento, ya que se adaptaba a la perfección para reproducir la pintura. Junto a ello, Madrazo accedió a los métodos para borrar y retocar las piedras, lo que, a la postre, se materializó en los ligeros cambios que experimentaron algunas de las estampas, sobre todo en la letra; es el caso, por ejemplo, de la dedicada a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, cuyo nombre hubo de ser retocado para corregir el originalmente grabado de "Deonardo" (cat. 1.38).

La última importanción que propició Madrazo de París fueron los artistas grabadores que trajo para materializar la colección. Sólo se tienen noticias del contrato que se firmó entre Madrazo y Ramón Castilla y el artista, de nacionalidad belga establecido en París, Florentino Decraene el 27 de agosto de 1825. Éste se comprometía a trasladarse y establecerse en Madrid durante tres años consecutivos, «para ocuparse exclusivamente durante este espacio de tiempo de hacer cuadros y dibujos litográficos a cuenta del establecimiento de este género que los señores de Castilla y Madrazo se proponen crear inmediatamente en Madrid»[15]; se comprometía, además, a no trabajar a su provecho en otro establecimiento, y a cobrar por estampa un precio variable en función del número de figuras que tuviera el cuadro original que se iba a reproducir. De igual forma debió suceder con los contratos que se firmaron con los restantes dibujantes litógrafos: Pablo Guglielmi, Pedro Julio Jollivet, Víctor Alexis, Gaspar Sensi, etc.

Esta amplia nómina de artistas trabajó bajo la dirección de Madrazo, quien así lo hizo constar en todas las estampas de la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España,* y en buena parte de las obras del Real Establecimiento. Es llamativo el silencio que se cierne sobre la persona de su consocio Ramón Castilla, que no figura en ninguna de las estampas, y con el que

Madrazo firmó en Madrid un contrato privado en mayo de 1826, en virtud del cual éste se reservaba el derecho de seleccionar los cuadros que se iban a reproducir, así como también la supervisión del proceso. Dicho contrato privado no sería más que el principio de una larga serie de rivalidades que estuvieron ensombreciendo de forma sistemática la edición de la colección.

La rivalidad entre Madrazo y Castilla también estuvo motivada por la concesión, el 27 de marzo de 1827, del Real Privilegio para la estampación litográfica durante 10 años, prohibiéndose que cualquier persona sin licencia del director del mismo pudiera ejecutar estampas en esa técnica, exceptuándose la escritura y la música. Teniendo en cuenta que el director era Madrazo, fue él el beneficiario de un Privilegio que tuvo que solicitar dado el escaso éxito económico de la *Colección litográfica,* y esto aún a pesar del apoyo oficial que había recibido cuando el Rey ordenó que todos los Ayuntamientos se suscribieran a la obra. Por este motivo fue alterado el plan original de entregas, que de tres pasó a cuatro estampas en cada cuaderno; se pretendía con ello ofertar mejores condiciones para los suscriptores. Pero aún así, el público no respondió. Según la lista de suscriptores que se adjunta al final del tomo primero, éstos eran, sin contar los que ya estaban destinados al Rey, ciento setenta. De ellos, veintiuno eran de ayuntamientos y diputaciones, dieciocho de obispados, cuarenta y ocho de duques, marqueses y condes, y entre los ochenta y tres restantes se incluían una serie de particulares entre los que estaban los dos autores de los textos de las estampas, Juan Agustín Ceán Bermúdez y José Musso y Valiente. Llama la atención el nulo interés que despertó la colección entre los pintores y artistas de la Corte, en razón, fundamentalmente, de su elevado coste.

En este mismo orden de cosas, es interesante citar el detalle del uso del sello en seco del Real Establecimiento que aparece en todas las estampas. Gracias a él, Madrazo tenía un férreo control de la producción evitando posibles copias fraudulentas[16].

Esta serie de circunstancias, unida a la obligatoriedad de no sacar ninguna de las estampas antes de su presentación al Rey, fueron las causantes para que los dos socios iniciaran un camino sin retorno de enfrentamientos. Tanto es así, que se llegó incluso a plantear la disolución de la sociedad por la misma fecha en la que Fernando VII había otorgado el privilegio exclusivo de estampación. No obstante, la intervención del Monarca a favor de Madrazo detuvo la disolución, si bien es cierto que no impidió que ambos firmaran un nuevo contrato de condiciones que, pese a todo, no hizo más que empeorar la situación, llegando el enfrentamiento a uno de sus momentos más álgidos en febrero de 1829, en que Castilla se remitió al Rey para hacerle llegar su profundo descontento y pesar por la actuación de Madrazo, y la consecuente nueva intervención de la Corona y el nombramiento del Duque de Híjar como director del Real Establecimiento. También se decidió la contratación de nuevos dibujantes litógrafos que dieran el necesario impulso a la Institución, mermado por las malas diligencias de Madrazo: entre otros, entraron a formar parte de la nómina Andreas Pic de Leopold, Luis Carlos Legrand, León Auguste Asselineau, Pierre Jacques Feillet, Luis Zoellner y François Bellary. Sin embargo, los desencuentros entre Castilla y Madrazo continuaron, por lo que Fernando VII decidió, en octubre de 1829, que se procediera a la separación de la sociedad, que, desde entonces, quedó bajo la dirección de Madrazo y la manifiesta protección del Rey, que llegó incluso a negar que Castilla abriera otro establecimiento litográfico. Esta nueva circunstancia también sería hábilmente aprovechada por Madrazo, que a partir de entonces abrió la posibilidad de estampar obras a particulares.

La muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833 supuso la interrupción de la marcha normal del Establecimiento, que disfrutó del privilegio de estampación muy poco tiempo después de la muerte del monarca, al ser derogado por Real Orden de 13 de marzo de 1834. La entonces reina regente María Cristina ya había decidido en 1833 que continuase la edición de la *Colección litográfica.* Empero, después de verse privado del privilegio exclusivo de estampación, parece ser que a José de Madrazo no le interesaba continuar con la empresa, de modo que, pese a los alientos que recibió de la Casa Real para que prosiguiera, aunque ya sin la generosa suscripción de la Reina, nuestro artista decidió poner fin a la *Colección,* cuyo anuncio de conclusión se publicó en la *Gaceta de Madrid* el día 2 de marzo de 1837.

La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España

Las producciones del Real Establecimiento Litográfico siempre se caracterizaron por su calidad, con buen papel y una estampación muy cuidada. La importación de los materiales y la existencia de dibujantes y estampadores expertos hicieron posible que los grabados salidos de sus prensas puedan compararse a los que entonces se hacían en Francia, aunque con la diferencia de haber sido muy escasas las creaciones dibujadas libremente por los pintores sobre la piedra.

Una vez aprobado el plan de la obra por el Monarca –en virtud de la Real Orden de 11 de marzo de 1825–, y presentado el primer cuaderno –integrado por las estampas catalogadas con los n.os 1.4., 1.5. y 1.6.–, se publicaba el *Prospecto* de la colección en la *Gaceta de Madrid* del día 4 de abril de 1826 con el objetivo de captar suscriptores para la edición:

> «Para mayor comodidad de los que desean adquirirla, se distribuirá por cuadernos de tres estampas, acompañadas de otras tantas hojas de caracteres nuevos de Didot, y uno y otro en papel grande avitelado, que saldrá de mes a mes y a más tardar cada mes y medio. Dándose en el texto una noticia de las vidas de los pintores, de su estilo y del asunto del cuadro, se añadirá al fin del primer tomo, que constará de doce o quince cuadernos, una disertación acerca de la escuela española, en que comparándola con las extranjeras se espongan sus caracteres esenciales con la debida imparcialidad. El precio de cada cuaderno será de 100 rs. vn. para los que se suscriban en el término de tres meses, contados desde esta fecha en que se abre la suscripción, lo que entregarán al recibir el primero con otra cantidad igual adelantada para el segundo, y así sucesivamente. Los que lo hagan después del término designado pagarán por cuaderno 120 rs. con igual participación.»[17]

La obra se planteó desde un principio como una empresa muy ambiciosa, razón por la cual fue necesario iniciar su progresiva impresión y venta al público por medio de la suscripción, dando para ello toda una serie de facilidades –se pensó en su distribución en cuadernos con tres estampas acompañadas de otras tantas hojas de texto–. Se publicaron un total de tres tomos en gran folio, y un conjunto de doscientos seis grabados, incluyendo aquí las portadas. El ilustrado y Académico D. Juan Agustín Ceán Bermúdez fue el encargado de escribir el texto de las cuarenta y seis primeras láminas, en el que se incluía información acerca del pintor y de la escuela a la que pertenecía el cuadro reproducido. Las restantes fueron firmadas hasta su conclusión por D. José Musso y Valiente.

Aunque la suscripción anunciada era de 100 reales, ésta correspondía en realidad a la más barata de todas, estampada en papel fino avitelado de marca mayor con letra. En función del coste del papel, hubo tres variantes más cuyo precio iba aumentando según la calidad del mismo: 112 reales valía la suscripción para tener la colección estampada con letra en papel de marca mayor con papel china; 200 para papel imperial antes de la letra; y 212 para adquirir las láminas de forma semejante a la anterior opción, pero con papel china –un tipo de papel fino y resistente de tono gris azulado, que permitía una obra definitiva mucho más rica al desaparecer el blanco puro y permitir una mayor gradación tonal–. A estas excepcionales características se unía el amplio margen que tenían las láminas. Y aunque los precios se correspondían con la calidad del producto, ya hemos visto que los suscriptores fueron realmente escasos.

La técnica que utilizaron los dibujantes fue el aguatinta litográfica combinada con el lápiz, la pluma, el pincel y el rascador, habiendo además artistas especializados para la letra. Como es de imaginar, los primeros cuadernos de la serie fueron obra de artistas extranjeros, pues en España no había entonces artistas preparados en estas técnicas. La diferente calidad que existe entre las láminas se debe fundamentalmente al tipo de cuadro que se quería reproducir en función de su adaptación a la litografía; cuanto más nítido fuera el dibujo de los volúmenes y mayor definición tuvieran las figuras sobre el fondo de la pintura original, tanto más óptimo era el resultado, como bien se aprecia en la estampa con *El retrato ecuestre de Fernando VII* (cat. 1.2.). Mayor complejidad entraña, sin embargo, el fondo del *Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos* (cat. 1.4.), y, sobre todo, la pintura de países, según podemos comprobar en *La Tempestad* (cat. 1.6.).

En los criterios que siguió Madrazo para la elección de los cuadros a reproducir no contó tanto la mayor o menor posibilidad de llevarlo a una estampa litográfica, como el hecho de mostrar a Europa la existencia e importancia de la Escuela Española desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII. Por tal motivo, se publicaron setenta y cinco obras de nuestros mejores pintores, encabezados por Velázquez y Murillo. No obstante, también se hizo necesario mostrar la pintura coetánea a esta escuela con el fin de contextualizarla y, sobre todo, compararla e incidir así en su importancia; también era fundamental mostrar la riqueza de la Real Colección en grandes maestros europeos y españoles.

En las obras que fueron seleccionadas de la Escuela Española primaban sobre todo los asuntos religiosos; del total de setenta y cinco óleos reproducidos, cuarenta y siete eran de tema religioso, junto a once retratos, siete históricos, dos mitológicos y seis de vistas o de género. El hecho de incluir estampas como la dedicada a *La cocinera* (cat. 3.55.), de la Escuela de Murillo, u otras como la *Vista del arco de Tito en Roma* (cat. 2.33.) o la *Vista de la ciudad de Zaragoza* (cat. 3.54.), obedecían al interés de Madrazo de dar a conocer la amplia variedad que existía en la Colección Real, además de ser las dos últimas pinturas citadas obras de Velázquez y Mazo –según la catalogación de la época–.

Para compensar la profusión de temas religiosos, en la selección de pinturas de maestros europeos primaron los asuntos mitológicos, países, escenas de género, etc., incluidos sobre todo en el segundo y tercer tomo de la *Colección.* Para todo ello se seleccionaron obras que entonces ya formaban parte del Real Museo de Pintura, junto a otras procedentes de Instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que se incorporaron a la *Colección* antes incluso de ser catalogadas. En lo que atañe a los óleos procedentes de la *sala reservada* de la de San Fernando, no es de extrañar que en la España de entonces se alzaran voces en contra de la difusión de estampas donde se primaba el desnudo, como sucede en *La Vía Láctea* (cat. 2.56.) y *Las Tres Gracias* (cat. 3.40.) de Rubens, en *La Magdalena* (cat. 2.64.) de Anibal Carracci, junto a las obras de Tiziano con los temas dedicados a *Diana y Acteón* (cat. 2.12.), *Venus recreándose con el amor y la música* (cat. 3.16.) o *Diana descubre la debilidad de Calixto* (cat. 3.32). Este conjunto de obras integró sobre todo los tomos segundo y tercero de la *Colección*.

Junto a los temas reseñados, cada tomo abre con un retrato dedicado a la Casa Real. En el primero se insertó el retrato ecuestre que Madrazo pintara del Rey (cat. 1.2.). El segundo se dedicó a la Reina María Cristina de Borbón (cat. 2.3.), por pintura de nuevo de Madrazo, en el que se exaltaban sus virtudes, prudencia y caridad. El tercer y último de los tomos abre con el retrato que Federico de Madrazo, hijo del director del Real Establecimiento, hizo de Isabel II (cat. 3.1.) dentro de la iconografía de la *reina niña* que el artista contribuyó a difundir. A esta misma serie programática de la Casa Real corresponde la lámina titulada *El amor conyugal* (cat. 3.41.).

Presentada la obra al Rey el 30 de marzo de 1826, se terminó de imprimir entre mayo de 1835 y febrero de 1837, hasta completar el total de cincuenta cuadernos que forman la *Colección litográfica*. Durante todos estos años, se logró ajustar el ritmo de la edición al plan anunciado en el *Prospecto,* de modo que se publicó un cuaderno cada seis semanas, con un total de cinco entregas al año, a excepción de 1832, en el que consta que sólo se estamparon tres cuadernos.

La descripción artística de la obra reproducida, junto a las noticias de su autor, era necesaria para captar el interés de los aficionados en nuestro país a la pintura, con una clara finalidad didáctica que tenía su más férrea justificación en los presupuestos ilustrados. Por tal motivo, y como ya dijimos, Ceán Bermúdez optó por el criterio de aplicar a las estampas las directrices marcadas por F. Milizia en su *Arte de Ver* (1781), unidas, en el caso de la Escuela Española, a las continuas remisiones al *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* que Ceán había publicado en 1800, y, en general, a la *Historia del Arte de la Pintura* (1823-1829) que estaba redactando por esos mismos años. De este modo, los comentarios que introduce siguen siempre un esquema similar, donde primero trata sobre el pintor para luego ocuparse del comentario de la pintura en cuanto a composición, claroscuro y colorido, y del tema mismo. La avanzada edad de Ceán y su explícito interés por terminar antes de morir su precitada historia de la pintura, justifican que dejase la colección huérfana de sus eruditos comentarios, haciéndose cargo de los mismos José Musso y Valiente en respuesta a las súplicas de Madrazo y del propio Ceán[18], para cuyo nuevo cometido se serviría de los textos de éste último. El valor de los textos del nuevo colaborador del Real Establecimiento radica en que son expresión de una

1.1. *Portada. Tomo Primero* ▶
COLECCIÓN / LITHOGRAPHICA / DE CUADROS / DEL REY DE ESPAÑA / EL SEÑOR / DON FERNANDO VII / Obra dedicada á S.M. / Lithographiada por hábiles artistas / bajo la direccion / de / D. JOSE DE MADRAZO / Pintor de Cámara de S.M. Director en la R.l Académia de S. Fernando, Académico de mérito de la insigne de S. Lucas en Roma. /Madrid / En el Real Establecimiento Lithographico. / 1826

380 x 234 mm. Pluma litográfica. 602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* Tomo I, portada.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 366, n.º 103; Id., 1992: p. 245, n.º 1209.

COLECCION
LITHOGRAPHICA
DEL REY DE ESPAÑA
EL SEÑOR
DON FERNANDO VII
Obra dedicada á S. M.
MADRID
1826

1.2. *Retrato ecuestre de Fernando VII* ▶
Madrazo f. // D. José de Madrazo, Pintor de Camara de S.M. lo pintó y dirigió. — F. De Craene lo lith°. // FERNANDO VII REY DE ESPAÑA. // Imp. En el R. Est°. Lith°. de Madrid. — El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid.

475 x 323 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José de Madrazo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* Tomo 1, tras la dedicatoria.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 366 s., n.º 105; Íd., 1992: p. 245, n.º 1210.

1.3. *Vista del Real Museo* ▶
El Coronel, D. Carlos de Vargas lo dibujó año 1824. — V. Camaron lo Litog°. // VISTA DEL REAL MUSEO SITUADO EN EL PASEO DEL PRADO. // Imp. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

336 x 429 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
D.: Carlos de Vargas.
L.: Vicente Camarón.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, hoja situada después del prólogo.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 105; Íd., 1992: p. 245, n.º 1211.

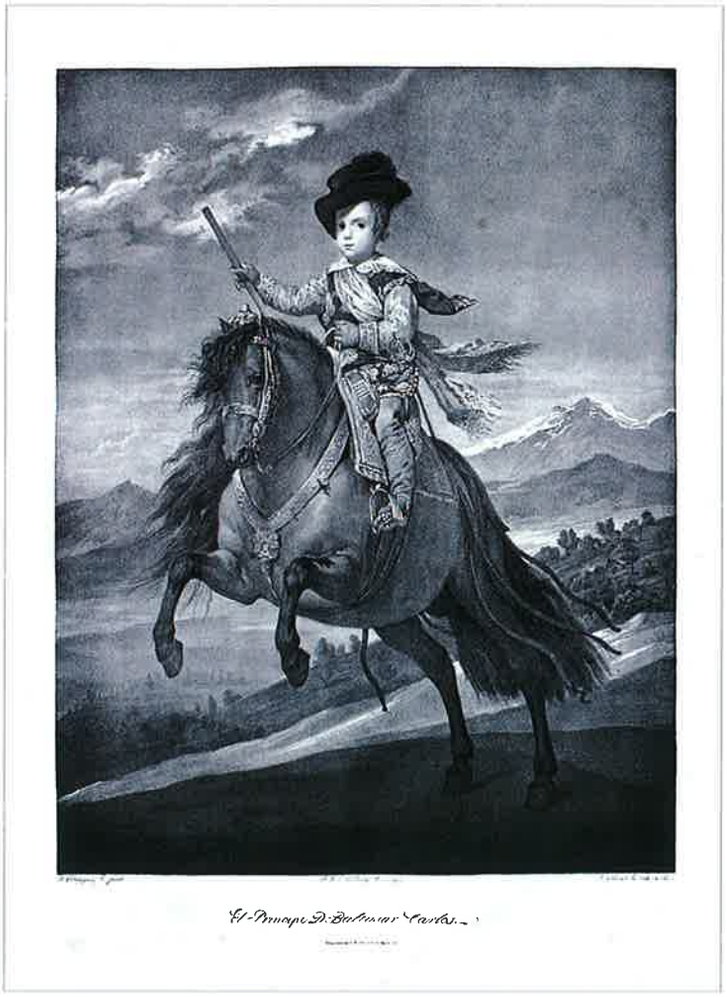
VISTA DEL REAL MUSEO SITUADO EN EL PASEO DEL PRADO

manera de ver la pintura que sirve de puente entre Ceán y Pedro Madrazo, quien asumiría quince años más tarde el mismo papel que Musso en la obra titulada *El Real Museo de Madrid y las joyas de la pintura en España.* La muerte de Ceán impidió que viera la luz la disertación sobre la Escuela Española que tenía pensado incluir al final de la obra, ya que nadie se sentía capaz de acometer la empresa.

Al igual que sucedió con las reproducciones pictóricas, Madrazo también puso especial celo e interés en cuidar con extremo la impresión de los textos, que se llevó a cabo en la imprenta de León Amarita, y con el tipo de letra creado por Fermín Didot; su elección no se debió tanto a la obsesión de Madrazo por todo lo francés, sino más bien por la precaria situación que entonces atravesaba España en lo que respecta a matrices de letra y fundidores, tras desaparecer de la Imprenta Real el departamento denominado del grabado; por esta razón fue necesario trabajar por punzones extranjeros, de los cuales tuvieron una buena aceptación los de Didot.

La *Colección* está organizada con una hoja de texto por cada estampa, excepto *La rendición de Breda* (cat. 2.16.) de Velázquez, donde el texto que incorporó Musso hizo necesaria su inclusión en dos hojas.

La *Colección litográfica* que se conserva en el Museo de Bellas Artes procede de la generosa donación que hizo en 1999 el Colegio Público de Badajoz San José de Calasanz, junto a la obra que estudiaremos a continuación, dedicada a las *Vistas de los Sitios Reales*[19].



1.4. *Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*
D. Velásquez lo pintó — J. de Madrazo lo dirigio. — J. Jollivet lo lith. en 1825 // El Principe Baltasar Carlos. = // Impreso en el R. Est°. lith°. de Madrid.

440 x 323 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa I.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: presenta manchas de sales.

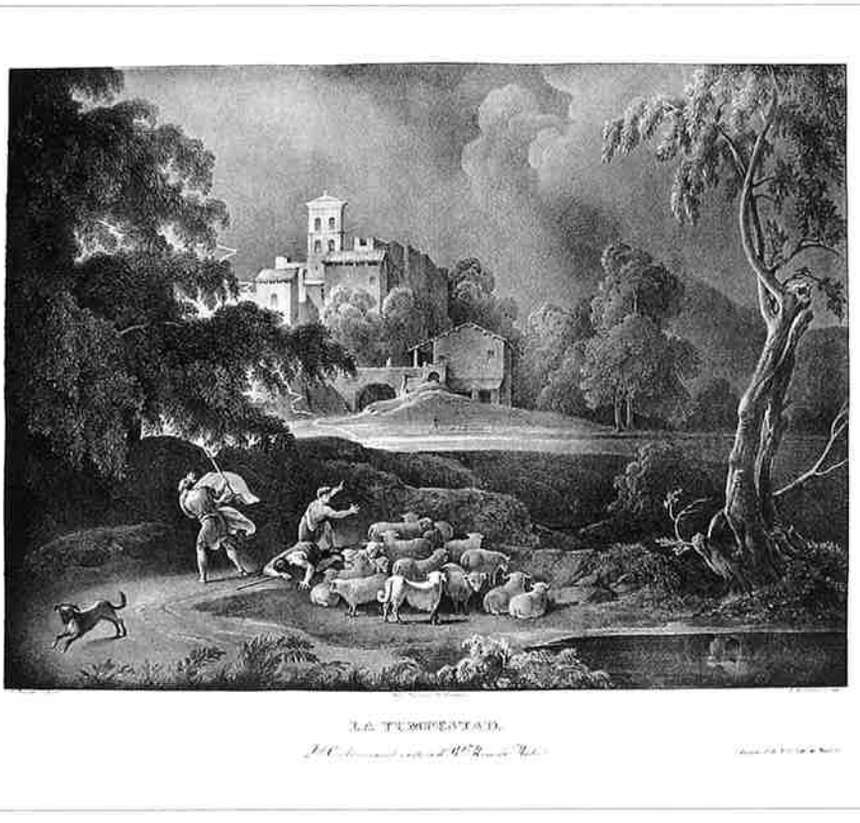
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 106; íd., 1992: p. 245, n.° 1212.

1.5. *Rebeca y Elíecer*

B. Murillo lo pintó — José de Madrazo lo dirigió — F. Decraene lo Lith° // REBECA Y ELIEZER. // El Cuadro original existe en el R'. Museo de Mad'. // Imp. en el R'. Est°. Lith°. de Madrid

332 x 409 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Esteban Murillo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa II.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 107; Íd., 1992: p. 245, n.° 1213.



1.6. *La Tempestad*

G. Poussin lo pintó — José de Madrazo lo dirigió. — F. Blanchard lo lith°. // LA TEMPESTAD. // El Cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lith°. de Madrid.

330 x 402 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Gaspard Dughet, llamado "Gaspard Poussin".
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa III.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 18; Íd., 1992: p. 245, n.° 1214.

1.7. *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares*
D. Velázquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo lith°. // EL CONDE DUQUE DE OLIVARES. // El Cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lith°. de Madrid.

433 x 324 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: D. Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa IV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 109; Id., 1992: p. 245, n.° 1215.

1.8. *Paisaje con el arcángel Rafael y Tobías* [*La caída del sol*]
Claudio Gelleé de Lorena lo pintó — José de Madrazo lo dirigió. — Pharamundo Blanchard lo lith° // LA CAIDA DEL SOL // El Cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lith°. de Madrid.

445 x 287 mm. Piedra, lápiz, aguatinta y toques de rascador, tinta negra.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa V.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 110; Id., 1992: p. 246, n.° 1216.

1.9. *La Sagrada Familia del roble*
R. Sanzio de Urbino lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Pablo Guglielmi lo lith° // LA SACRA FAMILIA // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lith°. de Madrid.

430 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Rafael Sanzio.
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa VI.
Estampada entre 1826 y 1832.

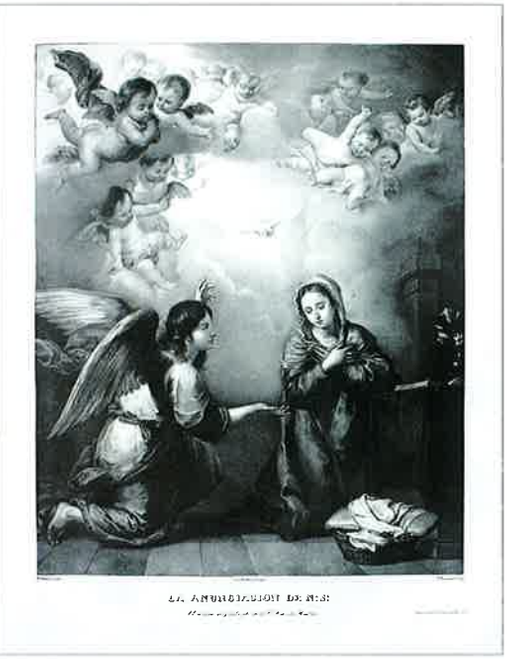
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 111; Id., 1992: p. 246, n.° 1217.

1.10. *Retrato ecuestre de Felipe IV*

D. Velázquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo lit.° // FELIPE IV. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

421 x 352 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa VII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 112; Íd., 1992: p. 246, n.° 1218.



1.11. *La Anunciación*

B. Murillo lo pintó — J. de Madrazo lo dirigió — F. Decraene lo litog° // LA ANUNCIACION DE Nª. Sª. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

431 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.:Bartolomé Esteban Murillo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa VIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

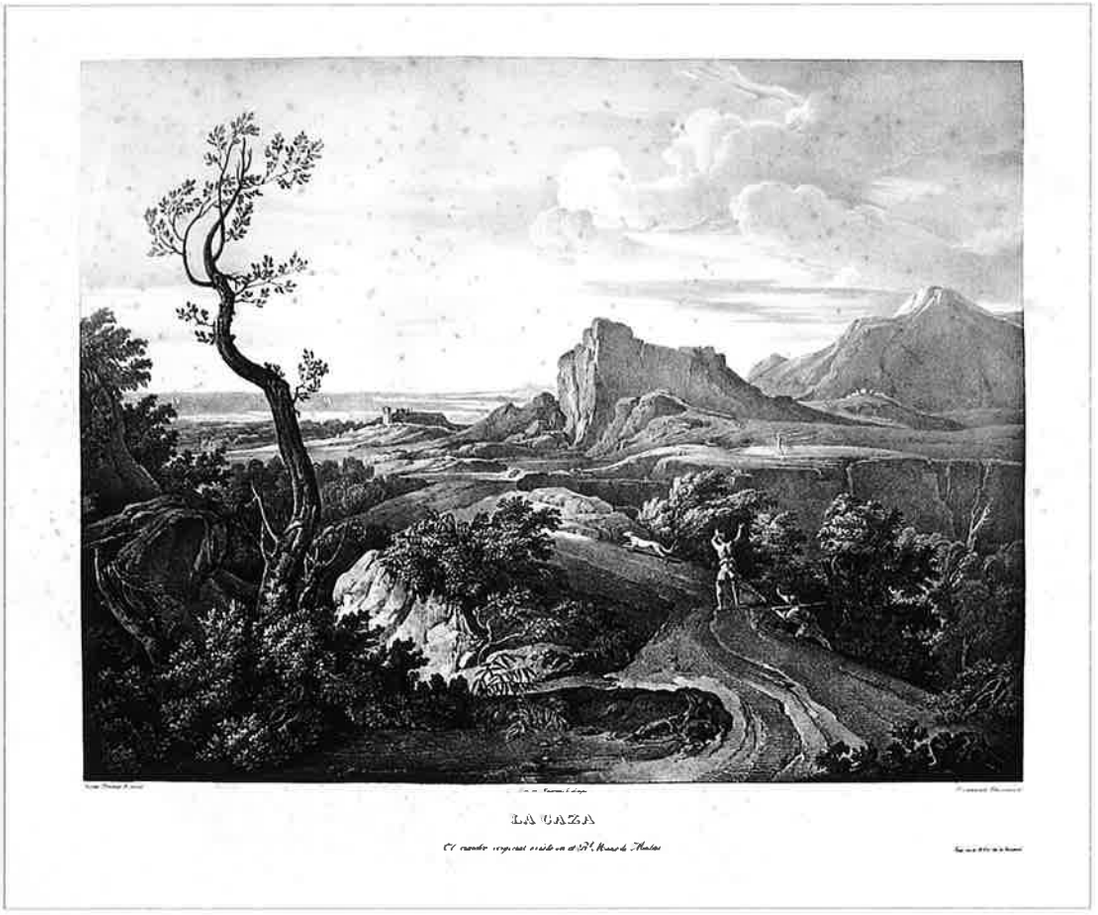
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 113; Íd., 1992: p. 246, n.° 1219.

1.12. *Lucrecia di Baccio del Fede*

Andrés del Sarto lo pintó — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo lith.° // LUCRECIA FEDE. // El Cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Lith°. de Madrid.

325 x 240 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea del Sarto.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa IX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 114; Íd., 1992: p. 246, n.° 1220.



1.13. *La Caza*

Jacinto Conrado lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Pharamundo Blanchard lo lit. // LA CAZA // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Imp. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

345 x 397 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Corrado Giaquinto.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa X.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 115; Íd., 1992: p. 246, n.º 1221.

1.14. *Santa Ana y la Virgen*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Decraene lo lit^o. // ST^a. ANA Y LA VIRGEN N^a. S^a. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Imp. en el R^l. Est^o. Litog^o. de Madrid.

433 x 323 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Esteban Murillo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XI.
Estampada entre 1826 y 1832.

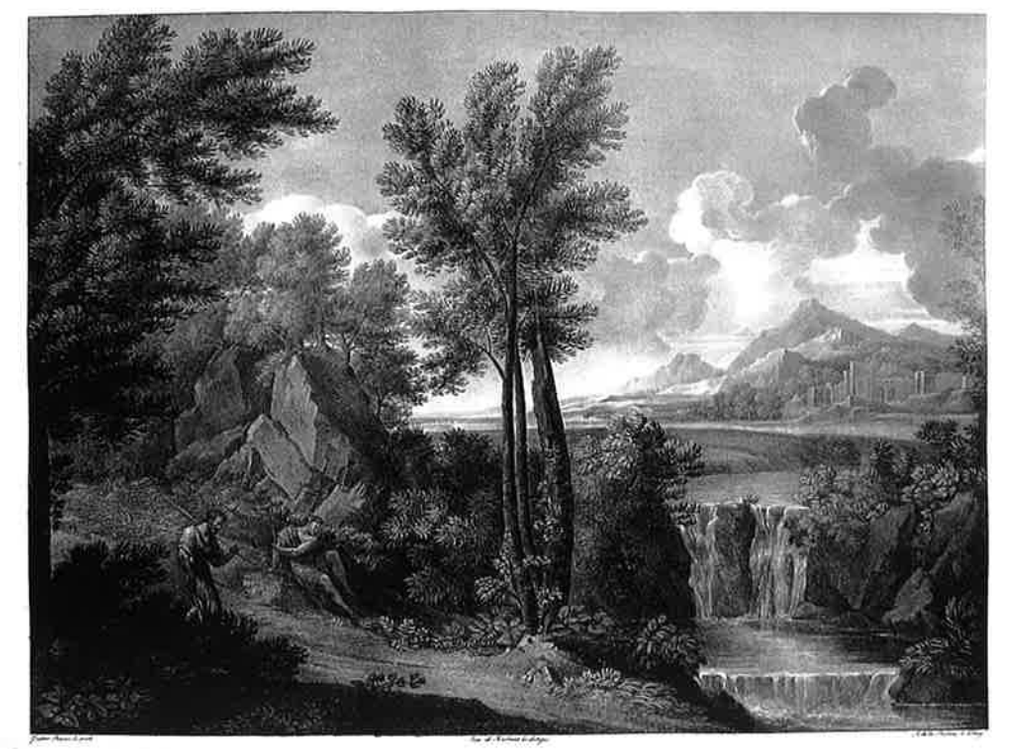
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.º 116; Íd., 1992: p. 246, n.º 1222.

1.15. *Venus y Adonis*

Pablo Cagliari Verones lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió — Florencio Decraene lo lit.° // VENUS Y ADONIS // El Cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Imp. en el R.l Est°. Lith°. de Madrid.

412 x 329 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pablo Veronés.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: según la catalogación de J. Vega (1990, 1992), la inscripción fue retocada, ya que en algunos ejemplares realizados en papel china, antes de la letra se lee: *"Pablo Cagliari Verones lo pinto. — José de Madrazo lo dirigió. — Florentino Decraene lo lithografhió. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Imp. En el R.l Est°. Lith°. de Madrid."*

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 367, n.° 117; Íd., 1992: p. 246, n.° 1223.



1.16. *Paisaje. Una cascada*

Gaspar Poussin lo pintó — José de Madrazo lo dirigió. — Achilles Parboni lo lithog°. // UNA CASCADA // El Cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Imp. en el R.l Est°. lith°. de Madrid

336 x 429 mm. Piedra, lápiz, aguatinta y toques de rascador.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Gaspar Dughuet, llamado "Gaspar Poussin".
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XIII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: presenta manchas de sales.
Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 367 s., n.° 118; Íd., 1992: pp. 246 s., n.° 1224.

1.17. *Paisaje con cazadores*
Corrado Giaquinto lo pintó — José de Madrazo lo dirigió. — Pharamundo Blanchard lo litog°. // UN PAIS // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Imp. en el R¹. Est°. Litog°. de Madrid.

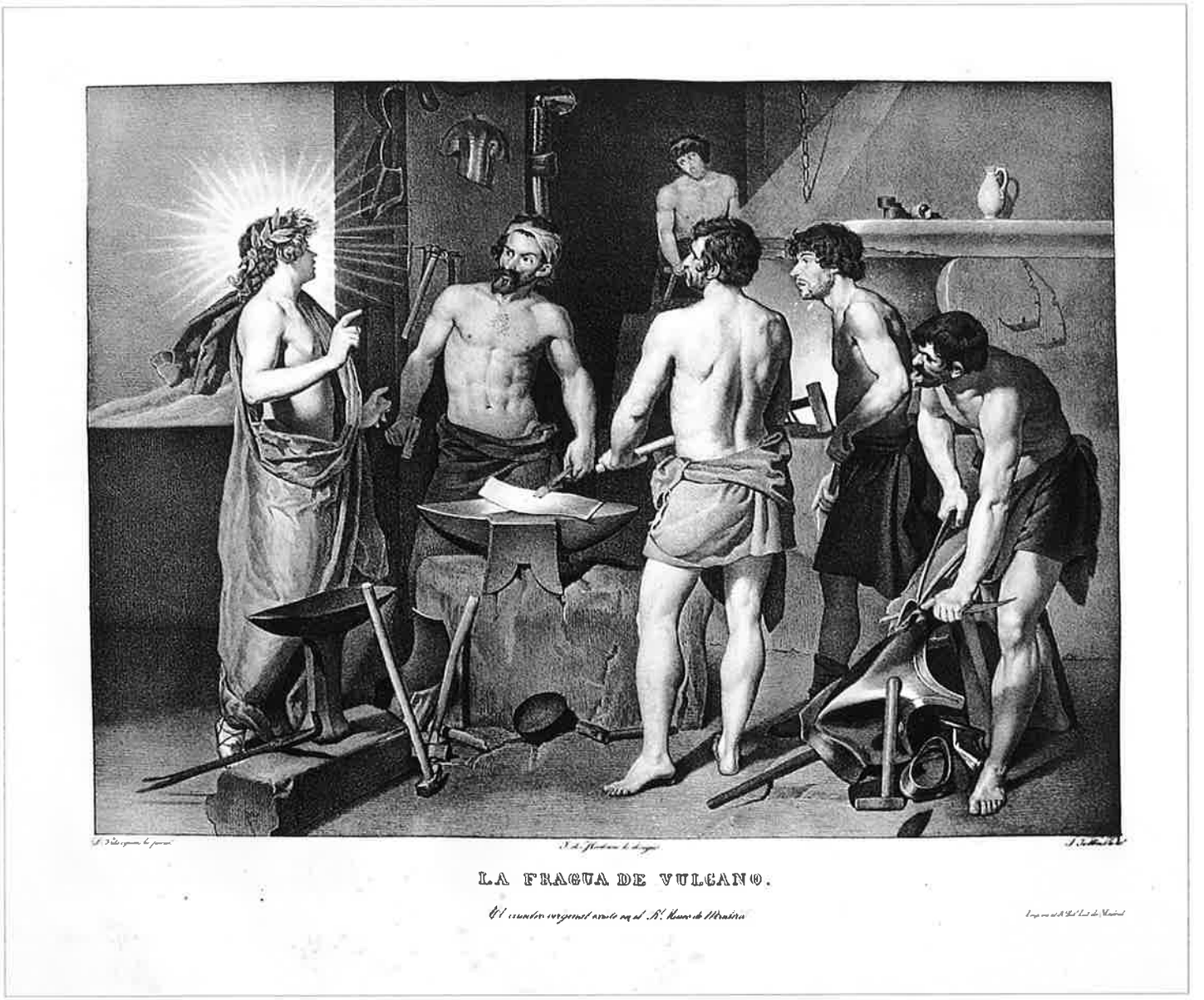
346 x 397 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Corrado Giaquinto.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XIV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 119; Id., 1992: p. 247, n.° 1225.

1.18. *El Sacrificio de Isaac detenido por el ángel*
Andres del Sarto lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo lit°. // EL SACRIFICIO DE ABRAHAM // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Imp. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

433 x 285 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea del Sarto.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 120; Id., 1992: p. 247, n.° 1226.



1.19. *Defensa de Cádiz contra los ingleses*

Eugenio Caxés lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Decraene lo lit°. // D. FERNANDO GIRON. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

412 x 349 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco de Zurbarán.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

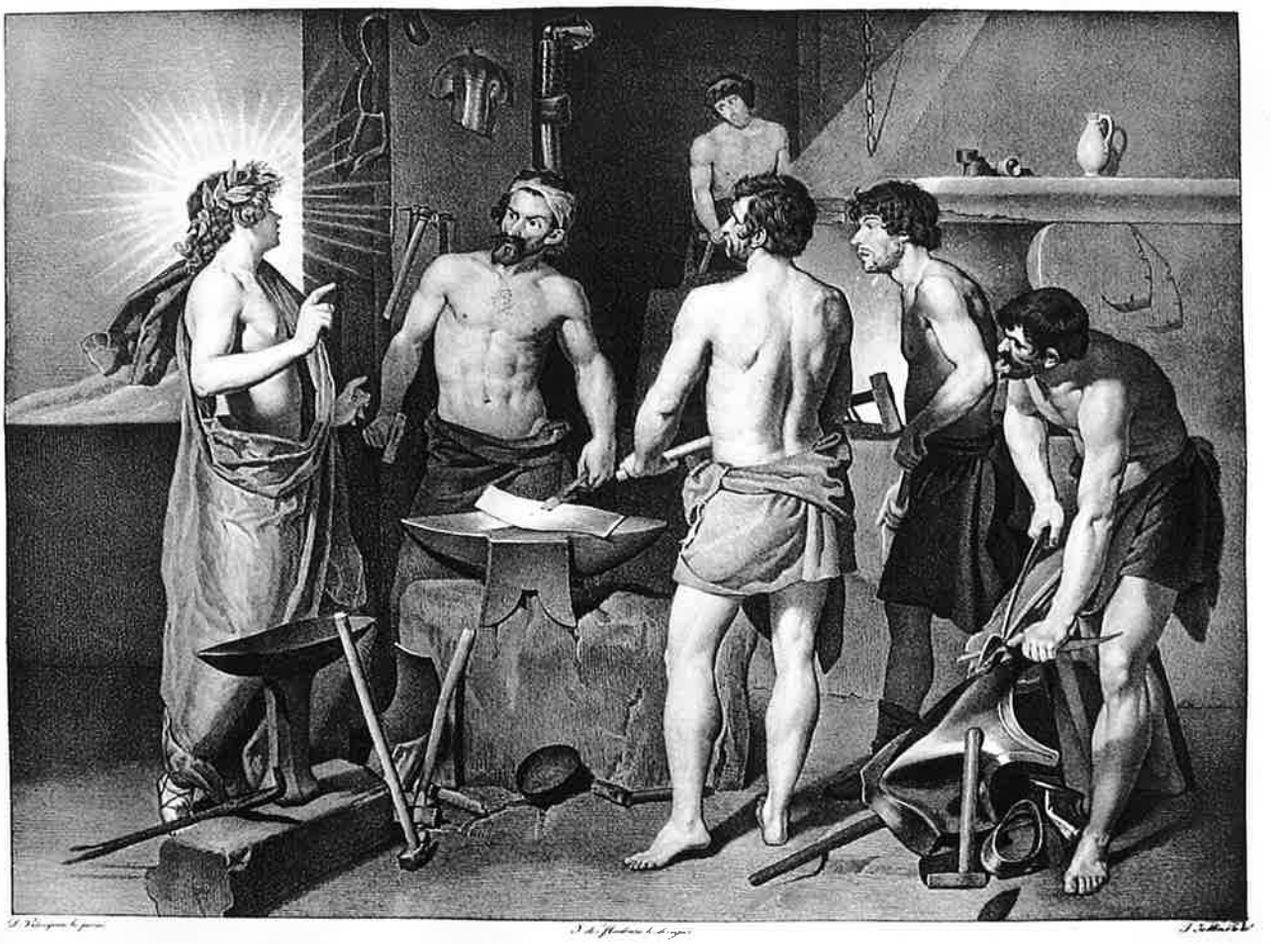
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 121; Íd., 1992: p. 247, n.° 1227.

1.20. *La Fragua de Vulcano*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo lit°. // LA FRAGUA DE VULCANO // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

338 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 122; Íd., 1992: p. 247, n.° 1228



1.19. *Defensa de Cádiz contra los ingleses*

Eugenio Caxés lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Decraene lo lit°. // D. FERNANDO GIRON. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

412 x 349 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco de Zurbarán.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 121; Íd., 1992: p. 247, n.° 1227.

1.20. *La Fragua de Vulcano*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo lit°. // LA FRAGUA DE VULCANO // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

338 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.° 122; Íd., 1992: p. 247, n.° 1228

1.21. ***Paisaje con María de Corvelló [?]***
Claudio Gelée de Lorena lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Pharam. Blanchard lo lit°. // LA MADRUGADA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Imp. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

345 x 398 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XVIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

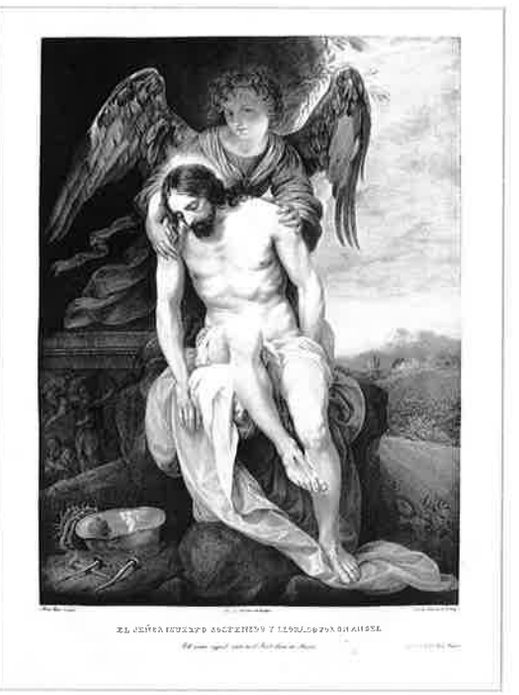
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 123; Íd., 1992: p. 247, n.° 1229.

1.22. *La Rendición de Juliers*

José Leonardo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo litografió. // RENDICION DE BREDA AL MARQUES DE ESPINOLA. // El cuadro original existe en el R.l. Museo de Madrid. // Imp. en el R.l. Est.o. Lit.o. de Madrid.

369 x 437 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Leonardo.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XIX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 124; Íd., 1992: pp. 247s., n.º 1230.

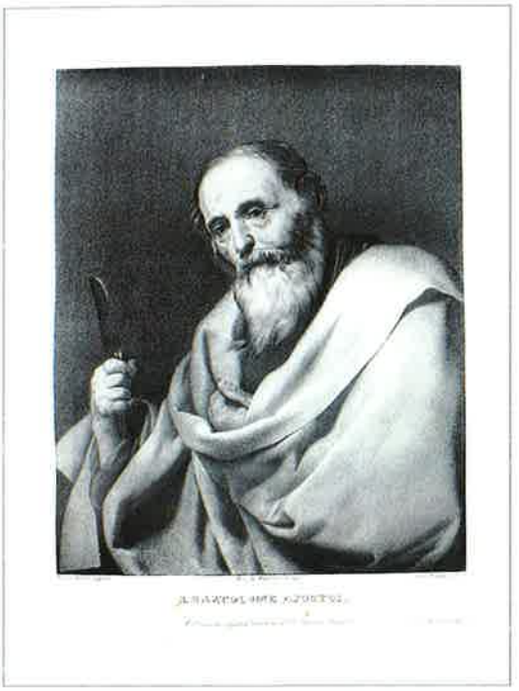


1.23. *Cristo muerto sostenido por un ángel*

Alonso Cano lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Vicente Camaron lo litog.a. // EL SEÑOR MUERTO SOSTENIDO Y LLORADO POR UN ANGEL // El cuadro original existe en el R.l. Museo de Madrid. // Imp. en el R.l. Est.o. Lit.o. de Madrid

443 x 229 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Alonso Cano.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 125; Íd., 1992: p. 248, n.º 1231.



1.24. *San Bartolomé*
José de Ribera lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió — Juan Antº. Lopez lo litº. // S. BARTOLOME APOSTOL. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

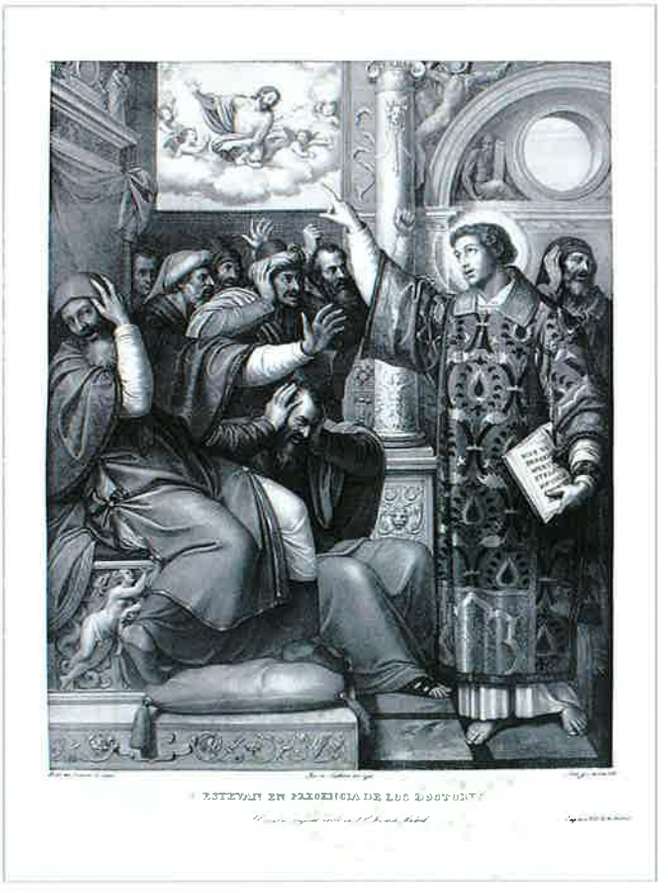
326 x 238 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José de Ribera.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 126; Íd., 1992: p. 248, n.º 1232.

1.25. *La salida al campo*
Juan Both lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Pharam. Blanchard lo litº. // LA SALIDA AL CAMPO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

454 x 308 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Johannes y Adries Both.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 127; Íd., 1992: p. 248, n.º 1233.



1.26. *San Esteban acusado de blasfemo*
Juan de Juanes lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Pablo Guglielmi lo litº. // S. ESTEVAN EN PRESENCIA DE LOS DOCTORES. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

432 x 330 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXIII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 128; Íd., 1992: p. 248, n.º 1234.

1.27. *La Concepción del Escorial*

B. Murillo lo pintó — José de Madrazo lo dirigió — F. de Craene lo lit°. // LA CONCEPCIÓN DE Nª. Sª. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Estº. Litog. de Madrid.

438 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XIV.
Estampada entre 1826 y 1832.

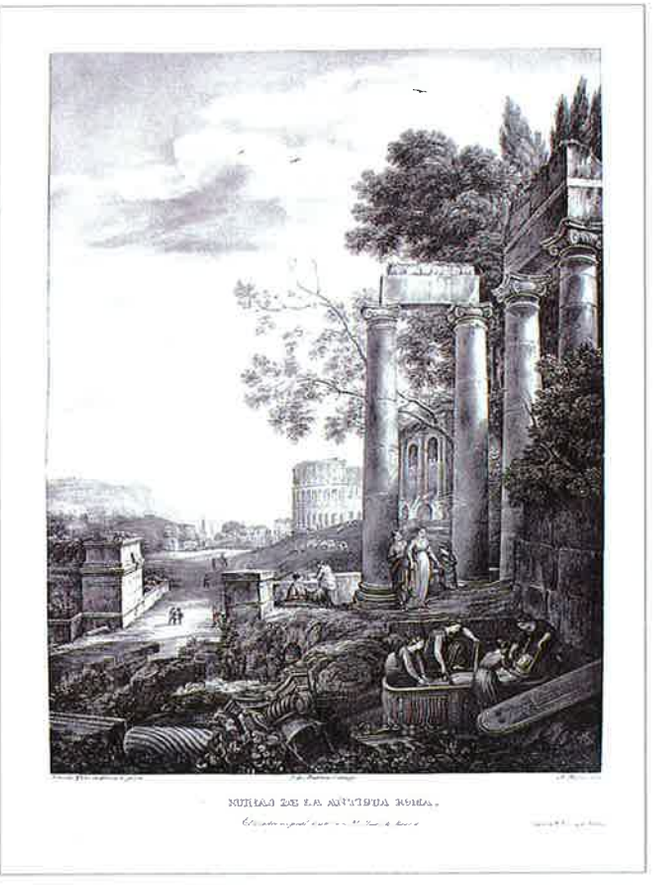
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 129; Íd., 1992: p. 248, n.º 1235.

1.28. *María Magdalena*

Guido Reni lo pintó — José de Madrazo lo dirº. — Antonio Guerrero lo litogº. // Sta. MARIA MAGDALENA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

330 x 240 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Guido Reni.
L.: Antonio Guerrero bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 130; Íd., 1992: p. 248, n.º 1236.



1.29. *Paisaje. Entierro de Santa Serapia*

Claudio Geleé de Lorena lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo litº. // RUINAS DE LA ANTIGUA ROMA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Imp. en el Rl. Estº. Litogº. de Madrid.

454 x 308 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 368, n.º 131; Íd., 1992: p. 248, n.º 1237.

1.30. *Cristo muerto sostenido por dos ángeles*
Francisco Ribalta lo pintó — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo litog°. // NUESTRO SEÑOR DIFUNTO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

443 x 300 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco Ribalta.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 132; Íd., 1992: p. 248, n.° 1238.

1.31. *Toma de Brisach*
José Leonardo lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo litog°. // EL DUQUE DE FERIA SOCORRIENDO UNA PLAZA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

370 x 444 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Leonardo.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXVIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 133; Íd., 1992: pp. 248 s., n.° 1239.

1.32. *Retrato de Tomás Moro*

P.P. Rubens lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo litografió. // TOMAS MORO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. lit. de Madrid.

343 x 237 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Copia de Holbein por Peter Paul Rubens.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXIX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 134; Íd., 1992: p. 249, n.° 1240.

1.33. *El país de los ermitaños*

Juan Both lo pintó. — José de Madrazo lo dir°. — Pharam. Blanchard lo lit°. // EL PAIS DE LOS ERMITAÑOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid // Imp. en el R. Est°. Lit.° de Madrid.

350 x 400 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Johannes Both.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 135; Íd., 1992: p. 249, n.° 1241.

1.34. *La Virgen con el Niño, un Santo y un Ángel*

A. del Sarto lo pintó. — Pablo Guglielmi lo Litog°. // LA VIRGEN, EL NIÑO JESUS, S. JOSE Y UN ANGEL. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Litog.° de Madrid.

440 x 320 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea del Sarto.
L.: Pablo Gublielmi.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 136; Íd., 1992: p. 249, n.° 1242.

1.35. *El Buen Pastor*

B. Murillo lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — J. Abrial lo Litog^a. // EL NIÑO JESUS ACARICIANDO UN CORDERO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Litog.° de Mad^d.

400 x 296 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: José María Avrial bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: según recoge Jesusa Vega (1990, 1992), en la prueba antes la letra se lee el mismo texto con algunas variantes: *"B. Murillo lo pintó. — Jose de Madrazo lo dirigió. — Jose Abrial lo Lith°. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. [en] el R. Est°. De Madrid."* La tendencia a empastarse que se observa, según la precitada investigadora, debió obligar a que fuera borrada y dibujada de nuevo en la misma piedra.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 137; Íd., 1992: p. 249, n.° 1243.

1.36. *Santiago Apostol*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Vicente Camaron lo Litog. // EL APOSTOL SANTIAGO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Estab.° Litog°. de Madrid.

365 x 268 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 138; Íd., 1992: p. 249, n.° 1244.

1.37. *Paisaje. Embarco en Ostia de Santa Paula Romana*

Claudio Gelée de Lorena lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo litograf°. // LA SALIDA DEL SOL. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Lit. de Madrid.

455 x 313 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXIV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 139; Íd., 1992: p. 249, n.° 1245.

1.38. *Mona Lisa "La Gioconda"*

Leonardo de Vinci lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — Gaspar Sensi lo litog.° // LA HERMOSA GIOCONDA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog. de Madrid.

325 x 235 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Copia de la pintura de Leonardo da Vinci.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXV.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: según J. Vega (1990, 1992) la letra tuvo que ser retocada, en algunos ejemplares antes de la letra se lee *Deonardo* en lugar de *Leonardo*.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 140; Íd., 1992: p. 249, n.° 1246.

1.39. *San Fernando*

B. Murillo lo pintó. — A. G. Villamil lo Litog^a. // SAN FERNANDO REY DE ESPAÑA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

435 x 281 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Antonio González Villamil.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

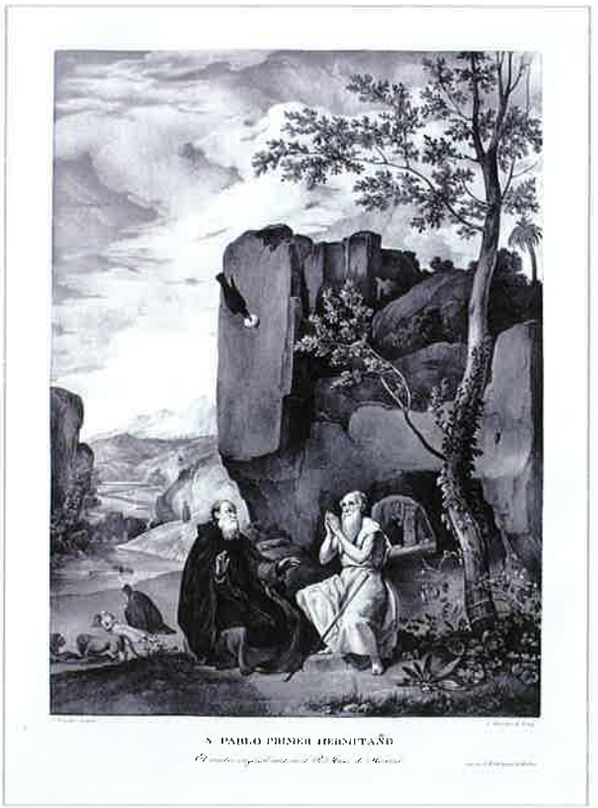
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 141; Íd., 1992: p. 249s., n.° 1247.

1.40. *La Cena*

Juan de Juanes lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — P. Guglielmi lo lit°. // LA CENA // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

355 x 500 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes.
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 142; Id., 1992: pp. 249 s., n.° 1248.



1.41. *San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad*

D. Velazquez lo pintó. — F. Blanchar lo Litog^a. // SAN PABLO PRIMER ERMITAÑO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Lit. de Madrid.

450 x 308 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pharamond Blanchard.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXVIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

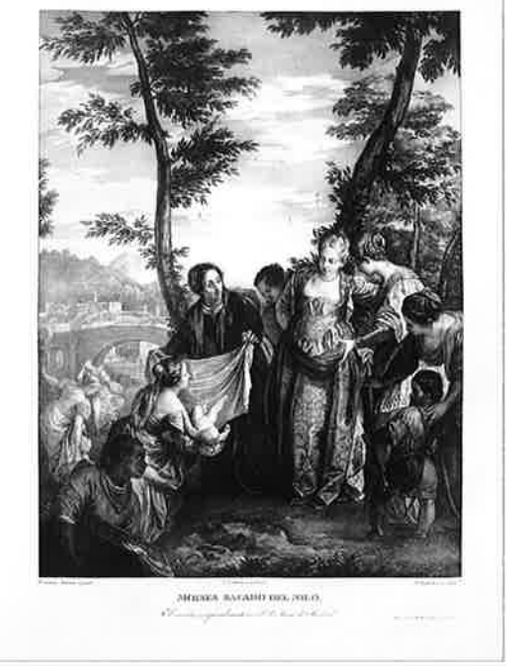
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 369, n.° 143; Id., 1992: p. 250, n.° 1249.

1.42. *Retrato del Príncipe Carlos*

A. Sanchez Coello lo pintó. — Enrique Blanco lo Litog.º // PRINCIPE D. CARLOS // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el B. Estº. Litogº. de Madrid.

328 x 241 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Alonso Sánchez Coello.
L.: Enrique Blanco.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XXXIX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 369 s., n.º 144; Íd., 1992: p. 250, n.º 1250.



1.43. *Moisés sacado de las aguas del Nilo*

P. Caliari Varones lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. Guglielmi lo Litogº. // MOISES SACADO DEL NILO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

458 x 324 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pablo Veronés.
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XL.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 145; Íd., 1992: p. 251, n.º 1251.

1.44. *Recuperación de la Isla de San Cristóbal*

Felix Castelló lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jotivet lo Litog.º // LA EXPUGNACION DE UN CASTILLO MANDADA POR D. FEDRIQUE DE TOLEDO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

408 x 347 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Eugenio Caxés.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLI.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: La pintura estuvo atribuida en el s.XIX a Félix Castelo.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 146; Íd., 1992: p. 251, n.º 1252.

1.45. *Paisaje. La Magdalena Penitente*

Gaspar Pussin lo pintó. — José de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo lith°. // PAYSAGE AMENO. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Imp°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

300 x 425 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Gasparo Dughet, llamado "Gaspard Poussin".
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 147; Íd., 1992: p. 251, n.° 1253.

1.46. *Santa Isabel de Hungría*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Florentino De Craene lo Litog°. // SANTA ISABEL DE UNGRIA. // El cuadro original existe en la R. Academia de Sn. Fern°.. de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

480 x 344 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLIII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: Desde 1939, el cuadro se conserva en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, su emplazamiento original.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 148; Íd., 1992: p. 251, n.° 1254.

1.47. *Expugnación de Rheinfelden*

V. Carducci lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Jollivet lo Litog°. // EL DUQUE DE FERIA, GANA POR ASALTO LA PLAZA DE REYNFELT. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Mad^d.

355 x 397 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Vicente Carducho.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLIV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 149; Íd., 1992: p. 251, n.° 1255.

EL DUQUE DE FERIA, GANA POR ASALTO LA PLAZA DE REYNFELT

El cuadro original existe en el R.^l Museo de Madrid

1.48. *Retrato del Infante Fernando de Austria*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Juan An°t°. Lopez lo Litog°. // FERNANDO DE AUSTRIA YNFANTE DE ESPAÑA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Estab.° Litog°. de Madrid.

445 x 270 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 150; Íd., 1992: p. 251, n.° 1256.

FERNANDO DE AUSTRIA YNFANTE DE ESPAÑA.

1.49. *Vista del puerto de Salerno*
Salvador Rosa lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litog°. // VISTA DEL PUERTO DE SALERNO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

329 x 411 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Salvador Rosa.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 151; Íd., 1992: p. 251, n.° 1257.

1.50. *Retrato de Carlos V*
J. de Pantoja lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Marcos Bausac lo Litog°. // CARLOS V. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

442 x 264 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan Pantoja de la Cruz.
L.: J. Marcos Bausac bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

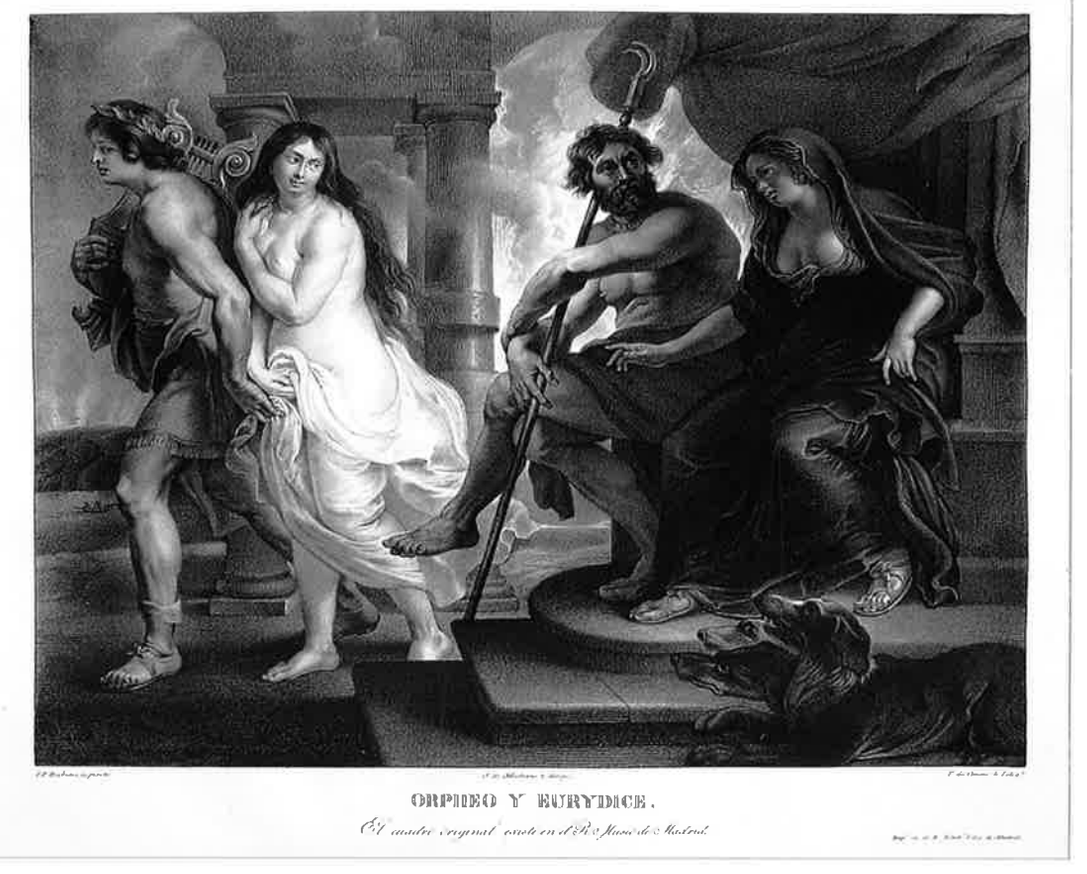
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 152; Íd., 1992: p. 251, n.° 1258.

1.51. *La Sagrada Familia con un ángel*

Parmigianino lo pintó. — J de Madrazo lo dirigió. — P. Guglielmi lo Litog°. // LA SACRA FAMILIA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

432 x 324 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Girolamo Francesco Maria Mazzola, "Il Parmigianino".
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLVIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 153; Íd., 1992: pp. 251s., n.° 1259.

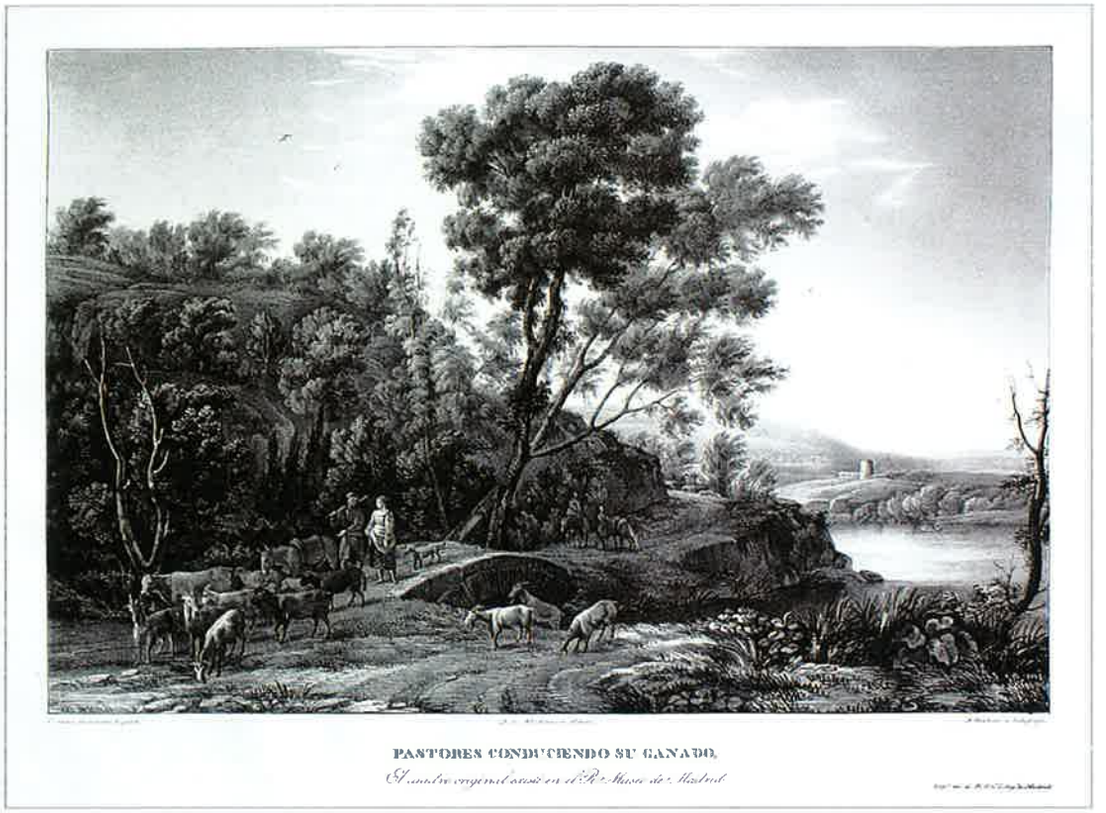


1.52. *Orfeo y Euridice*

P.P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. de Craene lo Litog°. // ORFEO Y EURIDICE // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

354 x 402 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa XLIX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.º 154; Íd., 1992: p. 252, n.° 1260.



1.55. *Divina Pastora*

Alonso Tovar lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Camaron lo Litog°. // LA DIVINA PASTORA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

442 x 310 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bernardo Germán Llorente.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida en el s.XIX a Alonso Tobar.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 157; Íd., 1992: p. 252, n.° 1263.

1.53. *La salida del rebaño*

C. Gelee de Lorena lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litografió. // PASTORES CONDUCIENDO SU GANADO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

328 x 420 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa L.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 155; Íd., 1992: p. 252, n.° 1261.

1.54. *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo Litog.° // EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

439 x 261 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 370, n.° 156; Íd., 1992: p. 252, n.° 1262.

1.56. *El cardenal-infante Don Fernando de Austria en la batalla de Nordlingen*

Wan-Dick lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Jollivet lo Litogª. // FERNANDO DE AUSTRIA YNFANTE DE ESPAÑA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

437 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LIII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: El cuadro estuvo atribuido a Anton van Dyck en el s. XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 370 s., n.º 158; Íd., 1992: p. 252, n.º 1264.

1.57. *Vado de un río*

C. Gelee de Lorena lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litografº. // PASO DE UN BADO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

324 x 420 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio Lorena.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LIV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 159; Íd., 1992: p. 252, n.º 1265.

1.58. *Retrato de Felipe IV*
D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J.A. Lopez lo Litog^a. // FELIPE IV // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp^o. en el R. Est^o. Litog^o. de Madrid.

443 x 267 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LV.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 160; Íd., 1992: p. 252, n.º 1266.

1.60. *La moneda del César*
Antonius Arias facit 1646 // A. Arias lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo Litog^a. // JESUS Y LOS FARISEOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp^o. en el R. Est^o. Litog^o. de Madrid.

367 x 413 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Antonio Arias.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LVII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 162; Íd., 1992: pp. 252s., n.º 1268.

1.59. *San Juan Bautista Niño*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Camaron lo Litografió. // S. JUAN BAUTISTA NIÑO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

402 x 295 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo I, estampa LVI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 161; Id., 1992: p. 252, n.º 1267.

1.61. *Paisaje con caminantes*

P. Spierinckz lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litogª. // VENTORRILLO EN UN CAMINO DE YTALIA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

327 x 425 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Spierinckz.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo I, estampa LVIII.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 163; Id., 1992: p. 253, n.º 1269.

1.62. *Los Evangelistas San Juan y San Mateo*

F. Ribalta lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Alexandro Blanco lo Litog.ª. // LOS EVANGELISTAS S.ª JUAN Y S.ª MATEO // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp.º en el R. Est.º Litog.º de Madrid.

333 x 407 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco Ribalta.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LIX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 164; Íd., 1992: p. 253, n.º 1270.

1.63. *Retrato ecuestre de Felipe II*

P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Jollivet. lo Litog.º. // FELIPE II. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp.º en el R. Est.º Litog.º de Madrid.

434 x 323 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LX.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 165; Íd., 1992: p. 253, n.º 1271.

1.64. *Venus en el tocador*

Franco. Albano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Sensi lo Litogo. // VENUS EN EL TOCADOR. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impo. en el R. Esto. Litogo. de Madrid.

367 x 500 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francesco Albani
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LXI.
Estampada entre 1826 y 1832.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 166; Íd., 1992: p. 253, n.º 1272.

VENUS EN EL TOCADOR.

El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid

1.65. *Un león y tres lobos*

Franco. Snyders lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Albin lo Litogo. // FIERAS QUE DISPUTAN UNA PRESA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impo. en el R. Estabo. Litogo. de Madrid.

335 x 425 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Paul de Vos.
L.: L. Albin bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo I, estampa LXII.
Estampada entre 1826 y 1832.
Observaciones: el cuadro estuvo atribuido en el siglo XIX a Frans Snyders.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.º 167; Íd., 1992: p. 253, n.º 1273.

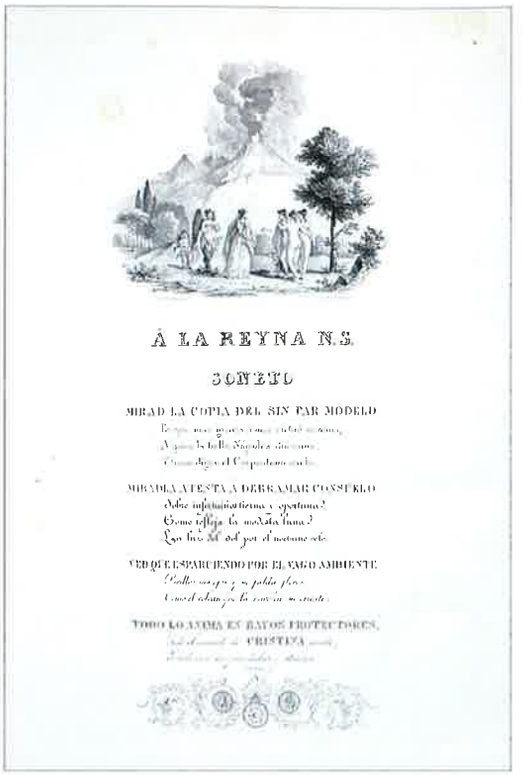
FIERAS QUE DISPUTAN LA PRESA.

El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid

2.1. *Portada. Tomo segundo*
COLECCIÓN / LITOGRAFICA / DE CUADROS / DEL REY DE ESPAÑA / EL SEÑOR /DON FERNANDO VII / OBRA DEDICADA A SM. / Litografiada por hábiles artistas / Bajo la dirección / DE / D^n. JOSE DE MADRAZO / Pintor de Camara de S. M. Director en la R^l. Académia de S^n. Fernando, Académico de mérito en la insigne de S^n. Lucas de Roma. / Caballero de la R^l. y distinguida Orden Española de Carlos III., y Regidor Perpetuo del Ylustre Ayuntamiento de la Ciudad de Santander. / MADRID / En el Real Establecimiento Litografico. / 1832 // F. de la Torre fec^e.

418 x 244 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Federico de la Torre.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, portada.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.° 168; Íd., 1992: p. 253, n.° 1274.



2.2. *Alegoría y soneto dedicado a la Reina María Cristina de Borbon*
Federico de Madrazo, lo inv^o. — Est^do. en el R^l. Est^o. Lito^o. de Madrid. // Á LA REYNA N.A. / SONETO / MIRAD LA COPIA DEL SIN PAR MODELO / En que mas gracia á mas virtud se aüna, / A quien la bella Nápoles dió cuna, / Y trono digno el Carpetáno suelo. /MIRADLA ATENTA A DERRAMAR CONSUELO / Sobre infortunios tierna y oportuna, / Como refleja la modesta luna. / La luz del sol por el nocturno velo. / VED QUE ESPARCIENDO POR EL VAGO AMBIENTE / Brillos sus ojos, y su falda flores, / Como el volcan que la miró en su oriente; / TODO LO ANIMA EN RAYOS PROTECTORES, / Todo el encanto de CRISTINA siente, / Y todo es á sus pies dichas y Amores. / J.B. Arriaza. // Torre / León

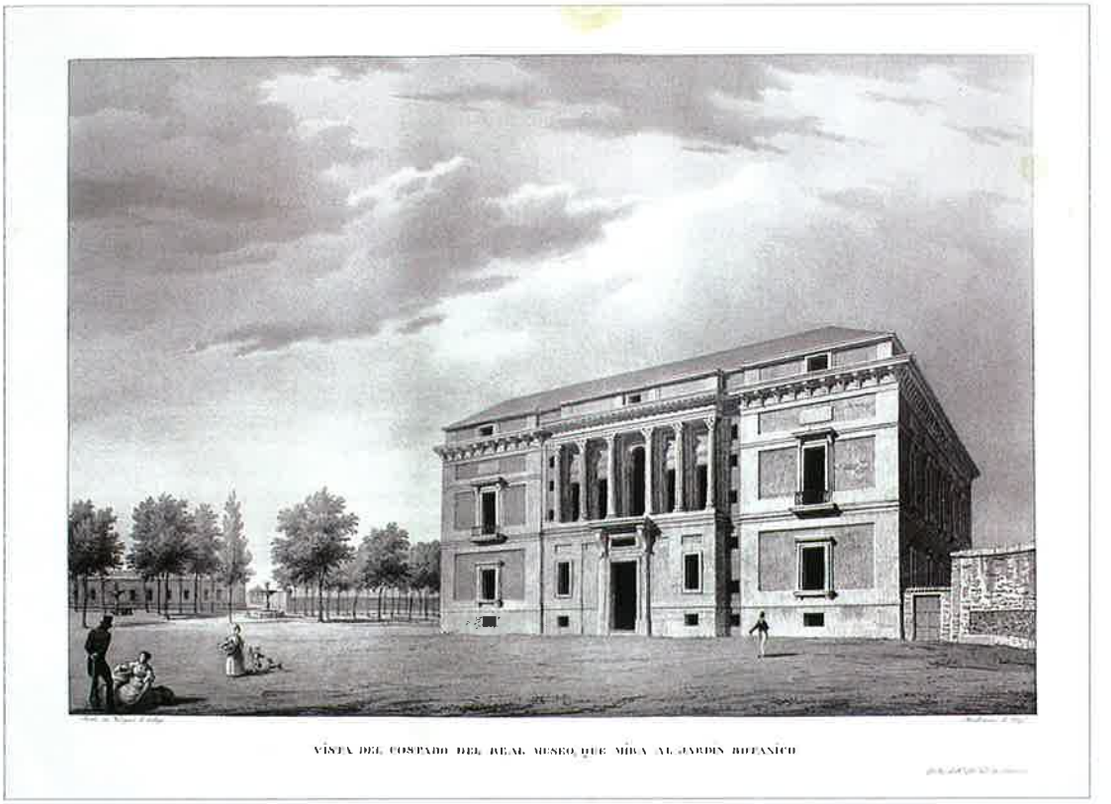
418 x 215 mm. Pluma y lápiz litográfico.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
L.: Federico de Madrazo.
L.: Federico de la Torre bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, tras la portada.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.° 169; Íd., 1992: p. 253, n.° 1275.

2.3. *Retrato de María Cristina de Borbón*
M^a. CRISTINA DE BORBON, / Reyna Catolica de España. // José de Madrazo lo pintó. — Est^do. en el R^l. Est^o. Litog^o. de Madrid. — C. Legrand lo Litografio.

590 x 430 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José de Madrazo.
L.: Luis Carlos Legrand.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, hoja siguiente al soneto dedicado a María Cristina de Borbón.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 371, n.° 170; Íd., 1992: pp. 253 y 256, n.° 1276.



2.4. *Vista de la Fachada del Real Museo desde el Jardín Botánico*

Carlos de Vargas lo dibujó. — Asselineau lo litogª. // VISTA DEL COSTADO DEL REAL MUSEO, QUE MIRA AL JARDIN BOTANICO. // Estᵈᵒ. en el Rˡ. Estº. Litº. de Madrid.

320 x 424 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
D.: Carlos de Vargas.
L.: Leon Auguste Asselineau.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, hoja siguiente al retrato de María Cristina de Borbón.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 171; Íd., 1992: p. 256, n.º 1277.

2.5. *El Triunfo de David*

Nicolas Pousin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo Litogª. // DAVID VENCEDOR DE GOLIAT. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

350 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Nicolas Poussin.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 172; Íd., 1992: p. 256, n.º 1278.

2.6. *La Virgen, el Niño, San Juan y dos Ángeles*

A. del Sarto lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. Guglielmi lo Litog°. // LA VIRGEN, EL NIÑO JESUS, SAN JUAN Y DOS ANGELES. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

431 x 312 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea del Sarto.
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 173; Íd., 1992: p. 256, n.° 1279.

2.7. *Susana y los viejos*

P. Veronés lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pablo Guglielmi lo Litog°. // SUSANA Y LOS DOS VIEJOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

361 x 384 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pablo Veronés.
L.: Pablo Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 174; Íd., 1992: p. 256, n.° 1280.

2.8. *Retrato que se supone de la mujer de Velázquez, Juana Pacheco*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Henrique Blanco lo Litog°. // RETRATO QUE SE SUPONE DE LA MUGER DE VELAZQUEZ // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

328 x 238 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Enrique Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

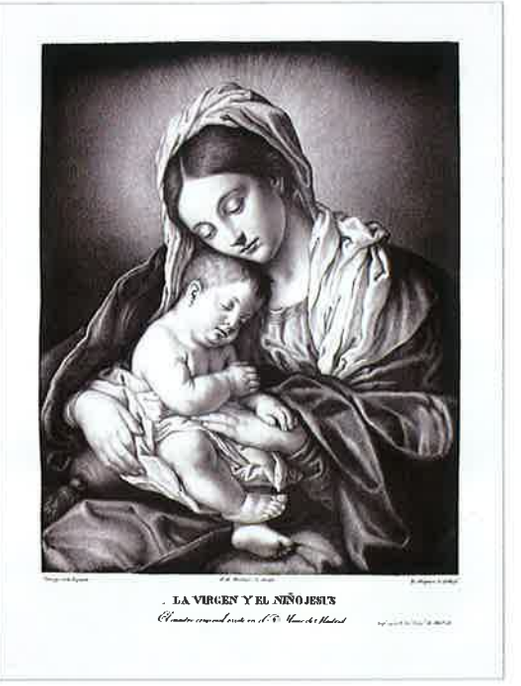
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 175; Íd., 1992: p. 256, n.° 1281.

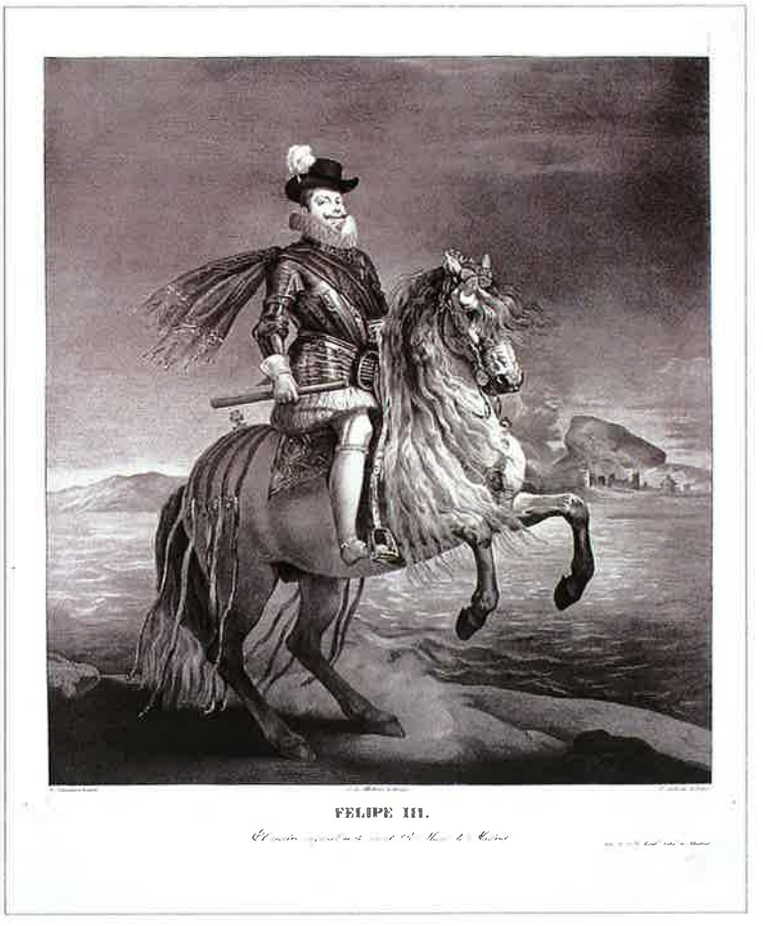
2.9. *La Virgen con el Niño dormido*

Sassoferrato lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Rodriguez lo Litog°. // LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

363 x 260 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 176; Íd., 1992: p. 256, n.° 1282.





2.10. *Retrato Ecuestre de Felipe III*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo Litog°. // FELIPE III. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

426 x 350 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 177; Íd., 1992: p. 256, n.° 1283.

2.11. *Recuperación de San Juan de Puerto Rico*
F. Castelló lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jollivet lo Litog°. // ATAQUE ENTRE ESPAÑOLES Y OLANDESES. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

356 x 420 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Eugenio Caxés.
L.: Pedro Julio Jollivet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 178; Id., 1992: p. 256, n.° 1284.

2.12. *Diana y Acteón*
Tiziano Vecelio lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo Litog°. // DIANA Y ACTEON. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

345 x 360 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Copia de un original de Tiziano por Juan Bautista Martínez del Mazo
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.° 179; Id., 1992: p. 257, n.° 1285.

2.13. *La Virgen con el Niño*

Alonso Cano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Gaspar Sensi lo Litogª. // LA VIRGEN ADORANDO A SU DIVINO HIJO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid // Impº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

459 x 297 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Alonso Cano.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 180; Íd., 1992: p. 257, n.º 1286.

2.14. *Retrato de Felipe II*

Ticiano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo Litogª. // FELIPE II. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

565 x 490 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 181; Íd., 1992: p. 257, n.º 1287.

2.15. *Un país de Italia*

P. Spierimkz lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litog°. // UN PAIS DE ITALIA // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est. Litog°. de Madrid.

322 x 421 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Spierinckz.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 182; Id., 1992: p. 257, n.° 1288.

2.16. *La Rendición de Breda*

D. Velazquez de Silva lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. de Craene lo Litog°. // RENDICION DE LA PLAZA DE BREDA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

373 x 424 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 372, n.º 183; Id., 1992: p. 257, n.° 1289.

2.17. *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. A. Lopez lo Litog°. // EL PRINCIPE D. BALTASAR CARLOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

442 x 295 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 372 s., n.° 184; Id., 1992: p. 257, n.° 1290.

2.18. *La Virgen y el Niño adorados por San Luis, Rey de Francia*

Claudio Coello lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J.A. Lpoez lo Lit°. // ASUNTO MISTICO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

363 x 390 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio Coello.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

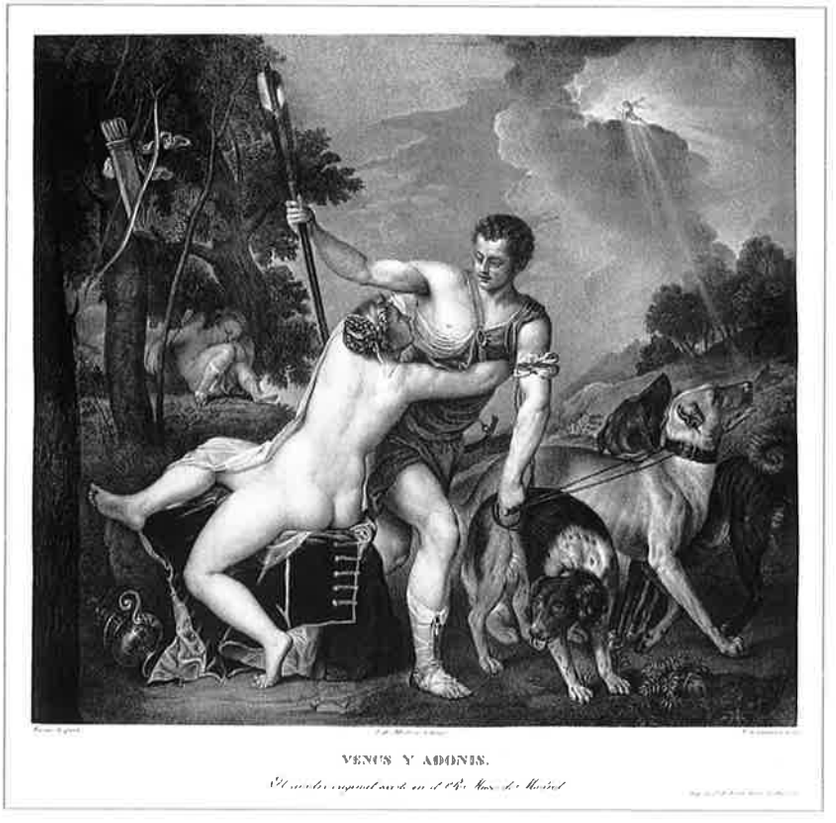
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.° 185; Id., 1992: p. 257, n.° 1291.

2.19. *Paisaje con ruinas*

Nicolas Poussin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Victor Alexis lo Litogª. // PAIS DE LA ANTIGUA ROMA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ympº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

338 x 401 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Jean Lemaire.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la obra estuvo atribuida a Poussin en el siglo XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 186; Íd., 1992: p. 257, n.º 1292.



2.20. *Venus y Adonis*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. de Craene lo Litog. // VENUS Y ADONIS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Impº. en el R. Estabº. Litogº. de Madrid.

375 x 380 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 187; Íd., 1992: p. 257, n.º 1293.

2.21. ***La Virgen, el Niño, San Juan y Santa Isabel***

Lucas Giordano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo litog. // LA VIRGEN, EL NIÑO DIOS, Sta. JUAN Y Sta. YSABEL. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp. en el R. Est. Lit. de Madrid.

445 x 421 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Lucas Jordán.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 188; Íd., 1992: p. 258, n.º 1294.

2.22. ***San Juan Bautista***

P. Mignard lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Abrial lo litog. // SAN JUAN. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp. en el R. Est. Lit. de Madrid.

444 x 293 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pierre Mignard.
L.: José María Avrial bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

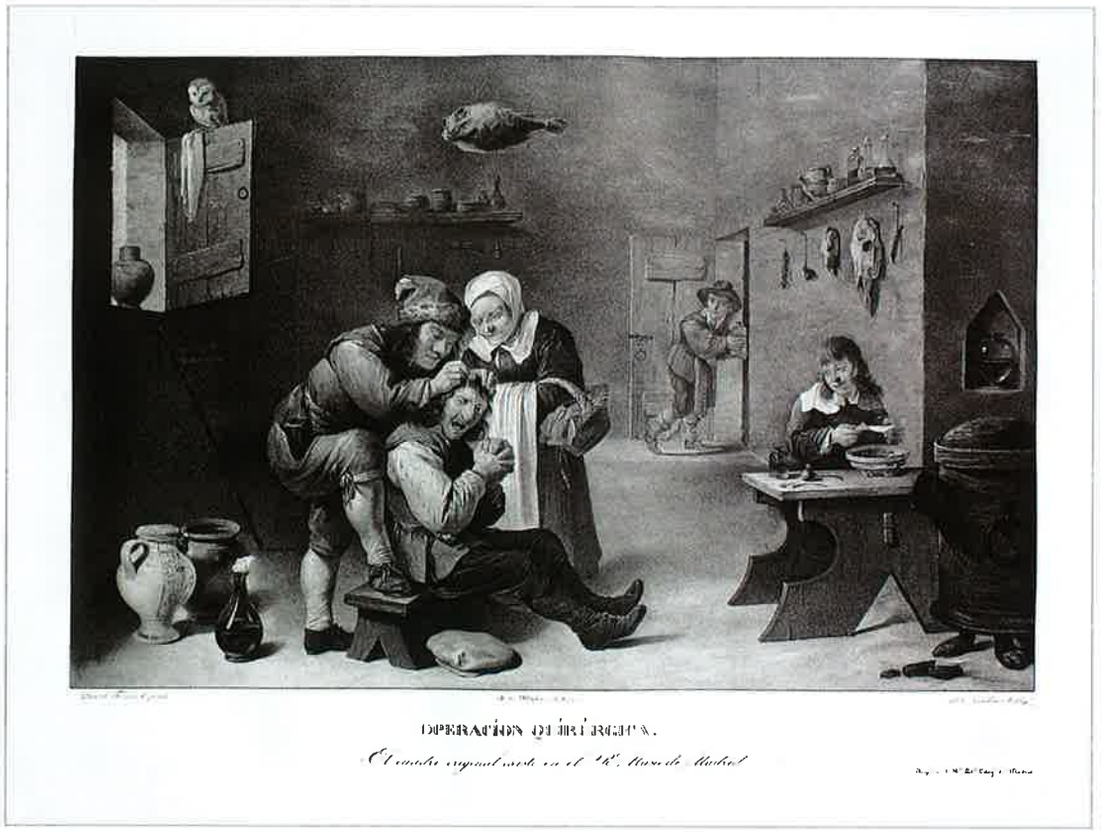
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 189; Íd., 1992: p. 258, n.º 1295.

2.23. ***Vista de la fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla de Aranjuez***

D. Velazquez de Silva lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. de Leopold lo litog. // VISTA DE UNA FUENTE EN EL JARDÍN DE LA YSLA DE ARANJUEZ. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp. en el R. Est. Lit. de Madrid.

410 x 332 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Taller de Velázquez.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.

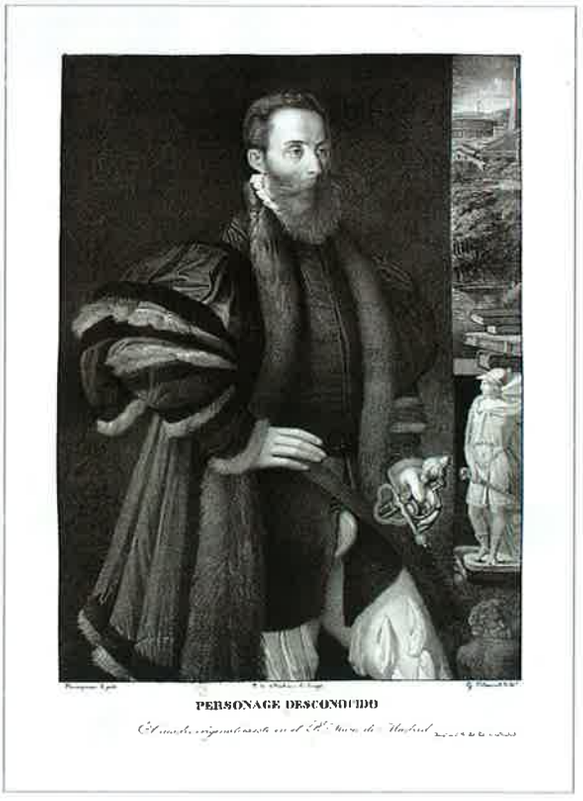
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 190; Íd., 1992: p. 258, n.º 1296.



2.24. *Operación quirúrgica*
David Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Luis Zoellner lo litogª. // OPERACIÓN QUIRURGICA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ympº. en el Rl. Estº. Litogº. de Madrid.

313 x 437 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Luis Zoellner bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

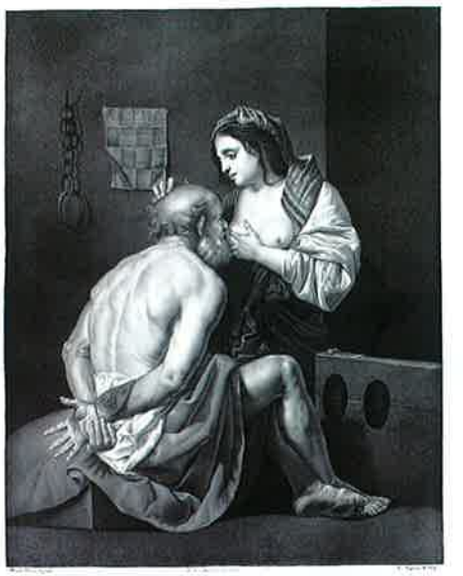
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 191; Id., 1992: p. 258, n.º 1297.



2.25. *Retrato de Pedro María Rossi o Roscio, Conde de San Segundo*
Parmigianino lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Palmaroli lo litº. // PERSONAGE DESCONOCIDO // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ympº. en el R. Estº. Litº. de Madrid.

347 x 231 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Giorolamo Francesco María Mazzola "Il Parmigianino".
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 192; Id., 1992: p. 258, n.º 1298.



2.26. *La Caridad Romana*

Benito Crespi lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Legrand lo Litog°. // LA CARIDAD ROMANA // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Imp°. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

440 x 309 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Gaspar de Crayer.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida a Benedetto Crespi "il Bustino" en el s.XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.° 193; Id., 1992: p. 258, n.° 1299.

2.27. *El viejo y la criada*

D. Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Bellay lo lit°. // LA GRACIOSA FREGATRIZ // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Imp°. en el R'. Est°. Litog°. de Madrid.

340 x 402 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Copia de David Teniers.
L.: François Bellary bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.° 194; Id., 1992: p. 258, n.° 1300.

2.28. *La Adoración de los Magos*
Pedro Pablo Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Craenne lo litogº. // LA ADORACION DE LOS MAGOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ympº. en el Rl. Estº. Litogº. de Madrid.

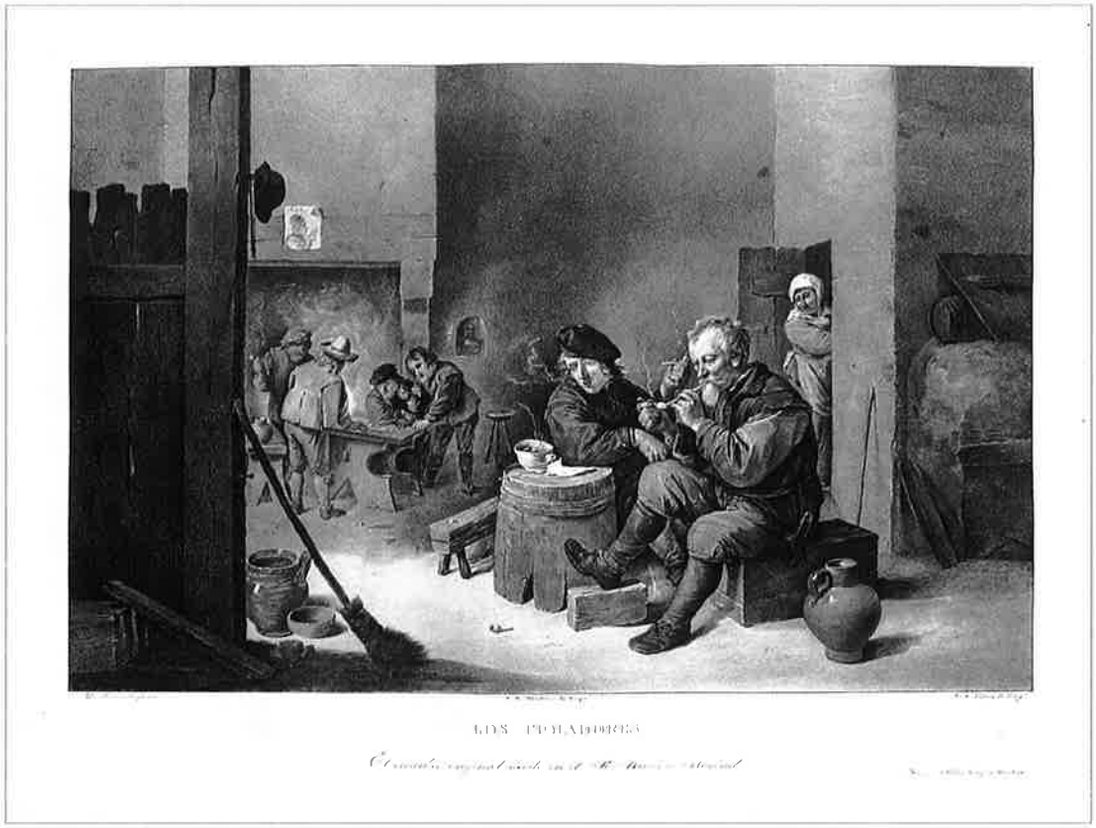
355 x 462 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 195; Íd., 1992: p. 258, n.º 1301.

2.29. *Camilla Gonzaga, Condesa de San Segundo y sus hijos*
Bronzino lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Guglielmi lo litogª. // GRAN DUQUESA DE TOSCANA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ymp. en el Rl. Estº. Litogº. de Madrid.

338 x 229 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Giorolamo Francesco María Mazzola "Il Parmigianino".
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa LXXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida en el s.XIX a Agnolo di Cosimo di Mariano Bronzino.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 373, n.º 196; Íd., 1992: pp. 258 s., n.º 1302.



2.30. *Los Fumadores*
D. Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J.A. Lopez lo Litog°. // LOS FUMADORES. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

315 x 429 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa LXXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 373 s., n.° 197; Íd., 1992: p. 259, n.° 1303.

2.31. *San Jerónimo en el desierto*
N. Poussin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // S^N. GERONIMO EN EL DESIERTO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

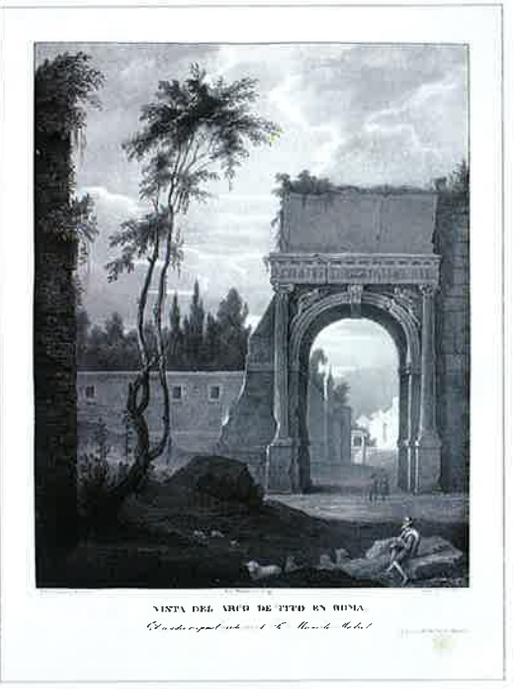
356 x 416 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Nicolás Poussin.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa LXXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 198; Íd., 1992: p. 259, n.° 1304.

2.32. *La Asunción*
Mateo Cerezo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Canon lo lit.° // LA ASUNCION DE NUESTRA SEÑORA. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Ymp.°. en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

438 x 317 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Mateo Cerezo.
L.: L. Canon bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XC.
Estampada entre 1832 y 1836.

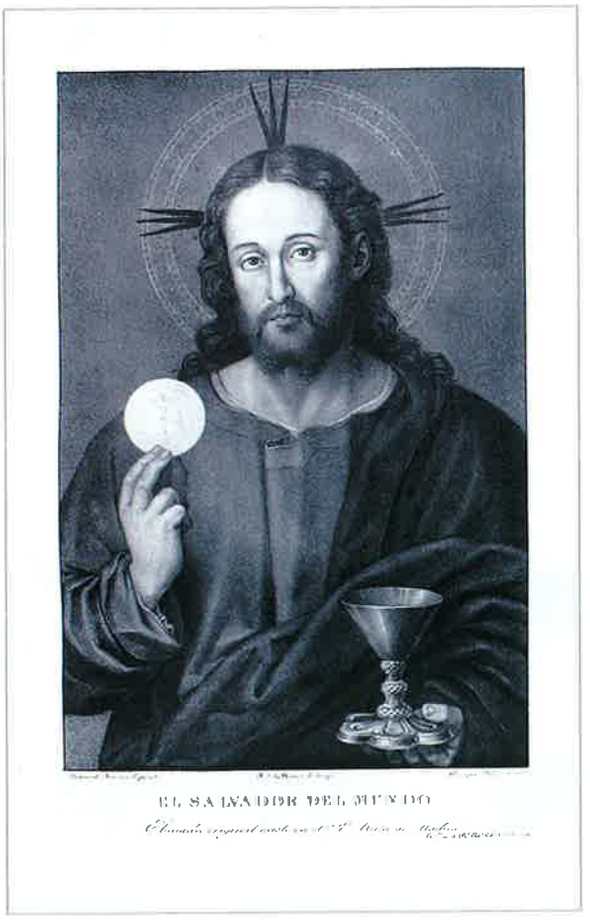
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 199; Íd., 1992: p. 259, n.° 1305.



2.33. *Vista del Arco de Tito en Roma*
Diego Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog.ª. // VISTA DEL ARCO DE TITO EN ROMA. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Ymp.° en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

466 x 326 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Taller de Velázquez.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCI.
Estampada entre 1832 y 1836.

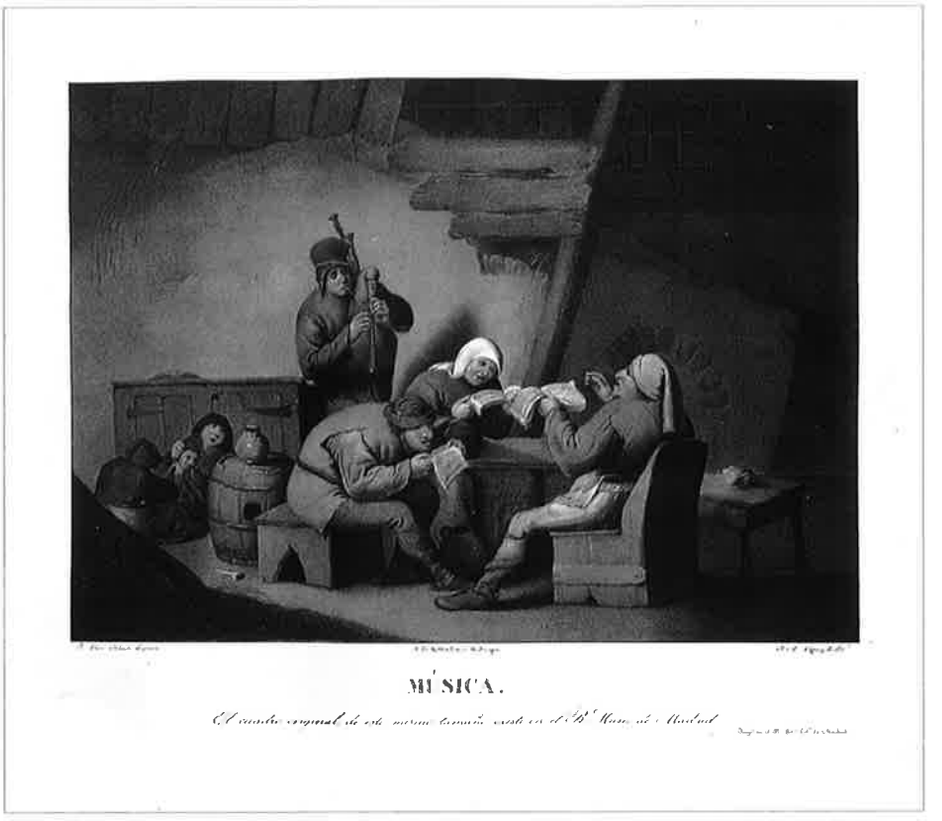
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 200; Íd., 1992: p. 259, n.° 1306.



2.34. *El Salvador*
Juan de Juanes lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Enrique Blanco lo lit.°. // EL SALVADOR DEL MUNDO. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Est.°. en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

363 x 214 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes, Vicente Juan Masip.
L.: Enrique Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 201; Íd., 1992: p. 259, n.° 1307.



2.35. *Los cinco sentidos: El oído*

Y. van Ostade lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. A. Lopez lo lit°. // LA MUSICA. // El cuadro original, de este mismo tamaño existe en el R¹. Museo de Madrid // Ymp°. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

365 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: copia de A. Victoryns de una pintura de Adriaen van Ostade perdida [?].
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura fue atribuida a Isack van Ostade en el s.XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 202; Íd., 1992: p. 259, n.º 1308.

2.36. *La Sagrada Familia del pajarito*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Luis Zoellner lo litog°. // SACRA FAMILIA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est°. en el R¹. Est°. Lig°. de Madrid.

324 x 402 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Luis Zoellner bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 203; Íd., 1992: p. 259, n.º 1309.

2.37. *País*

N. Poussin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio. — Asselineau lo litº. // PAIS // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

337 x 392 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Nicolas Poussin.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 204; Id., 1992: p. 259, n.º 1310.

2.38. *Comida Rústica*

Ysaac Van-Ostade lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Canon lo litografio. // COMIDA RUSTICA // El cuadro original, de este mismo tamaño existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litoº. de Madrid.

255 x 288 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Adriaen van Ostade.
L.: L. Canon bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCVI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura fue atribuida en el s.XIX a Isack van Ostade.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 205; Id., 1992: p. 260, n.º 1311.

2.39. *El Nacimiento*

Federico Barrocci lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Abrial lo Litog°. // JESUS RECIEN NACIDO. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid // Imp°. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

440 x 319 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Federico Barocci.
L.: José María Avrial bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

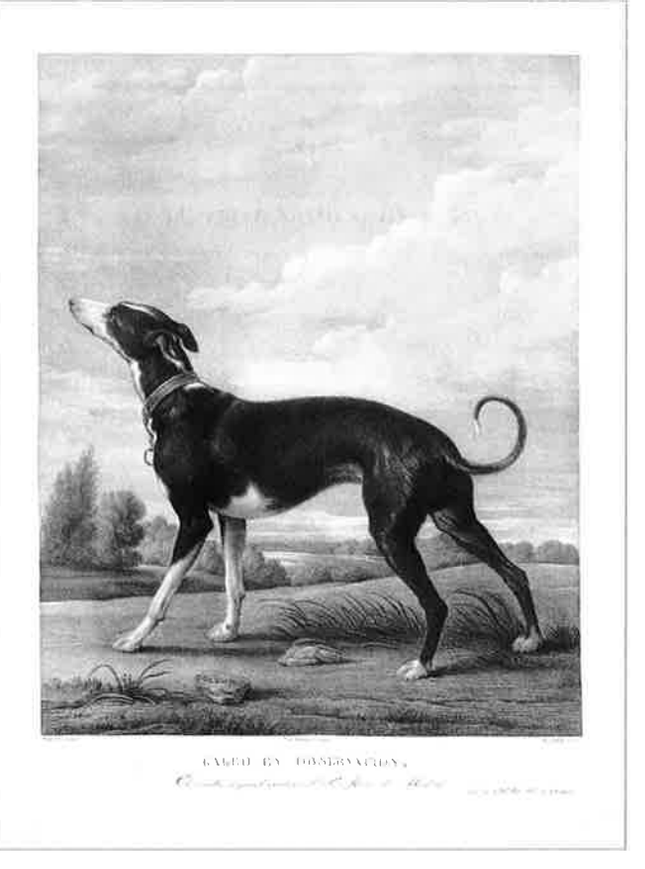
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 206; Id., 1992: p. 260, n.° 1312.

2.40. *San Esteban en la Sinagoga*

Juan de Juanes lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió — Augusto Guglielmi lo lit°. // S'. ESTEBAN EN LA SINAGOGA. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Est°. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

449 x 315 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes, Vicente Juan Masip.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 207; Id., 1992: p. 260, n.° 1313.

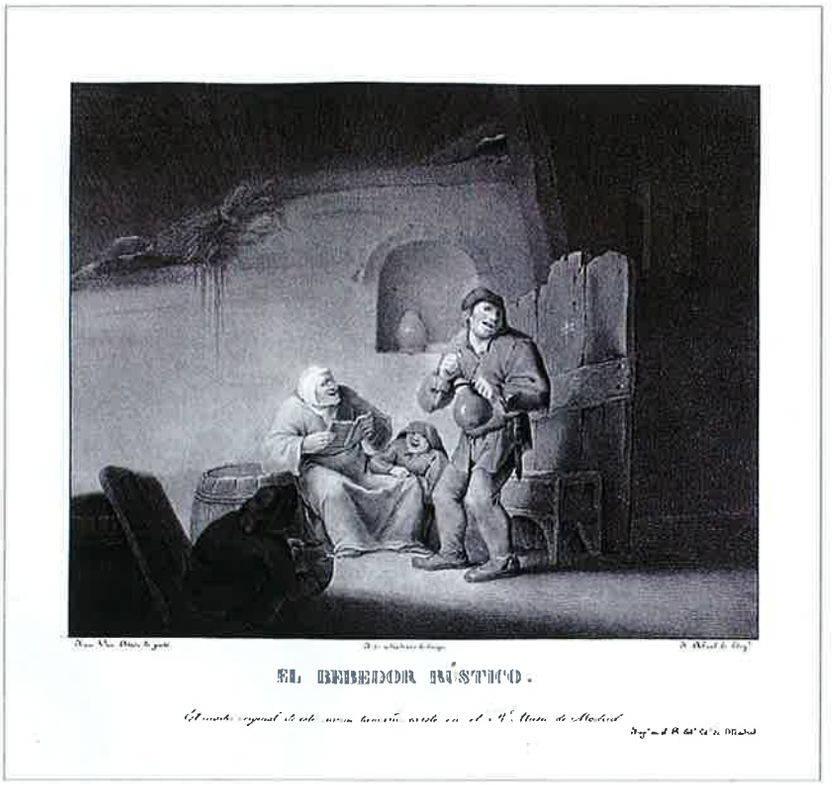


2.41. *Un galgo en acecho*

P. DE. VOS. FECIT. // P. de Vos lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio. — Ro Amerigo lo Litog°. // GALGO EN OBSERVACION. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Est°. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

445 x 328 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Paul de Vos.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa XCIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.° 208; Id., 1992: p. 260, n.° 1314.



2.42. *Cocina aldeana*

Isaac Van Ostade lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Abrial lo litog°. // EL BEBEDOR RUSTICO. // El cuadro original, de este mismo tamaño, existe en el R'. Museo de Madrid. // Ymp°. En el R. Est°. Lit°. de Madrid.

270 x 286 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Adriaen van Ostade.
L.: José María Avrial bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa C.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 209; Id., 1992: p. 260, n.° 1315.

2.43. *Retrato de Carlos V*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo lit°. // CARLOS V. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid // Est°. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

485 x 268 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 374, n.º 210; Id., 1992: p. 260, n.° 1316.

2.44. *Los niños de la concha*

B.Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio. — V. Camaron lo lit. // JESUS Y SAN JUAN NIÑOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp.º en el R. Estº. Litº. de Madrid.

361 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa CII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 374 s., n.º 211; Id., 1992: p. 260, n.º 1317.

2.45. *Paisaje con San Onofre*

Claudio Gelée lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogº. // PAIS CON UN ANACORETA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Estdo. en el R. Estº. Lit.º de Madrid.

337 x 395 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa CIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la estampa que conserva el Museo de Bellas Artes es una de las pruebas antes de letra, ya que en otras reproducciones hay ligeras variantes en el texto antes transcrito: *"Claudio Gelée lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo Litogª. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Estdo. en el R. Estº. Litogº. de Madrid."* Como bien afirma J. Vega (1990, 1992), es posible que la falta de ortografía cometida en el nombre del pintor hiciera que el texto se borrara y litografiara de nuevo pero con distinto carácter de letra.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.º 212; Id., 1992: p. 260, n.º 1318.

2.46. *La Escala de Jacob*
J. Ribera lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo litº. // LA ESCALA DE JACOB. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

357 x 425 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.º 213; Íd., 1992: pp. 260 s., n.º 1319.

2.47. *El sueño de San José*
L. Giordano lo pinto. — J. de Madrazo lo dirigió — C. Rodríguez lo litogº. // EL SUEÑO DE SAN JOSE // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

447 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Lucas Jordán.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.º 214; Íd., 1992: p. 261, n.º 1320.

2.48. *Los Borrachos*
D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo litog°. // LOS BORRACHOS. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

348 x 431 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CVI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta algunas manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 215; Íd., 1992: p. 261, n.° 1321

2.49. *Una despensa*
F. Snyders lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. de la Costa lo lit°. // PERRO APODERADO DE UNA PRESA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

326 x 462 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Frans Snyders.
L.: Fernando de Costa bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el texto tuvo que ser corregido, ya que en algunas pruebas antes de la letra se lee: *"J. de Madrazo lo derigió"*.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 216; Íd., 1992: pp. 261 s., n.° 1322.

2.50. *Cleopatra moribunda*
Guido Reni lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió — L. Zoellner lo litog°. // CLEOPATRA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

346 x 262 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Guido Reni.
L.: Luis Zoellner bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 217; Íd., 1992: p. 262, n.° 1323.

2.51. *San Juan Evangelista*
Alonso Cano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió — Antonio Guerrero lo lit°. // SAN JUAN EVANGELISTA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

439 x 311 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Alonso Cano.
L.: Antonio Guerrero bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CIX.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta algunas manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 218; Íd., 1992: p. 262, n.° 1324.

2.52. *La Coronación de la Virgen*
Diego Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. S. Feillet lo lit°. // CORONACIÓN DE LA VIRGEN. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

435 x 312 mm. Piedra, lápiz y aguatinta.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Pierre Jacques Feillet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 219; Íd., 1992: p. 262, n.° 1325.

2.53. *Puerto de mar*

Juan Parcelles lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo litog°. // PUERTO DE MAR // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

355 x 411 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Johannes Parcellis.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta algunas manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 220; Íd., 1992: p. 262, n.° 1326.

2.54. *Cacería de zorras*

F. Snyders lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió — R. Amerigó lo Lit°. // CACERÍA DE ZORRAS // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

448 x 329 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Frans Snyders.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 221; Íd., 1992: p. 262, n.° 1327.

2.55. *Diana Cecil, Condesa de Oxford*

THE COVNTS OF OXFORD / A. VAN DYCK / 1638 // Antonio Van Dyck lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Legrand lo lo Litog°. // CONDESA DE OXFORD. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid // Est°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

357 x 247 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Anton van Dyck.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXIII
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 222; Id., 1992: p. 262, n.° 1328.

2.56. *El nacimiento de la Vía Láctea*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio. — Gaspar Sensi lo lit°. // LA VIA LACTEA // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Est°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

358 x 436 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 375, n.° 223; Id., 1992: p. 262, n.° 1329.

2.57. *Vista de la calle de la Reina en Aranjuez*

Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. de Leopol lo Litº. // VISTA DE LA CALLE DE LA REINA EN ARANJUEZ. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ymp.º en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

418 x 305 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan Bautista Martínez del Mazo.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida a Velázquez en el s.XIX. La estampa conservada en el Museo de Bellas Artes corresponde a las pruebas antes de la letra, cuyo texto difiere ligeramente de las restantes obras: *"Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. de Leopold lo Litogº. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid."*

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 375 s., n.º 224; Íd., 1992: p. 262, n.º 1330.

2.58. *Las Tentaciones de San Antonio Abad*

David Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogº. // LAS TENTACIONES DE Sn. ANTONIO. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

352 x 428 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta algunas manchas de sales.

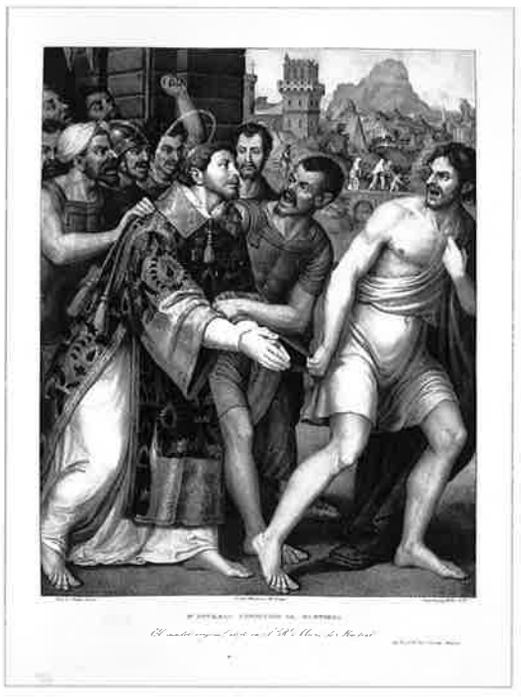
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.º 225; Íd., 1992: pp. 262 s., n.º 1331.

2.59. *Retrato de Ana de Austria, Reina de Francia*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Zoellner lo lit°. // UNA PRINCESA DE LA CASA REAL DE FRANCIA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

356 x 264 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Luis Zoellner bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta algunas manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 226; Id., 1992: p. 263, n.° 1332.



2.60. *San Esteban conducido al martirio*

Juan de Juanes lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo lit.° // S^N. ESTEBAN CONDUCIDO AL MARTIRIO. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

450 x 315 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes, Vicente Juan Masip.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 227; Id., 1992: p. 263, n.° 1333.

2.61. *Paisaje con gitanos*

D. Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // PAIS CON GITANAS. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

345 x 425 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 228; Id., 1992: p. 263, n.° 1334.

2.62. *Toro rendido por perros*

P. de Vos lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Amérigo lo litog^a. // CACERIA DEL TORO // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

353 x 415 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Paul de Vos.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

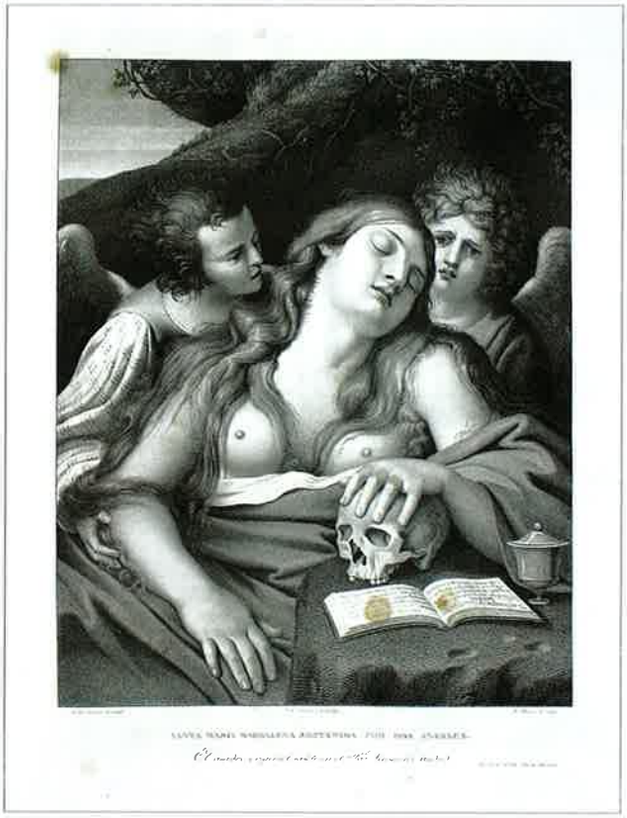
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.º 229; Íd., 1992: p. 263, n.º 1335.

2.63. *Una cocina*

David Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. A. Lopez lo lit°. // UNA COCINA // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid // Est^do. en el R^l. Est°. Lit°. de Madrid.

343 x 441 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.º 230; Íd., 1992: p. 263, n.º 1336.



2.64. *María Magdalena sostenida por dos Ángeles*
Anibal Caracci lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo litog°. // SANTA MARIA MAGDALENA SOSTENIDA POR DOS ANGELES. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

410 x 293 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Annibale Carracci.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 231; Íd., 1992: p. 263, n.° 1337.

2.65. *La visión de San Humberto*
Breughel lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo lit^a. // PAIS CON SAN EUSTAQUIO. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

315 x 453 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Jan Brueghel de Velours y Peter Paul Rubens.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo II, estampa CXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

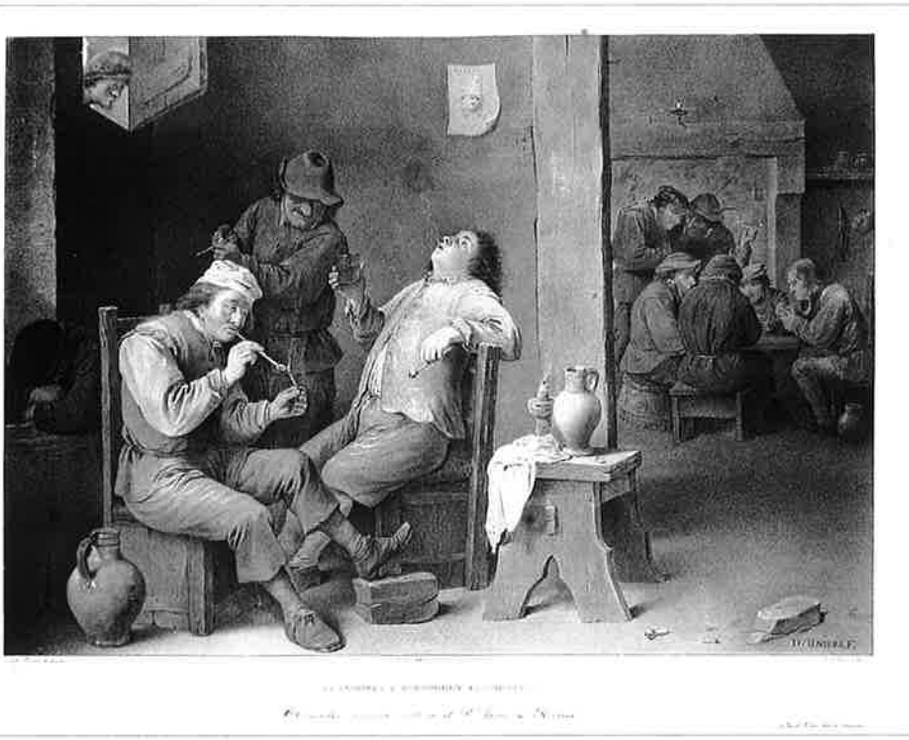
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 232; Íd., 1992: p. 263, n.° 1338.

2.66. *El Bautismo del Señor*

Vicente Carducci lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. A. Lopez lo litog°. // EL BAUTISMO DEL SEÑOR // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Ymp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

357 x 392 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Escuela Italiana.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa CXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el cuadro estuvo atribuido a V. Carducho en el s. XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 233; Íd., 1992: p. 263, n.° 1339.

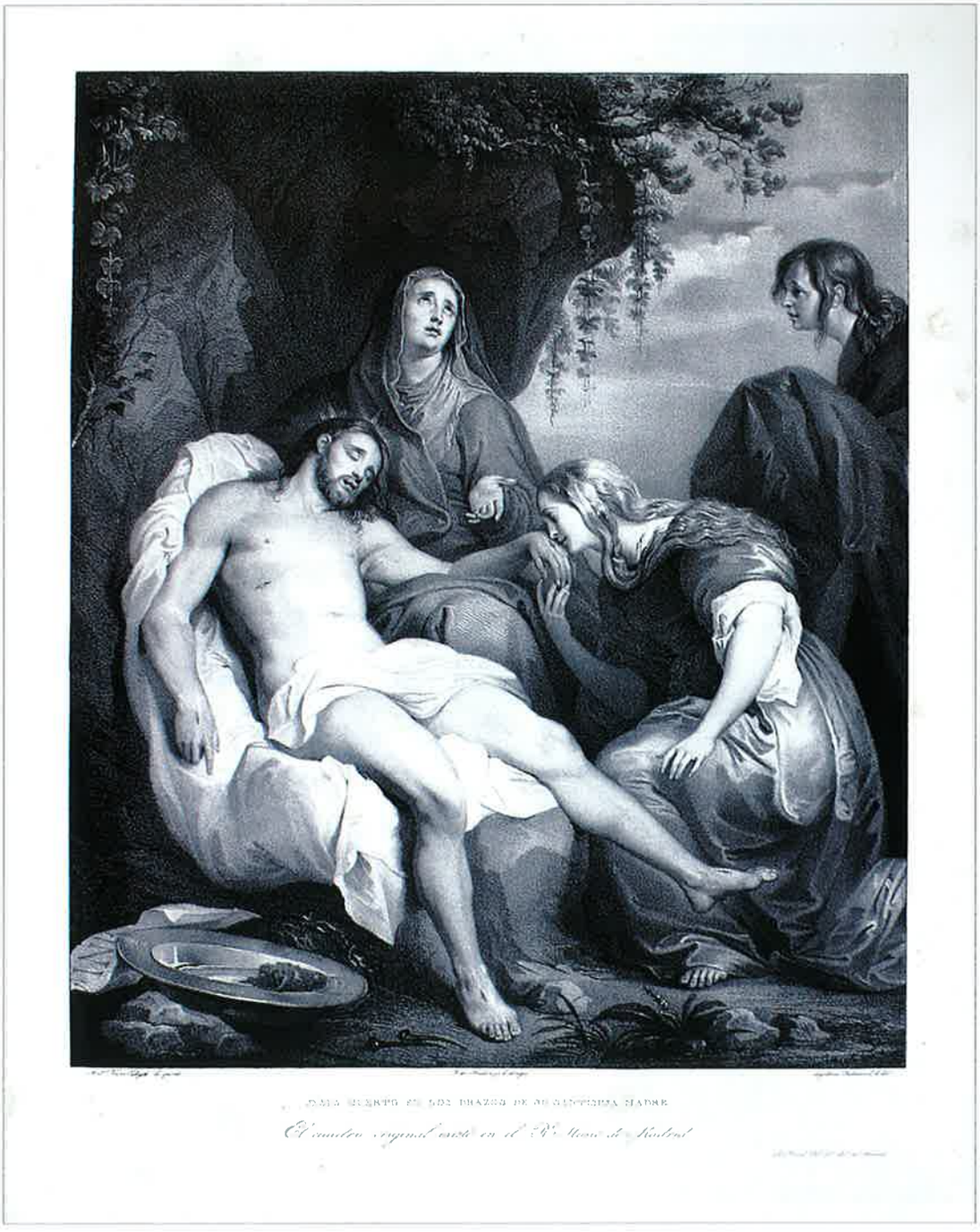


2.67. *Fumadores y bebedores flamencos*

D. TENIERS F. // D. Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. A. Lopez lo lit.° // FUMADORES Y BEBEDORES FLAMENCOS. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Est°. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

343 x 448 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Juan Antonio López bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa CXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.° 234; Íd., 1992: pp. 263 s., n.° 1340.



2.68. *La Piedad*

Antº. Van Dyck lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo litº. // JESUS MUERTO EN LOS BRAZOS DE SU SANTISIMA MADRE. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

451 x 343 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Copia de Anton van Dyck.
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo II, estampa CXXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, nº 235; Íd., 1992: p. 264, nº 1341.

3.1. *Retrato de Isabel II*

Federico de Madrazo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio. — Ramon Amerigo, lo litografio. // YSABEL II REYNA DE ESPAÑA.

476 x 317 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Federico de Madrazo.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, tras la portada con el título de la obra.
Estampada entre 1832 y 1836.

Observaciones: la estampa iba situada originalmente detrás de las condolencias por la muerte del Rey Fernando VII, que José Musso y Valiente insertó detrás de la portada de la obra. En el tomo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, la hoja con dichas condolencias fueron encuadernadas entre las láminas CXLII y CXLIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 376, n.º 236; Íd., 1992: p. 264, n.º 1342.

3.2. *Partida para una cetrería*

Felipe Wouvermans lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigio — J. Jorro lo litg°. // PARADA DE CAZADORES EN UNA FUENTE. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

368 x 406 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Philips Wouwerman.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 376 s., n.º 237; Íd., 1992: pp. 264 s., n.º 1343.

3.3. *Cirujano curando el pie a un anciano*
David Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Ramon Beltran lo litº. // CIRUJANO CURANDO EL PIE A UN ANCIANO // El cuadro original de este mismo tamaño, existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

350 x 245 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Ramón Beltrán bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 238; Íd., 1992: p. 265, n.º 1344.

3.4. *La Sagrada Familia, San Ildefonso, San Juan Evangelista y el maestro Alonso de Villegas*
Blas de Prado lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo litogº. // LA VIRGEN Y OTROS SANTOS. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

456 x 332 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Blas de Prado.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 239; Íd., 1992: p. 265, n.º 1345.

3.5. *San Pedro Libertado por un Ángel*
El Guercino lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo litogº. // SAN PEDRO EN LA CARCEL. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

342 x 417 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Giovan Francesco Barbieri, "Il Guercino".
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 240; Íd., 1992: p. 265, n.º 1346.

3.6. *País con viajeros y cazadores*

Juan Glauber lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Alexis lo litog°. // PAIS CON VIAJEROS Y CAZADORES. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

337 x 431 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Adriaan Frans Boudewwyns.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida a Juan Glauber en el s.XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 241; Íd., 1992: p. 265, n.º 1347.

3.7. *Salomé con la cabeza del Bautista*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Le Grand lo lit°. // SALOME CON LA CABEZA DE S^N. JUAN BAUTISTA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

361 x 257 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 242; Íd., 1992: p. 265, n.º 1348.

3.8. *Santa Ana dando lección a la Virgen*

Felipe de Champagne lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Le Grand lo Litog^a. // SANTA ANA DANDO LECCION A LA VIRGEN. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

345 x 392 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.:Bertholet Flemalle [?.]
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida en el s.XIX a Felipe de Campaigne.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 243; Íd., 1992: p. 265, n.º 1349.

3.9. *La Oración en el Huerto*

Empoli lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo litog^o. // LA ORACION EN EL HUERTO // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

363 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Discípulo de Giorgio Vasari.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el cuadro estuvo atribuido a Jacopo Chimenti da Empoli en el s. XIX.

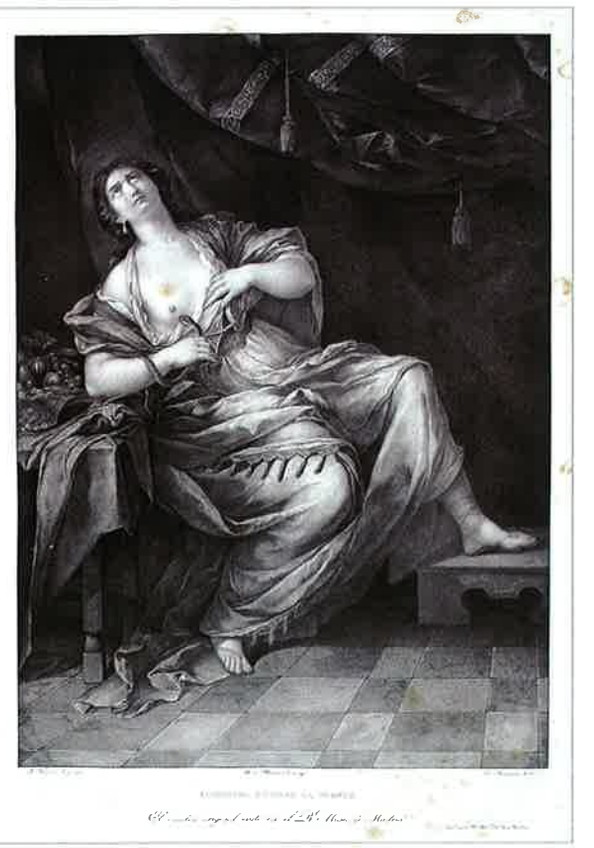
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 244; Íd., 1992: p. 265, n.º 1350.

3.10. *Camino junto a un río*

J. Glauber lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // CAMINO JUNTO A UN RIO // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

341 x 435 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Adriaan Frans Boudewwyns.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura estuvo atribuida en el s. XIX a Juan Glauber. Presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.° 245; Íd., 1992: p. 265, n.° 1351.



3.11. *Cleopatra dándose a la muerte*

A. Vaccari lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo lit°. // CLEOPATRA DANDOSE A LA MUERTE // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

464 x 317 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea Vaccaro [?].
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.° 246; Íd., 1992: p. 266, n.° 1352.

3.12. *El hombre entre el vicio y la virtud*

P. Verones lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litog^a. // EL HOMBRE ENTRE EL VICIO Y LA VIRTUD. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

343 x 445 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pablo Veronés [?].
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 247; Íd., 1992: p. 266, n.º 1353.

3.13. *La Virgen con el Niño y San Juan*

Autor desconocido. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo lit°. // LA VIRGEN CON EL NIÑO DIOS Y S^N. JUAN. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

466 x 312 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Barendt van Orley
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: durante el siglo s.XIX, la pintura estuvo considerada anónima.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 248; Íd., 1992: p. 266, n.º 1354.

3.14. *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo lito. // ACTO RELIGIOSO DE RODULFO, CONDE DE HASPURG // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

350 x 440 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens y Jan Wildens.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CXXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 377, n.º 249; Íd., 1992: p. 266, n.º 1355.

3.15. *Mercurio matando a Argos*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo litog.o // MERCURIO MATANDO A ARGOS. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

340 x 443 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CXL.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 377 s., n.º 250; Íd., 1992: p. 266, n.º 1356.

3.16. *Venus recreándose con el Amor y la Música*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — G. Sensi lo litº. // VENUS RECREANDOSE CON EL AMOR Y LA MUSICA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ymp.º en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

338 x 435 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Gaspar Sensi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 251; Íd., 1992: p. 266, n.º 1357.

3.17. *El Prendimiento*

A. Van Dyck lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo litogª. // EL PRENDIMIENTO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

460 x 348 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Anton van Dyck.
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 252; Íd., 1992: p. 266, n.º 1358.

3.18. *Cacería de corzos*

Pablo de Vos lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Amérigó lo litog^{a}. // CIERVOS Y PERROS. // El cuadro original existe en el R^{l}. Museo de Madrid. // Est^{do}. en el R^{l}. Est^{o}. Lit^{o}. de Madrid.

321 x 457 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Paul de Vos.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

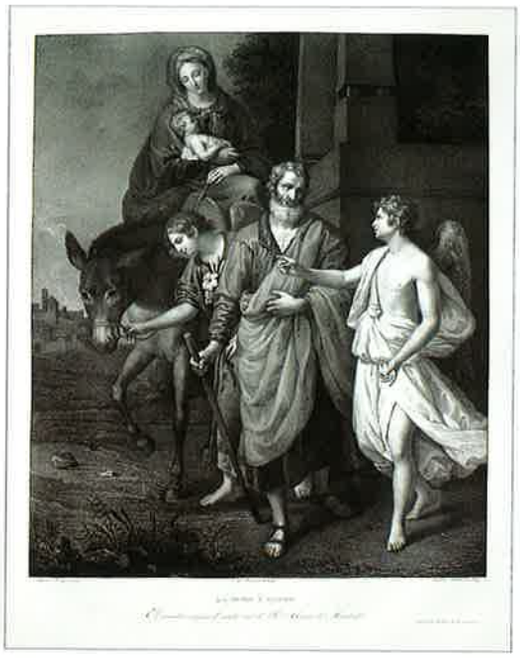
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 353; Íd., 1992: p. 266, n.º 1359.

3.19. *Cadmo y Minerva*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litog^{o}. // CADMO Y MINERVA. // El cuadro original existe en el R^{l}. Museo de Madrid. // Est^{do}. en el R^{l}. Est^{o}. Lit^{o}. de Madrid.

338 x 440 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Jacob Jordaens.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampaCXLIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la obra estuvo atribuida a Rubens en el s. XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 254; Íd., 1992: pp. 266 s., n.º 1360.

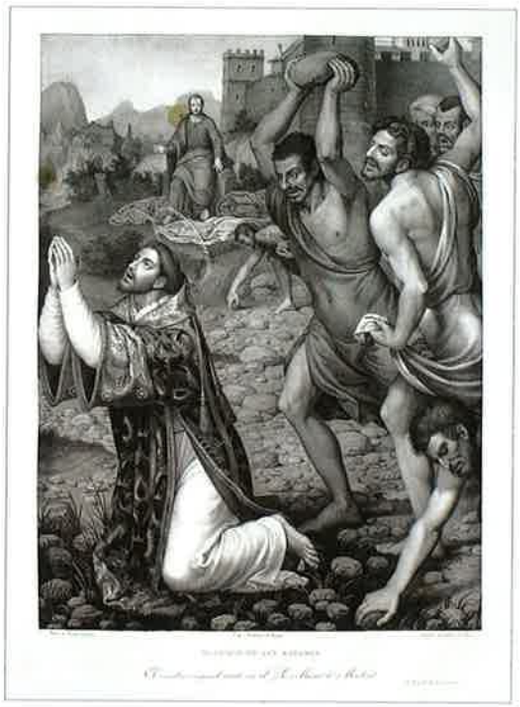


3.20. *Huida a Egipto*

Alejandro Turqui lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo litog^{o}. // LA HUIDA A EGIPTO. // El cuadro original existe en el R^{l}. Museo de Madrid. // Est^{do}. en el R^{l}. Est^{o}. Lit^{o}. de Madrid.

441 x 345 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Alessandro Turchi.
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 255; Íd., 1992: p. 267, n.º 1361.



3.21. *Martirio de San Esteban*

Juan de Juanes lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo litog^{o}. // MARTIRIO DE SAN ESTEBAN. // El cuadro original existe en el R^{l}. Museo de Madrid. // Est^{do}. en el R^{l}. Est^{o}. Lit^{o}. de Madrid.

450 x 310 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes, Vicente Juan Masip.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 256; Íd., 1992: p. 267, n.º 1362.

3.22. *Paisaje. Moisés sacado de las aguas*

Claudio Gelee lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo lit^{o}. // PAIS CON MOISES SACADO DEL NILO. // El cuadro original existe en el R^{l}. Museo de Madrid. // Est^{do}. en el R^{l}. Est^{o}. Lit^{o}. de Madrid.

447 x 238 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Claudio de Lorena.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

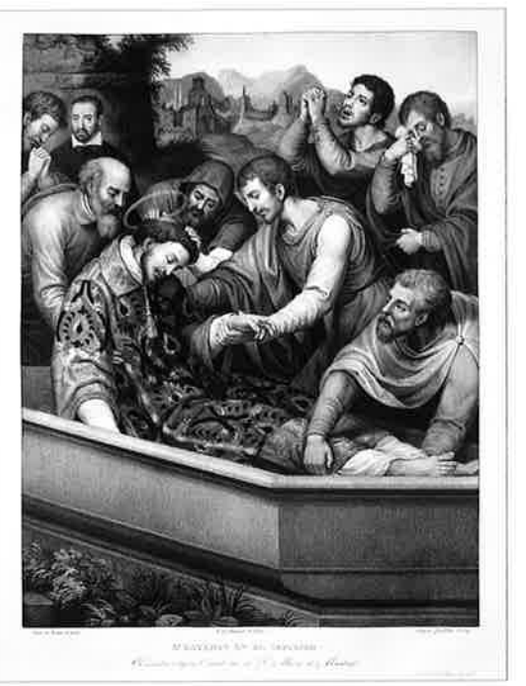
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 257; Íd., 1992: p. 267, n.º 1363.

3.23. *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel*

L. Lagrenée lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Beltran lo lit^a. // LA VISITACION DE LA VIRGEN A S^TA. ISABEL. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

361 x 410 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Louis Jean François Lagrenée "L´ainé".
L.: Ramón Beltrán bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 258; Íd., 1992: p. 267, n.º 1364.



3.24. *Entierro de San Esteban*

Juan de Juanes lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo litog.º // SN. ESTEBAN EN EL SEPULCRO // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

445 x 312 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Juanes, Vicente Juan Masip.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXLIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 259; Íd., 1992: p. 267, n.º 1365.

3.25. *La Bacanal*
Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Zoellner lo litogª. // BACANAL. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

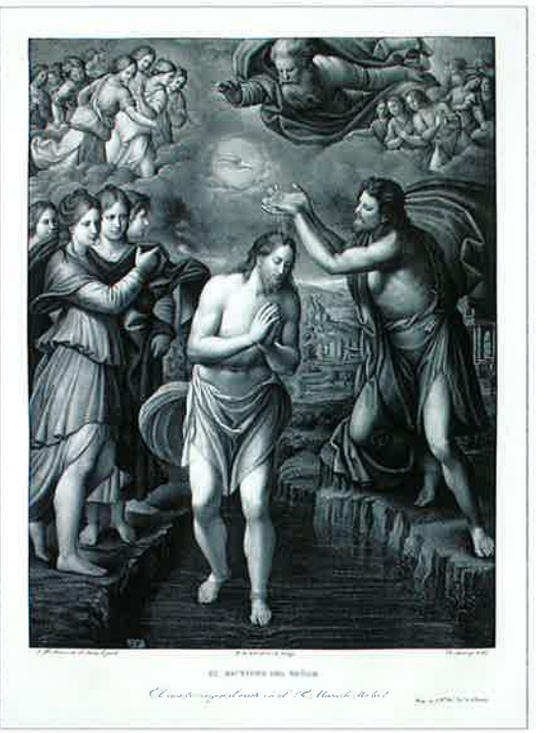
382 x 397 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Luis Zoellner bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CL.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 260; Id., 1992: p. 267, n.º 1366.

3.26. *Pais con un anacoreta predicando a los animales*
Gaspar Poussin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo litgº. // PAIS CON ANIMALES ATENTOS A LA VOZ DE UN ANACORETA. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

332 x 437 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Gaspard Dughet, llamado "Gaspard Poussin".
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 261; Id., 1992: p. 267, n.º 1367.



3.27. *Bautismo de Cristo*

I. F. // J.F. Navarrete el Mudo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Amerigó lo litº. // EL BAUTISMO DEL SEÑOR. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Ymp. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

451 x 316 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan Fernández de Navarrete, "el Mudo".
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 378, n.º 262; Íd., 1992: p. 267, n.º 1368.

3.28. *La serpiente de metal*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo litogª. // LA SERPIENTE DE METAL. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estªº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

366 x 405 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Anton van Dyck.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la pintura original estuvo atribuida a Rubens en el s.XIX.
Observaciones: presenta manchas de sales.

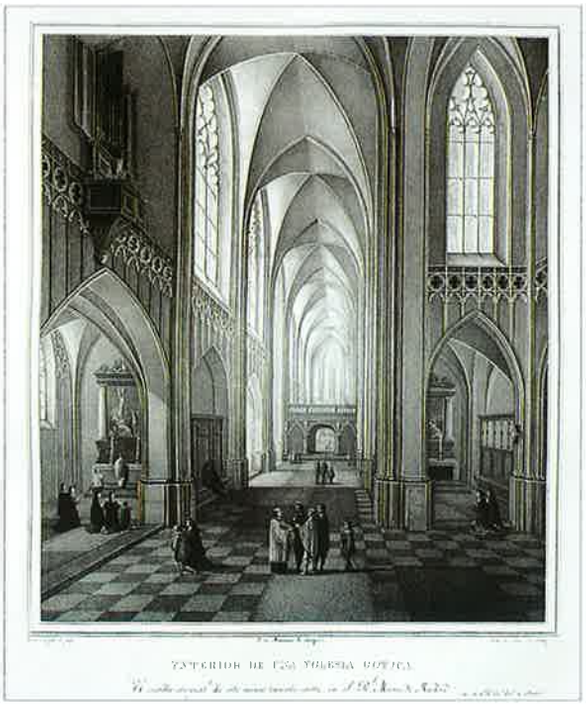
Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 378 s., n.º 263; Íd., 1992: p. 268, n.º 1369.

3.29. *Ofrenda a la diosa Venus*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. S. Feillet lo litog^a. // OFRENDA A LA FECUNDIDAD // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

394 x 404 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Pierre Jacques Feillet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 264; Íd., 1992: p. 268, n.º 1370.



3.30. *Interior de una iglesia gótica*

F. L. Neeffs lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. de la Torre lo Litog^o. // YNTERIOR DE UNA YGLESIA GOTICA. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

325 x 257 mm. Piedra, lápiz y pluma, tinta negra.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Ludwigs Neefs.
L.: Federico de la Torre bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: en las pruebas antes de la letra falta el lugar de estampación.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 265; Íd., 1992: p. 268, n.º 1371.

3.31. *Unos muchachos jugando a los dados*

P. N. Villavicencio lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Le Grand lo litog°. // UNOS MUCHACHOS JUGANDO A LOS DADOS. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

368 x 413 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pedro Núñez de Villavicencio.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.° 266; Íd., 1992: p. 268, n.° 1372.

3.32. *Diana descubre la debilidad de Calixto*

Tiziano Vecelio lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo litog°. // DIANA DESCUBRE LA DEBILIDAD DE CALIXTO. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

352 x 362 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: copia de una pintura de Tiziano por Juan Bautista Martínez del Mazo [?].
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.° 267; Íd., 1992: p. 268, n.° 1373.

3.33. *La Anunciación*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Augusto Guglielmi lo litog^a. // LA ANUNCIACIÓN DE NUESTRA SEÑORA. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

370 x 400 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Augusto Guglielmi bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 268; Íd., 1992: p. 268, n.º 1374.

3.34. *Ciervo acosado por perros*

Pablo de Vos lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Amérigo lo lit^o. // CIERVO ACOSADO DE PERROS. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

323 x 460 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Paul de Vos.
L.: Ramón Amerigó bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 269; Íd., 1992: p. 268, n.º 1375.

3.35. *La Fortuna*

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. J. Feillet lo litog°. // LA FORTUNA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

473 x 282 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Pierre Jacques Feillet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLX.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: la estampa presenta roturas.

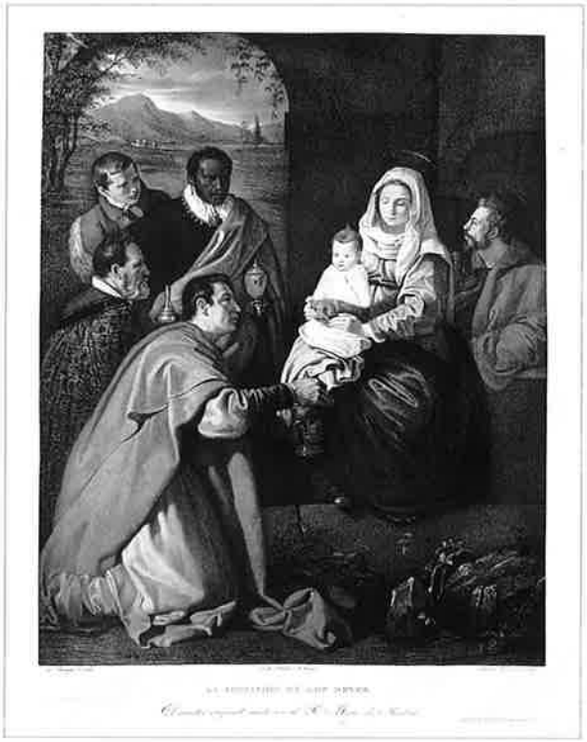
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.° 270; Íd., 1992: p. 268, n.° 1376.

3.36. *Idolatría de Salomón*

Escuela Francesa. — J. de Madrazo lo dirigió. — R. Beltran lo litog°. // IDOLATRIA DE SALOMON. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

357 x 415 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Sebastiano Conca.
L.: Ramón Beltrán bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.° 271; Íd., 1992: pp. 268 y 270, n.° 1377.

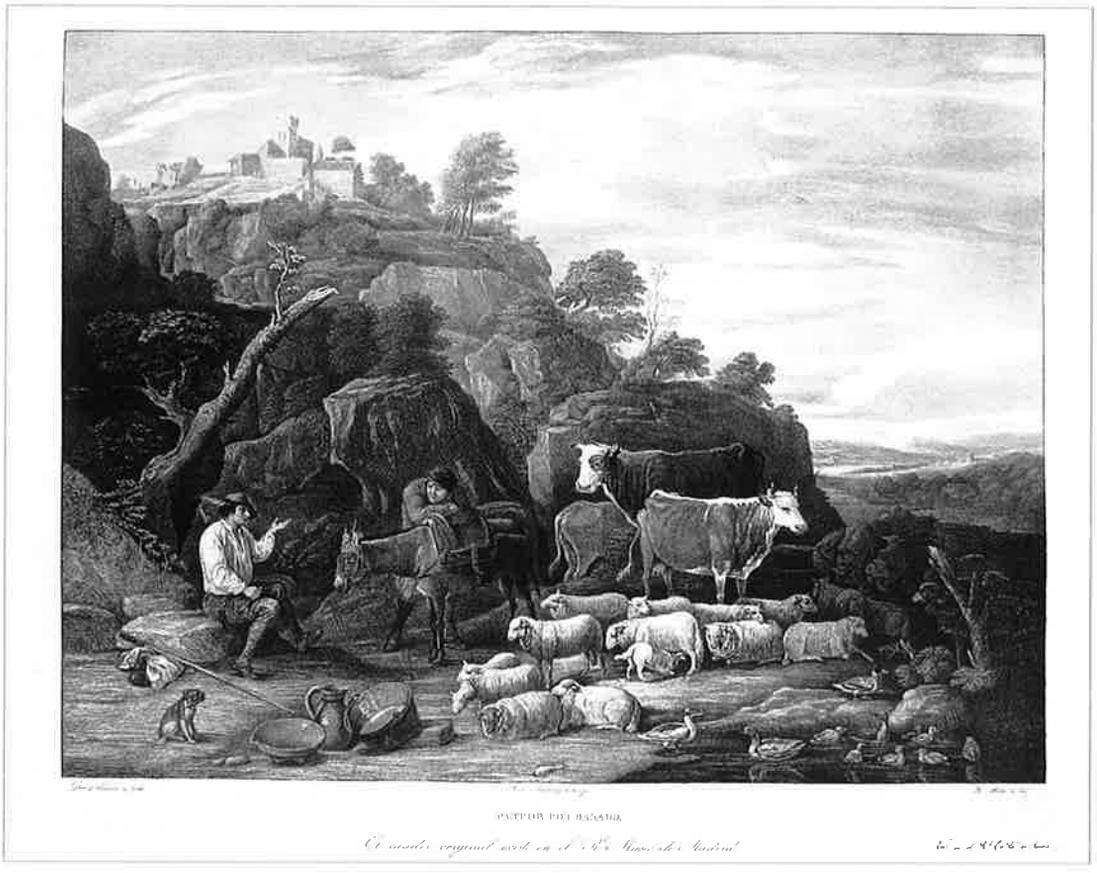


3.37. *Adoración de los Magos*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Cayetano Palmaroli lo litog^a. // LA ADORACIÓN DE LOS REYES. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

440 x 317 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez
L.: Cayetano Palmaroli bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 272; Íd., 1992: p. 270, n.º 1378.



3.38. *Coloquio pastoril*

David Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — B. Mateu lo litog^o. // PASTOR CON GANADO. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

349 x 409 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Bernardo Mateu bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

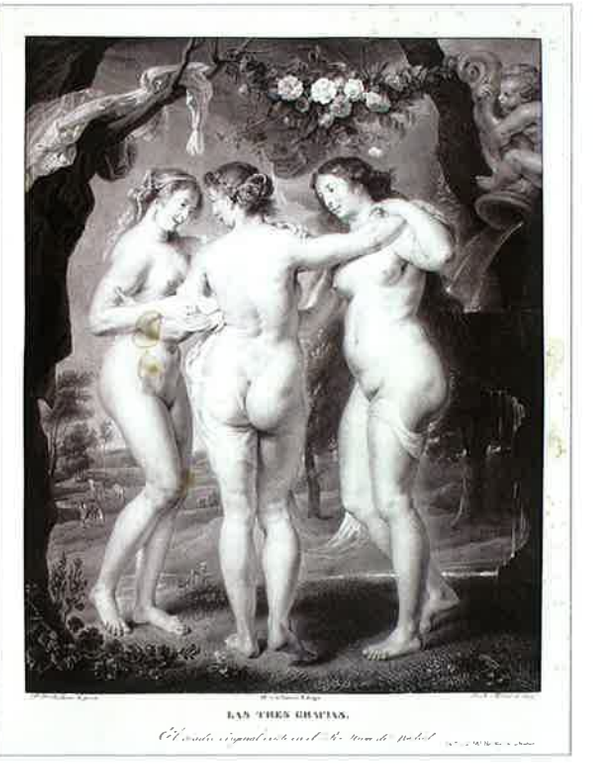
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 273; Íd., 1992: p. 270, n.º 1379.

3.39. *La Vocación de San Mateo* ▶

Juan de Pareja lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Taylor lo litº. // LA VOCACIÓN DE SAN MATEO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

347 x 446 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan de Pareja.
L.: Isidore Justin Taylor [?] bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 274; Íd., 1992: p. 270, n.º 1380.



3.40. *Las Tres Gracias* ▶

P. P. Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. J. Feillet lo litogº. // LAS TRES GRACIAS. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

447 x 324 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Pierre Jacques Feillet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 379, n.º 275; Íd., 1992: pp. 270s., n.º 1381.

3.41. *El amor conyugal*

Federico de Madrazo lo pintó. — R^l. Litog^a. De Madrid. — F. de Craene lo Litog^a. // LA REYNA D^a. M^a. CRISTINA DE BORBON, / Durante la grave enfermedad que padeció en Setiembre de 1832 el S^r. D^n. Fernando VII. REY DE ESPAÑA / en el R^l. Sitio de S^n. Yldefonso, presentó al Mundo un exemplo del amor mas puro y tierno á su Augusto Esposo, no separándose / ni de dia ni de noche de su lado, suministrandole las medicinas y aplicandole con sus propias manos los demas remedios que los facultativos / indicaban ser necesarios en aquellos criticos momentos. / Este rasgo de amor conyugal se representa en esta estampa.

405 x 472 mm. Piedra, lápiz, pluma y toques de rascador.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Federico de Madrazo.
L.: Florentino Decraene bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 379 s., n.º 276; Íd., 1992: p. 271, n.º 1382.

3.42. *Parada de cazadores en un ventorrillo*

Felipe Wouvermans lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog^a. // PARADA DE CAZADORES EN UN VENTORRILLO. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

367 x 415 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Philips Wouwerman.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 277; Íd., 1992: p. 271, n.º 1383.

3.43. *Retrato de Isabel de Portugal*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo litog°. // ISABEL DE PORTUGAL, ESPOSA DE CARLOS V. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

349 x 263 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 278; Íd., 1992: p. 272, n.° 1384.

3.44. *El triunfo de Baco*

Cornelio de Vos lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo lit°. // EL TRIUNFO DE BACO. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

342 x 439 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Cornelis de Vos.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 279; Íd., 1992: p. 272, n.° 1385.

3.45. *El rapto de Proserpina*
Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Rodriguez lo lit^o. // EL RAPTO DE PROSERPINA // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

343 x 439 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: Cayetano Rodríguez bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 280; Id., 1992: p. 272, n.º 1386.

3.46. *Paisaje con edificios*
Nicolas Poussin lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo litog^o. // PAIS. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

323 x 438 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Nicolas Poussin.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 281; Id., 1992: p. 272, n.º 1387.

3.47. *Visión de San Pedro Nolasco*

F. de Zurbarán lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Le Grand lo litogª. // SAN PEDRO NOLASCO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

370 x 414 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco de Zurbarán.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 282; Íd., 1992: p. 272, n.º 1388.

3.48. *Las bodas de Tetis y Peleo*

I R. Pl. Aº. 1636. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litogª. // LAS BODAS DE TETIS Y PELEO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

358 x 439 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Jacob Jordaens.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el cuadro estuvo atribuido a Jan van Reyn en el s. XIX.

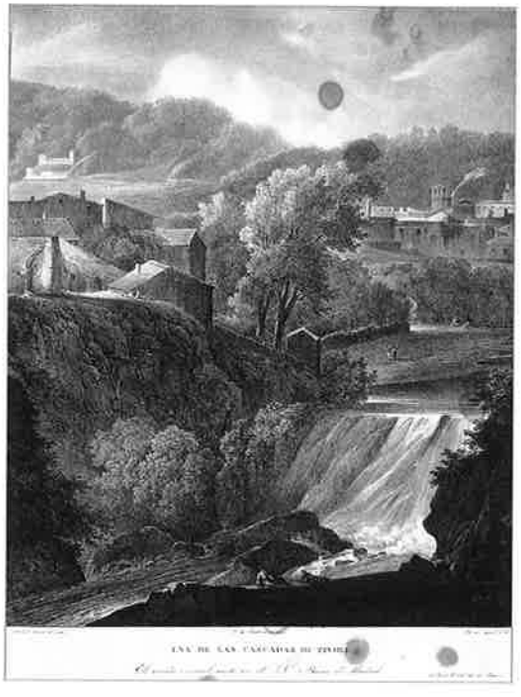
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 283; Íd., 1992: p. 272, n.º 1389.

3.49. *Adoración de los pastores*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. F. Feillet lo lit°. // LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Est^do^. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

364 x 404 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Bartolomé Murillo.
L.: Pierre Jacques Feillet bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 284; Íd., 1992: p. 272, n.° 1390.



3.50. *Cascada de Tívoli*

Anibal Caracci lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo lit°. // UNA DE LAS CASCADAS DE TIVOLI. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Est^do^. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

426 x 326 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Annibale Caracci.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 285; Íd., 1992: p. 272, n.° 1391.

3.51. *Lucrecia*

Guido Reni lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Le Grand lo litog°. // LUCRECIA. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

355 x 248 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Taller de Guido Reni.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

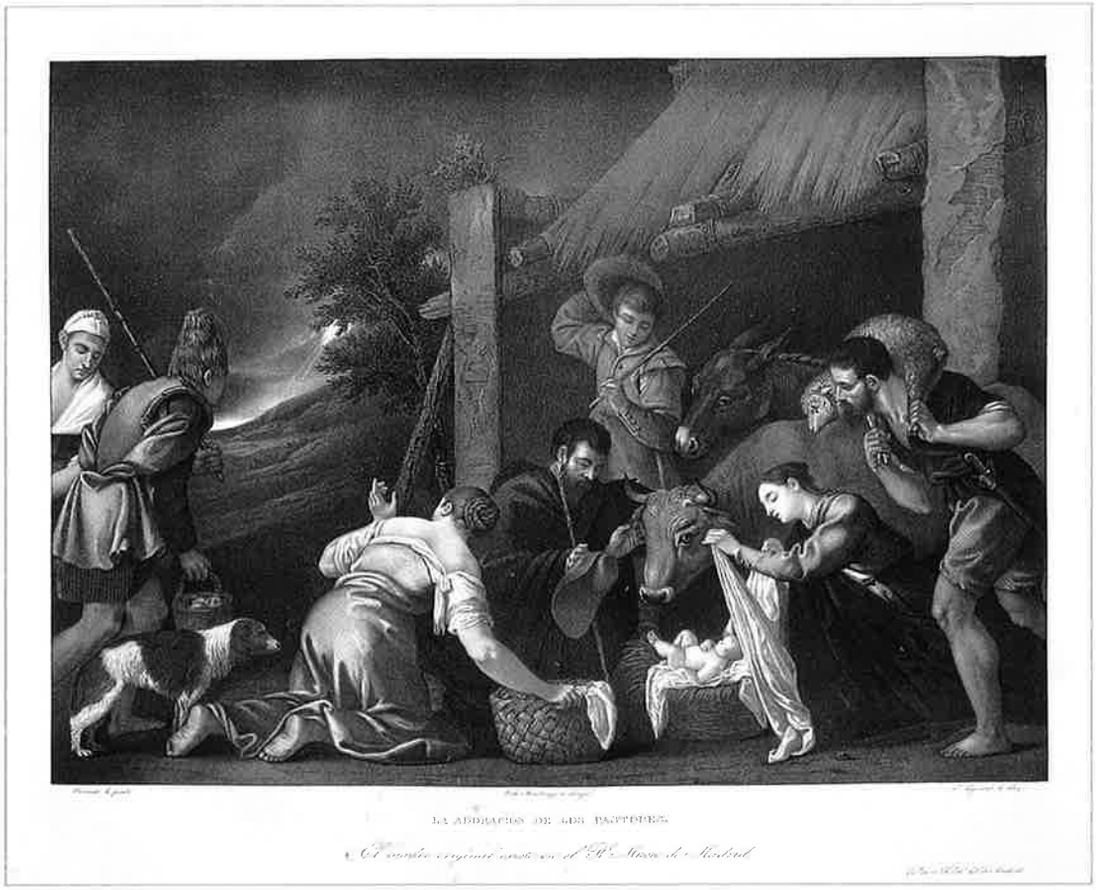
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 286; Id., 1992: p. 272, n.º 1392.

3.52. *Lot embriagado por sus hijas*

A. Vaccari lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Le Grand lo litog°. // LOT EMBRIAGADO POR SUS HIJAS // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

354 x 424 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Andrea Vaccaro [?].
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.º 287; Id., 1992: p. 274, n.º 1393.



3.53. *La Adoración de los Pastores*

Orrente lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Legrand lo litog.° // LA ADORACION DE LOS PASTORES. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Est.do en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

358 x 424 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pedro de Orrente.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CLXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 288; Id., 1992: p. 274, n.° 1394.

3.54. *Vista de la ciudad de Zaragoza*

Juan Bautista del Mazo lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA CIUDAD DE ZARAGOZA // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Est.do en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

294 x 481 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan Bautista Martínez del Mazo.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CLXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 380, n.° 289; Id., 1992: p. 274, n.° 1395.

3.55. *La Cocinera*

Escuela de Murillo — J. de Madrazo lo dirigió. — Legrand lo litog.° // UNA CONIA. // El cuadro original existe en el R.l Museo de Madrid. // Estamp.ª en el R.l Est.º Lit.º de Madrid.

349 x 418 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Escuela de Murillo.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXX.
Estampada entre 1832 y 1836.

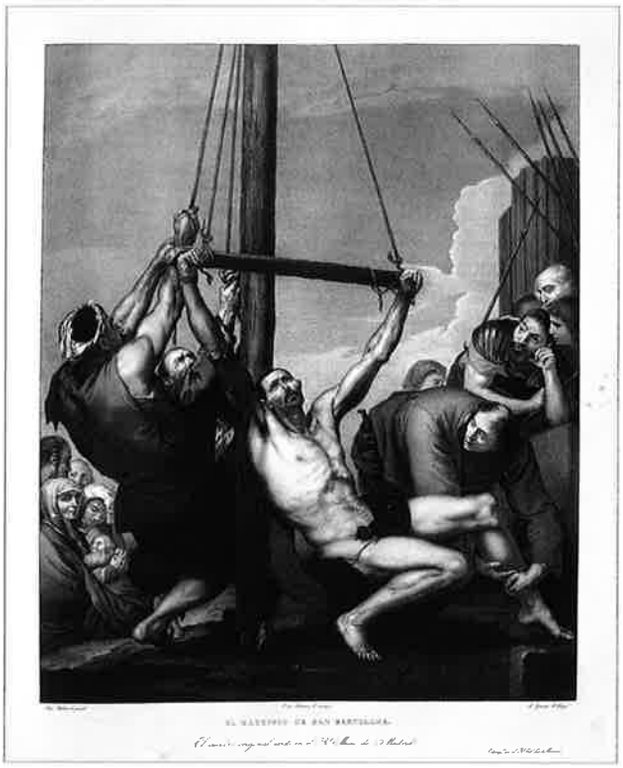
Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 380 s., n.º 290; Íd., 1992: p. 274, n.º 1396.

3.56. *Magdalena penitente*

B. Murillo lo pintó. — J. de Madrazo lo dir.ª — Henrique Blanco lo litog.º // LA MAGALENA. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Est.ª en el R. Est.º Litog.º de Madrid.

402 x 301 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Enrique Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXI.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el texto de la presente estampa fue retocado, ya que en las pruebas antes de la letra, la última línea es la siguiente: *"Imp.º en el R. Est. Litog.º de Madrid."*
Observaciones: el cuadro estuvo atribuido en el s. XIX a Bartolomé Esteban Murillo.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 291; Íd., 1992: p. 274, n.º 1397.

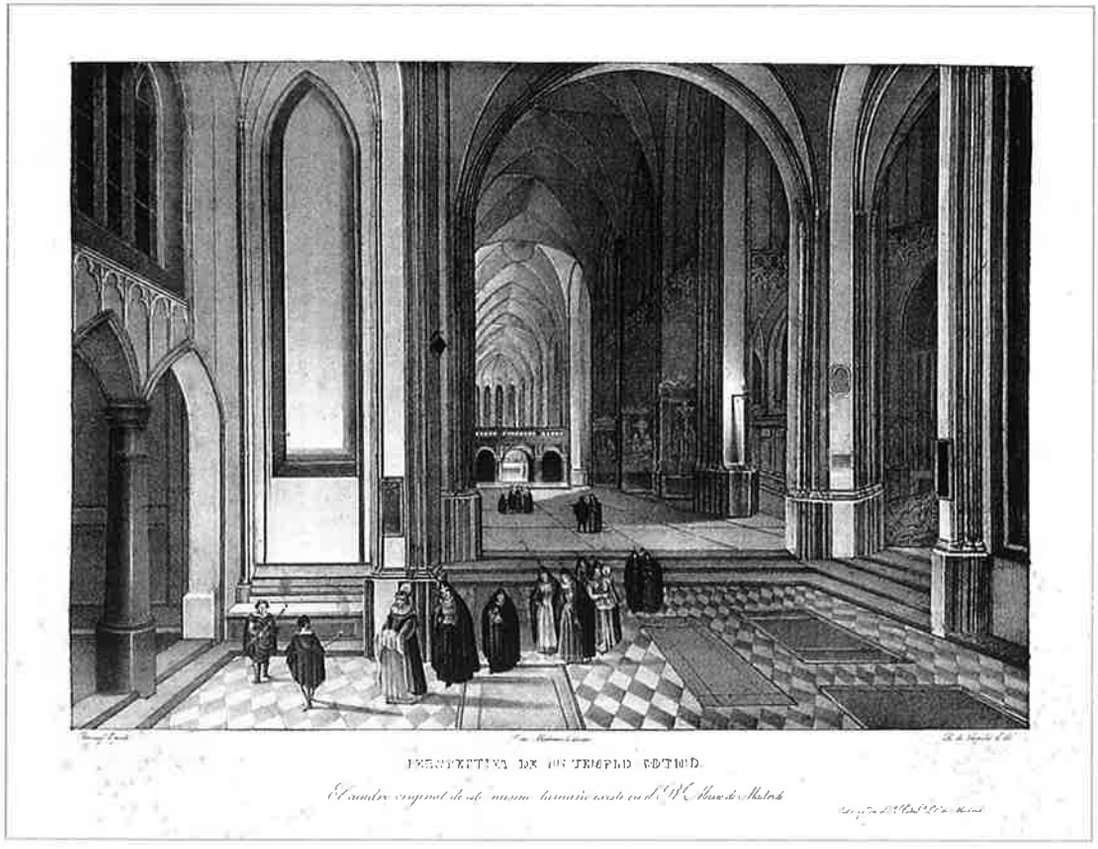


3.57. *Martirio de San Bartolomé*

José Ribera lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Le Grand lo litogr°. // EL MARTIRIO DE SAN BARTOLOME. // El cuadro original existe en el R¹. Museo de Madrid. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

435 x 322 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CLXXXII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.° 292; Íd., 1992: p. 274, n.° 1398.

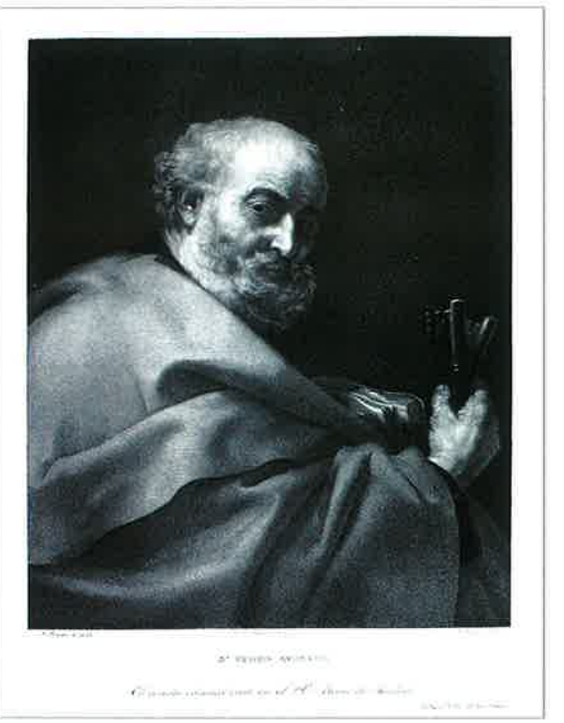


3.58. *Interior de una iglesia: la ofrenda*

Peterneef lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopold lo lit°. // PERSPECTIVA DE UN TEMPLO GOTICO. // El cuadro original de este mismo tamaño existe en el R¹. Museo de Madrid. // Estamp^do. en el R¹. Estab°. Lit°. de Madrid.

271 x 340 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peeter Neefs, llamado "el Viejo".
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica*, tomo III, estampa CLXXXIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.° 293; Íd., 1992: p. 274, n.° 1399.



3.59. *San Pedro Apóstol*

J. Ribera lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Taylor lo litog^a. // S^N. PEDRO APOSTOL. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

333 x 236 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Isidore Justin Taylor [?] bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

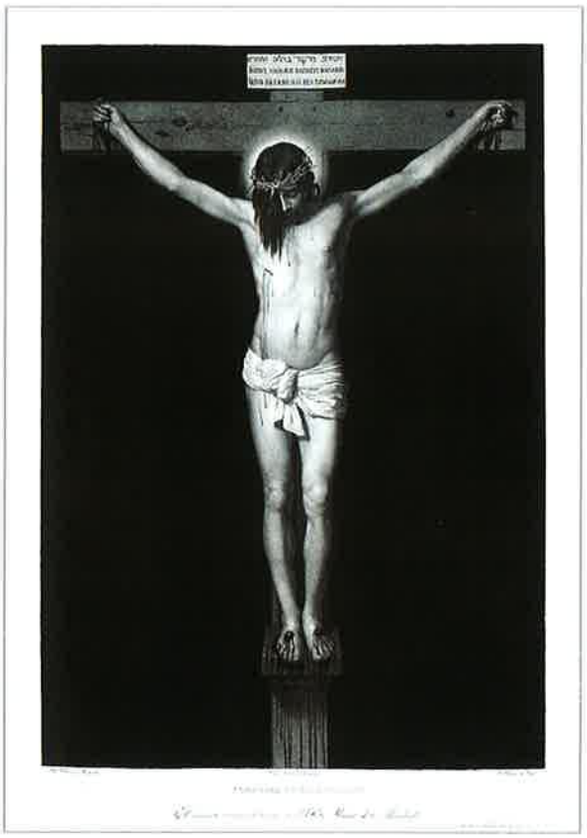
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 294; Íd., 1992: p. 274, n.º 1400.

3.60. *Fiesta en un lugar de Flandes*

D Teniers lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo lit. // FIESTA DE LUGAR EN FLANDES. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Estamp^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

353 x 403 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: David Teniers.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 295; Íd., 1992: pp. 274 s., n.º 1401.



3.61. *Cristo en la Cruz*

D. Velazquez lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Taylor lo litogª. // CONSUMMANTUM EST. Joan 19. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estªº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

471 x 310 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Diego Velázquez.
L.: Isidore Justin Taylor [?] bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXVI
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 296; Id., 1992: p. 275, n.º 1402.

3.62. *Interior de la Catedral de Amberes*

Peterneefs lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Bernardo Mateu lo litogº. // PERSPECTIVA INTERIOR DE UN TEMPLO GOTICO. // El cuadro original de este mismo tamaño existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estampada en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

319 x 435 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peeter Neefs II.
L.: Bernardo Mateu bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 297; Id., 1992: p. 275, n.º 1403.

3.63. *El Paraíso Terrenal*

J. Breughel lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litº. // EL PARAISO TERRENAL. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estampdo. en el Rl. Estº. Lit. de Madrid.

321 x 439 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Taller y copia de Jan Brueghel de Velours.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 298; Íd., 1992: p. 275, n.º 1404.

3.64. *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco*

FRANCIXCVS DE ZURBARAN FACIEBAT 1629 // F. de Zurbarán lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Le Grand lo litografió. // APARICION DE Sn. PEDRO APOSTOL A Sn. PEDRO NOLASCO. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Litogº. de Madrid.

374 x 412 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Francisco de Zurbarán.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CLXXXIX.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 299; Íd., 1992: p. 275, n.º 1405.

3.65. *La Trinidad*
José Ribera lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Legrand lo litº. // LA SANTISIMA TRINIDAD. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estampda. en el Rl. Estº. Lit. de Madrid.

441 x 326 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXC.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 300; Íd., 1992: p. 275, n.º 1406.

3.66. *El barco de Diana*
C Poelenburg lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogº. // PAIS CON DIANA Y ACTEON. // El cuadro original existe en el Rl. Museo de Madrid. // Estdo. en el Rl. Estº. Lit. de Madrid.

361 x 422 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Cornelius van Poelenburg.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 301; Íd., 1992: p. 275, n.º 1407.

3.67. *General saliendo a campaña*

A. F. Vander Meulen lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // SALIDA DE LUIS XIV A CAMPAÑA. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Estamp^do. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

362 x 417 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Adan Frans Van der Meulen.
L.: Leon Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 381, n.º 302; Íd., 1992: p. 275, n.° 1408.

3.68. *El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*

Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Luis Carlos Legrand lo litog. // CARLOS V, I. DE ESPAÑA. // El cuadro original existe en el R'. Museo de Madrid. // Est^do. en el R'. Est°. Lit°. de Madrid.

449 x 338 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Tiziano Vecellio.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCIII.
Estampada entre 1832 y 1836.
Observaciones: el texto de la estampa tuvo que ser cambiado, ya que en las pruebas antes de la letra se lee: *" Tiziano lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Luis Carlos Leorand lo litog°. // El cuadro original existe en el R. Museo de Madrid. // Est°. en el R'. Est°. Litog°. de Madrid."*

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 381 s., n.º 303; Íd., 1992: pp. 275 s., n.° 1409.

3.69. *Jesús y San Juan Niños*
J. A. Escalante lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — C. Legrand lo litª. // EL NIÑO JESUS Y Sᴺ. JUAN. // El cuadro original existe en el Rᴸ. Museo de Madrid. // Estᵈᵒ. en el Rᴸ. Estº. Litº. de Madrid.

362 x 400 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Juan Antonio de Frías y Escalante.
L.: Luis Carlos Legrand bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCIV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 382, n.º 304; Íd., 1992: p. 276, n.º 1410.

3.70. *Vista interior de una iglesia flamenca*
Peter Neeffs lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — B. Mateu lo litogª. // INTERIOR DE UNA CATEDRAL. // El cuadro original existe en el Rᴸ. Museo de Madrid. // Estᵈᵒ. en el Rᴸ. Estº. Litº. de Madrid.

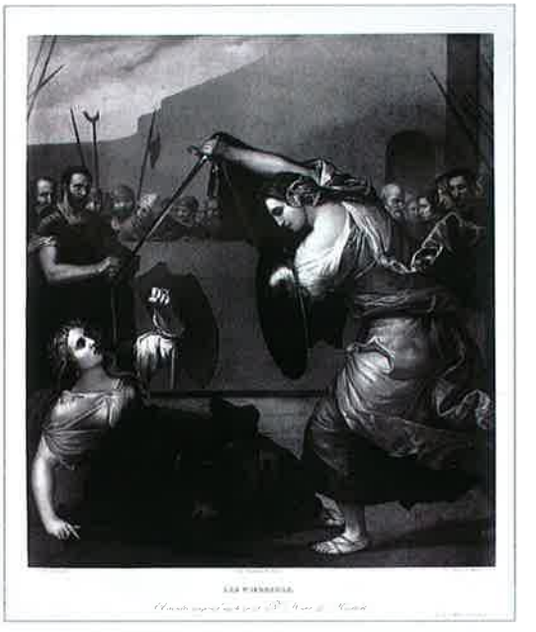
443 x 344 mm. Piedra, lápiz y pluma, tinta negra.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peeter Neefs, llamado "el Viejo".
L.: Bernardo Mateu bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCV.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 382, n.º 305; Íd., 1992: p. 276, n.º 1411.

3.71. *Nuestra Señora de los Dolores*
Luis de Morales lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. F. Taylor lo litog^a. // NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

368 x 240 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Luis de Morales.
L.: Isidore Justin Taylor [?] bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCVI.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 382, n.° 306; Íd., 1992: p. 276, n.° 1412.



3.72. *Combate de mujeres*
J. Rivera lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. F. Taylor lo litografió. // LAS GUERRERAS. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

438 x 354 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
602 x 460 mm. Papel blanco avitelado.
P.: José Ribera.
L.: Isidore Justin Taylor [?] bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCVII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 382, n.° 307; Íd., 1992: p. 276, n.° 1413.

3.73. *El rapto de Deidamia o lápitas y centauros*
Rubens lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litog^o. // EL COMBATE DE LOS CENTAUROS. // El cuadro original existe en el R^l. Museo de Madrid. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

339 x 439 mm. Lápiz y aguatinta litográfica.
460 x 602 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Peter Paul Rubens.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección litográfica,* tomo III, estampa CXCVIII.
Estampada entre 1832 y 1836.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 382, n.° 308; Íd., 1992: p. 277, n.° 1414.

La Colección de Vistas de los Sitios Reales

Esta colección, dedicada a estampar las vistas más impresionantes de los Reales Sitios, fue la segunda gran empresa que asumió el Real Establecimiento Litográfico y que pudo ver terminado gracias al apoyo directo de la Cada Real, de la que disfrutó de una suscripción de 400 ejemplares. Consta en total de ochenta y ocho estampas en un solo tomo, de las cuales se conservan noventa en el Bellas Artes de Badajoz[20], cifra a la que se añaden las cuatro portadas de las series que explicitamos a continuación.

Al igual que en la colección anterior, la presente fue diseñada para difundir por medio de la litografía pinturas alusivas a los Reales Sitios, realizadas de forma contemporánea a la edición. Con ello se perseguía el mismo objetivo de ensalzar la monarquía mediante imágenes que coadyuvaran a su prestigio.

Francisco Brambila fue el artista a quien Fernando VII encomendó la realización de las vistas de los Reales Sitios de San Ildefonso, San Lorenzo, Aranjuez y Madrid, con la finalidad inicial de llenar el vacío que habían dejado los óleos trasladados al Real Museo de Pinturas, y proceder así a la renovación decorativa de los Reales Sitios. Pintor, arquitecto y adornista de la Real Cámara desde 1799, era Brambila tal vez el pintor más capacitado para acometer la empresa, habida cuenta de su formación italiana, y de su capacidad por tanto para combinar los elementos del paisaje, el trabajo del arquitecto y el pintor de escenas, a lo que se unía su dominio en la técnica de la perspectiva. Se sumaba además su total adaptación a las normas académicas de gusto neoclásico que exigía este tipo de vistas, y que se ajustaban a los principios que en su momento divulgara Mengs: «el fin de las Bellas Artes es deleitar por medio de la imitación: y los medios son ordenar las cosas imitables de modo que en la imitación tengan más orden y claridad, lo cual produce belleza»[21]. A esta veracidad contribuía la representación que se hizo en muchas de sus estampas de figuras que se identificaban con los reyes o su familia, o con hechos más o menos históricos, como es el ejemplo de la «Vista del Real Monasterio de San Lorenzo por parte de levante donde hicieron los voluntarios realistas de Madrid la parada y primera guardia a S.M. el 1° de octubre de 1824» (cat. 4.41).

En su cometido, Francisco Brambila estuvo ayudado por una serie de ayudantes, de los que conocemos a Rafael Tegeo, Manuel Miranda, que ejecutó un buen número de las vistas de Aranjuez, y José Otón.

El plan de la obra consistía en reunir, según consta en el *Prospecto* publicado al efecto, una serie de vistas de los *Reales Sitios*. El de *San Ildefonso* (cats. 4.2-4.33), «fundado por el Sr. D. Felipe V, que yace en su colegiata, [y del que] sorprende la vista cuando el agua cristalina se distribuye en magníficas fuentes para salir en raudales al aire libre, formando esquisitos juegos con maravilloso artificio». El de *San Lorenzo* (cats. 4.34-4.52), «consagrado a la piedad y al recogimiento, depósito de las cenizas de nuestros monarcas, asombra por su magestad y sencillez, y excita en la mente ideas elevadas y grandiosas a la vista de su mole y de las partes que la componen; contribuyendo al respeto que infunden las elevadas cumbres de las montañas que en parte le circundan». El de *Aranjuez* (cats. 4.53-4.80), «[que] es el más antiguo de todos, y no obstante siempre nuevo, siempre agradable, siempre ameno, es un vistoso jardín por mejor decir, un conjunto de jardines deliciosos, donde el sentido se recrea gustosamente, mientras en el ardor del verano ofrecen sus bellísimas alamedas cómodos paseos, y las orillas del Tajo que le riega y fertiliza deleitosa frescura. En una palabra es un vergel que la naturaleza, sobrepujando el arte y aún a los deseos del hombre, ha querido ostentar las riquezas de robusta vegetación». Y de *Madrid* (cats. 4.81-4.94), «en la cual no ha sido la naturaleza tan pródiga como en los otros sitios, se presenta sin embargo en los soberbios edificios del Real Palacio y del Real Museo, en los jardines del Buen-Retiro con su espacioso estanque, en las orillas del Manzanares y en las hermosas montañas del Guadarrama que a lo lejos la rodean»[22].

Con esta amplia serie, José de Madrazo enlazaba con la iniciativa que tuvo en 1578 Pedro Perret abriendo las láminas del Monasterio de El Escorial, aunque no fue hasta finales del siglo XVIII el momento en el que se emprendieron los proyectos más ambiciosos de llevar a estampar en láminas de cobre colecciones con las vistas de Aranjuez y de El Escorial. A los presupuestos de Madrazo se ajustaban en todo punto las posibilidades que de nuevo le brindaba la litografía, en la que una vez más se emplearon el lápiz, la pluma, el rascador y el aguatinta litográfica, no así el pin-

4.1. *Portada de la Colección de Vistas de los Sitios Reales, 1827*

COLECCIÓN / de las / VISTAS DE LOS SITIOS REALES / LITOGRAFIADAS / Por Orden del Rey de España /EL SEÑOR D. FERNANDO VII / DE BORBON / EN SU ESTABLECIMIENTO / de Madrid / año 1827

433 x 291 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de Vistas de los Sitios Reales,* portada de 1827.
Observaciones: la portada va situada detrás de la anterior en el tomo que se conserva en el Museo de Bellas Artes.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.º 339.

4.2. *Vista de la Fuente de la Fama*

D. Fernando Brambilla lo pintó. — D. José de Madrazo lo dirigió. — D. Pharam. Blanchard lo lit°. // VISTA DE LA FUENTE DE LA FAMA QUE TIENE CIENTO Y CINCUENTA PIES DE ALTURA TOMADA DESDE EL REAL PALACIO. // En el Real Sitio de S. Ildefonso. // Imp. en el R. est°. litog. de Madrid.

468 x 301 mm. Piedra, lápiz y aguatinta.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa I.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.º 340.

4.3. *Vista de la Fuente de la Cascada Nueva*

D. Fernando Brambilla lo pintó. — D. José de Madrazo lo dirigió. — D. Pharamundo Blanchard lo lit. // VISTA DE LA FUENTE DE LA CASCADA NUEVA, TOMADA DESDE EL NORTE MIRANDO AL MEDIO DIA CON PARTE DE LA CASCADA NUEVA. // En el Real Sitio de S. Yldefonso. // Imp. en el R. est°. litog. de Madrid.

460 x 305 mm. Piedra, lápiz, aguatinta y toques de rascador, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa II.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.º 341.

cel, porque la serie estaba pensada para ser iluminada. Sabemos que para iluminar algunas de las estampas Madrazo hizo venir de Francia al especialista Niemann, a quien se debe el agradable aspecto de aguadas a colores que presentan algunas de las mismas.

A finales de 1826, Francisco Brambila comunicaba que estaban terminados sus trabajos de San Ildefonso y El Escorial, por lo que debió ser en esas mismas fechas cuando se pensó en su publicación en estampas litográficas. La portada general de la colección data de 1827 (cat. 4.1), incluidas algunas de las estampas dedicadas al Real Sitio de San Ildefonso. No obstante, la edición se vio interrumpida hasta finales de 1829 y en razón de la falta de especialistas para abrir las láminas, cuyos trabajos no terminaban de agradar a Madrazo. Entre los primeros dibujantes encargados de litografiar las vistas se encontraba Pharamond Blanchard, que siempre se había ocupado de reproducir en la anterior colección las pinturas de países del Museo del Prado; también se incorporó, en orden a acelerar los trabajos, Achiles Parboni, dentro también de la reproducción de países, y L. Albini, junto a los españoles Vicente Camarón, Alejandro Blanco y José Jorro. A finales de 1829 se incorporaron los litógrafos que se iban a ocupar de la mayor parte de las láminas, Pic de Leopold y León Auguste Asselineau. En los ejemplares que se conservan se alternan las estampas de 1827 con las de 1830, siendo de mejor calidad técnica las últimas por tener un dibujo más suelto y mayor suavidad en los contrastes lumínicos. Esta circunstancia explica que las vistas de San Ildefonso que se conservan en el ejemplar del Bellas Artes sumen un total de treinta y dos estampas, cuando en realidad sólo eran treinta las que formaban la colección de este Real Sitio –por tal razón, se ha procedido a ordenar las láminas y portadas por orden cronológico–. Los restantes conjuntos se ajustan, en el caso de la obra que nos ocupa, a lo proyectado: 18 estampas se dedican a El Escorial, 27 a Aranjuez y 13 a Madrid. Asimismo, y según se deriva de las portadas conservadas en el ejemplar que posee el Museo de Bellas Artes, la impresión de las estampas continuó durante los años de 1832, al que corresponde la edición de las vistas de El Escorial y de Aranjuez, y 1833, en el que se estamparon las vistas de Madrid, aún inconclusas cuando Francisco Brambila fallece en enero de 1834, aunque muy avanzadas. La impresión completa de la obra terminó poco después de anunciarse en 1835 su venta.

El *Prospecto* que se publicó en 1835 resumía el plan de la colección, compuesta de «88 vistas, a saber 30 correspondientes a San Ildefonso, 18 a San Lorenzo, 27 a Aranjuez y 13 a Madrid [...], estampadas en papel de marca mayor sobrefino de vitela»[23]. También se anunciaba su publicación mediante suscripción, en cuadernos de cuatro estampas cada quince días al precio de 50 reales. Cada uno de los 22 cuadernos se componía de una lámina correspondiente a cada uno de los Sitios, que, en el caso concreto de Madrid, sólo se mantuvo durante las trece primeras entregas, puesto que esta serie no se compone de más láminas. Y al igual que en la *Colección litográfica,* hubo varios tirajes en función de la calidad del papel y, consecuentemente, del precio. El conjunto de la obra se editó entre el 15 de abril de 1835 y el 1 de marzo de 1836.

El ejemplar que se conserva en la actualidad de esta magnífica colección en el Museo de Bellas Artes, procede de la generosa donación que en 1999 hizo a favor de esta Institución el Colegio Público San José de Calasanz, de Badajoz, donde se habían conservado tanto las *Vistas de los Sitios Reales* como un ejemplar en perfecto estado de conservación de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España,* que también fue donado al Museo[24].

4.4. *Vista del Palacio de Balsaín*
D. Fernando Brambilla lo pintó. — D. José de Madrazo lo dirigió. — D. Pharamundo Blanchard lo Lit.° // VISTA DEL REAL PALACIO DE BALSAIN TOMADA DESDE EL MEDIODIA // Imp. en el R.l. est°. Lit.° de Madrid.

345 x 429 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa III.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.° 342.

4.5. *Vista de la fachada principal del Palacio de San Ildefonso*
D. Francisco Brambilla lo pintó. — D. José de Madrazo lo dirigió. — D. Pharamundo Blanchard lo Lit°. // VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL REAL PALACIO TOMADA DESDE EL MEDIODIA MIRANDO AL NORTE // Imp. en el R. Estab°. Litog. de Madrid.

341 x 425 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa IV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.° 343.

4.6. *Vista del Palacio de Riofrío*

D. Francisco Brambilla lo pintó. — D. Pharamundo Blanchar lo Litog°. // VISTA DEL REAL PALACIO DE RIO FRIO TOMADA ENTRE NORTE Y LEVANTE // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

338 x 418 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa V.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.º 344.

4.7. *Vista del Jardín llamado Robledo*

D. Fern°. Brambilla lo pintó. — D. Pharamundo Blanchar lo Litog°. // VISTA DEL INTERIOR DEL JARDIN LLAMADO ROBLEDO TOMADA DESDE EL PONIENTE. // Imp°. en el R. est°. Litog°. de Madrid.

345 x 417 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa VI.

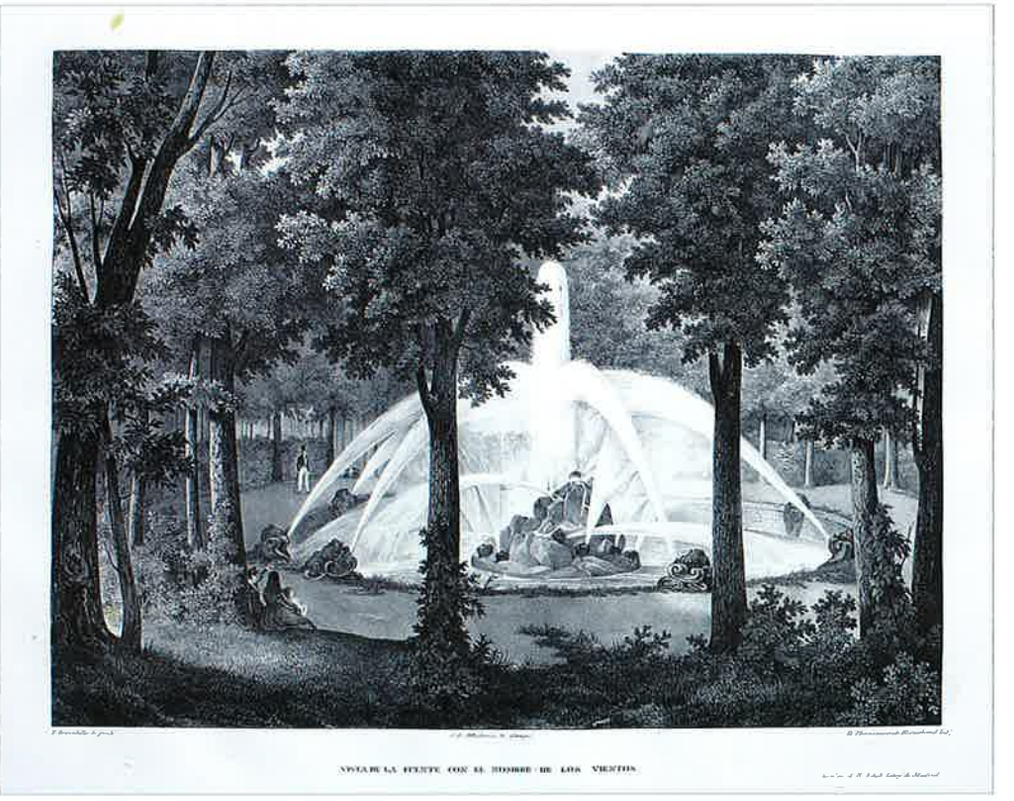
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 384, n.º 345.

4.8. *Vista de la bajada a la Fuente de la Selva*

F. Brambilla lo pintó. — F. Blanchar lo Litog°. // VISTA DE LA BAJADA A LA FUENTE DE LA SELVA MIRANDO A LA BOTICA CON PARTE DEL COSTADO DEL R. PALACIO. // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

337 x 420 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa VII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 346.

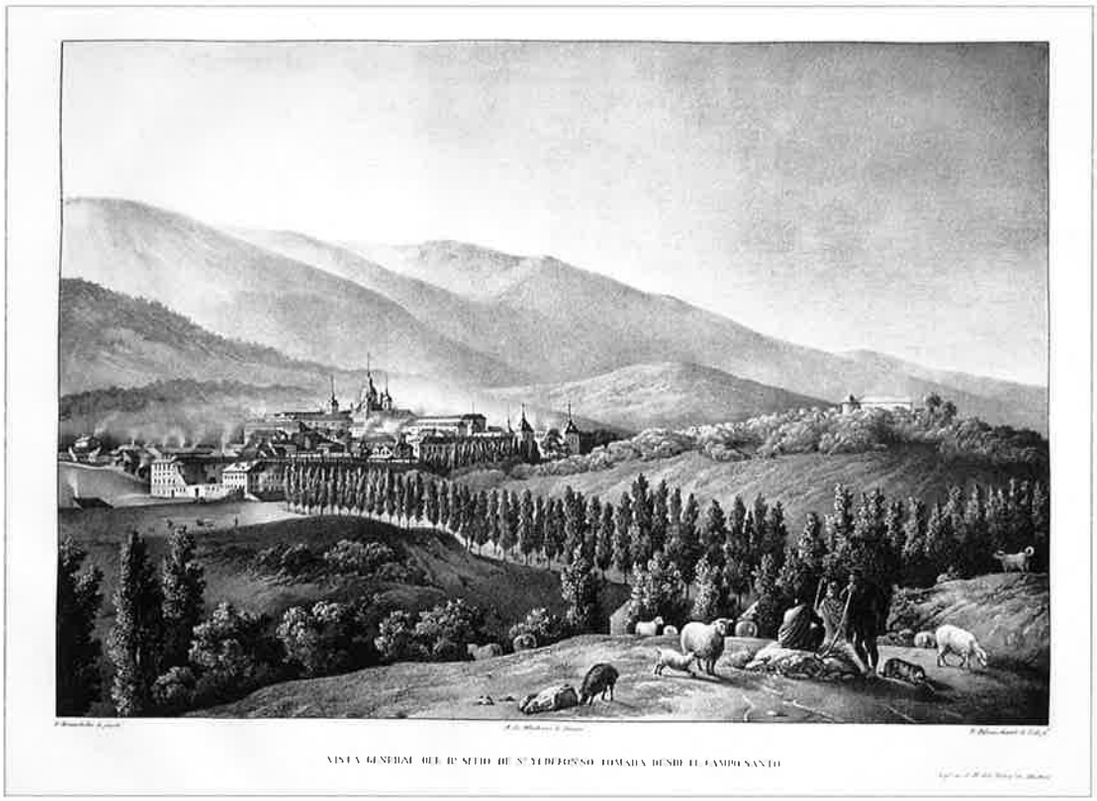


4.9. *Vista de la Fuente de los Vientos*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — D. Pharamundo Blanchard Lit°. // VISTA DE LA FUENTE CON EL NOMBRE DE LOS VIENTOS // Imp°. en el R. Estab°. Litog°. de Madrid.

339 x 422 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa VIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 347.



4.10. *Vista general de San Ildefonso*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Blanchart lo Litogª. // VISTA GENERAL DEL Rl. SITIO DE Sn. ILDEFONSO TOMADA DESDE EL CAMPO SANTO. // Impº. en el R. Estº. Litogº. de Madrid.

328 x 430 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa IX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 348.

4.11. *Vista de la Fuente de las Ocho Calles*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Blanchard lo Litª. // VISTA DE LAS FUENTES LLAMADAS LAS OCHO CALLES // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Impº. en el R. Estº. Litº. de Madrid.

332 x 428 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa X.

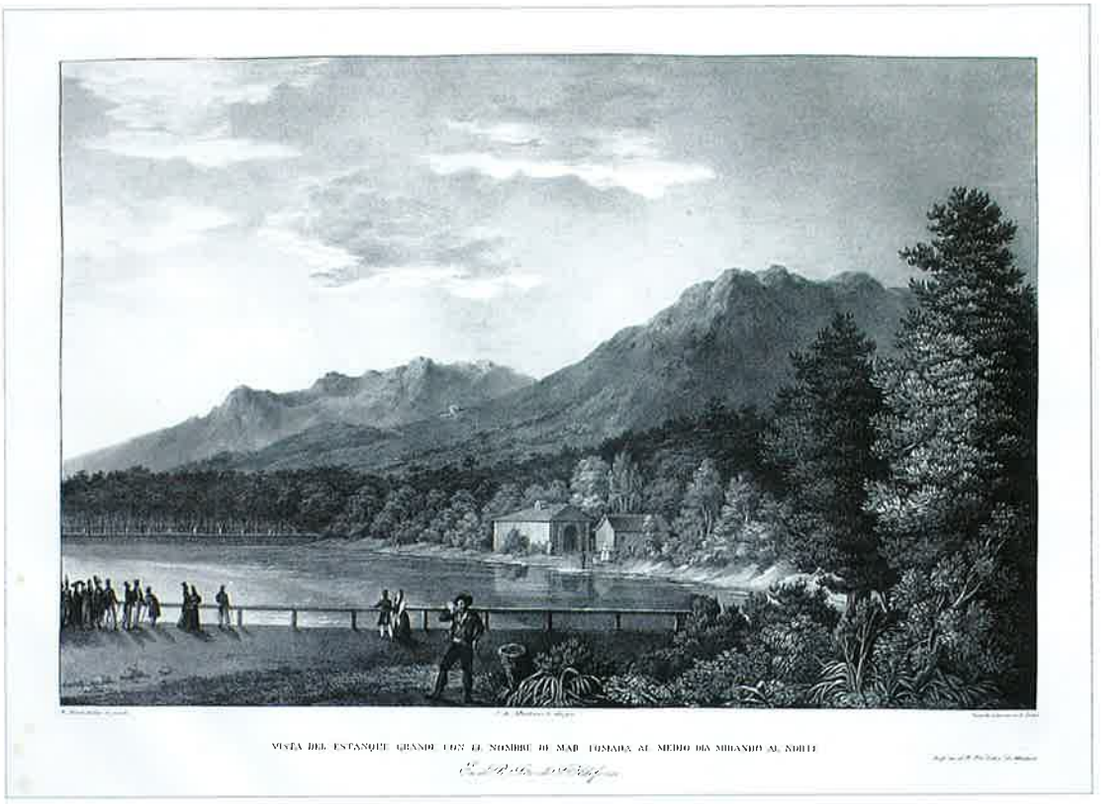
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 349.

4.12. *Vista del Estanque del Mar*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Vicente Camaron lo Litog°. // VISTA DEL ESTANQUE GRANDE CON EL NOMBRE DE MAR TOMADA AL MEDIO DIA MIRANDO AL NORTE // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

328 x 428 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.° 350.



4.13. *Vista de la Fuente de la Fama*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Camaron lo Litog°. // VISTA DE LA FUENTE DE LA FAMA TOMADA MIRANDO AL NORTE Y AL FONDO PARTE DEL Rl. PALACIO. // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

326 x 429 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Vicente Camarón bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.° 351.

4.14. *Vista de la Fuente de las Tres Gracias*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Parboni lo Litog°. // VISTA DE LA FUENTE DE LAS TRES GRACIAS MIRANDO A LA FACHADA PRINCIPAL DEL REAL PALACIO. // En el R. Sitio de San Yldefonso. // Imp°. en el R. Estab°. Lit°. de Madrid.

325 x 426 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Aquiles Parboni bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 352.

4.15. *Vista de la Fuente de los Baños de Diana*

F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Victor Alexis lo Litog°. // VISTA DE LA FUENTE DE LOS BAÑOS DE DIANA TOMADA DESDE PONIENTE MIRANDO A LEVANTE POR EL COSTADO DE LA FUENTE. // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

329 x 429 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XIV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 353.

4.16. *Portada de la Colección de Vistas de los Sitios Reales*

COLECCIÓN / de las / VISTAS DE LOS SITIOS REALES / LITOGRAFIADAS / Por Orden del Rey de España /EL SEÑOR D. FERNANDO VII / DE BORBON // José Santiró lo litog°. // EN SU REAL ESTABLECIMIENTO / de Madrid / año 1832.

457 x 300 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de Vistas de los Sitios Reales,* portada de 1832.
Observaciones: el tomo encuadernado que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Badajoz principia con esta portada.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.° 356.

4.17. *Portada de la Colección de Vistas de San Ildefonso, 1832*

COLECCIÓN / DE LAS VISTAS DEL R^l. SITIO / DE S^n. YLDEFONSO / LITOGRAFIADAS / de Orden / DEL REY DE ESPAÑA /EL SEÑOR D. FERNANDO VII. / DE BORBON. / En su Real Establecimiento. / DE MADRID. / AÑO / DE / 1832. / F. de la Torre.

465 x 332 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
L.: Federico de la Torre.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de Vistas de San Ildefonso,* portada de 1832.
Observaciones: en la encuadernación del tomo que se conserva en el Museo de Bellas Artes, esta estampa va situada detrás de la anterior.

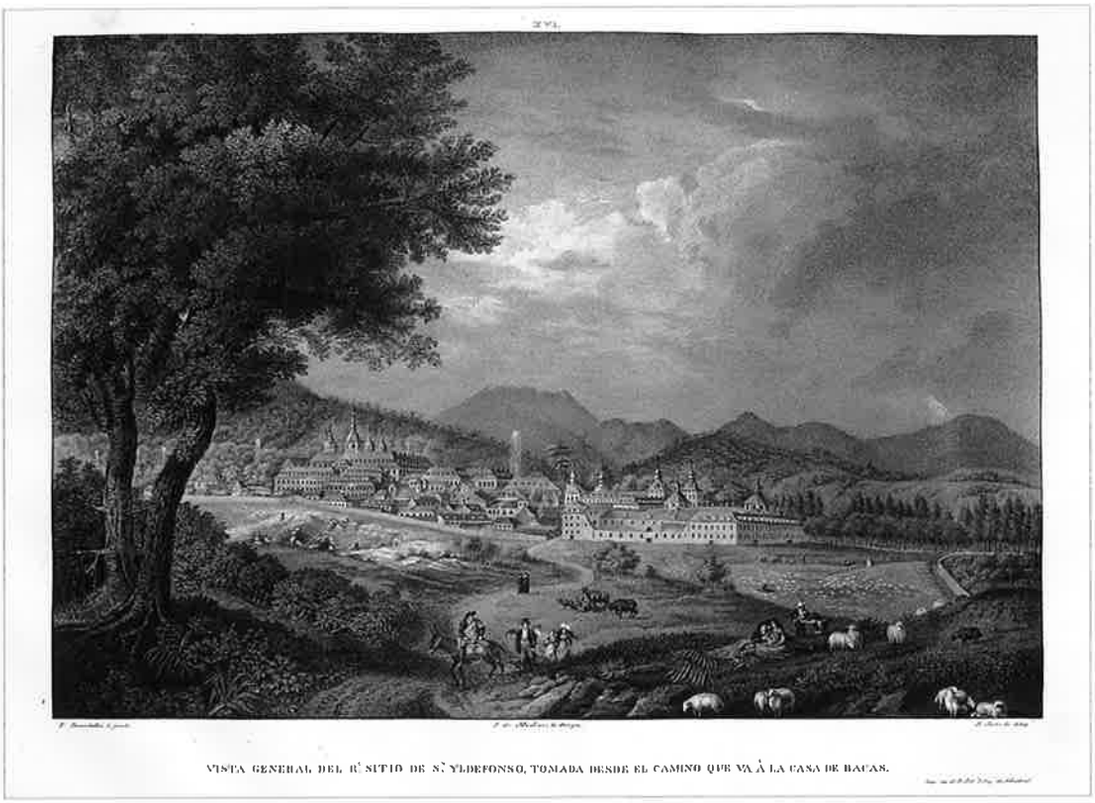
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.° 357.

4.18. *Vista de la Cascada Nueva y del Parterre*

XV // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Albini lo Litog°. // VISTA GENERAL DE LA CASCADA NUEVA Y PARTERRE GRANDE. // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Imp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

335 x 430 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: L. Albini bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.° 354.



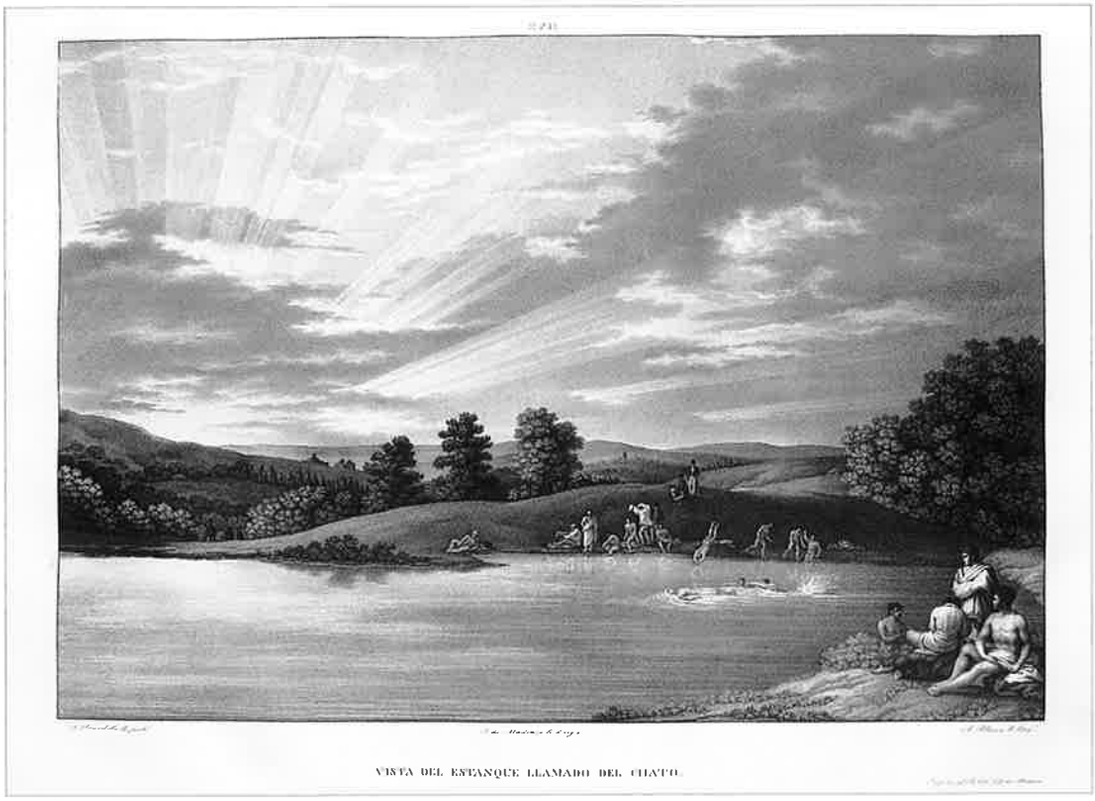
VISTA GENERAL DEL R.L SITIO DE S.T YLDEFONSO, TOMADA DESDE EL CAMINO QUE VA Á LA CASA DE BACAS.

4.19. *Vista General de San Ildefonso*

XVI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litog.ª // VISTA GENERAL DEL R.L SITIO DE S.T YLDEFONSO, TOMADA DESDE EL CAMINO QUE VA A LA CASA DE BACAS. // Imp.º en el R. Est.º Litog.º de Madrid.

332 x 416 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XVI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 385, n.º 355.



VISTA DEL ESTANQUE LLAMADO DEL CHATO.

4.20. *Vista del Estanque del Chato*

XVII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — A. Blanco lo litog.ª. // VISTA DEL ESTANQUE LLAMADO DEL CHATO. // Ymp.º en el R. Est.º Lit. de Madrid.

330 x 413 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Alejandro Blanco bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XVII.
Observaciones: existen ejemplares en los que se ha corregido la leyenda: *"Est.º en el R.l Est.º Lit.º de Madrid".*

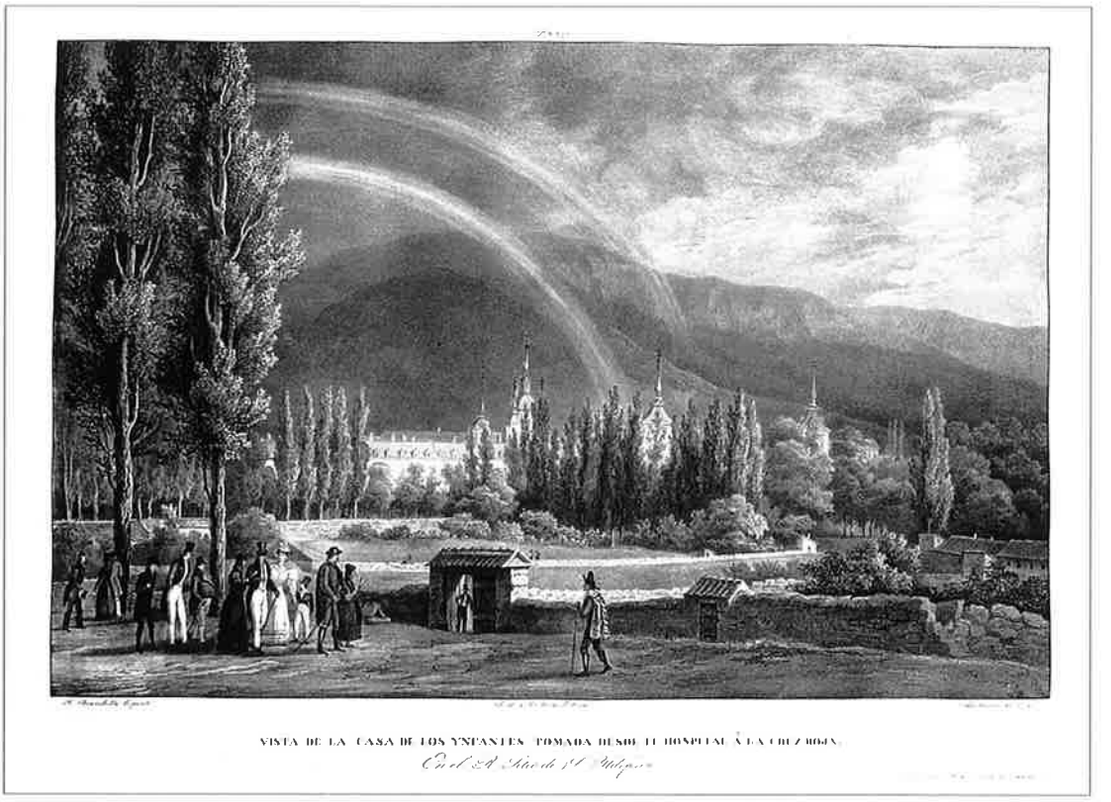
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.º 374.

4.21. *Vista de la Casa de los Infantes*

XVIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA CASA DE LOS YNFANTES TOMADA DESDE EL HOSPITAL A LA CRUZ ROJA. // En el R. Sitio de S. Yldefonso. // Ymp°. en el R. Est°. Litog°. de Madrid.

330 x 427 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XVIII.
Observaciones: existen ejemplares en los que se ha corregido la leyenda: *En el R. Sitio de S°. Yldefonso. // Est°. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.*

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.º 375.



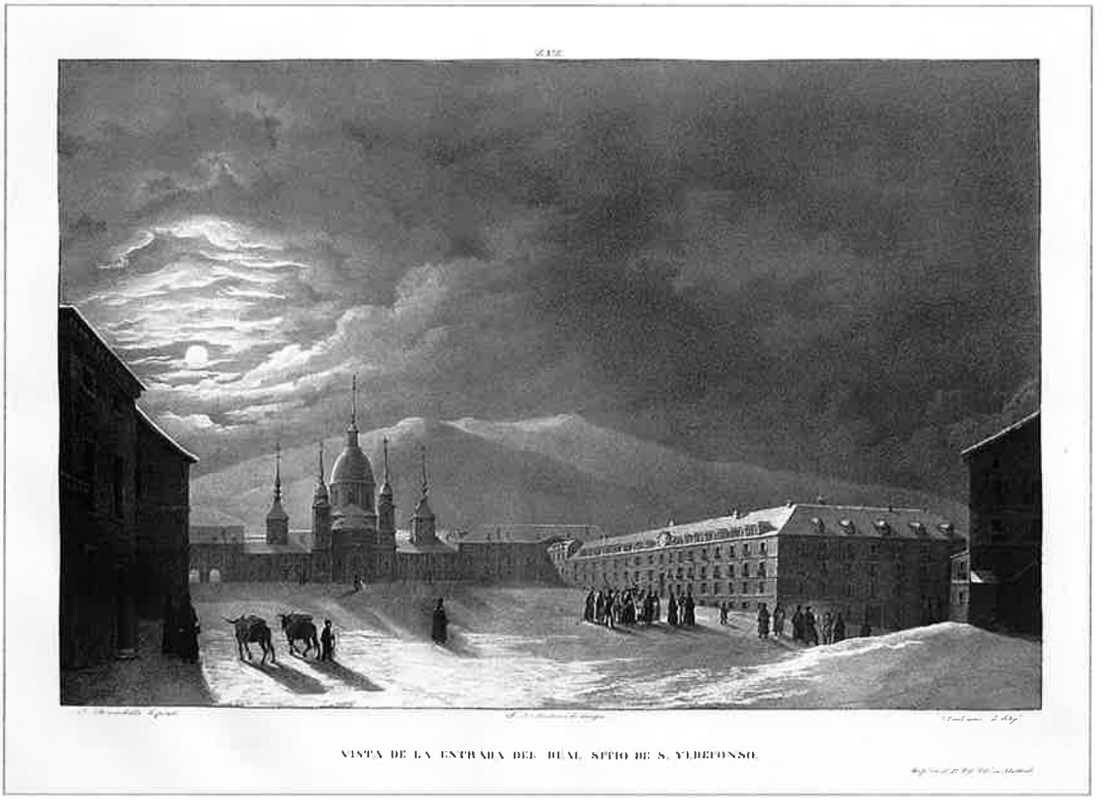
VISTA DE LA CASA DE LOS YNFANTES TOMADA DESDE EL HOSPITAL Á LA CRUZ ROJA.

4.22. *Vista de la entrada a San Ildefonso*

XIX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA ENTRADA DEL REAL SITIO DE S. YLDEFONSO. // Imp°. en el R. Est°. Lit°. de Madrid.

320 x 421 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.º 376.



VISTA DE LA ENTRADA DEL REAL SITIO DE S. YLDEFONSO.

4.23. *Vista del Río de Balsaín*
XX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Alexis lo litog°. // VISTA DEL RIO DE BALSAIN TOMADA EN EL PARAGE NOMBRADO LA BOCA DEL ASNO. // Ymp°. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

320 x 428 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XX.
Observaciones: existen ejemplares en los que se ha corregido la leyenda: *"Est°. en el R¹. Est°. Lít.° de Madrid."*

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.° 377.

4.24. *Vista de la Cascada del Chorro Grande*
XXI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — L. Albini lo litog°. // VISTA DEFUERA DEL R¹. SITIO DE LA CASCADA CON EL NOMBRE DEL CHORRO GRANDE. // Ymp°. en el R¹. Est°. Litog°. de Madrid.

326 x 427 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: L. Albini bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXI.

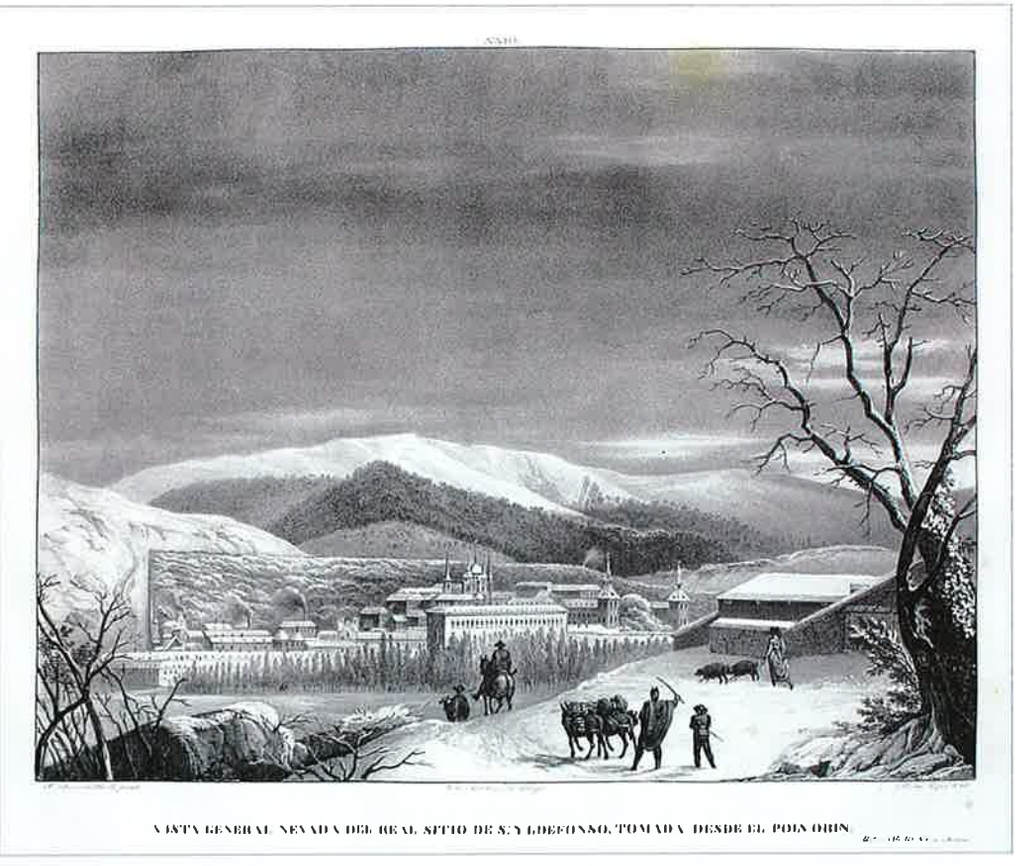
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.° 378.

4.25. *Vista de la Fuente de los Baños de Diana*

XXII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — P. de Leopol lo litog°. // VISTA DE LA FUENTE DE LOS BAÑOS DE DIANA, TOMADA DESDE EL NORTE MIRANDO AL MEDIODIA. // Ymp°. en el R¹. Est°. Litog°. de Madrid.

322 x 427 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.º 380.

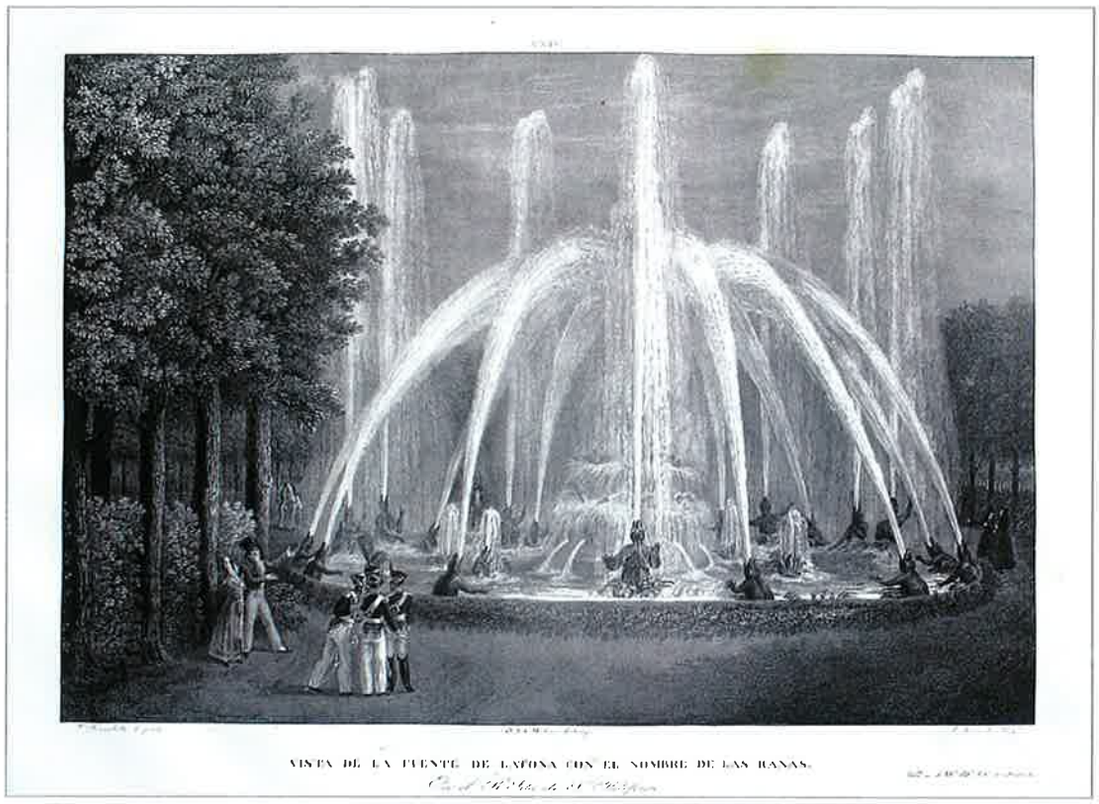


4.26. *Vista general nevada de San Ildefonso*

XXIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo lit°. // VISTA GENERAL NEVADA DEL REAL SITIO DE S.N. YLDEFONSO, TOMADA DESDE EL POLVORIN. // Est.do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

340 x 395 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXIII.
Observaciones: la estampa presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.º 381.



VISTA DE LA FUENTE DE LA FONA CON EL NOMBRE DE LAS RANAS.

4.27. *Vista de la Fuente de Latona*

XXIV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — J. Jorro lo litog.° // VISTA DE LA FUENTE DE LATONA CON EL NOMBRE DE LAS RANAS. // En el R.l Sitio de S.n Yldefonso. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

327 x 413 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: José Jorro bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXIV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.° 382.

VISTA DEL MISMO ESTANQUE GRANDE TOMADA AL NORTE MIRANDO AL MEDIODIA.

4.28. *Vista del Estanque Grande*

XXV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo lit.° // VISTA DEL MISMO ESTANQUE GRANDE TOMADA AL NORTE MIRANDO AL MEDIODIA. // En el R.l Sitio de S.n Yldefonso. //Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

335 x 422 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXV.
Observaciones: la estampa presenta manchas de sales.

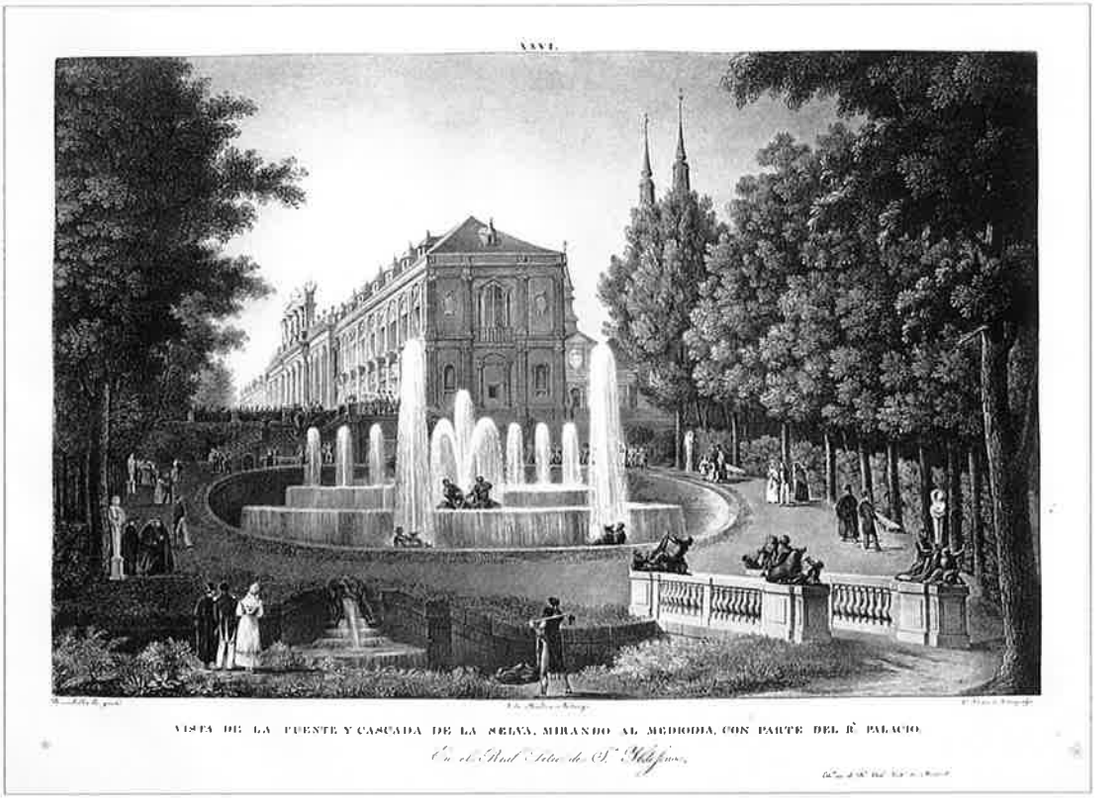
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 387, n.° 383.

4.29. *Vista de la Fuente de la Selva*

XXVI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Alexis lo Litografió. // VISTA DE LA FUENTE Y CASCADA DE LA SELVA, MIRANDO AL MEDIODIA, CON PARTE DEL Rl. PALACIO. // En el Real Sitio de Sn. Yldefonso. // Estº. en el Rl. Estaº. Litº. de Madrid.

332 x 428 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXVI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 385.

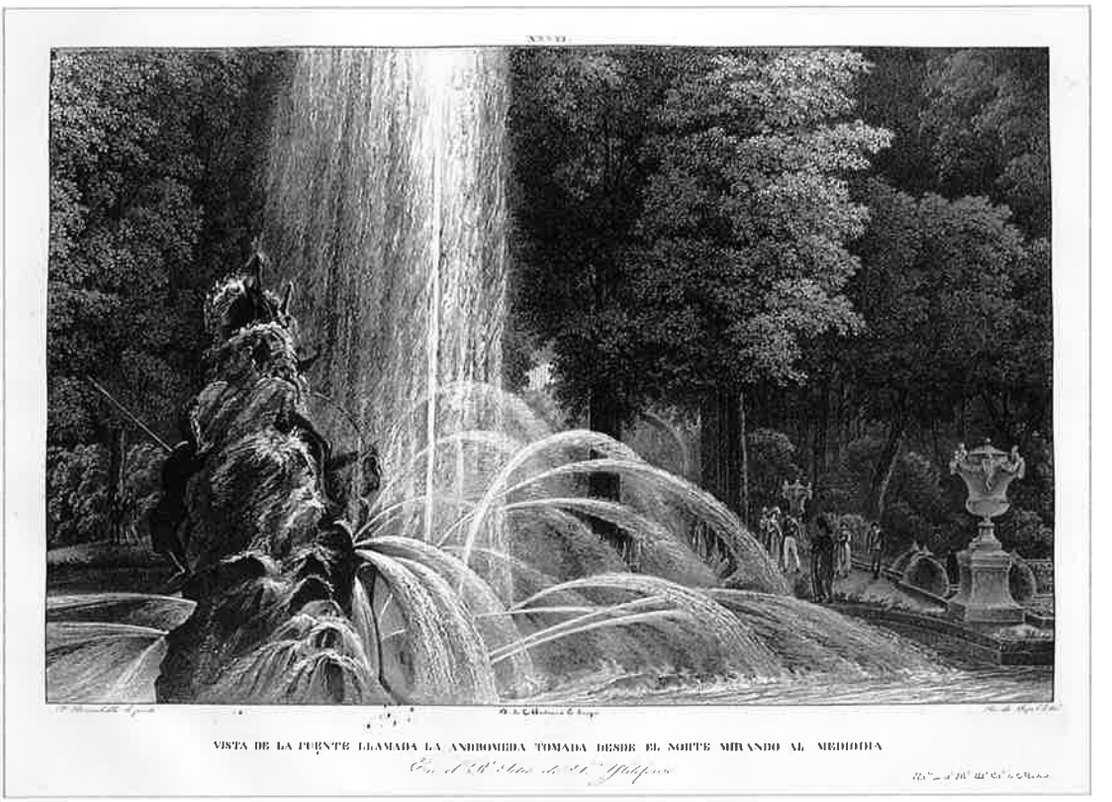


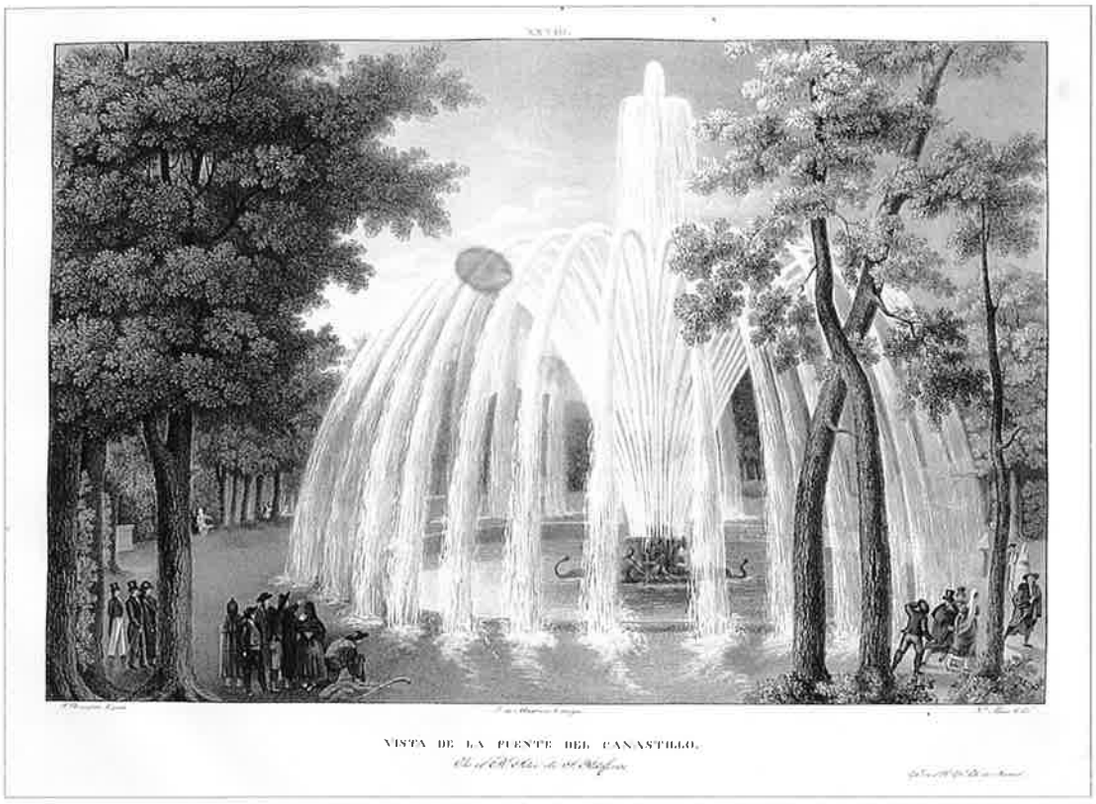
4.30. *Vista de la Fuente de Andromeda*

XXVII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litº. // VISTA DE LA FUENTE LLAMADA LA ANDROMEDA TOMADA DESDE EL NORTE MIRANDO AL MEDIODIA. // En el Rl. Sitio de Sn. Yldefonso. // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

328 x 425 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXVII.
Observaciones: presenta manchas de tinta azul.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388,





4.31. *Fuente del Canastillo*
XXVIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V^or. Alexis lo lit^o. // VISTA DE LA FUENTE DEL CANASTILLO. // En el R^l. Sitio de S. Yldefonso. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

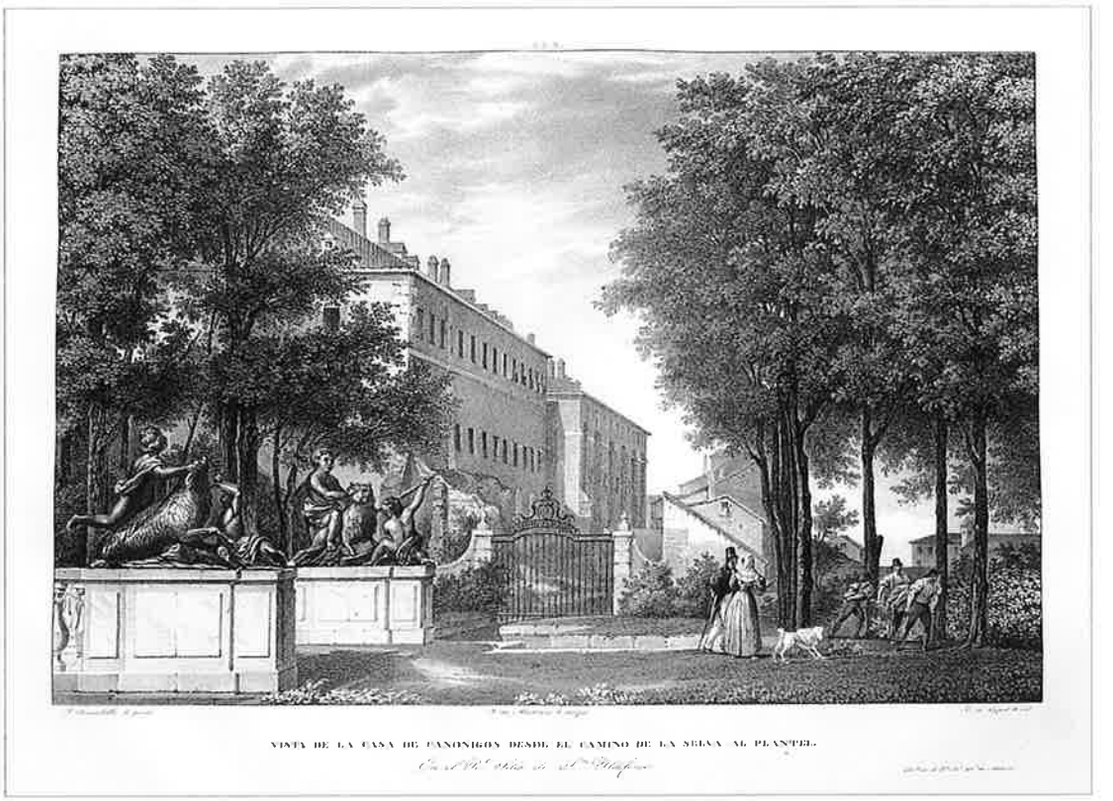
329 x 425 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Victor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXVIII.
Observaciones: la estampa presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 387.

4.32. *Fuente de Neptuno*
XXIX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo lit^o. // VISTA DE LA FUENTE DE NEPTUNO. // En el R^l. Sitio de S. Yldefonso. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

324 x 424 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXIX.
Observaciones: la estampa presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 388.



4.33. ***Casa de los canónigos***
XXX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litº. // VISTA DE LA CASA DE CANONIGOS DESDE EL CAMINO DE LA SELVA AL PLANTEL. // En el Rl. Sitio de Sn. Yldefonso. // Estde. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

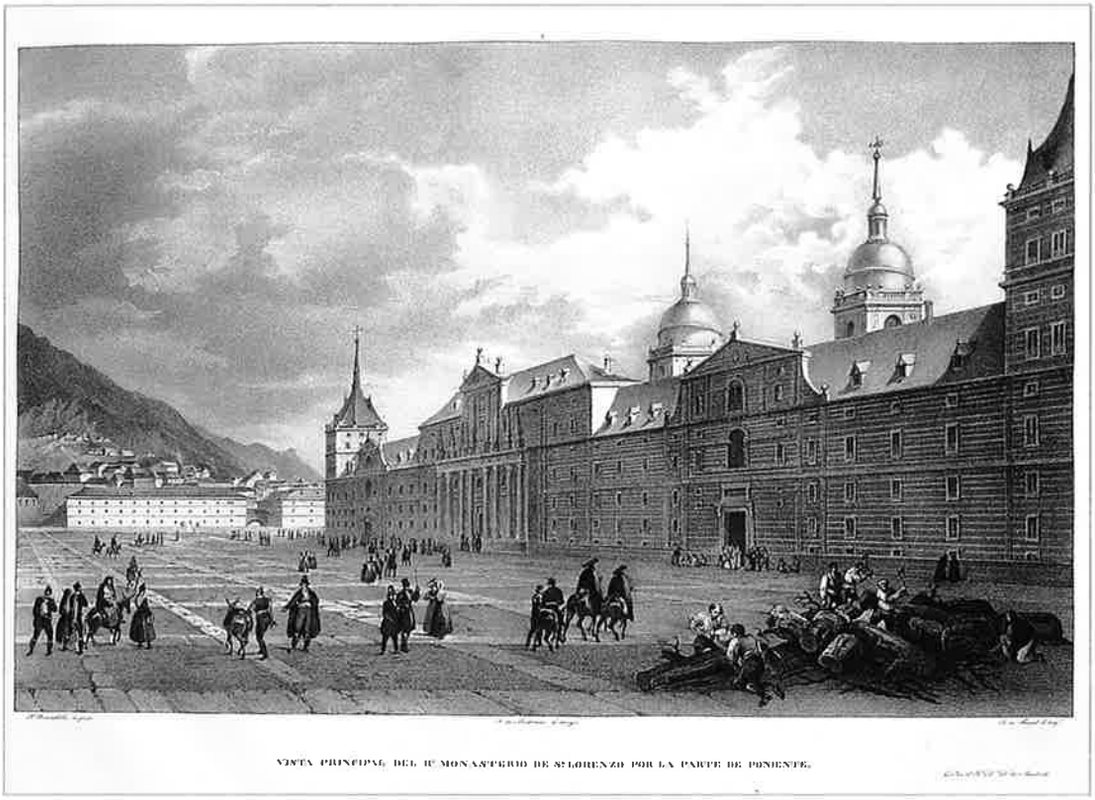
330 x 417 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de San Ildefonso,* estampa XXX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 389.

4.34. ***Portada***
COLECCIÓN / DE LAS VISTAS / DEL Rl. SITIO / DE Sn. LORENZO. / LITOGRAFIADAS / Por Orden / DEL REY DE ESPAÑA / EL SEÑOR D. FERNANDO VII / DE BORBON. / EN SU REAL ESTABLECIMIENTO / de Madrid. /AÑO DE 1832. / F. de la Torre.

405 x 338 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
L.: Federico de la Torre.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* portada.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 390.

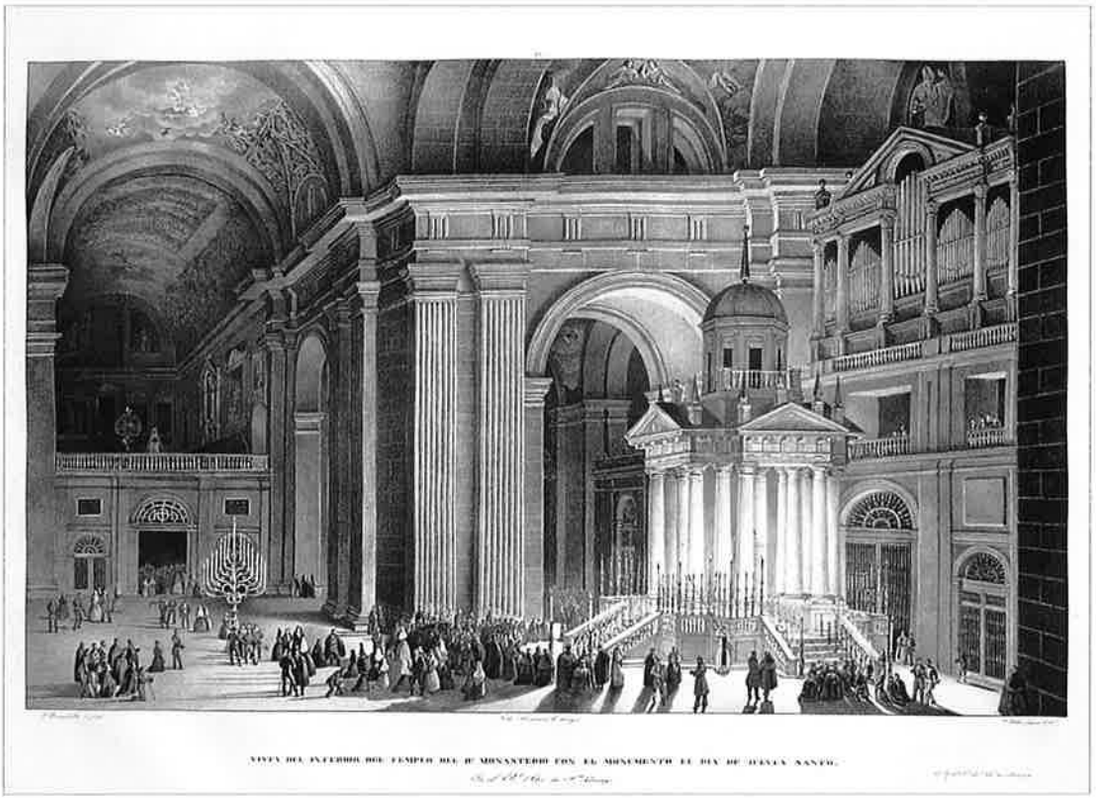


4.35. *Vista del Real Monasterio*

I. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litogº. // VISTA PRINCIPAL DEL Rl. MONASTERIO DE Sn. LORENZO POR LA PARTE DE PONIENTE. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

319 x 459 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa I.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, nº 391.



4.36. *Vista del interior del templo*

II. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — F. Blanchard lo litº. // VISTA DEL INTERIOR DEL TEMPLO DEL Rl. MONASTERIO CON EL MONUMENTO EL DIA DE JUEVES SANTO. // En el Rl. Sitio de Sn. Lorenzo. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 459 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Pharamond Blanchard bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa II.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, nº 392.

4.37. *Vista de la Sacristía del Monasterio*

III. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litografió // VISTA DE LA SACRISTIA DEL Rl. MONASTERIO DE Sn. LORENZO, EN OCASIÓN DE ADORAR S.S.M.M. LA SANTA FORMA. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

331 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa III.
Observaciones: la estampa presenta manchas de ácido y sales.

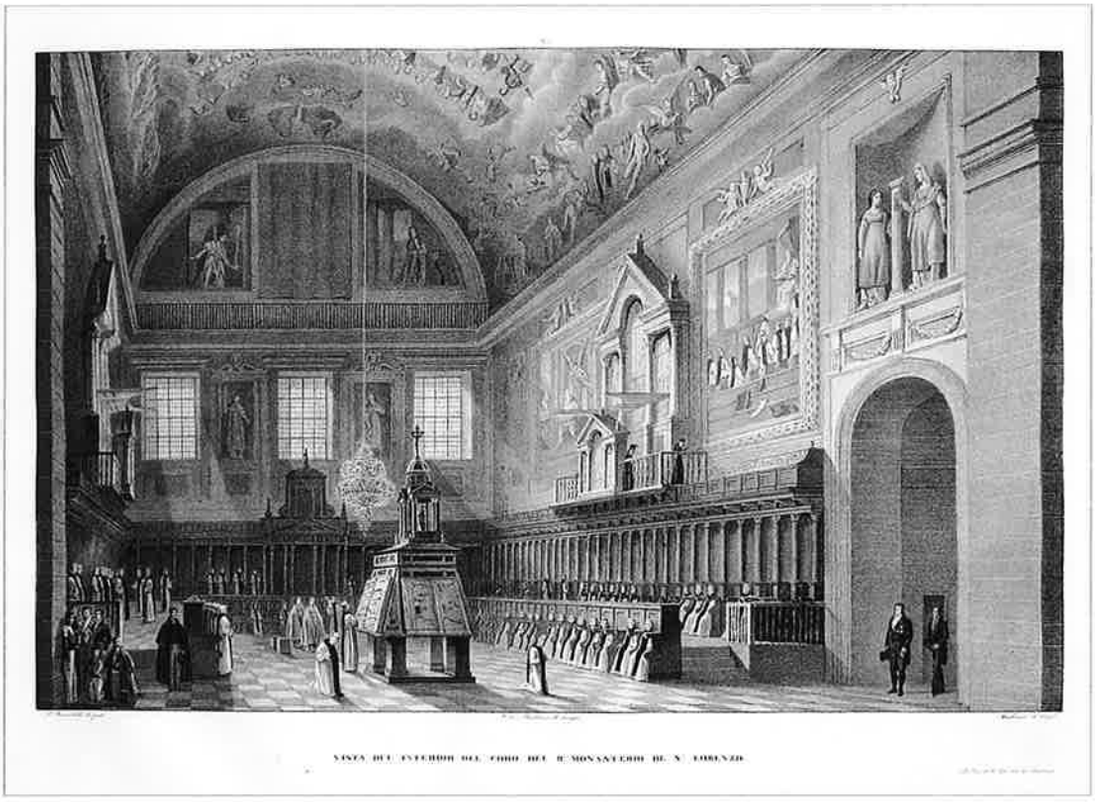
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 393; Íd.: 1992: p. 279, n.º 1416.

4.38. *Vista del Panteón Real*

IV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litº. // VISTA DEL PANTEON DE NUESTROS AUGUSTOS REYES EN EL REAL MONASTERIO DE Sn. LORENZO. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

330 x 459 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa IV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 394.



4.39. *Vista del interior del Coro*

V. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL INTERIOR DEL CORO DEL R.L MONASTERIO DE S.N LORENZO. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

324 x 459 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa V.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 395.

4.40. *Vista del Patio de los Evangelistas*

VI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS DEL R.L MONASTERIO DE S.N LORENZO. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

326 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa VI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 388, n.º 396.

4.41. *Vista del Monasterio por la Parte de Levante*

VII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL Rᴬ. MONASTERIO DE Sᴺ. LORENZO POR LA PARTE DE LEVANTE, DONDE HICIERON LOS VOLUNTARIOS REALᵀᴬˢ. DE MADRID LA PARADA Y PRIMᴬ. GUARDIA A S.M. EL Iº DE OCTUBRE DE 1824. // Estᵈᵒ. en el Rᴬ. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa VII.
Observaciones: en algunos ejemplares ha sido borrada parte de la leyenda: *"DONDE HICIERON LOS VOLUNTARIOS REALᵀᴬˢ. DE MADRID LA PARADA Y PRIMᴬ. GUARDIA A S.M. EL Iº DE OCTUBRE DE 1824".*

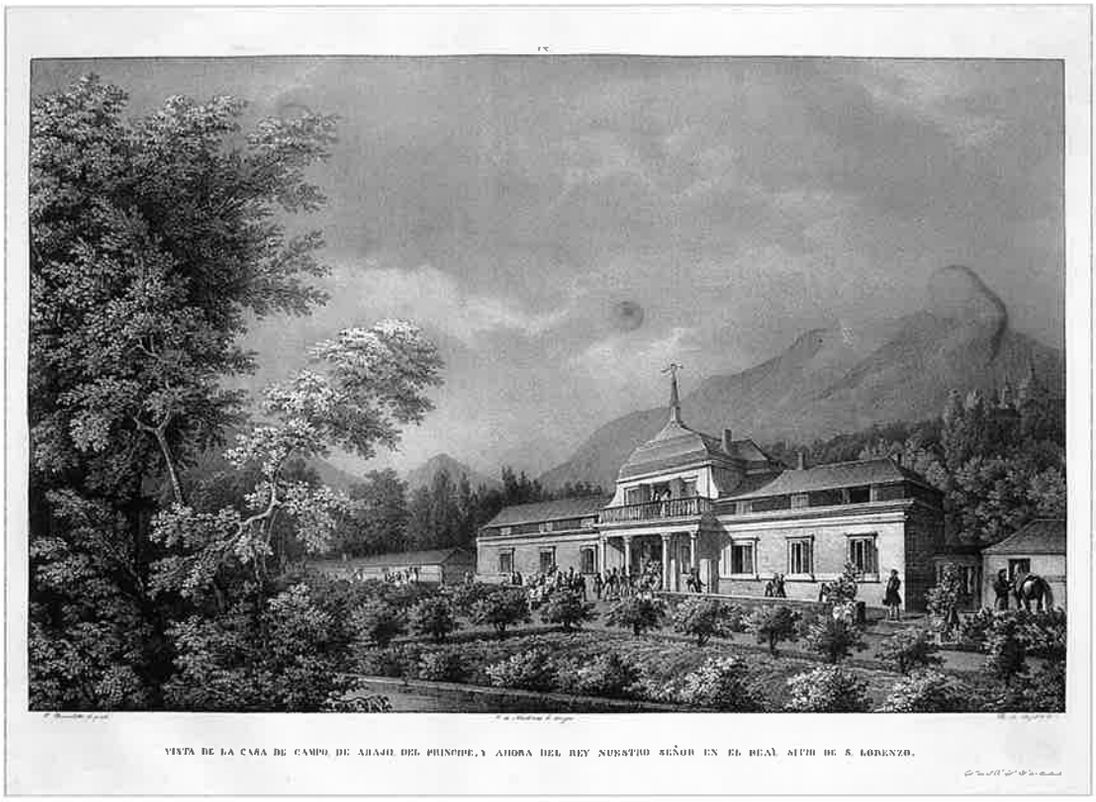
Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 388 s., n.º 397.

4.42. *Vista de la Casita de Arriba*

VIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA CASA DE CAMPO DE ARRIBA, COMO ESTABA ANTERIORMENTE EN Sᴺ LORENZO DEL ESCORIAL. // Estᵈᵒ. en el Rᴬ. Estº. Litº. de Madrid.

320 x 464 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa VIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 398.

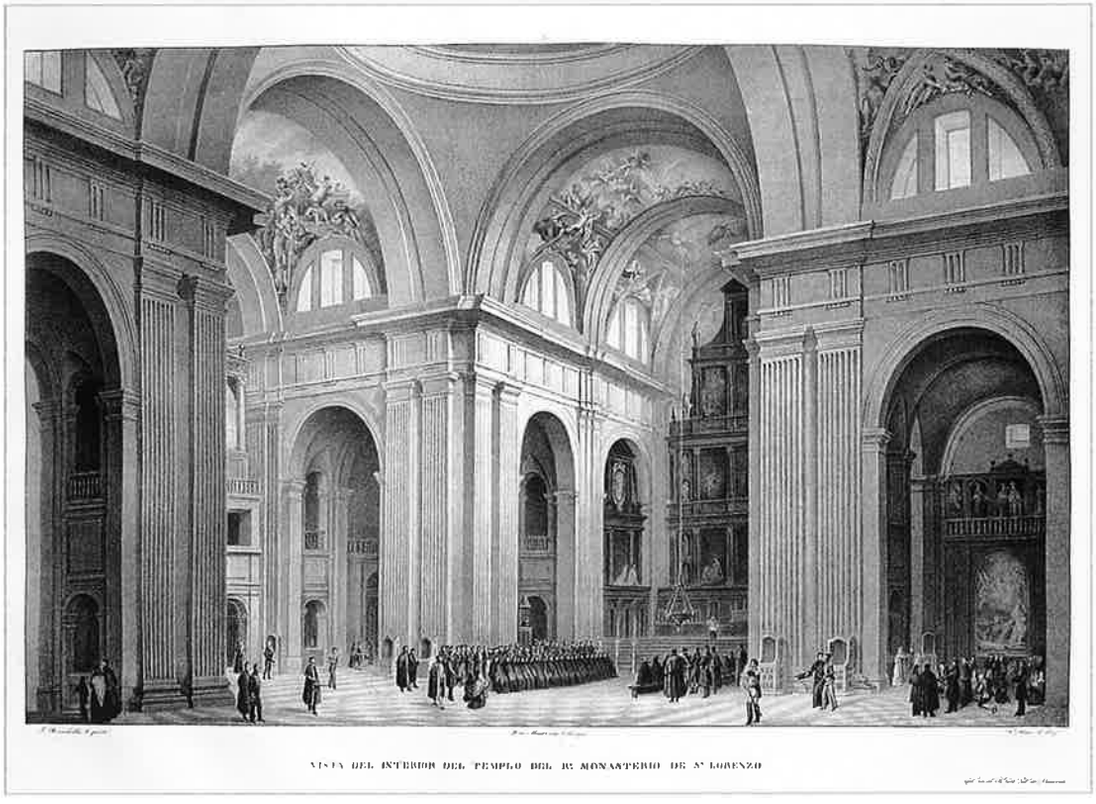


4.43. *Vista de la Casita del Príncipe*

IX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litº. // VISTA DE LA CASA DE CAMPO, DE ABAJO, DEL PRINCIPE, Y AHORA DEL REY NUESTRO SEÑOR EN EL REAL SITIO DE S. LORENZO. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 463 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa IX.
Observaciones: la estampa presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, nº 399.



4.44. *Vista del interior del templo*

X. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Alexis lo litogº. // VISTA DEL INTERIOR DEL TEMPLO DEL Rl. MONASTERIO DE Sn. LORENZO. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

327 x 455 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa X.

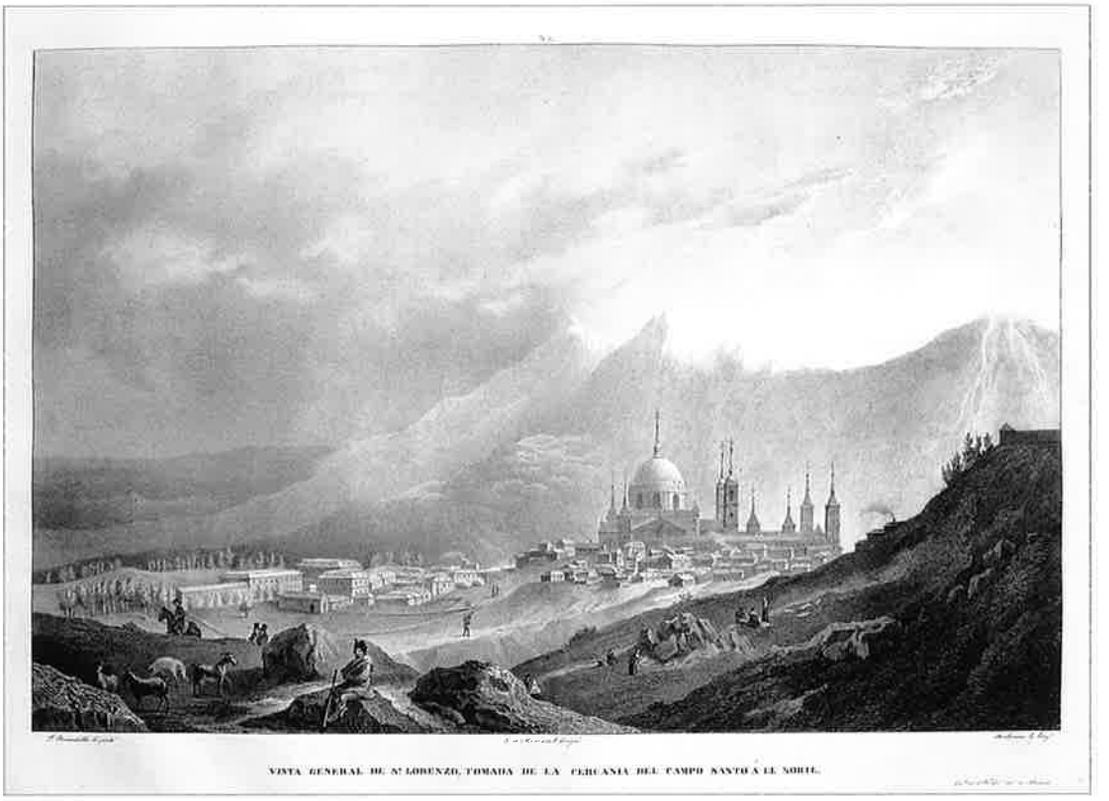
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, nº 400.

4.45. *Vista general de San Lorenzo*

XI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogª. // VISTA GENERAL DE Sᴺ. LORENZO, TOMADA DE LA CERCANIA DEL CAMPO SANTO A EL NORTE. // Estᵈᵒ. en el Rᴬ. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa XI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 401.

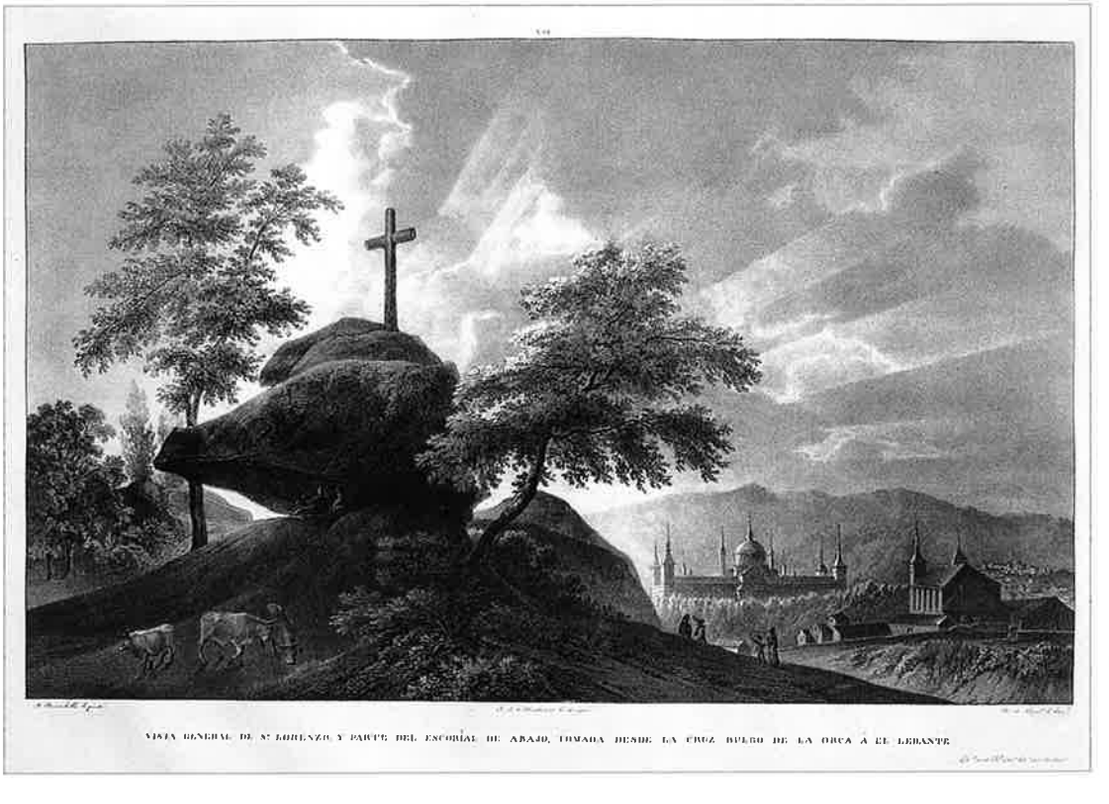


4.46. *Vista general de San Lorenzo*

XII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litogª. // VISTA GENERAL DE Sᴺ. LORENZO, Y PARTE DEL ESCORIAL DE ABAJO, TOMADA DESDE LA CRUZ BULGO DE LA ORCA A EL LEVANTE. // Estᵈᵒ. en el Rᴬ. Estº. Litº. de Madrid.

323 x 461 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa XII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 402.



4.47. *Vista de la Galería de los Convalecientes*

XIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog.ª // VISTA DE LA GALERIA DE COMBALECENCIA, Y ESTANQUE DE RECREO DE LOS MONGES DEL R.L MONASTERIO DE S.N LORENZO // Est.do en el R.l Est.º Lit.º de Madrid.

462 x 341 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa XIII.

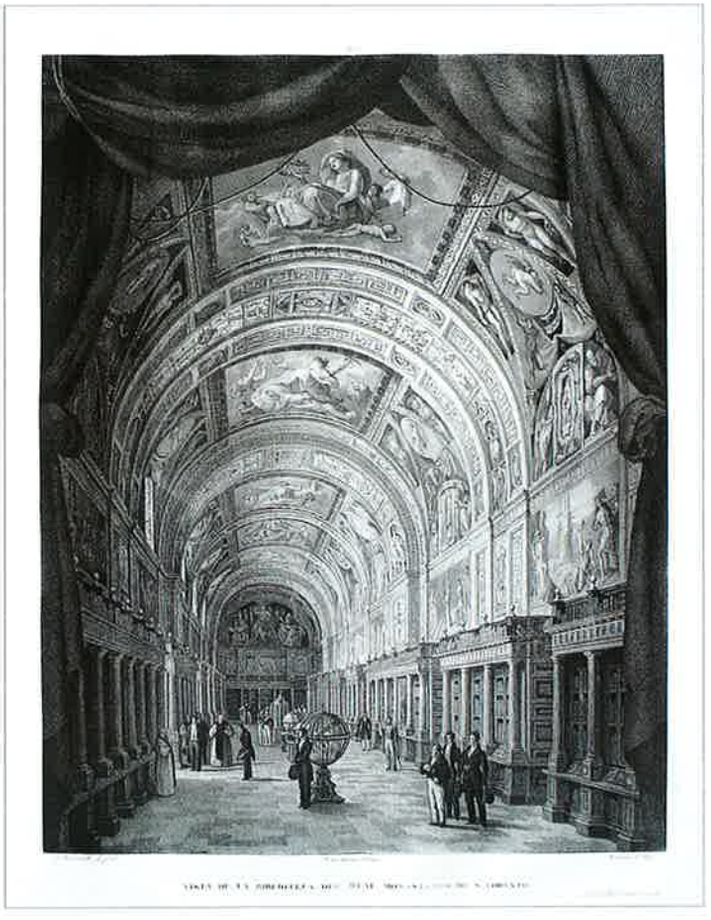
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 403.

4.48. *Vista de la escalera principal*

XIV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog.ª // VISTA DE LA ESCALERA PRINCIPAL DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO. // Est.do en el R.l Est.º Lit.º de Madrid.

468 x 340 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa XIV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 404.



4.49. *Vista de la Biblioteca*

XV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog.ª // VISTA DE LA BIBLIOTECA DEL REAL MONASTERIO DE S. LORENZO. // Est.do en el R.l Est.º Lit.º de Madrid.

455 x 342 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial*, estampa XV.

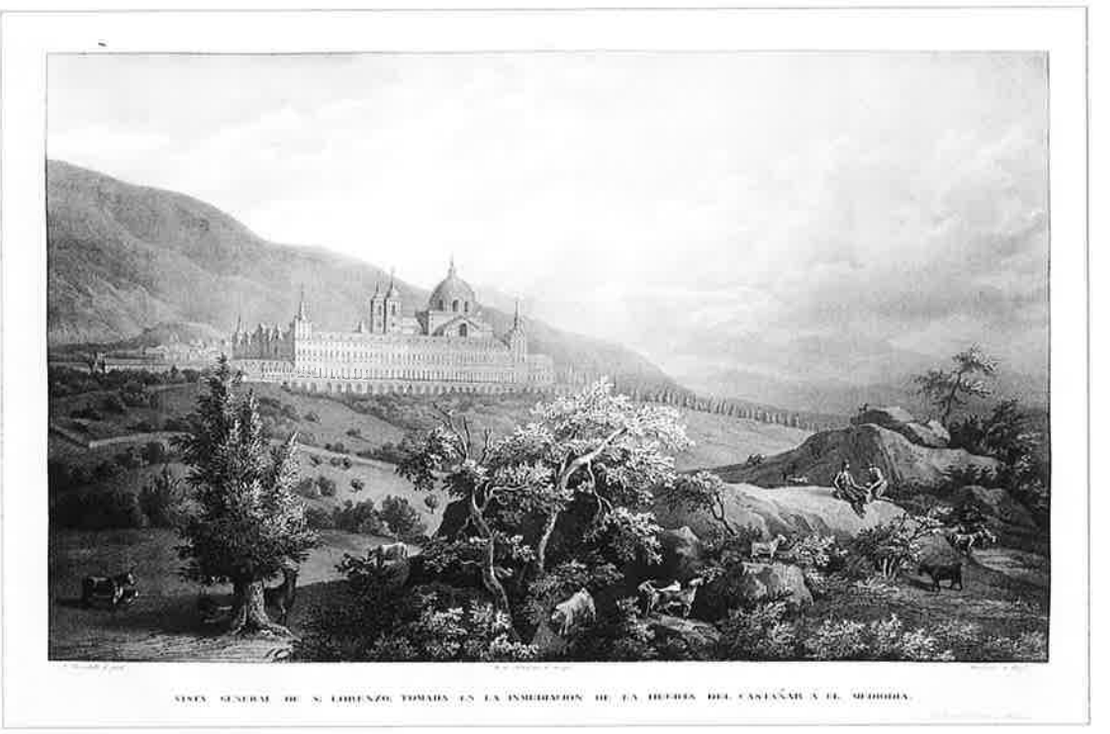
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 405.

4.50. *Vista general de San Lorenzo*

XVI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA GENERAL DE S^N. LORENZO, TOMADA EN LA INMEDIACION DE LA HUERTA DEL CASTAÑAR A EL MEDIODIA. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

327 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa XVI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 406.

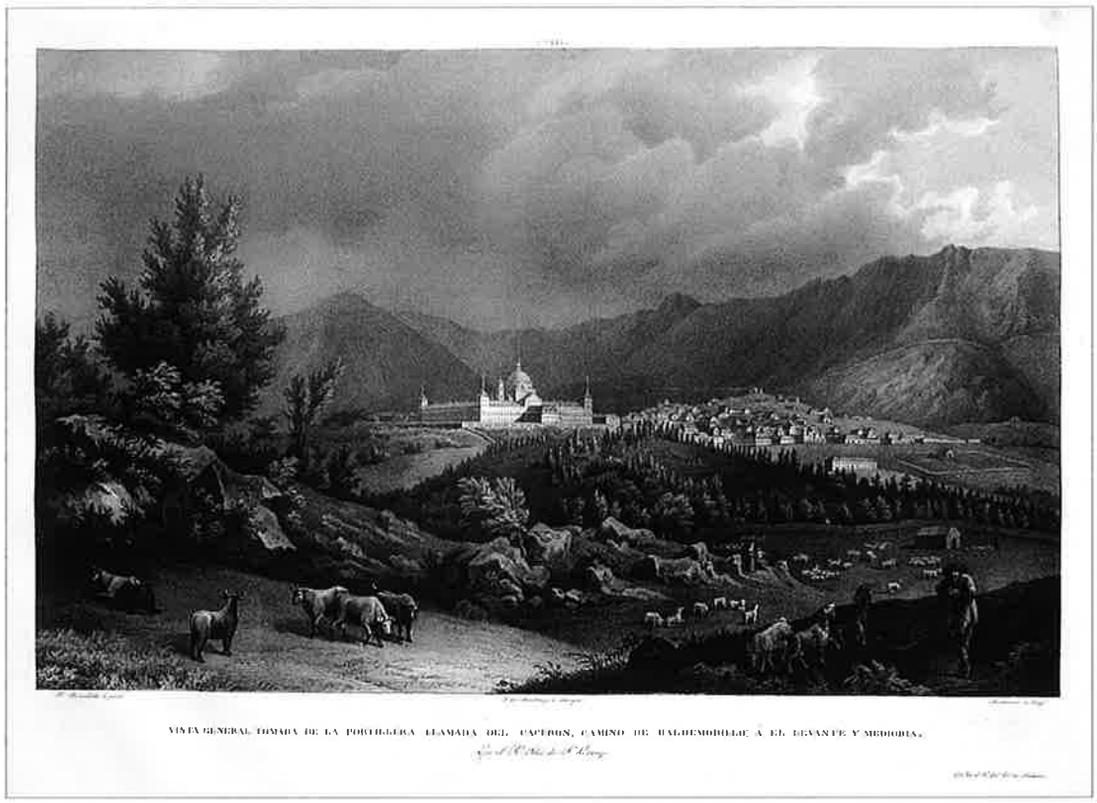


4.51. *Vista del Patio de los Reyes*

XVII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog^a. // VISTA DEL PATIO DE LOS REYES DEL R^L. MONASTERIO DE S^N. LORENZO, EN OCASIÓN DE LA ENTRADA DEL PRINCIPE MAXIMILIANO PADRE DE N^A. AUG^A. REYNA. / D^a. María Josefa Amalia. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

462 x 344 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa XVII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 407.



4.52. *Vista general de San Lorenzo*

XVIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA GENERAL TOMADA DE LA PORTILLERA LLAMADA DEL CACERON, CAMINO DE BALDEMORILLO, A EL LEVANTE Y MEDIODIA. // En el R¹. Sitio de S¹. Lorenzo. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

337 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de El Escorial,* estampa XVIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 408.

4.53. *Portada*

COLECCIÓN / DE LAS VISTAS / DEL R¹. SITIO / DE ARANJUEZ / LITOGRAFIADAS / de Orden / DEL REY DE ESPAÑA / EL SEÑOR D. FERNANDO VII / DE BORBON. / En su Real Establecimiento / de Madrid. / Año de 1832. // F. de la Torre.

437 x 292 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
L.: Federico de la Torre.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* portada.

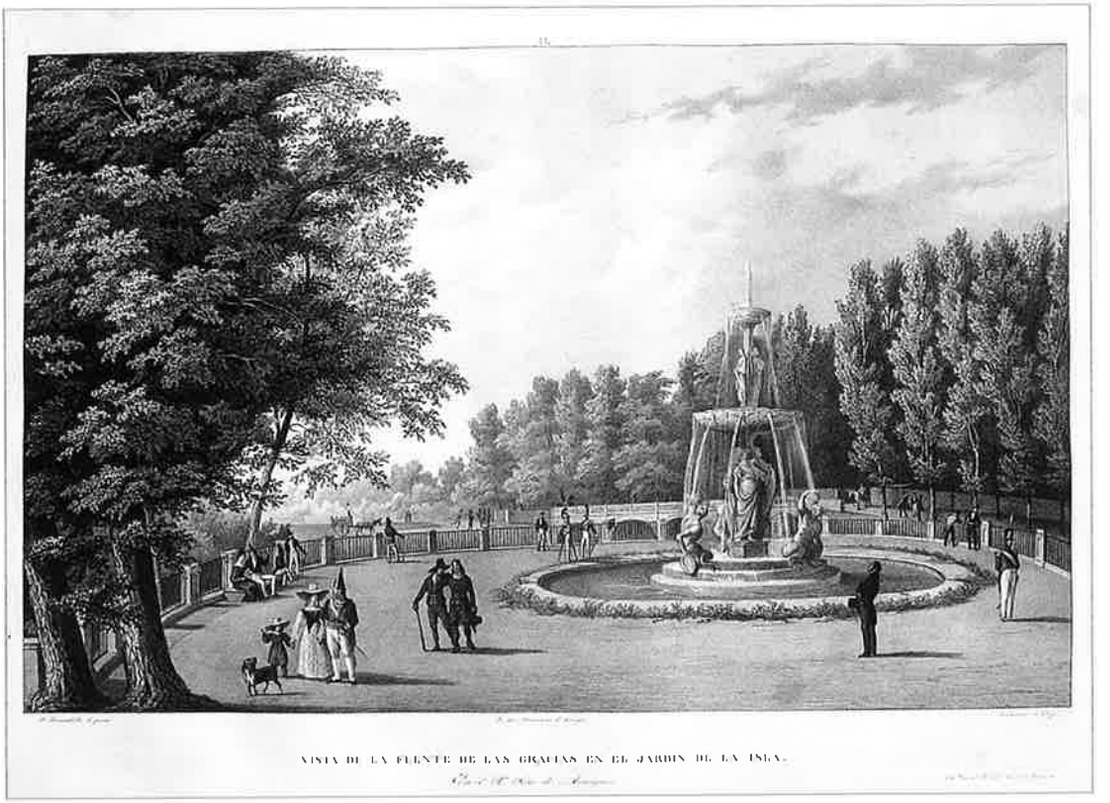
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 389, n.º 409.

4.54. *Vista del Palacio de Aranjuez*

I. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL REAL PALACIO DE ARANJUEZ, TOMADA DESDE EL JARDIN DE LA YSLA. // Est^do. en el R^l. Est°. Litog°. de Madrid.

330 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León AugustE Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa I.
Observaciones: la estampa presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 410.



4.55. *Vista de la Fuente de las Gracias*

II. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA FUENTE DE LAS GRACIAS EN EL JARDIN DE LA ISLA. // En el R.l Sitio de Aranjuez // Est^do. en el R^l. Est°. Lit°. de Madrid.

330 x 459 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa II.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 411.

4.56. *Vista de la Puerta del Jardín del Príncipe*

Ill. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litogª. // VISTA DE LA PRIMERA PUERTA DEL JARDIN DEL PRINCIPE EN EL Rº SITIO DE ARANJUEZ. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

322 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa III.

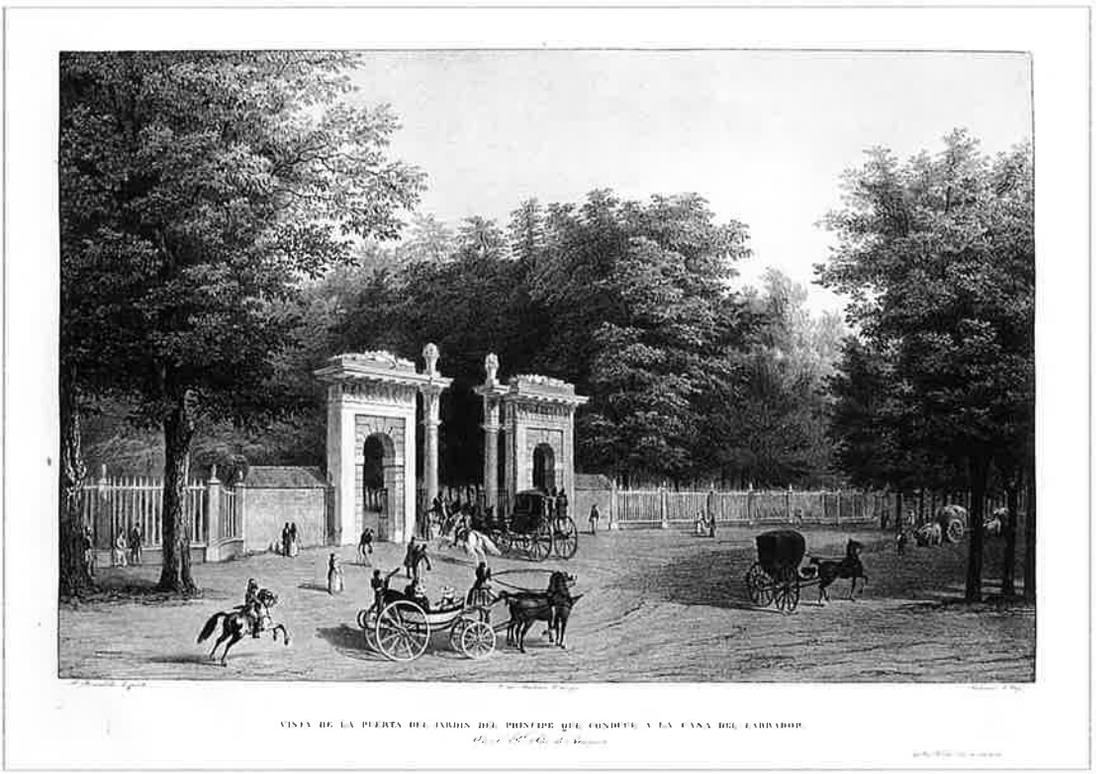
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 412.

4.57. *Vista del Astillero*

IV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litgª // VISTA DEL ASTILLERO TOMADA DESDE EL JARDIN DEL PRINCIPE. // En el Rl. Sitio de Aranjuez. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

327 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa IV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 413.



4.58. *Vista de la Puerta que conduce a la Casa del Labrador*

V. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA PUERTA DEL JARDIN DEL PRINCIPE QUE CONDUCE A LA CASA DEL LABRADOR. // En el R¹. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

332 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa V.

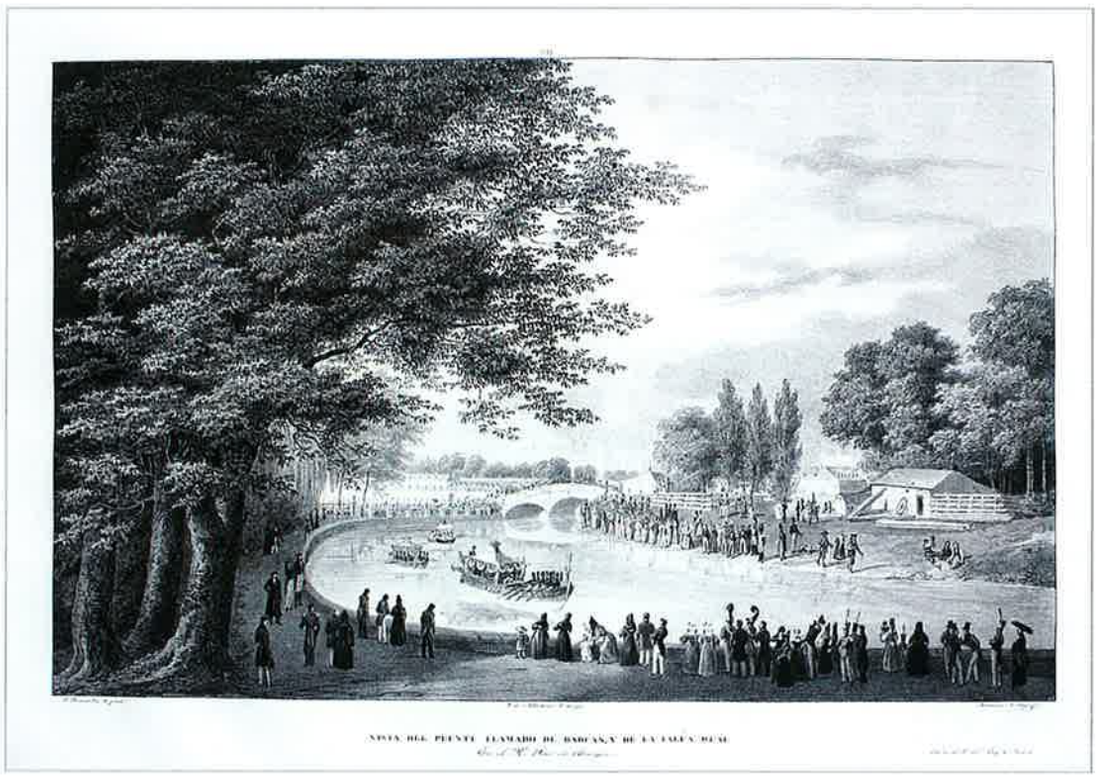
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 414.

4.59. *Vista del puente colgado*

VI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — V. Alexis lo litog°. // VISTA DEL PUENTE COLGADO CON PARTE DEL JARDIN DE LA ISLA. // En el R¹. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

316 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Víctor Alexis bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa VI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 415.



4.60. *Vista del puente de barcas*
VII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litografió. // VISTA DEL PUENTE LLAMADO DE BARCAS, Y DE LA FALÚA REAL. // En el R.l Sitio de Aranjuez. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

324 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa VII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 416.

4.61. *Vista de la Fuente de Apolo*
VIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo lit.o. // VISTA DE LA FUENTE DE APOLO. // En el R.l Sitio de Aranjuez. // Est.do en el R.l Est.o Lit.o de Madrid.

491 x 305 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa VIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 417.

4.62. *Vista de la Fachada principal del Palacio*

IX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // VISTA DEL REAL PALACIO DE ARANJUEZ, POR LA PARTE DE LEVANTE. // Est^do^, en el R^l^. Est°. Lit°. de Madrid.

337 x 480 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa IX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.° 418.

4.63. *Vista de la Fachada principal del Palacio*

X. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL REAL PALACIO DE ARANJUEZ. // Est^do^, en el R^l^. Est°. Lit°. de Madrid.

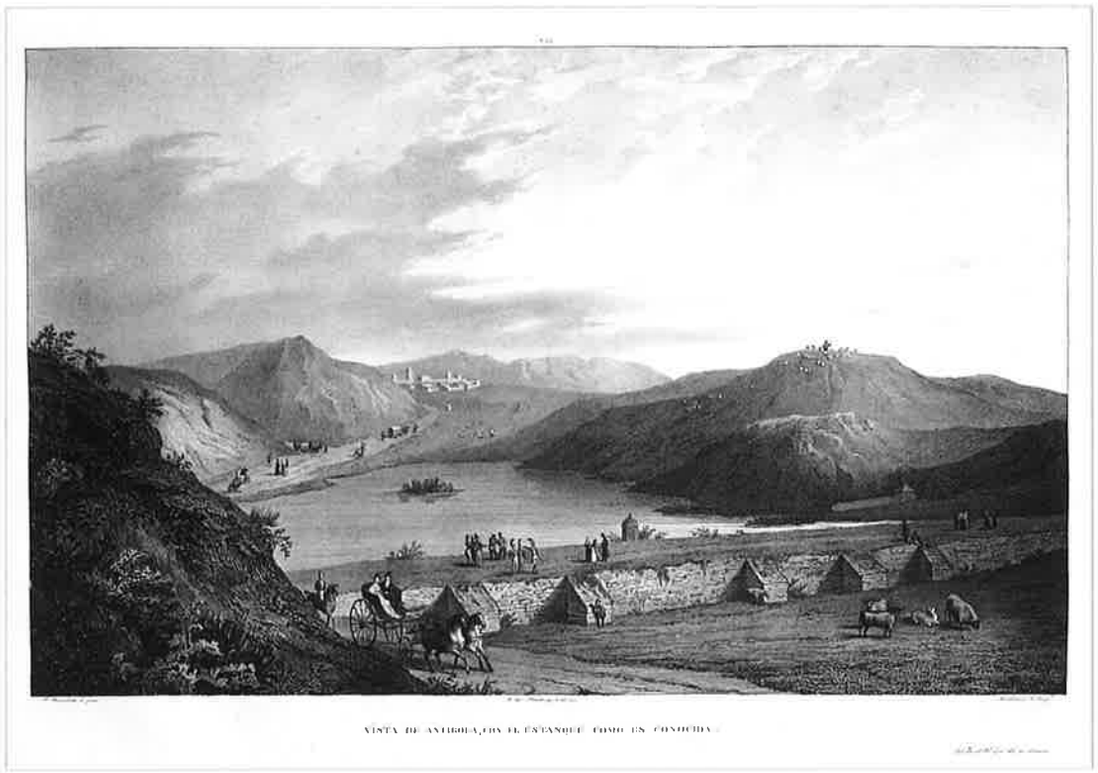
323 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa X.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.° 419.

4.64. *Vista del Palacio de Aranjuez*
XI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog^a. // VISTA DEL R^l. PALACIO DE ARANJUEZ, DEL LADO DEL NORTE CONTIGUA A LA CASCADA CHICA, TOMADA DESDE LA YSLA. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

330 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 420.



4.65. *Vista de Ontigola*
XII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA DE ANTIGOLA, CON EL ESTANQUE COMO ES CONOCIDA. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

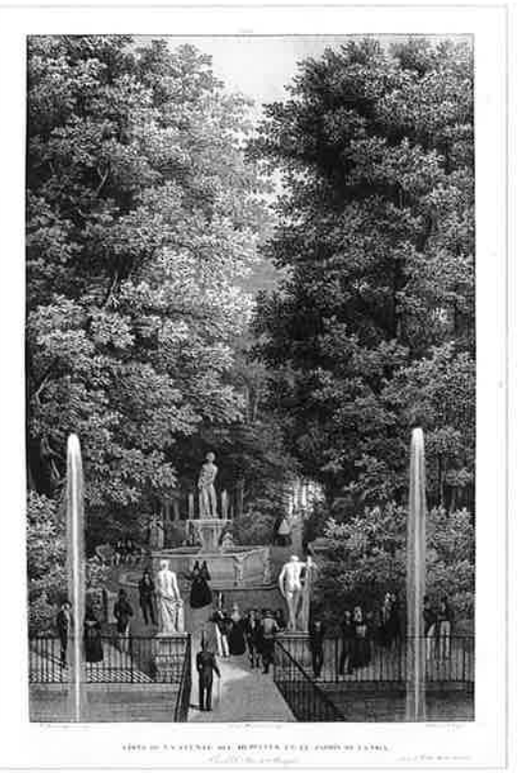
325 x 466 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 421; Íd., 1992: p. 279, n.º 1417.

4.66. *Vista de la Fuente del Cisne*
XIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA DE LA FUENTE DEL CISNE. // En el R^l. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

496 x 303 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa XIII.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 390, n.º 422.



4.67. *Vista de la Fuente de Hércules*
XIV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA DE LA FUENTE DE HERCULES EN EL JARDIN DE LA YSLA. // En el R^l. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

497 x 301 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa XIV.

Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 390 s., n.º 423.

4.68. *Vista del Estanque de los peces*
XV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog^o. // UNA PARTE DEL ESTANQUE DE LOS PECES. // En el R^l. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

485 x 306 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa XV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 424.

4.69. *Vista de la Fuente de Baco*

XVI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Aselineau lo litog^a. // FUENTE DE BACO EN EL JARDIN DE LA YSLA. // En el R^l. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

497 x 306 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XVI.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 425.

4.70. *Vista de la casa del ermitaño*

XVII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA DE LA CASA DEL ERMITAÑO EN EL JARDIN DEL PRINCIPE. // En el R^l. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

330 x 464 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XVII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 426.

4.71. *Vista del Estanque de los peces*

XVIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // VISTA DEL ESTANQUE LLAMADO DE LOS PECES, EN EL JARDIN DEL PRINCIPE. // En el R¹. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

331 x 464 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XVIII.

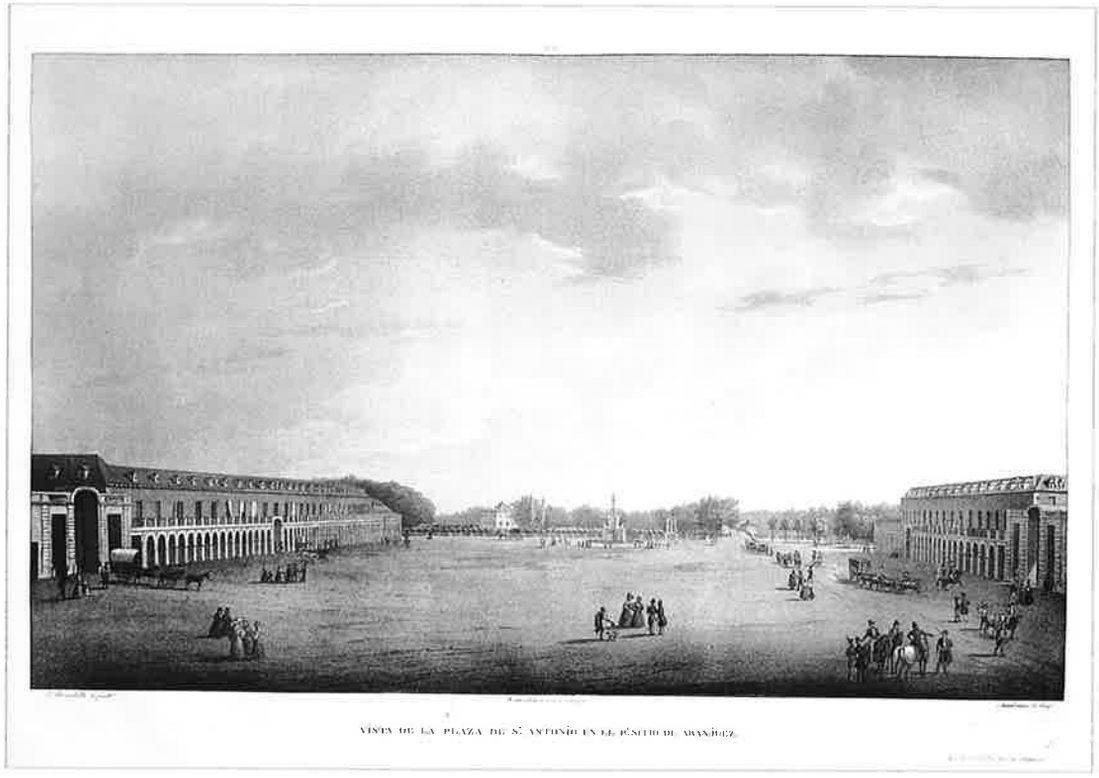
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 427.

4.72. *Vista de la casa del labrador*

XIX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA CASA DEL LABRADOR. // En el R¹. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

330 x 463 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XIX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 428.

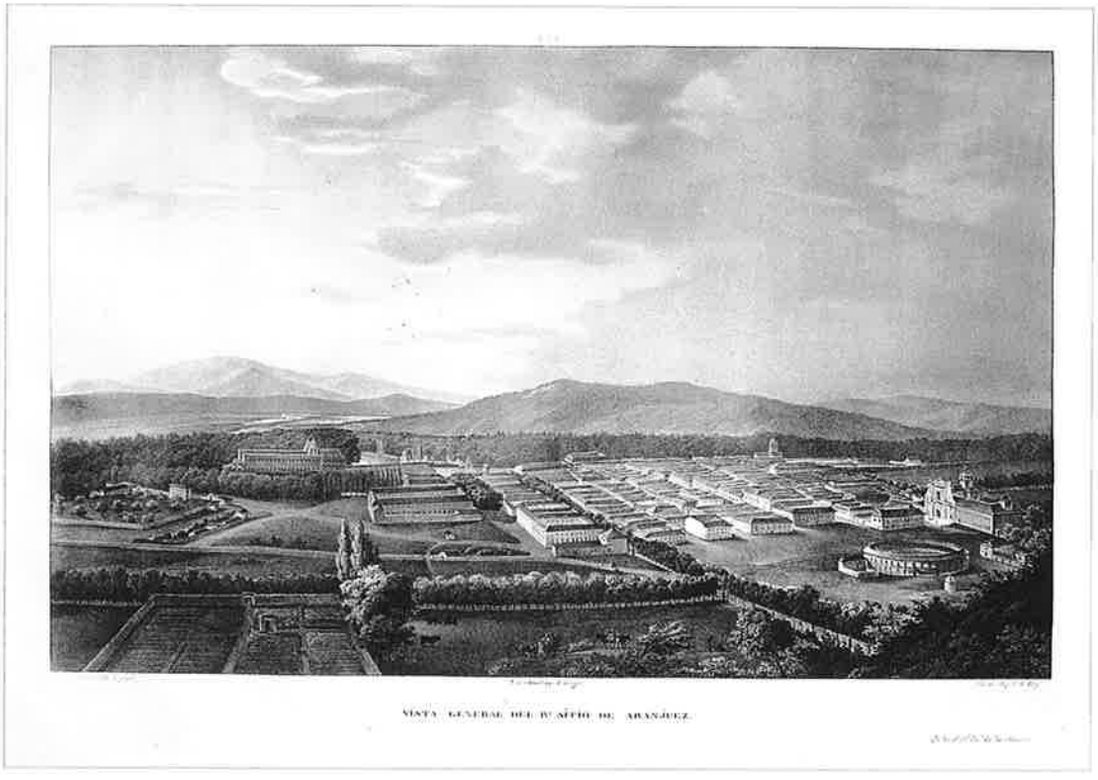


4.73. *Vista de la Plaza de San Antonio*

XX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog^a. // VISTA DE LA PLAZA DE S^N. ANTONIO EN EL R^L. SITIO DE ARANJUEZ. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

331 x 467 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XX.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 429.

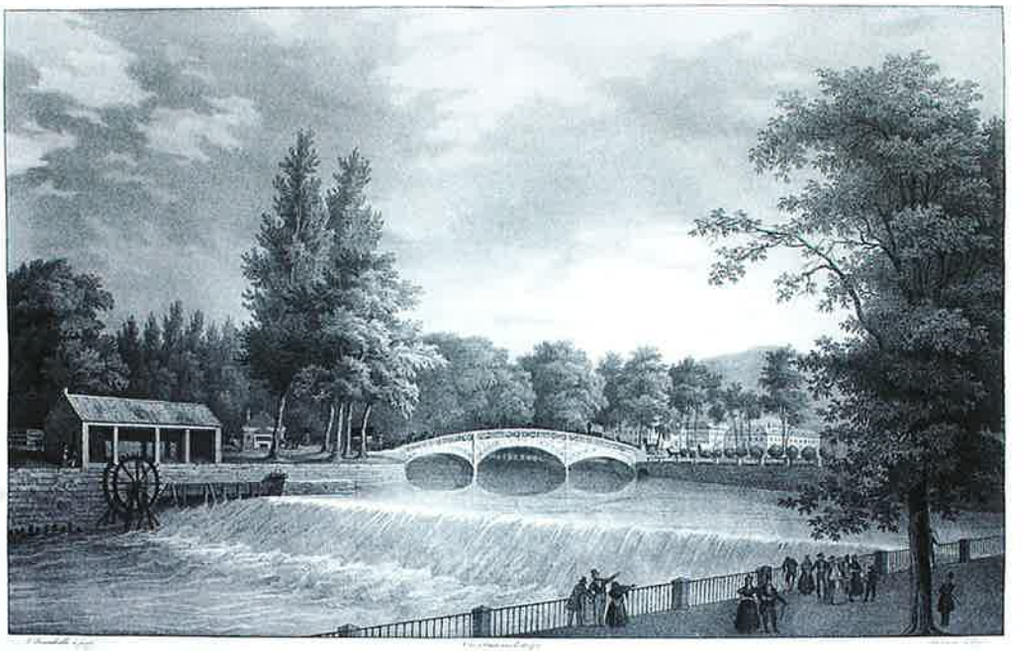


4.74. *Vista general de Aranjuez*

XXI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog^a. // VISTA GENERAL DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ. // Est^do. en el R^l. Est^o. Lit^o. de Madrid.

329 x 461 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XXI.
Observaciones: presenta manchas de tinta azul.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 430.



VISTA DE EL R.L SITIO DE ARANJUEZ, DEL PUENTE NUEVO QUE ERA LLAMADO DE BARCAS.

4.75. *Vista del Puente Nuevo*

XXII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogª. // VISTA DEL Rˡ. SITIO DE ARANJUEZ, DEL PUENTE NUEVO QUE ERA LLAMADO DE BARCAS. // Estᵈᵒ. en el Rˡ. Estº. Litº. de Madrid.

330 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XXII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 431.

VISTA DE EL R.L SITIO DE ARANJUEZ, DE LA CASCADA GRANDE Y PALACIO, TOMADA Á LA PARTE DE LEVANTE.

4.76. *Vista del Real Sitio de Aranjuez*

XXIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litº. // VISTA DEL Rˡ. SITIO DE ARANJUEZ DE LA CASCADA GRANDE Y PALACIO, TOMADA A LA PARTE DE LEVANTE. // Estᵈᵒ. en el Rˡ. Estº. Litº. de Madrid.

324 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XXIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 432.

VISTA DE LA FUENTE DE LA ESPINA EN EL JARDÍN DE LA YSLA.

4.77. *Vista de la Fuente de la Espina*

XXIV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogª. // VISTA DE LA FUENTE DE LA ESPINA EN EL JARDIN DE LA YSLA. // En el Rl. Sitio de Aranjuez. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

329 x 463 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XXIV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 433.

VISTA DEL EMBARCADERO EN EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE.

4.78. *Vista del embarcadero del Jardín del Príncipe*

XXV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogª. // VISTA DEL EMBARCADERO EN EL JARDIN DEL PRINCIPE. // En el Rl. Sitio de Aranjuez. // Estdo. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez*, estampa XXV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 434.

4.79. *Vista de la Fuente de Narciso*
XXVI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DE LA FUENTE DEL NARCISO EN EL JARDIN DEL PRINCIPE. // En el R¹. Sitio de Aranjuez. // Est^do. en el R¹. Est°. Lit°. de Madrid.

465 x 325 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa XXVI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 435.

4.80. *Vista del Convento y de la plaza de San Antonio*
XXVII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // VISTA DEL CONVENTO Y PLAZA DE S^N. ANTONIO EN EL R^L. SITIO DE ARANJUEZ. // Est^do. en el R^l. Est°. Lit°. de Madrid.

331 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Aranjuez,* estampa XXVII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 391, n.º 436.

4.81. ***Portada***

VISTAS / DE MADRID / LITOGRAFIADAS / de Orden / DEL REY DE ESPAÑA / EL SEÑOR D. FERNANDO VII. / DE BORBON. / En su Real Establecimiento / de esta Corte. / Año de 1833. // F. de la Torre.

488 x 385 mm. Piedra, pluma, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
L.: Federico de la Torre.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* portada.

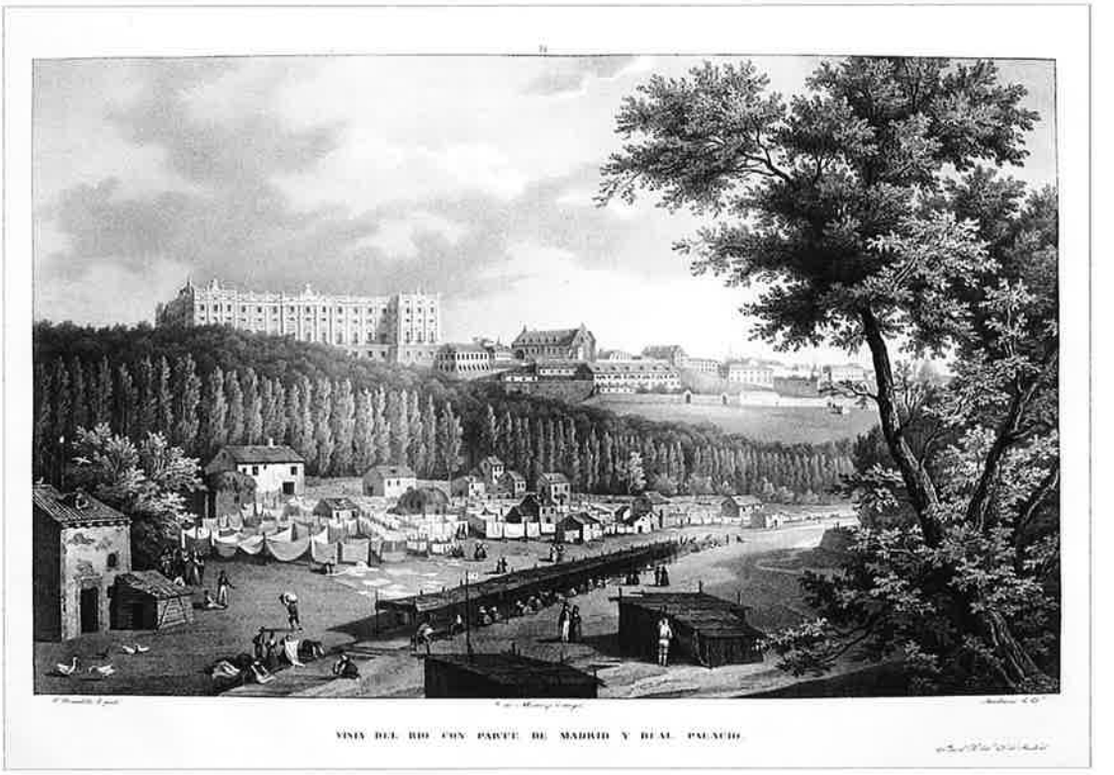
Referencias: VEGA, J., 1990: pp. 391 s., n.º 437.

4.82. ***Vista de la Puerta de San Vicente***

I. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litografió. // VISTA DE LA PUERTA DE S.T VICENTE CON PARTE DEL R.L PALACIO DE MADRID. // Est.do en el R.l Est.t Lit.co de Madrid.

338 x 463 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa I.

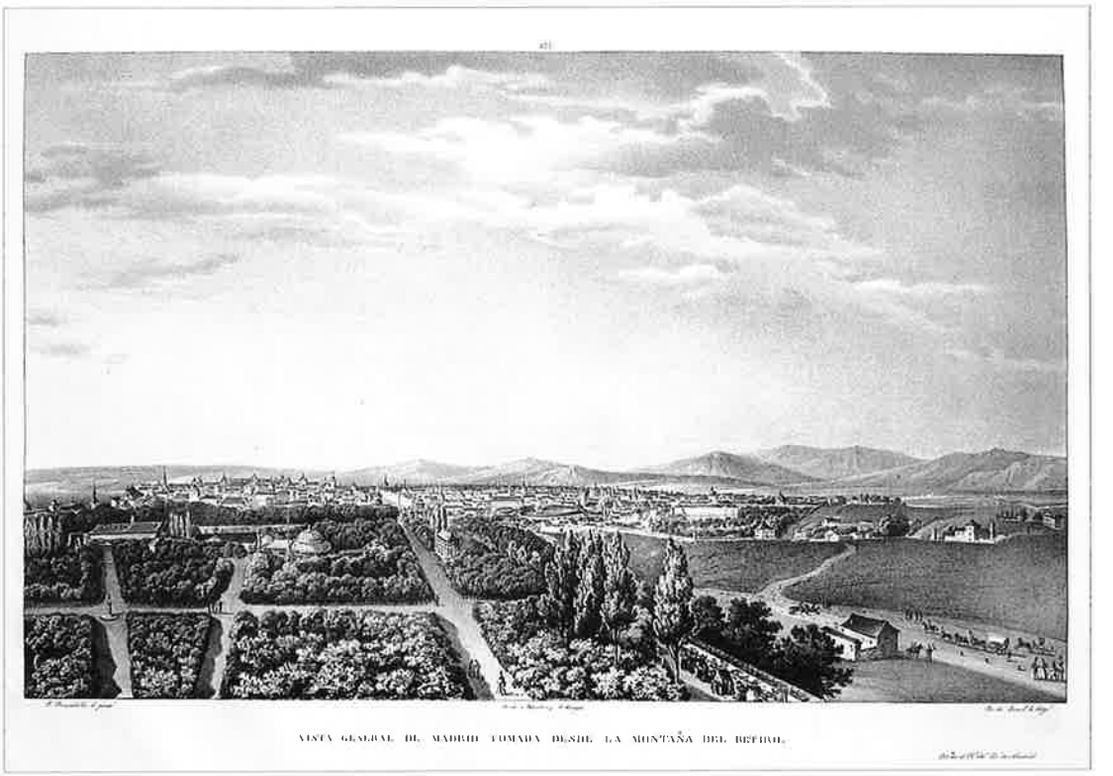
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 438; íd., 1992: p. 279, n.º 1418.



4.83. *Vista del río y del Palacio*
II. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litª. // VISTA DEL RIO CON PARTE DE MADRID Y REAL PALACIO. // Estᵈᵒ. en el Rᵈ. Estº. Litº. de Madrid.

321 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa II.

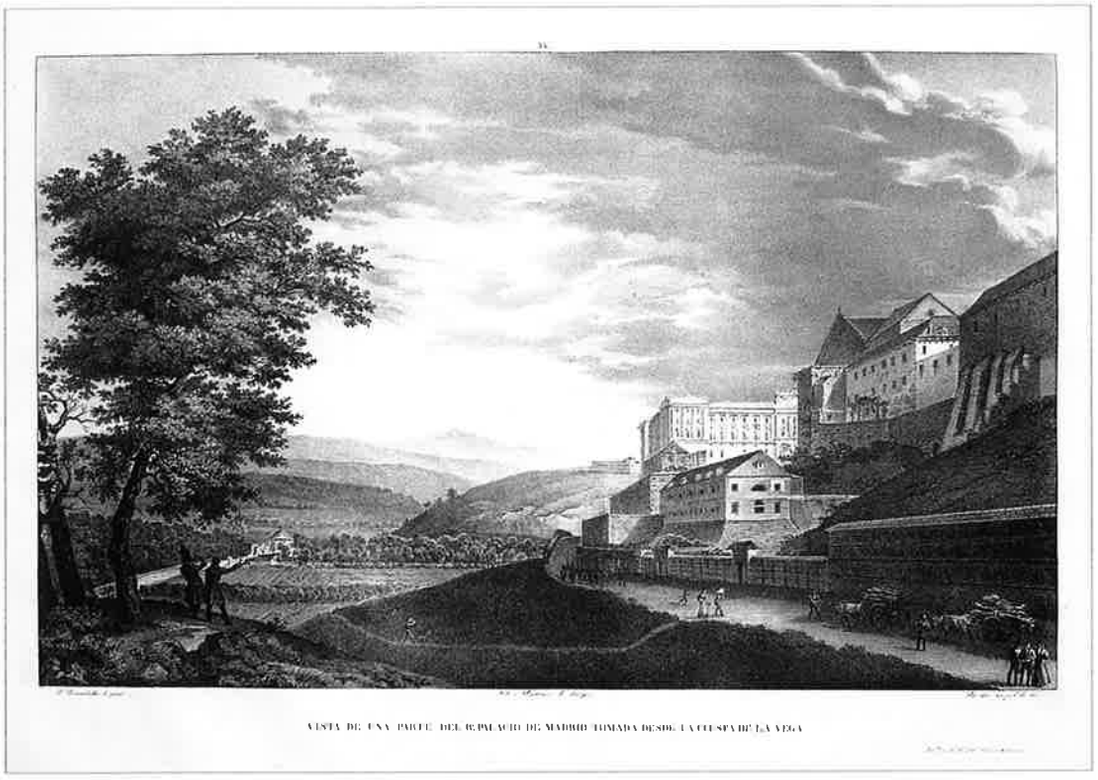
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, nº 439.



4.84. *Vista general de Madrid*
III. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litogª. // VISTA GENERAL DE MADRID TOMADA DESDE LA MONTAÑA DEL RETIRO. // Estᵈᵒ. en el Rᵈ. Estº. Litº. de Madrid.

325 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa III.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, nº 440.



4.85. *Vista del Real Palacio*
IV. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litª. // VISTA DE UNA PARTE DEL Rº. PALACIO DE MADRID TOMADA DESDE LA CUESTA DE LA VEGA. // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

323 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa IV.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 441.

4.86. *Vista del Real Museo de Pintura*
V. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirª. — Asselineau lo litª. // VISTA DEL Rº. MUSEO DE PINTURA DE MADRID. // Estº. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

330 x 467 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa V.
Observaciones: presenta manchas de sales.

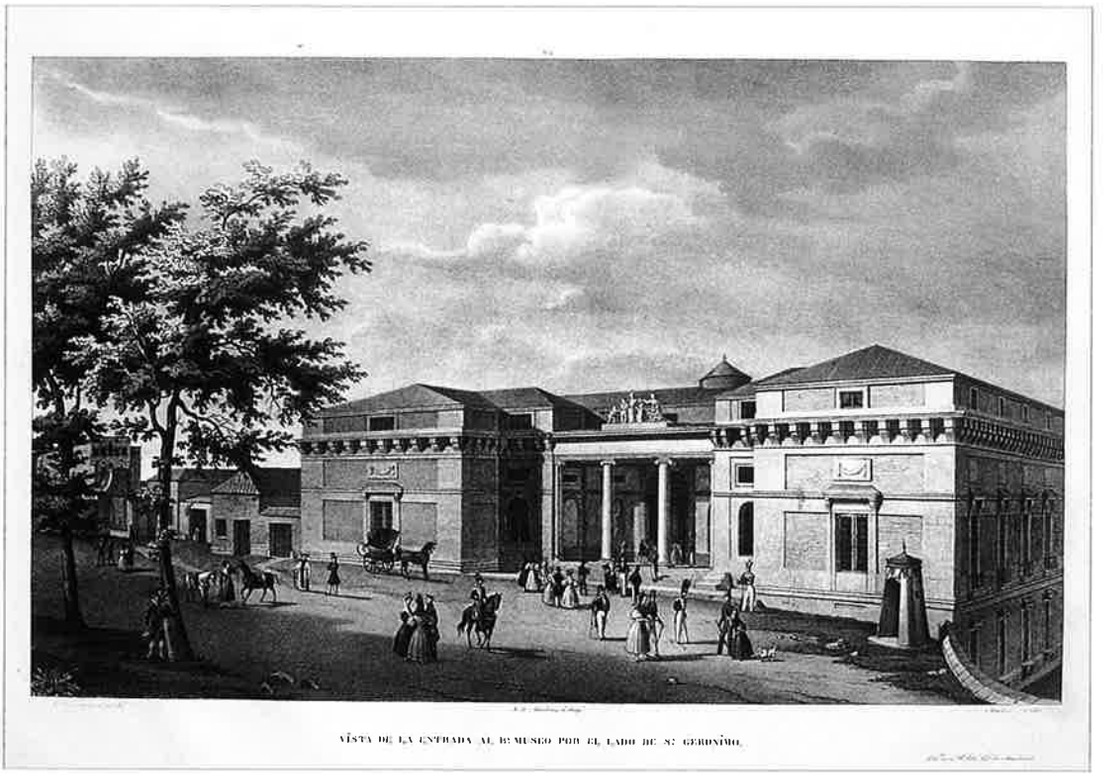
Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 442; Íd., 1992: p. 278, n.º 1419.

4.87. *Vista de la entrada al Real Museo*

VI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirig.° — Asselineau lo litog.ª // VISTA DE LA ENTRADA AL R.L MUSEO POR EL LADO DE S.N GERONIMO. // Est.do en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

321 x 462 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid*, estampa VI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.° 443; Id., 1992: p. 280, n.° 1420.

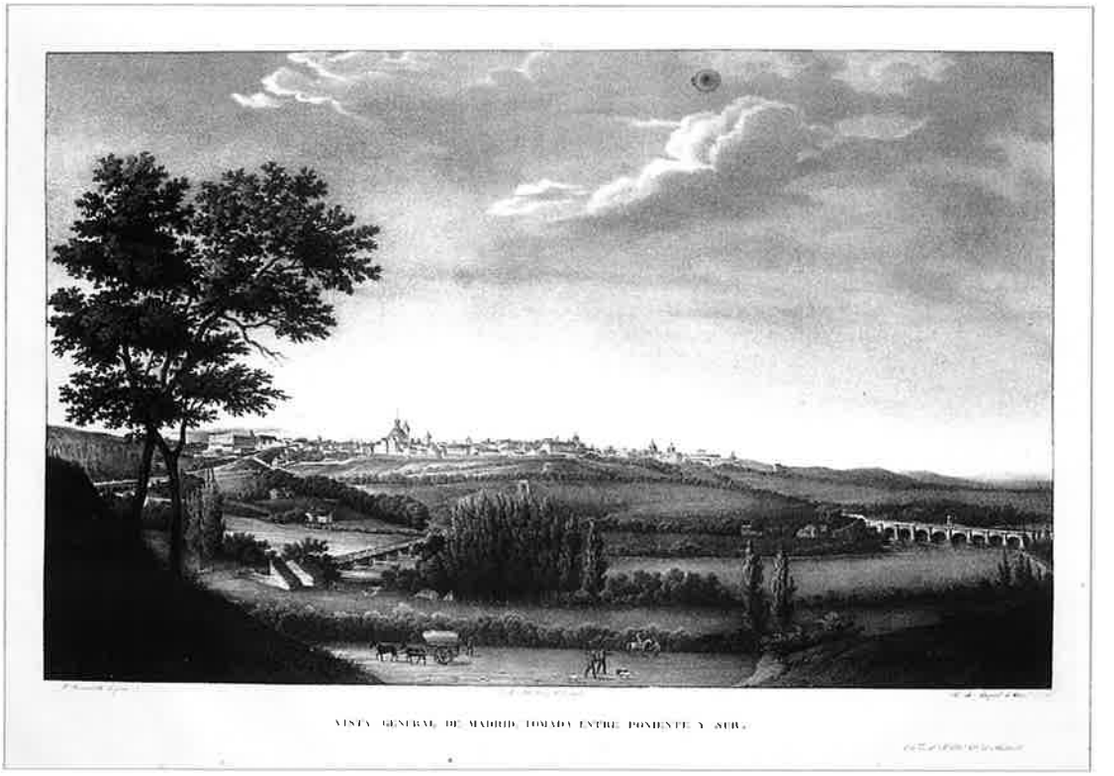


4.88. *Vista general de Madrid*

VII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog.ª // VISTA GENERAL DE MADRID, TOMADA ENTRE PONIENTE Y SUR. // Est.do en el R.l Est.°. Lit.°. de Madrid.

322 x 460 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid*, estampa VII.
Observaciones: presenta manchas de sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.° 444.



4.89. *Vista del Real Palacio*
VIII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litografió. // VISTA DEL R.L PALACIO POR EL LADO DE LA CALLE NUEVA. Estampada en el R.l Estab.to Lit.o de Madrid.

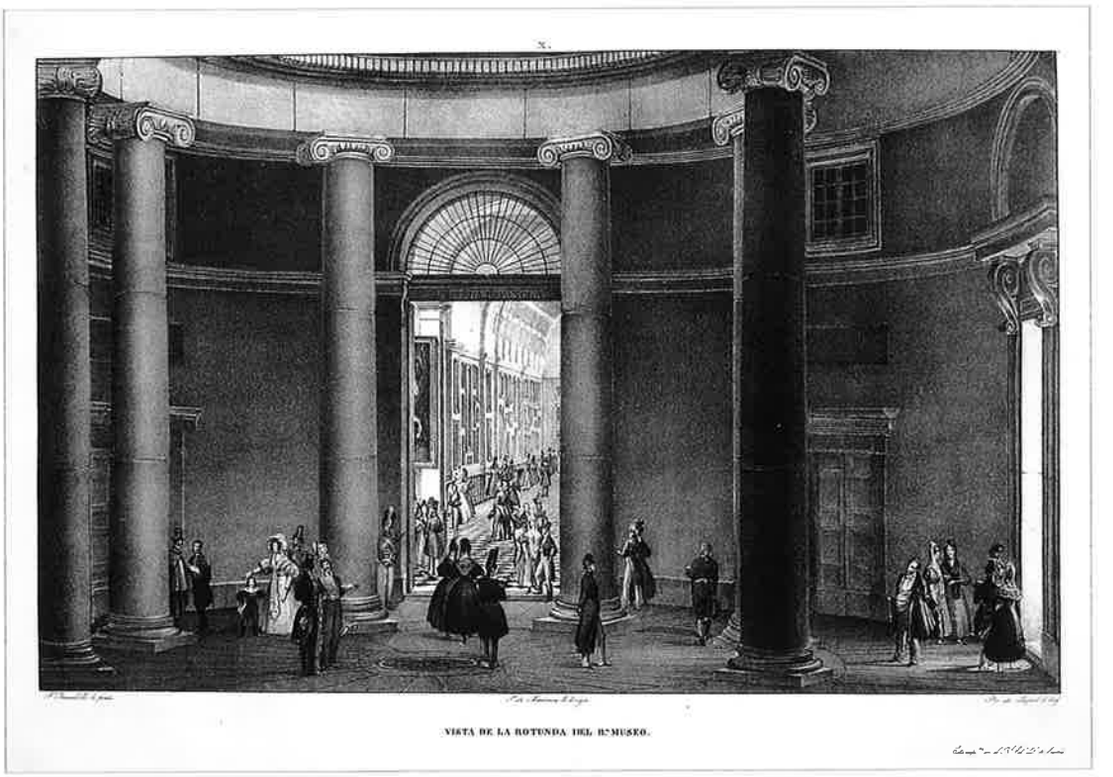
331 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid*, estampa VIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 445.

4.90. *Vista de la Fachada principal del Real Palacio*
IX. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog.o. // VISTA DE LA FACHADA DEL R.L PALACIO DE MADRID. // Estampada en el R.l Est.o Lit. de Madrid.

338 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid*, estampa IX.
Observaciones: presenta manchas de ácido y sales.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 446.

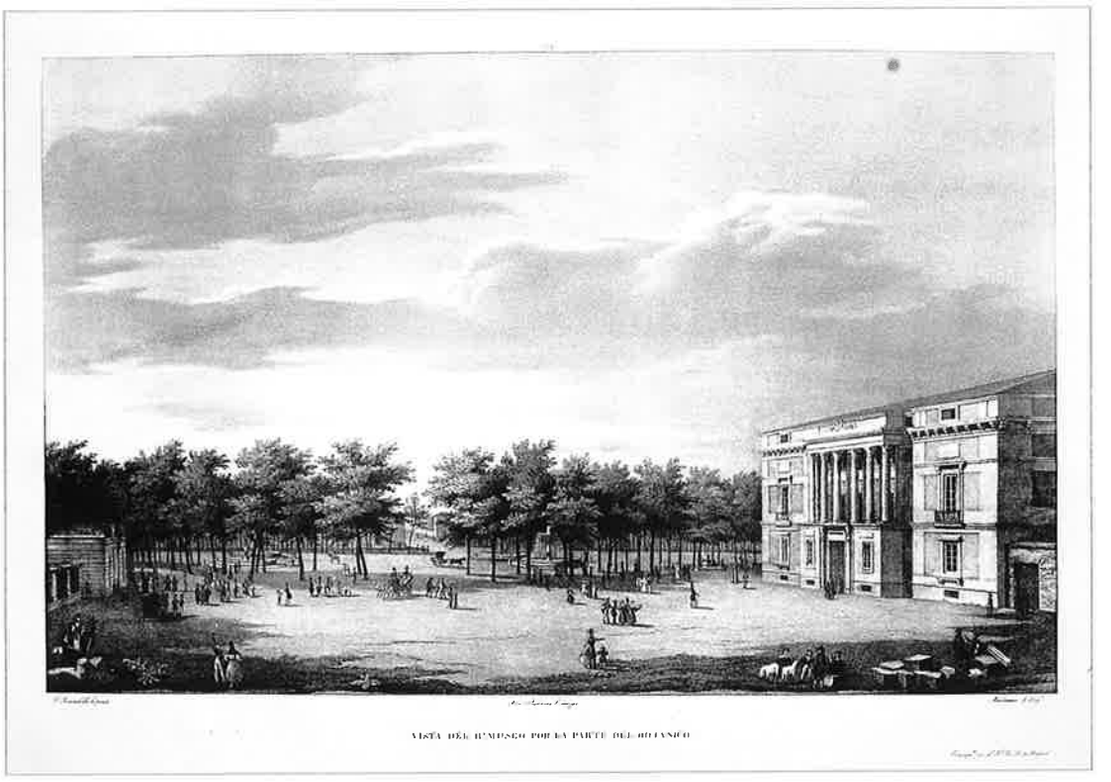


4.91. *Vista de la Rotonda del Real Museo*

X. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Pic de Leopol lo litog°. // VISTA DE LA ROTONDA DEL Rᴬ. MUSEO. // Estampᵃˢ. en el Rᴵ. Estº. Litº. de Madrid.

328 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: Andreas Pic de Leopold bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa X.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 447; Íd., 1992: p. 280, n.º 1421.



4.92. *Vista del Real Museo*

XI. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL Rᴬ. MUSEO POR LA PARTE DEL BOTANICO. // Estampᵃˢ. en el Rᴵ. Estº. Litº. de Madrid.

328 x 465 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa XI.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 448.

4.93. *Vista del Estanque del Retiro*

XII. // F. Brambilla lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litog°. // VISTA DEL ESTANQUE GRANDE, Y EMBARCADERO DEL RETIRO. // Estampª. en el Rl. Estº. Litº. de Madrid.

330 x 463 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
457 x 596 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Fernando Brambila.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa XII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 449

4.94. *Vista de la Rotonda del Real Museo*

XIII. // Pedro Kuntz lo pintó. — J. de Madrazo lo dirigió. — Asselineau lo litogr.° // ROTUNDA DEL R.. MUSEO CON PARTE DEL GRAN SALON. // Estamp.ª en el R.. Est.º. Lit.º. de Madrid.

477 x 312 mm. Piedra, lápiz, tinta negra.
596 x 457 mm. Papel blanco avitelado.
P.: Pedro Kuntz.
L.: León Auguste Asselineau bajo la dirección de J. de Madrazo.
E.L.: Real Establecimiento Litográfico, Madrid.
Col.: *Colección de vistas de Madrid,* estampa XIII.

Referencias: VEGA, J., 1990: p. 392, n.º 450; Íd., 1992: p. 280', n.º 1422.

Ricardo de los Ríos

Valladolid, 1846 - Madrid, 1929

Ricardo de los Ríos es el único grabador español del siglo XIX con proyección europea, que entró plenamente en contacto con la corriente renovadora que existía en Francia de la técnica al aguafuerte como medio de reproducción de la pintura moderna, paralela a la obra de Carlos de Haes[25]. Así se puede apreciar en las dos estampas que conserva el Museo de Bellas Artes, o en el precioso aguafuerte donde se reproduce la pintura de Charles Huot titulada *Limpiando las botas.*

La citada proyección europea hay que ponerla en relación con la formación parisina del artista, como alumno de la Escuela de Bellas Artes y discípulo de M. Pils[26]. Y en la ciudad del Sena fue donde empezó a exponer en varios de los Salones celebrados desde 1867 hasta 1879[27]; fue premiado con Medallas de Segunda Clase en las Exposiciones Universal y Nacional de París de 1867 y 1868, respectivamente, y con las de Primera Clase en las internacionales, también celebradas en la ciudad del Sena, de 1877 y 1879. En España también envió con frecuencia obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde aparece documentado desde 1867, en un principio como pintor y luego también como grabador. En esta categoría logró alcanzar una Medalla de Segunda Clase en la Nacional de 1890 con la estampa titulada *Curiosidad,* y una Primera Medalla en 1892 con el aguafuerte *Segadora,* copia de la pintura de Millet, y también en 1901 por varias estampas que, en su mayoría, eran copias de pinturas[28]; de la *Segadora* conserva el Bellas Artes de Badajoz una versión que hace pareja con el grabado titulado *Hilandera*. Entre sus más reconocidos méritos citemos, asimismo, las Medallas de Oro en las Exposiciones Universales de París y Múnich (1889), Viena (1894) y Berlín (1896); también fue premiado en las Universales de Bruselas, Chicago, Gante, Amberes y Lieja. En total, siete medallas de oro y tres diplomas de honor. Obtuvo, además, diversas distinciones, como el haber sido nombrado caballero de la Legión de Honor de Francia, y condecorado con la Orden de Alfonso XII.

Fruto de esta importante trayectoria, y a su regreso a España en 1899, fue su incorporación –en sustitución de José María Galván– en la Cátedra de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

Ricardo de los Ríos también destacó como ilustrador. Citemos la serie de dieciséis aguafuertes que realizó para el libro *The History of Don Quixote de la Mancha,* editado en Londres por J.C. Nimbo and Bain entre 1880 y 1881, y las láminas que hizo para grabar al aguafuerte los dieciocho dibujos de J.Worms destinados a ilustrar la misma obra de Cervantes, *L'histoire de Don Quichotte de la Manche,* editada en París por Jouast en 1884. Según recoge Casado Cimiano, de los Ríos también grabó los dibujos para ilustrar *La Dama de las Camelias,* de Alejandro Dumas, y colaboró en la ilustración de otras obras como *Contes de Pierre Victor, Baron de Besenval,* editado en París en 1881. Y, al igual que otros muchos artistas, fue colaborador con revistas como *L'Art* (1880)[29].

1. *Hilandera*, s.f.
(antes catalogada como obra de F. Millet).
Pintura por Jean-François Millet, según reza en el ángulo inferior derecho de la plancha.

390 x 220 mm. Cobre, aguafuerte.

Referencias: VEGA, J., 1992, n. 966, p. 185; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004, T.º II, n. 4321, p. 525.

2. *Segadora*, s.f.
(antes catalogada como obra de F. Millet).
Pintura por Jean-François Millet, según reza en el ángulo inferior izquierdo de la plancha.

390 x 220 mm. Cobre, aguafuerte.
Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1892.

Referencias: VEGA, J., 1992, n. 965, p. 185; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004, T.º II, n. 4319, p. 525.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Para la biografía del artista estimo inmejorables las notas que publicó en su libro PANTORBA, Bernardino de ([1948] 1980): *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.* Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., p. 399. *Vid., etiam,* sobre la estancia parisina del artista, el trabajo de GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (1989): *Pintores españolas en París.* Barcelona: Tusquets Editores, p. 264. *Vid.,* asimismo, las referencias que recoge en su obra OSSORIO Y BERNARD, Manuel ([1868] 1975): *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX.* Madrid: Ediciones Giner, pp. 202-202.

[2] Sobre el particular, puede consultarse el capítulo dedicado a sus estampas grabadas, dentro del catálogo editado con motivo de la exposición que el Museo Nacional del Prado le dedicó al artista en 2002, a cargo de GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana (2002): *Carlos de Haes en el Museo del Prado.* Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 456 y ss.

[3] GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M. (1987): *Pintores españolas en Roma.* Barcelona: Tusquets Editores, pp. 254-255.

[4] BRU ROMO, Margarita (1971): *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914).* Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 96, 98, 221, 234, 235 y 237.

[5] BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger.* Paris: Librairie Gründ, T.º IV, p. 199.

[6] PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.,* p. 399.

[7] VEGA, Jesusa (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 37-38. En el Museo Nacional del Prado, según se desprende de este trabajo, también se conserva una importante colección de estampas de nuestro artista.

[8] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *Calcografía Nacional: Catálogo general.* Madrid: Calcografía Nacional, 2004, T.º II, pp. 493-494; son, en total, doce estampas de paisajes.

[9] Sobre el artista en su faceta de pintor, remitimos a dos clásicos de la historiografía española: GAYA NUÑO, Juan Antonio (1966): *Arte del siglo XIX,* T.º XIX de la Col. *Ars Hispaniae.* Madrid: Plus Ultra, pp. 128-134; GÓMEZ MORENO, M.ª Elena (1999⁵): *Pintura y escultura españolas del siglo XIX,* T.º XXXV(I) de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 166-169.

[10] VEGA, J. (1990): *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico.* Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, pp. 49 s. Dado el minucioso análisis que J. Vega realiza sobre los particulares que nos ocupan en esta obra citada, el texto que presentamos a continuación está basado en dicha publicación, ya que es difícil o casi imposible de aportar nuevos datos a un análisis tan detallado y minucioso como el citado. Asimismo, un resumen del planteamiento que desarrollamos, y referido a la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* que vamos a estudiar, también lo tenemos en la obra de la misma autora dedicada al catálogo razonado de las estampas conservadas en el Museo Nacional del Prado; VEGA, J. (1992): *op. cit.,* pp. 277-279.

[11] VEGA, J. (1990): *op. cit,* pp. 80-92, *passim.*

[12] *Ibíd.,* pp. 123 y ss.

[13] El desarrollo de este proceso está muy bien documentado en el trabajo de VEGA, J. (1987): «La estampa culta en el siglo XIX», en CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano: *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Vol. XXXI de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 51 y ss.

[14] OSSORIO Y BERNARD, M. ([1868] 1975): *op. cit.,* p. 398.

[15] VEGA, J. (1990): *op. cit.,* p. 134.

[16] Sobre esta serie de particulares, *vid. ibíd.,* pp. 139-143.

[17] Anuncio publicado en la Gaceta de Madrid, 4 de abril de 1826. Citado y recogido en la obra de VEGA, J. (1990): *op. cit.,* pp. 170-171, y nota 1, desarrollada en p. 270.

[18] Sobre los comentarios de Musso remitimos al trabajo de VEGA, J. (1990): *op. cit.,* pp. 182 y ss.

[19] HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2000): *Adquisiciones y Donaciones 1999.* Badajoz: Museo de Bellas Artes, pp. 10 y 39-46.

[20] Aunque Jesusa Vega afirma en su estudio que la *Colección* se compone de ochenta y ocho estampas, en el inventario que incluye de las mismas en el apéndice final figuran ciento once, entre las que se aprecian variaciones de un mismo tema (VEGA, J., 1990, pp. 384-392, cat. 339-450). En el Museo de Bellas Artes, siguiendo dicha relación, faltan las siguientes: cat. 358-361, 363-373, 379 y 384. Al igual que en el caso de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España,* para la elaboración de esta monografía nos hemos basado en la obra citada de VEGA, J. (1990): *op. cit.,* pp. 193-202. *Vid., etiam,* Íd. (1992): *op. cit.,* pp. 277-279.

[21] VEGA, J. (1990): *op. cit.,* p. 195.

[22] *Ibíd.,* p. 195.

[23] *Ibíd.,* p. 199.

[24] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2000): *op. cit.,* pp. 10 y 39-46.

[25] VEGA, J. (1992): *op. cit.,* pp. 183-184, donde se cita la existencia, en el Museo del Prado, de las dos estampas que aquí catalogamos; CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V. (1987): *op. cit.,* p. 223; en p. 222 se reproduce el grabado dedicado a la *Hilandera* de Millet, que también se conserva en la Colección badajoceña que nos ocupa.

[26] OSSORIO Y BERNARD, M. ([1868] 1975): *op. cit.,* p. 582.

[27] CASADO CIMIANO, Pedro (2006): *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX.* Madrid: Ollero y Ramos Editores, p. 174, de donde tomamos varias de las referencias que citamos a continuación.

[28] VEGA, J. (1992): *op. cit.,* pp. 183 y 185; PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.,* pp. 147 y 177.

[29] CASADO CIMIANO, P. (2006): *op. cit.,* p. 174.

siglo

XX

Roger Sebastián Aguilar Labrada

Pilón, Granma, Cuba, 1947

Roger Sebastián Aguilar Labrada es un polifacético artista cubano especializado en diseño gráfico, dibujo, pintura y grabado. En su formación cabe destacar los estudios que inició en 1965 en la Escuela Nacional para Instructores de Artes Plásticas de La Habana, donde se graduó en Técnicas Litográficas. Al año siguiente, en 1966, entró a formar parte del seminario conocido bajo el nombre de *Taller Experimental de Gráfica* (TEG), también de La Habana, donde llegó a ejercer el cargo de director entre 1977 y 1981. Asimismo, ha dirigido la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Y ha recibido, entre otros, el Primer Premio en Litografía en el *II Salón Nacional de Grabados* de La Habana (1975), dos menciones en el *Salón de la UNEAC,* en sus ediciones de 1984 y 1985, y el Primer Premio en la *Bienal de Gráfica* celebrada en Barranquilla (Colombia).

De la trayectoria expositiva de este artista cabe destacar, entre sus exposiciones individuales, la celebrada en 1980 en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana bajo el título *Calcografías de Roger Aguilar;* la que tuvo lugar en el Museo de Arte Colonial, en la Habana Vieja, titulada *El Paraíso Perdido;* o la que se inauguró en 1994 en la Galería *La Acacia,* también en la capital cubana, con *Pinturas de Roger Aguilar.* Junto a esta serie de exposiciones citemos su participación en diversas muestras colectivas, como en la *I Bienal de La Habana,* celebrada en 1984, o en el *Encuentro de Grabado'97,* que tuvo lugar en 1997 en el *Centro de Desarrollo de las Artes Visuales* (CDAV) de La Habana.

En la actualidad, sus obras se encuentran repartidas en importantes colecciones de Cuba –Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y el ya citado *Taller Experimental de Gráfica*–, Italia –Museo Matta en Milán–, Alemania –Wolfang Schneider Contemporany Graphic Collection, y Colección de Grabado de la Galería Nuevos Maestros de Dresde– y Polonia[1].

La obra de Aguilar que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, forma parte de una carpeta de grabados postales editada en 1983 a cargo de La Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Consta de una tirada de 100 ejemplares numerados, y contiene seis grabados originales realizados en linóleo e impresos sobre cartulina damují blanca en el ya citado *Taller Experimental*. El diseño general de la carpeta es obra de Carlos Uribazo, y contiene obras de Eduardo Roca (Choco), Carlos del Toro, Raymundo Orozco, José Contino y Carlos Rafael Uribazo.

La estampa de Aguilar es un bello linóleo en el que se representa, al igual que en las restantes que componen la colección de la carpeta, una columna, que el autor ha interpretado como elemento de especial importancia dentro de la arquitectura. Aunque la referencia es mínima, es interesante destacar, no obstante, la importancia básica que tales elementos tuvieron en el inicio mismo de la arquitectura, y baste recordar para ello la conocida cabaña primitiva de Laugier (1761). ●

***Arquitectura,* 1983**

130 x 80 mm. Linóleo, N.º 65/100. Estampación en cartulina damují. Firmado: Roger Aguilar, en el áng. inf. dcho. de la estampa. La obra forma parte de una carpeta de grabados postales, con una tirada de 100 ejemplares numerados. Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983. Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

Rafael Alberti

El Puerto de Santa María, Cádiz, 1902 - 1999

Poeta, pintor y dramaturgo español de origen gaditano, Alberti representa, junto a su compañero de la Generación del 27, Federico García Lorca, la vuelta al mundo de lo popular y lo tradicional, mediante el recurso de emplear formas aprendidas de los poetas medievales españoles. Sin embargo, desde su infancia Rafael Alberti había sido un pintor vocacional. Y aunque la expresión plástica acompañó al poeta durante toda su vida, indisolublemente asociada a la literatura, hubo un paréntesis en su biografía, que se extendió entre los años 1917 y 1923, en los que se sintió definido prioritariamente como pintor; al año siguiente publicaría su primer y célebre libro de poemas titulado *Marinero en tierra,* con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura y a través del cual determinó seguir su apuesta por la creación literaria.

La decisión de Alberti de dedicarse a la pintura se remonta a la época en la que se traslada a Madrid, en mayo de 1917, cuando aún no había cumplido los quince años. Jaime Brihuega comenta al respecto que en esos momentos comenzaron a producirse una serie de acontecimientos en cascada relacionados con la vanguardia plástica, y que permitieron abonar un terreno de creación con el que Alberti siempre estaría conectado, según él mismo confesó en los libros primero y segundo de sus memorias *La arboleda perdida,* obra publicada por primera vez en Buenos Aires en 1959[2].

No obstante, y pese al efervescente clima artístico existente en Madrid durante aquellos tiempos, los inicios de Alberti en el mundo del arte fueron los habituales para un recién llegado a la capital; se ocupó en dibujar yesos en el Museo de Reproducciones Artísticas y estudiar a los grandes maestros del Museo del Prado. También contó con el magisterio de Emilio Coli y Manuel Mendía, quienes, sin embargo, dejaron muy poca huella en él. De forma paralela, Alberti tuvo un círculo de amigos proclives a la poesía, como lo fueron Gil Cala y Celestino Espinosa, y a la pintura, como fue Servando del Pilar, con el que realizó diversos apuntes dedicados a captar las vistas nocturnas de Madrid. Los resultados de estas experiencias debieron producirse en la primera mitad de 1919, año en el que está fechada una acuarela titulada *Abstracción,* en la que, aparte de los acentos paisajísticos, destaca la abstracción geométricamente estructurada que ha realizado el artista, y que demuestra su atracción por las vanguardias. Pocas obras se conservan de esta etapa y de la que le sucede, fruto del exilio que padeció tras la Guerra Civil. A mediados de los años cuarenta, Alberti retomaría el ejercicio de la expresión plástica para no abandonarlo jamás.

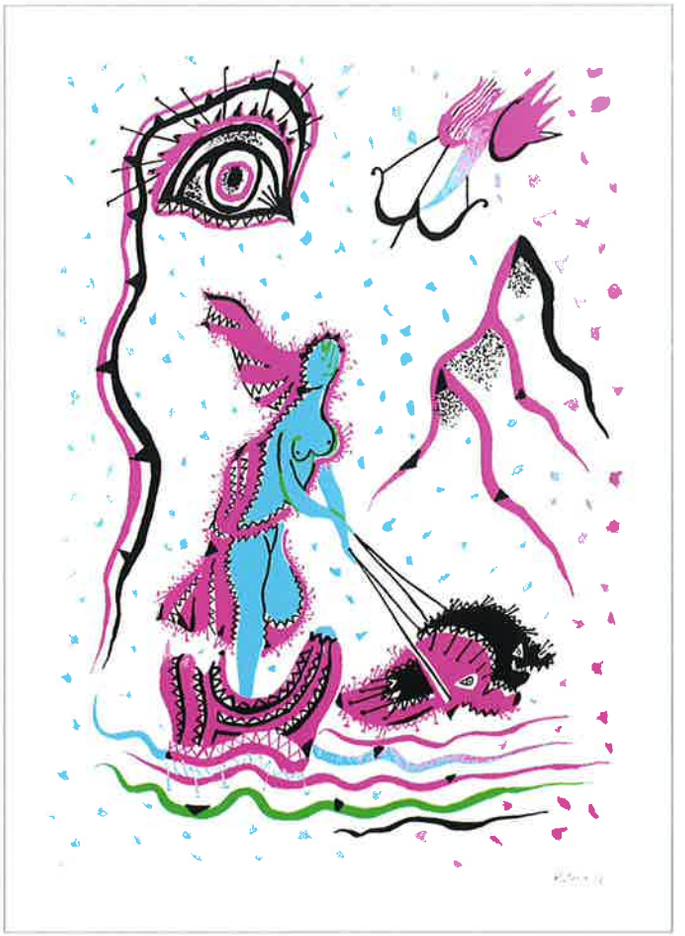
En el campo concreto del grabado, hay que mencionar la fecha de 1963, año en el que se traslada a Roma para comenzar una intensa actividad como grabador, tal vez la más fecunda y original de todas sus formas de expresión plástica, según Brihuega, y con la que se sentiría plenamente identificado[3]. Allí adquiere los conocimientos básicos de las técnicas de estampación bajo el magisterio de Renzo Romero y Umberto Mastroiani, junto a quienes trabaja con entusiasmo hasta celebrar su primera exposición de obra gráfica en Roma en 1965. A ella seguirán otras tantas muestras, además de la publicación de numerosos libros ilustrados y carpetas de grabados, junto a serigrafías y litografías, lo que le valió el reconocimiento de la crítica y de jurados internacionales.

La obra gráfica de Alberti es tan abundante como personal y variada, con series tan interesantes como *X Sonetos romanos* (1964), el *Libro de Miró* (1967), *Sobre los ángeles* (1970), *La transformación del erizo* (1970), *Amor, delirio y destrucción* (1971) o *El lirismo del alfabeto* (1972). Como bien se aprecia a través de los grabados de la Colección del Museo de Bellas Artes, se trata la suya de una expresión artística con un amplio *repertorio sígnico,* donde las formas, en *Venus* o en *La Tauromaquia,* han sido captadas desde una figuración donde se mezclan sus experiencias con las vanguardias, cubista o expresionista, sin olvidar las referencias a las formas encrespadas con las que traza las figuras, cuyo perímetro se muestra recorrido por una especie de doloroso *halo de alfileres,* que recuerda la serie de serigrafías *Nunca fui a Granada* (1975), creada en el momento coincidente con la crueldad epigonal del dictador y en un homenaje, pleno de dolor, a Federico García Lorca.

Con su obra grabada, Alberti terminó por asociar el color y la palabra, aunando en su solo caudal creativo las dos vertientes en las que inicialmente se formó[4]. ●

1. *Barco,* s.f.

700 x 500 mm. Serigrafía.
Depositado en la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Extremadura, actual Consejería de Fomento.



2. *Venus*, s.f.

500 x 355 mm. Serigrafía, P/A.
Firmado: R. Alberti en el áng. inf. dcho. de la estampa.

3. *Tauromaquia*, s.f.

700 x 500 mm. Serigrafía, P/A.
Firmado: R. Alberti en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Juan Alcalde

Madrid, 1918

Juan Alcalde es uno de tantos artistas españoles que, víctima de su pasado como militante de izquierdas, decidió exiliarse a Francia, donde pasó a formar parte activa –en palabras de Martínez Cerezo– de la llamada *Escuela de París*[5], aunque bien es cierto que su vida ha estado presidida por las muchas relaciones que logró establecer gracias a los viajes que ha realizado de continuo. Su formación principió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, cuyas clases compaginó con los trabajos realizados en el Museo de Reproducciones Artísticas y los distintos encuentros que protagonizó en el Círculo de Bellas Artes; en 1933 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El estallido de la Guerra Civil le deparó su exilio a París, de donde regresaría clandestinamente a España, circunstancia que no le libró de tener que padecer las consecuencias de haber luchado en el bando republicano. Una vez librado del Régimen franquista, embarca hacia América en un viaje que le tendrá alejado de Europa durante diez años; Caracas y la República Dominicana fueron sus lugares de residencia antes de regresar en 1960 a París, donde participaría, tres años después, en la Exposición que se celebró en la Galería Epon bajo el título *Artistes Espagnoles á Paris,* en la que también se dieron cita Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Baltasar Lobo, Juan Haro, José Díaz, José Ortega y Manuel Ángeles Ortiz[6]. No era la primera vez que exponía en Francia, pues a raíz de su exilio ya había disfrutado de una muestra individual en la Sala Arago de Perpiñán y participado, al año siguiente, en otra colectiva de pintores españoles.

Su regreso a París en 1960 supuso su consagración definitiva, buena prueba de lo cual fue la importante serie de exposiciones que se sucedieron a partir de entonces, y gracias a su voluntad expresa de internacionalizar más su actividad exhibiendo obra en 1967 en la Galerie Burdeke, de

1. *Casa de Hans* (antes, *Interior con desnudo femenino*), s.f.

400 x 530 mm. Litografía, N.º 54/225.
Firmado: Juan Alcalde, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte del tema único dedicado a *Sueños de París*.
Editado por Colecciones Privadas, S.A.

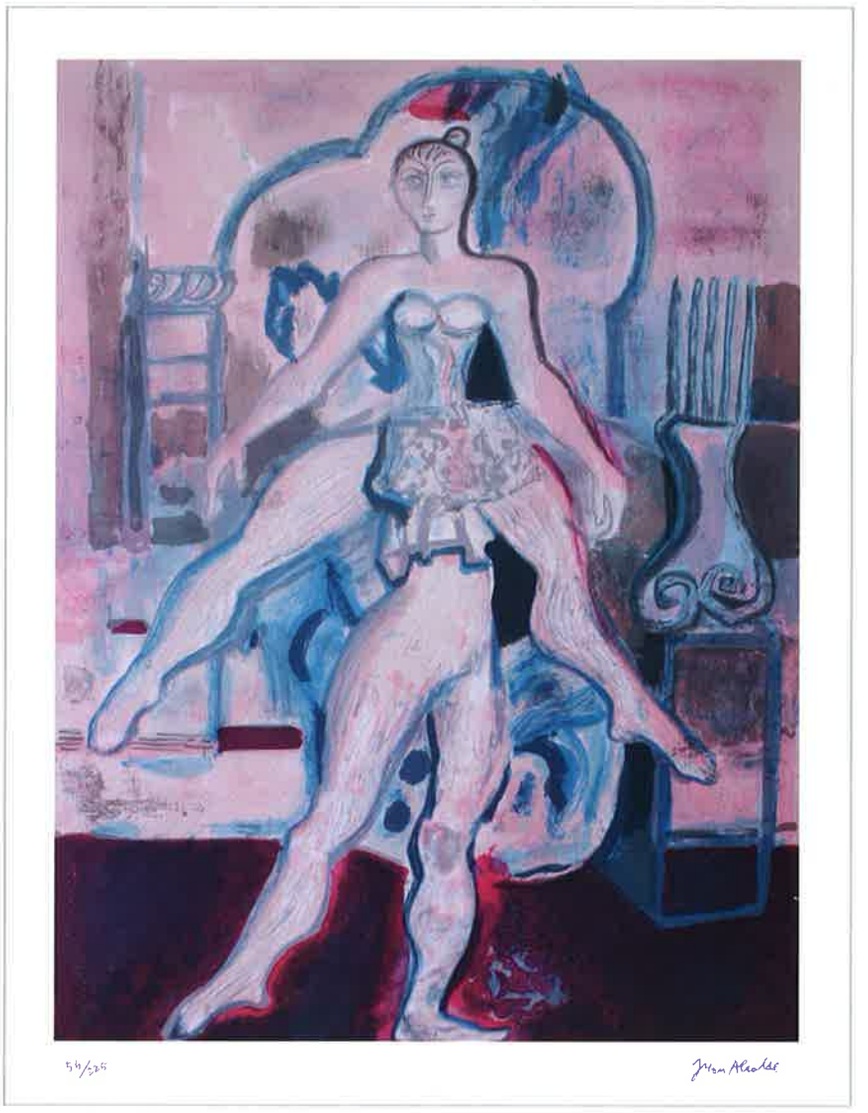
2. *Plancha y cacharros*, s.f.

390 x 470 mm. Litografía, N.º 54/225.
Firmado: Juan Alcalde, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte del tema único dedicado a *Sueños de París*.
Editado por Colecciones Privadas, S.A.

Zurich, y en el Salón de Otoño de París y, de nuevo en España, en la Galería Miqueldi, de Bilbao. El corolario a toda esta trayectoria llegaría en los años comprendidos entre 1975 y 1979, en los que se sucedieron sus exposiciones por gran parte de la geografía europea[7].

Si bien es cierto que Juan Alcalde ha sabido conjugar su dedicación a la pintura con la práctica del grabado, Joaquín de la Puente lo define, sobre todo, como un pintor. De hecho, los temas de sus pinturas serán los mismos que luego se vean reflejados en su obra grabada: «las cosas, calles, ciudades y personas» de nuestro artista «no son más (...) ni menos que un *su* transfigurado trasunto creativo (...). Son edificios, enseres e individuos de nuestro mundo, sí; sólo que se encuentran metidos a vivir de otra forma su forma y sus entornos y cotidianeidad, (...) por el espacio humano de la sensitividad (sic) de Juan Alcalde». De la Puente caracteriza y define estos temas de su pintura por su musicalidad, soledad, intimidad, amor –su obra vendría a ser un insospechado y romántico *estado del alma*– y lirismo[8]. Así lo comprobamos en las cuatro litografías, pertenecientes al tema único *Sueños de París,* que se conservan del artista en la Colección del Bellas Artes, tituladas *Casa de Hans*, *Plancha y cacharros*, *Ballet* y *La calle,* las cuales, a su vez, fueron realizadas a partir de su obra pictórica, como bien podemos comprobar en los óleos titulados *Casa de Hans* y *Ballet*[9]. Asimismo, tanto *La calle* como el bodegón con la *Plancha y cacharros* son temas habituales de su pintura, y han sido recreados por el autor en diversas versiones.

Estilísticamente, y como afirmara Antonio Zarco, Juan Alcalde ha sido un pintor que ha sabido enriquecerse con lo mejor que han deparado los últimos movimientos de vanguardia[10]. Aunque muy personal en su planteamiento, es clara la influencia que recibe del postcubismo iniciado en los años de 1930, y, en definitiva, de la llamada Escuela de París[11]. A ello se une el uso que hace del color; un color sobrio, austero y acorde con el tema representado. Destaca en su obra el uso magistral del color blanco; y el equilibro de las composiciones, donde descuella la disposición de los objetos, la delimitación de los contornos y la pasta que envuelve las formas en un cendal gris.



3. *Ballet* (antes *Bailarines*), s.f.

530 x 400 mm. Litografía, N.º 54/225.
Firmado: Juan Alcalde, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte del tema único dedicado a *Sueños de París.*
Editado por Colecciones Privadas, S.A.

4. *La calle*, s.f.

400 x 470 mm. Litografía, N.º 54/225.
Firmado: Juan Alcalde, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte del tema único dedicado a *Sueños de París*.
Editado por Colecciones Privadas, S.A.

Manuel Alcorlo Barrero

Madrid, 1935

Manuel Alcorlo es uno de los artistas contemporáneos mejor representados en la Colección de Grabados del Bellas Artes de Badajoz. En las seis estampas que podemos admirar del artista, todas ellas dedicadas al universo infantil que tanto le gusta recrear, se pone de manifiesto que Alcorlo, además de pintor y excepcional dibujante, es un artista muy versado en las técnicas del grabado, que siempre está presente en su obra por lo que tiene de directo y definitivo; la xilografía, el aguafuerte y la litografía[12] son los procedimientos por los que siente predilección. Con ellos logra resultados en los que es manifiesta la interpretación plástica que hace de los temas representados, una vez que ha aplicado soluciones gráficas como las de enriquecer los aguafuertes y aguatintas con finos rayados de punta seca; el barniz blando, que tan insulsos resultados suele ofrecer a los grabadores sin dominio del dibujo, se convierte en sus manos en un atractivo medio de expresión.

La formación artística de Manuel Alcorlo se inicia en 1947 con su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, para continuar en la Escuela de Cerámica de la Moncloa y en el Círculo de Bellas Artes de la misma ciudad. Finalmente, en 1953 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes, para cuyas pruebas de ingreso fueron de gran ayuda, gracias a sus estudios previos, las prácticas y soltura en el dibujo que para esa fecha ya había adquirido, lo cual será una constante a lo lago de toda su producción.

En 1955 revela la fuerza que posee su estilo gracias a su primera exposición, que celebra en la madrileña Galería TAU. Dos años después logró dos Terceras Medallas de pintura y dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. No obstante, su estilo no se verá plenamente conformado hasta culminar el viaje a Italia[13] que le permite realizar la pensión (1960-1964) que logra tras concluir sus estudios. Libre ya de las influencias de la escuela, alcanza su madurez y desarrolla un estilo suyo, propio: a sus primeras influencias cubistas se unieron más tarde sus intereses por una fuerte veta expresionista, y ambas se fusionaron con elementos surrealistas hasta crear un estilo singular, que podemos definir como una especie de realismo mágico con toda clase de alusiones[14].

La capacidad para el dibujo que demuestra nuestro artista se pone de manifiesto en los cuatro agua-

1. *El columpio* (antes *El pelele*), 1983

250 x 340 mm. Aguatinta, estampado en tres colores, N.º 55/225.
Estampación en Papel Guarro Super Alfa.
Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Referencias: BARRENA, C., 1986: p. 82.

2. *Rayuela*, 1984

250 x 340 mm. Aguatinta, estampado en tres colores, N.º 55/225. Estampación en Papel Guarro Super Alfa. Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa. Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Referencias: BARRENA, C., 1986: p. 80.

3. *El aro*, 1984

250 x 340 mm. Aguatinta, estampado en tres colores, N.º 55/225. Estampación en Papel Guarro Super Alfa. Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa. Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Referencias: BARRENA, C., 1986: p. 81.

fuertes y dos litografías que tiene en su Colección el Museo de Bellas Artes de Badajoz[15]. El propio blanco del papel se convierte, tras las oportunas reservas, en un medio adecuado de expresión, como sucede en las estampas tituladas *La pídola* y *El columpio* (cats. 5 y 6), donde el blanco contrasta con los toques negros violentamente aplicados, mientras que en los grabados restantes alcanza una interacción de colores que vuelven a sugerir, gracias a los procedimientos gráficos aplicados, la plasticidad por la que se caracteriza el conjunto de su producción. De hecho, el expeditivo modo que tiene de mezclar los colores –y que acomete sobre todo en su obra litográfica, ya que técnicas como el aguafuerte y el aguatinta son manifestaciones menos coloristas–, o de extraer una infinidad de gradaciones cuando se trata de uno solo, son vehículos que el artista utiliza para dar forma plástica a su imaginación, y para lograr excelentes resultados en la interpretación ilustrativa que nos plantea de la infancia en las seis estampas que nos ocupan. Por tal motivo, Luis García Ochoa afirmaba en 1986 que Manuel Alcorlo es un «ilustrador de los clásicos desde la modernidad, con visión palingenésica ha demostrado que no existe ruptura entre los áureos siglos y el tiempo actual; sino todo lo contrario, como podemos comprobar» a lo largo de toda su producción[16].

En cuanto a la composición de las estampas, títulos como *El columpio* (cat. 1), *Rayuela* (cat. 2), *El aro* (cat. 3) o *La cometa* (cat. 4), nos dan una idea de lo que el autor mismo se plantea a la hora de realizar su obra, cuyo resultado final suele ser bastante abigarrado y hasta barroco, fruto de la seguridad que afirma tener cuando trabaja sobre el boceto de una composición: «gracias a ellos [los bocetos] tengo siempre un principio generador que en la obra definitiva en muy difícil de manejar». Su objetivo con esto no es otro que el de contribuir a crear la sensación de un mundo mágico, onírico, en el que es firme su orientación figurativa, pero para el que, no obstante, adopta la libertad de hacer tanto en la composición como en la manera de distribuir los espacios procedentes del Informalismo[17].

La obra de Alcorlo es, además, una obra crítica y de denuncia; con un lenguaje burlón y a veces onírico, critica las lacras de nuestra sociedad, creando para ello imágenes concretas que remiten a un mundo concreto. Y junto a ello, también el artista se convierte en una especie de testigo de su época para plasmar, además de la crítica, cualquier aspecto de los muchos que definen y caracterizan al ser humano; por tal razón, Alcorlo es, «nada más ni menos que un hombre de su tiempo, del nuestro, embebido de luces, transido de bellezas dispersas, sangriento de alegrías, que intenta, con esfuerzos y dolores de vida, con serena e inteligente constancia, comunicarse con el prójimo, dar testimonio de la época y de los hombres que conforman su mismidad y poner a su paso haces de luz para el encuentro con la alegría»[18].

4. *La cometa*, 1985

250 x 340 mm. Aguatinta, estampado en tres colores, N.º 55/225.
Estampación en Papel Guarro Super Alfa.
Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Referencias: BARRENA, C., 1986: p.83.

5. *La pídola* (antes *Saltar el burro*), 1985

550 x 400 mm. Litografía, N.º 55/225.
Estampación en Papel Guarro Super Alfa.
Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Referencias: BARRENA, C., 1986: p.84.

6. *El columpio*, 1985

550 x 400 mm. Litografía, N.º 55/225.
Estampación en Papel Guarro Super Alfa.
Firmado: M. Alcorlo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Pertenece a la serie *Juegos infantiles*.

Eduardo Arroyo

Madrid, 1937

Pintor español de estilo neofigurativo con ecos expresionistas y fuerte carga *Pop,* cuyos inicios en el terreno artístico comenzaron tras cursar estudios de periodismo en Madrid e instalarse en París a finales de 1958, donde en un principio pretendía dedicarse a escribir y acabó colaborando en la creación del Taller Popular de Bellas Artes. En la ciudad del Sena frecuentó con asiduidad la comunidad de exiliados españoles de la Guerra Civil, lo que también fue un factor decisivo para que se inclinase por la pintura y se acentuara su compromiso político y la crítica al régimen del dictador Franco. Tanto es así que, tras exponer en París en 1961 por primera vez en la Galería Claude de Levin, vino a España en 1963 a mostrar su obra en la madrileña Galería Biosca, ocasionándole su temática bastantes problemas por cuestiones políticas.

Ese mismo año participa en la III Bienal de París con su obra *Cuatro Dictadores,* con la que denuncia, bajo el nombre de *L´Abattoir* –el Matadero–, el totalitarismo y la represión a través de las efigies de Hitler, Mussolini, Franco y Salazar. Por tal razón, su obra se caracteriza por la crítica a los sistemas políticos, sociales y culturales, junto a la ironía y la parodia, con temas dedicados al exilio, la explotación, la muerte, y también a su compromiso por el arte y la vanguardia, que entendía como una prolongación de la moda a la que había que hacer frente.

Su larga trayectoria expositiva, que le lleva a mostrar su obra en gran parte del mundo y a verla colgada en los museos más prestigiosos de Europa y América –tales como el Guggenheim de Nueva York, Centro Georges Pompidou de París, que le dedicó una gran retrospectiva en 1982, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, etc.–, le mereció en 1976 ser nombrado comisario de la Bienal de Venecia, la concesión en 1982 del Premio Nacional de Artes Plásticas y el nombramiento, al año siguiente y por parte del Gobierno francés, de Caballero de las Artes y las Letras.

Eduardo Arroyo es, además y sobre todo, un artista polifacético. Como escritor destacan obras como *Panamá Al Brown* (1982) y *Sardinas en aceite* (1990). También ha diseñado escenografías como colaborador del director de escena Klaus Gruber. Y en su haber tiene también algunas obras escultóricas, y un conjunto de grabados que es necesario estudiar en función de su pintura, ya que ésta inspira en gran parte la estampas que realiza, encontrándonos en éstas la misma evolución, aunque sometida a los procesos de elaboración que le son propios.

Huyendo de la rutina del lienzo, se entiende el carácter polifacético del artista y que éste trabaje técnicas de grabado tan diversas como el aguafuerte, el aguatinta, el linograbado, la serigrafía y la litografía. Desde siempre ha mostrado un especial afán por el trabajo esmerado en el taller de la imprenta. Históricamente, la obra gráfica del autor hay que ponerla en relación con el impulso que adquirieron en los años sesenta las técnicas de difusión *Pop,* esto es, lo que se denominó *realización múltiple,* y a las que recurrieron en Francia los movimientos contestatarios relacionados con el *Atelier Populaire des Beaux-Arts* al que antes nos referíamos, y que también utilizaron los artistas de las corrientes Pop americana e inglesa. En España, asimismo, aunque Arroyo no tuviera contacto con ellos, hay que citar en esta misma línea a los artistas de la *Estampa Popular* de Valencia, quienes intentaron crear una obra de la máxima difusión posible, que sirviera como vehículo de ideas estéticas y sociales.

Desde 1961, y como bien señala Fabienne di Rocco[19], Eduardo Arroyo reivindica el derecho a crear una obra narrativa fundamentada en la anécdota y desde su particular punto de vista, el cual irá evolucionando en función de su trayectoria como artista gráfico. En esa extensa obra, cualquiera que sea el tema representado, éste va a girar siempre en torno a su vida, a su propia biografía, a su exilio, a sus amigos, a su retorno, a sus gustos, odios y obsesiones. Así lo podemos comprobar en la serigrafía titulada *Paseo en bicicleta* que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, y cuya estructura, dividida en amplios campos de color, recuerda estampas como la titulada *Madrid-París-Madrid,* de 1987[20]. ●

***Paseo en bicicleta*, 1987**

710 x 560 mm. Serigrafía, N.º
130/250.
Firmado: Arroyo, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
Entrada en el Museo: 1988.

Andrés Barajas Díaz

Huelma, Jaén, 1941

Nacido en Huelma, a los catorce años Andrés Barajas se traslada con su familia a Madrid, donde empieza a trabajar como copista en el Museo del Prado junto a su tío Ernesto López, quien advierte de inmediato las dotes del joven para la pintura. Entre 1957 y 1961 asiste a las clases de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en la que ingresará en 1974 como profesor especial de pintura mural, plaza que ganará por oposición en 1977. Y a partir de 1962 acude al Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde desarrolla básicamente todo su aprendizaje, trabajando en contacto con los artistas Manuel Alcorlo, Alcaín, Estruga, Pérez Vicente, Marcoida, Berriobeña, Piñuela y Merino[21].

A partir de 1964 desarrolla una serie de viajes que le llevan a recorrer gran parte de Europa: París y Berlín en ese año; Colonia y de nuevo a París y Berlín en 1965, donde contrae matrimonio con una berlinesa al año siguiente. Nuevos viajes se suceden en 1967 por el sur de Francia, Suiza (Berna, Zurich, Basilea) y el sur de Alemania y las ciudades de Mannheim y Frankfurt.

Su actividad artística pronto se ve recompensada por los galardones que ha logrado alcanzar desde 1968, en que obtiene el premio del Ayuntamiento de Bilbao en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y el premio *Francisco Alcántara* del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dos años después alcanza el Premio Nacional de Dibujo en los Concursos Nacionales, que vuelve a lograr en 1976, lo que pone de manifiesto que es un artista con unas extraordinarias facultades para el dibujo; ésto le convierte en uno de los grandes maestros de nuestro país en esa especialidad, que ha sabido combinar muy bien con su faceta como grabador de infrecuente calidad. Técnicamente, su pintura se caracteriza por los violentos contrastes de color y la línea magistral del dibujo, que ha aplicado a la ejecución de una obra lejanamente emparentada por su cromatismo con el expresionismo alemán, aunque alejada de éste por la sensualidad que impregna su obra, y se constata a través de los desnudos femeninos que normalmente centran su atención, y que también nos permiten poner sus lienzos en relación con la pintura francesa de fines del siglo XIX y comienzos de la pasada centuria.

Como es de imaginar, su trayectoria expositiva es amplísima. Destaquemos las muestras que ha realizado en calidad de grabador, como la colectiva titulada *Diez Grabadores de Hoy,* celebrada en Burgos en 1983, o la internacional desarrollada entre 1985 y 1986: *Spanische Grafik: Munich, Landshut, Passau, Lindau, Koblenz y Bonn.* Asimismo, cabe mencionar su participación, en 1988, en la colectiva que organizó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el título *La Estampa Contemporánea en España. 150 Artistas Gráficos.* También cabe citar los trabajos que ha realizado como ilustrador, de entre los que destacan los grabados que hizo en 1992 para la edición de la *Coplas de Jorge Manrique glosadas por Jorge de Montemayor,* editadas en Alicante por la editorial Rembrandt[22].

En el Bellas Artes de Badajoz se conservan cuatro aguafuertes y aguatintas con el tema de la brujería y la Inquisición, que es necesario volver a conectar con el antes citado expresionismo alemán; temas por los que el artista es seguro que se sintiera atraído en los años que estuvo trabajando como copista en el Museo Nacional del Prado. A través de estas estampas, y como si de un homenaje se tratara, Andrés Barajas Díaz nos devuelve al mundo espectral que sabiamente supo inmortalizar, para su crítica, el pintor universal que fue Francisco de Goya y Lucientes.

1. *Brujería, s.f.*

285 x 370 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 88/225.
Firmado: Barajas, en el áng. inf. dcho. de la estampa

2. *La Inquisición*, s.f.

285 x 370 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 88/225.
Firmado: Barajas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

3. *El juicio (I)*, s.f.

285 x 370 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 87/225.
Firmado: Barajas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

4. *El juicio (II)*, s.f.

285 x 370 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 85/225.
Firmado: Barajas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Juan Barjola

Torre se Miguel Sesmero (Badajoz), 1919 – Madrid, 2004

Juan Galea Barjola es uno de los pintores más importantes de nuestro tiempo, «tal vez el que, sin salirse de lo puramente pictórico expresa más dramáticamente el clima de espiritualidad» del mundo que nos rodea, como bien anotaba Antonio Zarco en 2000[23]. Este será el objetivo de su pintura, captar, con toda su carga dramática, el entorno y la cotidianidad de nuestro tiempo, que recrea con la intervención libre del subconsciente y materializa en una obra donde la composición libre y el colorido subjetivo y variado son las notas definitorias[24].

Nacido en el seno de una humilde familia de campesinos, desde niño el dibujo fue para nuestro artista un medio para escapar y, al mismo tiempo, para indagar en la realidad cotidiana de su niñez, alegre y dramática, humilde y beligerante, y para plasmar su filosofía de la vida, comprometida, como estuvo desde sus primeros años, con las consecuencias derivadas de las lacras sociales enraizadas en la tierra de Miguel Sesmero y que nunca olvidará. Aquellas dotes para el dibujo pronto le valdrían el consejo de sus maestros para trasladarse en 1934 a Badajoz e iniciar su formación pictórica en la Escuela de Artes y Oficios que dirigía Adelardo Covarsí, cuyas enseñanzas fueron infructuosas para él, contrario al recalcitrante academicismo por el que se caracterizaba su docencia. En 1940 se traslada a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios donde recibe clases de José Nogué; también acude a las sesiones de dibujo del Círculo de Bellas Artes, y frecuenta el Museo de Reproducciones Artísticas y el Prado, donde copia a pintores como El Bosco, Brueghel, El Greco, Velázquez o Goya, que admira y por los que se dejará influir profundamente en su obra. En 1943 decide ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando que, sin embargo, abandonará por no reportarle nada nuevo para su formación artística. En 1960 obtiene una beca de la Fundación March que le permitirá viajar por Europa y ampliar sus conocimientos.

Como otros tantos pintores importantes, en 1957 celebra su primera exposición individual en la desaparecida galería Abril de Madrid, donde logra captar la atención del influyente crítico Manuel Sánchez Camargo. Desde entonces y hasta su muerte, Juan Barjola ha celebrado cerca de setenta exposiciones individuales, que nos hablan de una importante y fructífera trayectoria artística que también se ha visto recompensada con los galardones que le reportaron, desde la década de 1970, fama internacional: Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968, Premio Nacional de Artes Plásticas de 1985, inauguración en 1988 de un museo monográfico dedicado al artista en Gijón, Medalla de Oro de Extremadura en 1991, y un largo etcétera.

En la evolución y conformación de su estilo, y tras un aprendizaje figurativo, Barjola confluye hacia 1960 con buena parte de los neofigurativos madrileños, hasta llegar a la pintura de crítica social y connotaciones políticas que definen ampliamente su trayectoria. En su estilo, la realidad que plasma en sus cuadros se ve enriquecida por una pantalla onírica, por la atracción que sintió hacia el fauvismo, liberador del color, y por el cubismo, que lo fue del espacio, y, sobre todo, por el expresionismo, ingenuo y sentimental al principio y más intelectual a medida que evoluciona su pintura. De este modo, la factura de sus obras bascula entre las amplias tintas planas –como sucede en la serigrafía titulada *El susto de personas, animales y cosas,* del Museo de Bellas Artes (cat. 2)– y las pinceladas contrastadas. El dibujo es siempre un elemento sintetizador, independientemente de ser más sinuoso, o más duro, grueso y marcado, pero siempre con un grafismo agitado y gestual; así podemos apreciarlo en otra de las serigrafías del artista conservadas en el Bellas Artes de Badajoz, titulada *Figura* (Cat. 3). El color puede ser de tonos fríos o cálidos, oscuros o brillantes, violentos o suaves, lo que pone de manifiesto la capacidad que tenía para la combinatoria. Y la luz, expresiva y plástica[25].

Convertido en singular testigo del mundo que nos ha tocado vivir, Juan Barjola también utilizó el grabado como un medio para continuar con los mismos presupuestos de su pintura. Fue la litografía la técnica que empleó para realizar las 24 estampas de una importante *Tauromaquia* que edita en 1970 con textos de Rafael Alberti, tema que repite diez años después en otra serie de cinco grabados titulada *Tauromaquia y desti-*

1. ***Tauromaquia,*** **s.f.**

700 x 1000 mm. Serigrafía, N.º 65/100.
Firmado: Barjola, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Donación del autor.

2. ***El susto de personas, animales y cosas,*** **s.f.**

610 x 470 mm. Serigrafía, N.º 159/220.
Firmado: Barjola, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Donación de D. Juan Ovando.
Entrada en el Museo: 20/VII/1990.

no, con textos de Antonio Gamoneda. En la Colección del Museo de Bellas Artes podemos contemplar una estampa de temática similar a la citada, *Tauromaquia,* realizada con la técnica de la serigrafía, y en la que una vez más se pone de manifiesto la atracción que el autor sentía hacia este tema. Lo que le interesa a nuestro artista de la *Tauromaquia* es justamente el drama, que empieza a plasmar a partir de 1963, logrando una visión expresionista muy personal, en la que logró sustraerse, pese a la dificultad que esto entrañaba, a la influencia de los toros de Picasso o de los de Solana, las dos grandes facetas de la herencia goyesca. Según Martínez Novillo, es en la obra de nuestro artista donde la tauromaquia encuentra su mundo propio en la pintura española contemporánea[26].

El tema de la tauromaquia es uno de los más repetidos en toda su producción junto a todos aquellos con los que pudiera *expresar* las tremendas desigualdades del mundo que nos rodea, incluida la infancia, materializada en el Bellas Artes con la serigrafía titulada *La niña* (cat. 4).

3.*Figura,* s.f.

1000 x 710 mm. Serigrafía, P/A, 3/4.
Firmado: Barjola, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Donación del autor.

4. *La niña*, 1966

450 x 470 mm. Serigrafía.
Firmado: Barjola, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Entrada en el Museo: 20/VI/1990.

Ricardo Baroja Nessi

Minas de Riotinto, Huelva, 1871 – Vera de Bidasoa, Navarra, 1953

Ricardo Baroja Nessi, hermano de Pío, el novelista, y tío de uno de los más importantes antropólogos del siglo XX, Julio Caro Baroja, fue un testigo excepcional de su tiempo, creador de un mundo a través de sus estampas que es necesario poner en relación con las imágenes que inmortalizaron José Gutiérrez Solana o Xavier Nogués; un mundo, según Bozal, en el que nos ofrece una imagen coherente y autónoma de la realidad, a través de una perspectiva determinada, concreta, y sin que se puedan reducir a ilustración anecdótica[27]. Como bien afirmó Joaquín de la Puente en el catálogo de la Exposición-Homenaje que se celebró en Madrid en 1957 en honor del artista, tales imágenes fueron la plasmación plástica de esa generación que ha pasado a la historia como la Generación de 1898; de hecho, Ricardo actuó como ilustrador de algunas de las novelas de su hermano Pío[28], otro sensible andariego de las veredas castellanas, según Pedro Laín Entralgo[29].

Ricardo Baroja llegó al mundo de la pintura por vocación, en la que destacó por su enorme intuición; lo mismo le sucedió en el campo del grabado, en el que fue un completo autodidacta, si bien es cierto que se benefició de las experiencias de algunos de sus compañeros. Hijo de un ingeniero de minas, no es de extrañar que su formación inicial se desarrollara por estos derroteros, que, sin embargo, tuvo que abandonar en 1886 por motivos de salud, para ingresar en el Cuerpo de Archiveros y Arqueólogos –como archivero trabajó en pequeñas capitales de provincia, como Teruel, Cáceres o Segovia–. Fue a partir de entonces, en los últimos años de la década de 1880, cuando Baroja comenzó su andadura artística, iniciando poco después su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, certámenes en los que llegó a figurar hasta en doce ocasiones presentando, indistintamente, óleos y aguafuertes.

Fue en 1885 cuando Ricardo Baroja se empezó a interesar por el grabado a tenor de su interés por la química[30]. Esta emoción por la acción de grabar, unido a la intuición del autor, le han hecho merecedor de ser considerado el mejor grabador español después de Goya[31]; una actividad que además fue reconocida en las esferas oficiales gracias a las dos Medallas que logró en las Nacionales de 1906 (de Segunda Clase) y 1908 (donde alcanzó un galardón de Primera Clase). Su obra como grabador proviene, pues, de Goya y pasa por Carlos de Haes para desembocar en el siglo XX, en Picasso; no en vano el artista malagueño aprendió la técnica de Baroja en 1904.

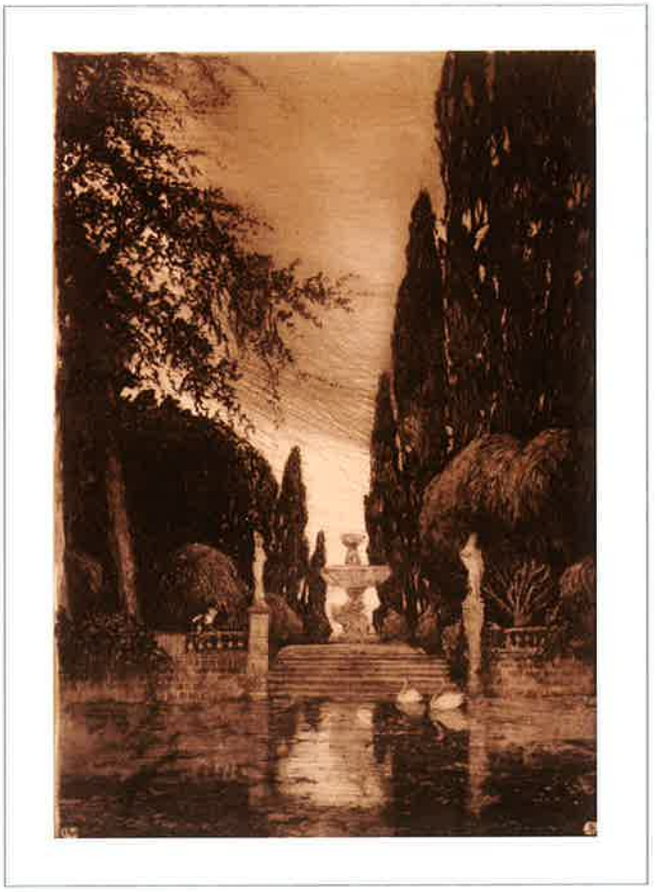
La carrera de Ricardo Baroja como grabador se extiende desde comienzos del siglo pasado hasta 1931, año en el que, a raíz de un accidente sufrido en un ojo, tuvo que apartarse de los ácidos –cuando regresaba de Arenas de San Pedro de ofrecer un mitin republicano, sufrió un accidente de automóvil–. Salvo un ensayo litográfico y algunas xilografías, el resto de su obra está realizada al aguafuerte, «con mordidos profundos y valientes (...), matizados con veladuras y difuminados conseguidos con un manejo sorprendente de las resinas»[32]. Gracias a los escritos que nos dejó, conocemos los pormenores de su proceso de trabajo así como sus intereses y artistas que más le sedujeron: *Cómo se graba un aguafuerte* (1910), *Los Caprichos de Don Francisco de Goya y Lucientes* (1914), o el prólogo a la biografía de *Goya* escrita por Matheron y publicada en Barcelona en 1941[33].

De la Puente dividió los temas de las estampas barojianas en cuatro apartados: costumbres y paisajes madrileños, pueblos y tipos de España, mendigos y vagabundos y composiciones varias[34]. De su producción destacan sus *Escenas Españolas,* que son una serie de pequeñas estampas apaisadas con las que se premió al artista en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 con Primera Medalla[35], según va dicho. A la muestra envió un total de *Diecinueve pruebas de «escenas españolas» al aguafuerte*[36], dos de las cuales conserva en la actualidad el Museo de Bellas Artes de Badajoz, bajo el título *Jardín y estanques con cisnes* o *Crepúsculo,* y *La ermita* o *Entrando en la iglesia*. La primera corresponde a una escena de Madrid, tal vez un apunte, recuerdo o visión del artista de un estanque situado en los alrededores de Moncloa, y en la que se aprecian al fondo, en diminuto tamaño, a tres figuras, probablemente un matrimonio atendiendo la lectura de su hija. La segunda es una escena costumbrista con aldeanos acudiendo a la iglesia, lo que le ha permitido crear una serie de tipos y trajes característicos de Castilla, donde se pone de manifiesto el expresionismo con el que se puede relacionar su estilo.

1. *La ermita* o *Entrando en la iglesia* (antes *Un pueblo de castilla),* c.1908

310 x 478 mm. Cobre; aguafuerte y aguatinta.
Anagrama en el áng. inf. izqdo. de la estampa.
Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908.

Referencias: CARO BAROJA, P., 1987: n.º 37, pp. 294-295;RUBIO JIMÉNEZ, J. (Comisario), 1998: p. 141; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: Inv. 5388, n.º de cat. 5679, p. 642.



2. *Jardín y estanques con cisnes* o *Crepúsculo* (antes *Un jardín),* 1907

330 x 230 mm. Cobre; aguafuerte, aguatinta y punta seca.
Anagrama en el áng. inf. izqdo. de la estampa.
Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908.
«No es obra de pura imaginación, sino apunte o recuerdo de la visión de un estanque que estaba situado en los alrededores de la Moncloa» (Pío Caro Baroja).

Referencias: PUENTE, J. de la, 1957: cat. 169, p. 118; CARO BAROJA, P., 1987: n.º 52, pp. 301-302; RUBIO JIMÉNEZ, J. (Comisario), 1998: p. 141; GÓMEZ, Montserrat (Coor.), 1999: n. 9-10, pp. 50-51, 118; CALCOGRAFÍA NACIONAL, 2004: Inv. 5379, n.º de cat. 5668, p. 639.

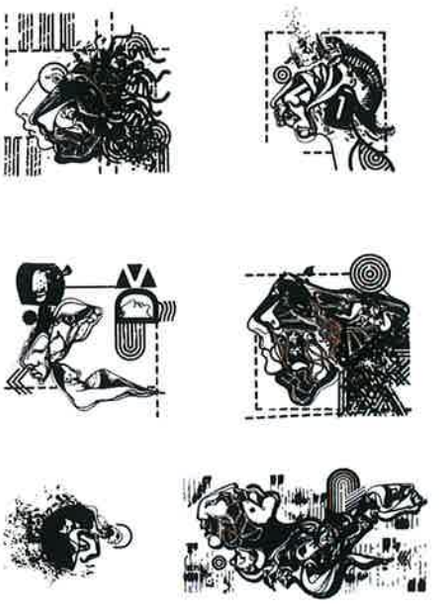
Angelo Bettin

Venecia, Italia, 1945

Angelo Bettin es una artista italiano afincado en Madrid, desde donde desarrolla sus propuestas plásticas, que alterna con su formación y dedicación como arquitecto. Como bien podemos apreciar a través de los grabados conservados en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, tales propuestas plásticas responden a una línea de continua experimentación y renovación *vanguardista,* fruto de la capacidad del medio para ofrecer un lenguaje innovador con interesantes opciones de experimentación. De este modo, el carácter individual del artista creador se suma a las muchas posibilidades que ofrece la técnica[37]. Bettin combina en sus obras las posibilidades del minimalismo y arte povera, junto a instalaciones y *happenings*, *performances*, arte vivo y arte total[38]. A ello se unen, como bien se puede comprobar en el caso del *Autorretrato* que conserva el Bellas Artes, influencias o reminiscencias del Decadentismo desarrollado a comienzos del siglo pasado, donde es manifiesta la pulcritud en el dibujo y esa visión algo pesimista del destino del hombre, que no es sino el del propio artista, de ahí el sugerente título de la obra, en la que nos presenta diferentes visiones de ese hombre y de su destino ineluctable.

De su trayectoria artística debemos destacar la intensidad con la que ha mostrado sus obras, pues en su *curriculum* se cifran más de 100 exposiciones individuales y cerca de 400 muestras colectivas, además de estar representado en 100 museos e instituciones públicas. A ello se unen, fruto de tal actividad, los muchos galardones con los que ha sido reconocida su carrera, cifrándose en más de 30 los premios recibidos, entre los que destacan un Primer Premio en la Bienal de Buenos Aires, un Premio Especial en la Bienal Internacional de Río de Janeiro, o el Primer Premio Internacional Villaamil de la Coruña.

1



2

1. *Variaciones,* s.f.

650 x 500 mm. Serigrafía, N.º 15/100.
Firmado: Bettin, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
Donado por el autor en 1990.

2. *Autorretrato,* s.f.

650 x 500 mm. Serigrafía, N.º 34/100.
Firmado: Bettin, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
Donado por el autor en 1990.

3

4

3. *Elevación,* s.f.

650 x 500 mm. Serigrafía, P/A.
Firmado: Bettin, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
Donado por el autor en 1990.

4. *Cosmos,* s.f.

650 x 500 mm. Serigrafía, P/A.
Firmado: Bettin, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
Donado por el autor en 1990.

José Caballero Muñoz-Caballero

Huelva, 1915 – Madrid, 1991

Pintor, dibujante, escenógrafo e ilustrador, José Caballero llegó a Madrid en el año 1931 para comenzar sus estudios de Ingeniería Industrial en la Academia Krahe, que pronto abandonó para dar rienda suelta a la pasión que desde niño tenía por el arte. En 1933 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y empieza a frecuentar el taller del pintor Daniel Vázquez Díaz, quien terminó convirtiéndose en su maestro. Aquel mismo año, y fruto del ambiente artístico que entonces se vivía en Madrid, entabla amistad con Federico García Lorca, con el que inicia una amplia serie de colaboraciones al entrar como decorador y figurinista del Teatro Universitario La Barraca. También frecuenta al escultor Alberto y al pintor Torres García, y comienza su amistad con Pablo Neruda, Rafael Alberti, Miguel Hernández y Luis Buñuel.

Entre 1940 y 1948 se aleja del mundo de la pintura para realizar ilustraciones de distinto tipo, y dedicarse a la escenografía teatral y cinematografía, además de iniciar un viaje a Italia que le sirvió para ampliar sus conocimientos artísticos. Su primera gran exposición individual no tendría lugar hasta 1950, en la Galería Clan de Madrid. Desde entonces se sucederían una amplia serie de premios y exposiciones, con los que el autor vería como corolario a su carrera la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984[39].

José Caballero se mueve entre un virtuosismo académico y un planteamiento surrealista, con incursiones en las formas expresionistas, cubistas, neofigurativas, para llegar a experimentar también el realismo mágico e incluso la abstracción.

Como grabador e ilustrador, hay que decir que José Caballero estuvo por encima de sus contemporáneos. Fue partícipe en varias de las empresas editoriales de grabados, entre ellas *La Rosa Vera,* que promovieron desde Barcelona y a finales de la década de 1940 el grabador Jaume Pla y el coleccionista y editor Víctor M. d'Imbert.

Entre los distintos proyectos editoriales en los que participó, citemos su trabajo como ilustrador del volumen titulado *Laureados de España,* editado por Fernando Bonilla en Madrid en 1940, bajo la dirección de Domingo Viladomat, uno de los más interesantes artistas gráficos del momento vinculado al franquismo inicial –Caballero era en estos momentos un antiguo colaborador de empresas vanguardistas de izquierda–; entre los colaboradores de la citada edición también se encontraban Andrés Conejo, López Sánchez y José Escassi. Se trataba de un grupo de artistas inquietos, que estuvieron ausentes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y que crearon un estilo donde las influencias del surrealismo de raíz daliniana fueron parejas con la tendencia academicista que después terminó triunfando entre los adeptos al Régimen[40]. Se unen sus colaboraciones para la revista *Vértice,* y los numerosos libros que ilustró a Laín Entralgo, Luis Rosales, José Hierro, José Manuel Caballero Bonald, etc.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva un bello grabado titulado *Puerta de toreros.* Dentro de la producción de José Caballero, los toros han ocupado siempre un puesto destacado, a lo que sin duda ha contribuido la influencia que ejerció sobre él su maestro Daniel Vázquez Díaz, más inclinado a huir de la anécdota y a tratar de profundizar en la fiesta y en la tragedia, como hace José Caballero[41]. En el grabado del Bellas Artes se representa la *puerta de toreros,* haciendo hincapié con ello en el destino que le deparará al matador su entrada en la plaza, tratada con un alegre colorido y una visión muy particular, con la que pretende establecer una estrecha relación con la llamada *fiesta nacional.* El juego de los planos *pictóricos,* unido a la elegancia cromática, son características presentes en esta obra y en toda su producción. Dentro de la obra del artista, debemos destacar también las *Tauromaquias,* un conjunto de grabados de la misma índole que el citado, y que fue objeto de una exposición celebrada en Málaga en agosto de 2004.

***Puerta de toreros*, s.f.**

160 x 120 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 80/180.
Firmado: M.Caballero, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Entrada en el Museo: 1990.

Rolando Campos (*Rolando*)

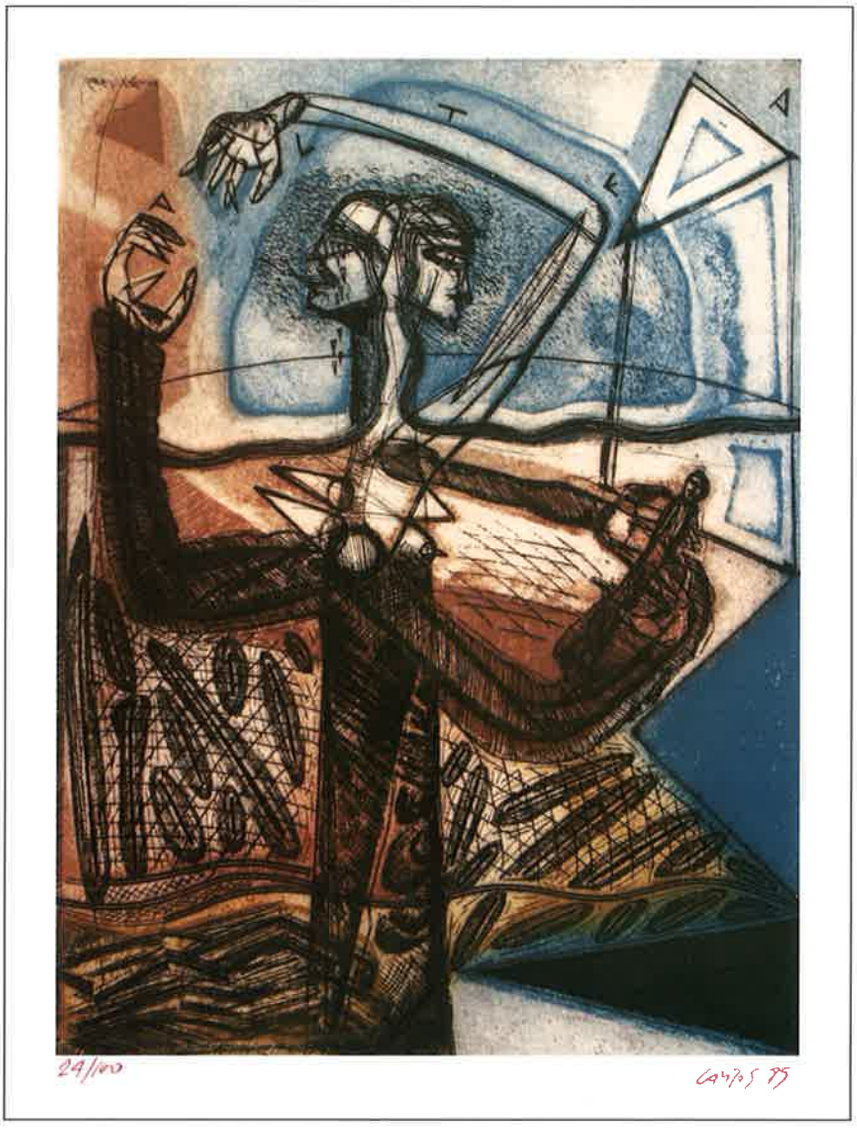
Sevilla, 1947 – 1998

Pintor, escultor y grabador nacido en Sevilla el 25 de mayo de 1947. Sus inicios en el arte se desarrollaron con los estudios de dibujo que cursó en la Escuela de Artes y Oficios de Triana desde 1958 hasta 1962, año en el que ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. Sin concluir sus estudios, decide entrar en un taller de grabado dirigido por Francisco Cortijo (nacido en 1936), donde logra completar su formación en cuanto a concepto. Rolando tuvo en Cortijo a un artista de considerable calidad técnica, autor de puntasecas de muy buena calidad, en las que se mueve, al igual que en su pintura, en una dimensión en la que se confunden el realismo y el surrealismo, siempre tratadas con una gran delicadeza[42]. Cortijo formó parte del grupo *Estampa Popular,* en el que también ingresaría su discípulo.

Siguiendo la estela de su maestro, Rolando asumió la necesidad de afianzar la función referencial y la consiguiente eficacia comunicativa de la pintura, y de su obra en general, que entiende como expresión de una actitud ideológica de compromiso frente al entonces anquilosado y regresivo régimen franquista. Con tal planteamiento, el artista se introdujo en el ambiente de Sevilla de los años 70, como uno más de los pintores y grabadores que, dentro del llamado *Realismo Sevillano,* procuraron superar el más que trasnochado academicismo en el que se habían formado[43].

De este modo, inició una producción marcada por su admiración hacia los más importantes maestros de la tradición sevillana –Velázquez, Zurbarán, Valdés Leal...–, a los que hace suyos para trasladarlos a un universo personal y subjetivo, que enfoca con una técnica de extraordinaria factura que, literalmente, engulle el gesto y la pincelada del autor para crear una superficie visual uniforme y de acabado impecable. De este modo, y a partir de aquí, Rolando comenzó a desarrollar una obra en la que la relación entre el objeto y su entorno y la cuestión de lo temporal centraron las preocupaciones de un lenguaje plástico lleno de materias traslúcidas, en las que además se unían presencias espectrales[44].

Muy pronto se unió en su quehacer la influencia de las audacias plásticas de las vanguardias históricas, aunque sin abandonar la inevitable impronta de lo español, que se manifiesta a través de una figuración cargada de connotaciones barrocas que juega a recrear la sobriedad de lo cotidiano mediante recursos como los contrastes lumínicos, el equilibrio entre lo estático y lo dinámico, o la repetición de ciertas estructuras creadas para la composición de sus obras. En definitiva, es el suyo un mundo que se sumerge en la atmósfera del surrealismo, unido a los análisis del cubismo, el afán por secuenciar la escena que le brinda



1. *Altea* (antes, *Altea I*), 1985
ALTEA

325 x 245 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100. Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en el áng. sup. izqdo. dentro de la plancha.

2. *Diana*, 1985
DIANA

325 x 245 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100.
Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Inscripción al dorso: «Composición. Campos. 85».

3. *Atalanta* (antes, *Altea II*), 1985
ATALANTA

245 x 325 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100.
Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

el futurismo, y la teatralidad de los espacios equívocos del Barroco.

En esta línea de trabajo debemos estudiar los seis bellos grabados, realizados al aguafuerte y al aguatinta, que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, dedicados a distintos personajes mitológicos que giran en torno a la leyenda de *Altea* (cat. 1). Hija de Testio, esposa de Eneo, rey de Calidón, y madre de Deyanira y Meleagro, las *Parcas* (cat. 4) le habían predicho que su hijo moriría si el tizón que en aquellos momentos ardía en el hogar se apagaba. Pero sucedió que Meleagro, en la cacería del *Jabalí de Calidón* (cat. 6)– un animal gigante que asolaba los campos, y que había enviado *Diana* (cat. 2) para castigar a Eneo por haberse olvidado de ella en el sacrificio que ofreció a los dioses después de la recolección–, en la que estuvo ayudado por *Atalanta* (cat. 3) –una de las heroínas de la mitología grecorromana– y los Dioscuros *Cástor y Pólux* (cat. 5), dio muerte a sus tíos, hermanos de Altea, ante lo cual ésta arrojó al fuego el tizón del que dependía la vida de su hijo; Meleagro murió en el acto, y Altea, desesperada, se ahorcó[45].

Con esta serie de seis grabados el autor logra que sus personajes, a través de sus gestos y miradas, rompan la distancia que los separa del espectador y le introduzcan en un universo de espacios inciertos y luces blanquecinas que, antes que describir sugieren y antes que narrar expresan. «No pretendo otra cosa que aquello que persigue el arte en general. (...) Pienso que el ser humano estaba abocado a transmitirse por sentimientos y que, para ello, el arte posee más poder de comunicación que cualquier otro lenguaje, y también estoy convencido de que la técnica que posee el artista es la mejor forma de descubrir esos sentimientos (...)»[46].

De la carrera artística de Rolando destaquemos las numerosas exposiciones en las que ha participado desde 1972, tanto individuales (Sevilla, Madrid, Pamplona, París, Colombia, Düsseldorf, etc.) como colectivas (Sevilla, Valencia, Alejandría, Italia, París, Berlín, etc.). También perteneció al grupo de La Rábida, en el que se integraron autores como Carmen Laffon.

4. *Las Parcas*, 1985
LAQUESIS / ATROPO / CLOTO

325 x 245 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100.
Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en el áng. inf. izqdo. dentro de la plancha.

24/100

Campos 85

5. *Cástor y Pólux* (antes, *Lanceros*), 1985
POLUX / CASTOR

245 x 325 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100.
Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en el áng. sup. izqdo. dentro de la plancha.

24/100

Campos 85

6. *El jabalí de Calidón* (antes, *Altea III*), 1985
EL JABALÍ DE CALIDON

245 x 325 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 24/100.
Firmado: Campos, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Manuel Castro Gil

Lugo, 1890 – Madrid, 1963

La importancia de la obra de Castro Gil en el panorama del grabado español del pasado siglo reside en el hecho de haber contribuido, junto con Francisco Esteve Botey, Julio Prieto Nespereira o Carlos Verger Fioretti, a conservar las técnicas del grabado, con un papel decisivo en la enseñanza, difusión, organización y mantenimiento del grabado de tipo tradicional; empero, y según la reflexión que aporta al respecto Valeriano Bozal, el resultado de su obra no fue tan relevante en la historia de esta técnica y de las imágenes artísticas grabadas[47], donde si destacaron, con un grabado de calidad, pintores como Ricardo Baroja, principalmente, José Gutiérrez Solana, Francisco Bores, etc.

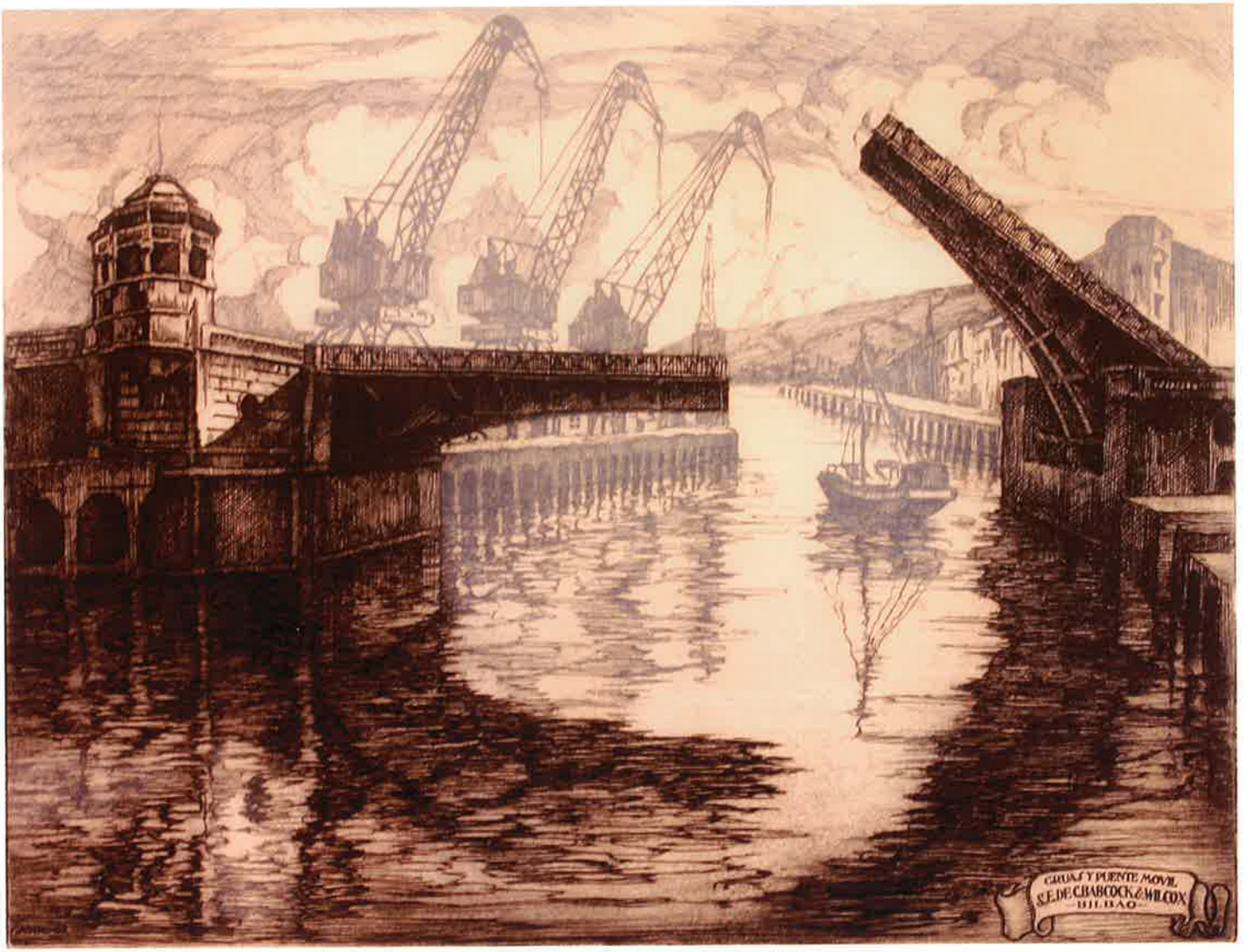
Nacido el 20 de enero de 1890, Manuel Castro Gil asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Lugo mientras cursaba el bachillerato. En 1905 alcanza el grado de maestro, y dos años después obtiene una beca de la Diputación Provincial de Lugo para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde cursa dibujo, pintura y grabado artístico, siendo su maestro, en el conocimiento de la técnica del aguafuerte, el ya citado Carlos Verger, quien le anima a continuar por ese camino después de advertir las aptitudes del joven. Por tal motivo, y poco después de alcanzar los 20 años de edad, ingresará como profesional del grabado en el estudio del austríaco Richard Gans. Y hacia la década de 1920 ya es conocido en los ambientes artísticos madrileños por sus colaboraciones para revistas como *La Esfera* y *Blanco Negro,* para las que realiza, sobre todo, caricaturas. En Madrid asiste a las tertulias del Nuevo Levante o del Café Pombo, y la crítica, que entonces abanderaba José Francés, ya se empieza a hacer eco de sus grabados, a base de jardines románticos, ciudades castellanas, castillos y, en general, estampas de Galicia[48].

En 1925, una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios le permite viajar a París, donde al año siguiente expone en los Salones de la *Association Amerique Latine de Paris,* a los Países Bajos, donde se deja seducir por el gusto del aguafuerte pictórico imperante en Europa, y a Londres, donde también expuso con gran éxito. Este viaje fue importante en su carrera porque le permitió estudiar de cerca a Durero, cuyo dibujo y fantasía le sedujeron, a Rembrandt, y sus paisajes y efectos de contraluces, y también a Goya, de quien le atraía el claroscuro efectista y contrastado de su obra. De los artistas más contemporáneos sintió admiración por el inglés F. Brangwiev y el sueco Zorn, de quien admiró la espontaneidad de sus trazos. Preocupado, asimismo, por la estampación en color, se interesó por los ensayos franceses del siglo XVIII. Todo ello le permitió dar mayor importancia a la técnica del aguafuerte en lugar del buril, teniendo sus paisajes un marcado carácter pictórico[49].

A su regreso a España ingresa como funcionario en la Casa de la Moneda y Timbre en 1931. De forma paralela, inicia una creciente actividad expositiva que le hacen alcanzar el reconocimiento nacional e internacional, siendo quizás uno de sus más logrados méritos la Primera Medalla que obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 por el grabado al aguafuerte titulado *Catedral de Malinas*[50]. Será en su faceta como estampador donde más se detecte su contacto con la citada Casa de la Moneda, ya que muchos de sus aguafuertes en color derivan de las técnicas de colorear sellos y billetes. Destaquemos, en esta línea, las ilustraciones que hizo para libros como el titulado *Las Hogueras de Castilla,* de Antonio de Hoyos y Vinent (1922), o la obra que dejó inconclusa, *Reliquias de España,* con textos de José Francés. Una amplia trayectoria que tuvo como corolario su acceso, en 1934, al puesto de profesor de Artes Gráficas en la Escuela Nacional. Uno de sus más importantes colaboradores fue Francisco Esteve Botey (1884-1955).

Entre 1932 y 1933 un grupo de amigos funda la agrupación *Castro Gil,* con la finalidad de promover y enseñar el grabado, una actividad que se vería interrumpida con el estallido de la Guerra Civil. También fue miembro del Grupo de *Los 24,* creado en 1928, y que en 1931 tomó el nombre de la Agrupación de Artistas Grabadores de Madrid.

Castro Gil dominó todas las técnicas de grabado, aunque destacó especialmente en la del aguafuerte. Es la técnica de la estampa titulada *Grúas y puente móvil,* que en la actualidad se conserva en el Bellas Artes de Badajoz. La obra forma parte de la serie de cinco planchas que le encargó la compañía, de bienes de equipo, Babcock y Wilcox, de Bilbao, sobre su fábrica[51], y, aunque se aparta del regionalismo, en la obra domina la belleza, que logra con los desvanecidos empleados.



***Grúas y puente móvil*, s.f.**

GRUAS Y PUENTE MOVIL. / S.E. DE C. BABCOCK & WILCOX / BILBAO

300 x 400 mm. Aguafuerte.
Firmado: Castro Gil, en el áng. inf. dcho. de la estampa; se repite en el áng. inf. izqdo. dentro del grabado.
Entrada en el Museo: 1988.
Detalle de la zona central del grabado.

José Manuel Contino Pérez

La Habana, Cuba, 1933-2002

José Contino fue un artista especializado exclusivamente en técnicas grabadas. En su formación artística cabe señalar el curso de litografía que tomó con el también artista Israel de la Hoya entre 1962 y 1964, en el *Taller Experimental de Gráfica* de la Habana; y el curso de técnica calcográfica que siguió en 1966 e impartió Erick Dresoller en los Talleres Centrales de Berlín. Esta serie de experiencias, junto a su trayectoria artística, le posibilitaron para trabajar como Director del citado *Taller Experimental de Gráfica* hasta 1976, llegando a ser su principal Consejero al año siguiente. Asimismo, de su labor docente cabe resaltar los puestos que desempeñó como profesor de grabado en la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana entre 1974 y 1975, y en el Instituto Superior de Arte (ISA) de la misma ciudad. Hasta su muerte en 2002, y desde el año 2000, ejerció labores docentes en la habanera Academia de San Alejandro[52].

José Contino celebró numerosas exposiciones individuales y participó en más de una veintena de muestras colectivas en diversos países. Entre aquéllas hay que señalar su primera exposición, celebrada en 1971 en la Galería de Arte Galiano y Concordia de La Habana bajo el título *Exposición 30 Personajes. Litografías,* seguida de una exhibición de su obra litográfica en 1972 en diversas sedes de la citada ciudad. La última exposición celebrada con su obra fue el *Homenaje al Maestro* que en 2002 le tributaron sus compañeros del *Taller Experimental de Gráfica.*

Más numerosas han sido, no obstante, las muestras colectivas en las que nuestro artista estuvo presente, principiando esta actividad en 1965 con el envío de grabados al *Salón XLVI de pinturas, esculturas y grabados,* celebrado en el también habanero Círculo de Bellas Artes. Su obra ha formado parte de la práctica totalidad de muestras organizadas por el citado *Taller Experimental;* y ha estado presente en muchos de los eventos internacionales organizados en torno al grabado y celebrados en Holanda, Italia, Alemania, Francia, España, la antigua URSS, Polonia, Japón, Mongolia, México, etc.

Fruto de esta actividad son los muchos premios con los que de forma continua José Contino pudo ver recompensado su trabajo. El primero de ellos se remonta a sus inicios como grabador, recibido en 1965 por su participación en el ya citado *Salón XLVI de pinturas, esculturas y grabados* del Círculo habanero de Bellas Artes, donde logró alcanzar un segundo premio. Esta misma Institución, y en el marco de este mismo evento expositivo, le otorgaría dos primeros premios y otro segundo galardón en ediciones sucesivas: 1966, 1968 y 1967 respectivamente. También alcanzó varias menciones especiales por su trabajo litográfico: 1969 y 1970 en la Casa de las Américas de La Habana, en el marco de las exposiciones que se celebraban anualmente con obras de artistas cubanos. Cuenta, además, con una Mención en ilustración concedida en 1970 en la *Exposición Internacional del Arte del Libro* de Leipzig. En 1983 fue merecedor de la Medalla por la Cultura Nacional del Ministerio de Cultura cubano, y en 1987 de la Medalla Raúl Gómez García, del Sindicato de la Cultura de La Habana.

La obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz de José Contino se reduce a un bello linóleo, que forma parte a su vez de una carpeta de seis grabados en la que hay trabajos de Eduardo Roca (Choco), Carlos del Toro, Raimundo Orozco, Roger Aguilar y Carlos Uribazu, diseñador de la misma. Al igual que las restantes estampas, la de Contino refleja un vano de medio punto y doble hoja, alusivo a las características de la arquitectura colonial. La carpeta fue editada por la Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales.

***Arquitectura,* 1983**

130 x 80 mm. Linóleo, N.º 65/100.
Estampación en cartulina damují.
Firmado: Contino, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de
grabados postales, con una tirada de
100 ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental de
Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte
inferior izquierda.

Salvador Dalí Doménech

Figueras, Gerona, 1904 – 1989

Universalmente conocida es la obra del artista catalán Salvador Dalí, creador de un estilo muy particular, basado en su facilidad para el dibujo y en su inventiva, y artista versado en diferentes técnicas: pintor, escultor, dibujante, escritor, escenógrafo y diseñador. Su presencia en el Bellas Artes de Badajoz es puramente testimonial, y se reduce a una estampa grabada titulada *Prometeo*.

La obra gráfica del artista catalán viene definida por la importancia que en ella ocupan los grabados que realiza para ilustrar distintas obras literarias, desde 1934, año en el que se abre esta actividad con los treinta aguafuertes de *Los cantos de Maldoror,* del conde de Lautréamont –publicados en París por la editorial Skira–, hasta que culmina con su interpretación particular de los *Caprichos* de Goya, que edita en 1977 Heinz Berggruen en París. Entre ambas fechas Dalí realiza multitud de ilustraciones destinadas a recrear visualmente las obras cumbre del célebre poeta florentino Dante Alighieri y de la figura más universal de nuestra literatura española, Miguel de Cervantes, además del *Cantar de los Cantares* o de la *Tauromaquia,* y de otros grandes artistas románticos y surrealistas situados en el marco de referencias conceptuales del artista catalán[53]. Dalí empleó para ello los procedimientos litográficos o calcográficos, en ocasiones mezclados, con procesos donde incluso el *happening* tuvo su entrada en la configuración de las imágenes finales, como sucedió en la obra dedicada a *Don Quijote*.

Dos rasgos destacan en la obra grabada de Salvador Dalí: el uso del papel, como soporte de la imagen que crea el artista y como espacio inmaculado en el que la idea cobra forma, y la textura que produce la incisión en el caso del grabado al aguafuerte, un medio eficaz que le permite acentuar el énfasis de la figura y, especialmente, el rostro y la expresión del *Prometeo* cuya efigie grabada conserva el Bellas Artes. Para acentuar la idea que el artista quiere recalcar a través de esta figura de la mitología clásica, y al igual que hiciera en las imágenes que grabó para ilustrar la *Divina Comedia* de Dante, publicada en París por Joseph Foret en 1960, Dalí nos propone una imagen de la que elimina los aspectos narrativos con la intención de crear un mundo de pureza e idealidad en lo que se refiere al mito que recrea. Dentro de la mitología grecorromana, Prometeo, primo de Zeus y, al igual que él, descendiente de los Titanes, está relacionado con la creación de la humanidad, pues de su mano salieron los primeros hombres hechos de arcilla; en otras ocasiones la mitología nos lo presenta como un bienhechor de la humanidad. Después de devolverle a los hombres el fuego arrebatado por Zeus, fue castigado por éste a permanecer eternamente encadenado con cables de acero en el Cáucaso, y a que un águila, nacida de Equidna y de Tifón, le devorara el hígado, que constantemente se regeneraba para aumentar su padecimiento, del que fue liberado por Hércules, el hijo de Zeus. Prometo también está ligado en la mitología con el don profético, y con la inmortalidad, que logró del centauro Quirón[54].

Dentro del universo daliniano, proclive al mundo de la alucinación en ocasiones doloroso, esta imagen entra de lleno tanto por el hecho de haber sido *Prometeo* el creador de la humanidad, como por el castigo que sufrió, siendo igualmente valorables en este sentido el don profético que tenía y su naturaleza inmortal. Destaquemos, asimismo, el abigarramiento con el que nos presenta la testa de Prometeo, aunque no por ello la obra pierde unidad plástica, antes al contrario, ya que logra relacionar magistralmente el espacio más abstracto que le sirve para perfilar la cabeza del personaje, con el planteamiento figurativo del rostro mismo.

***Prometeo,* 1960**

320 x 280 mm. Aguatinta y punta seca.
Firmado: Dalí, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Referencia en la parte trasera de la estampa: «Puede ser prueba de artista. Me informan hay 10 ejemplares numerados del I al X y 150 ejemplares numerados del 1 al 150. La plancha rayada se encuentra en poder de un coleccionista de Alicante propietario del ejemplar I/X y dirigente en esa provincia de un conocido partido político.
"Prometeo". Buena época del Dalí grabador. Puede ser ejemplar fuera de comercio en este caso rarísimo». Conserva el sello del anticuario de quien debe proceder esta anotación.

Roberto Donderis

Valencia, 1934

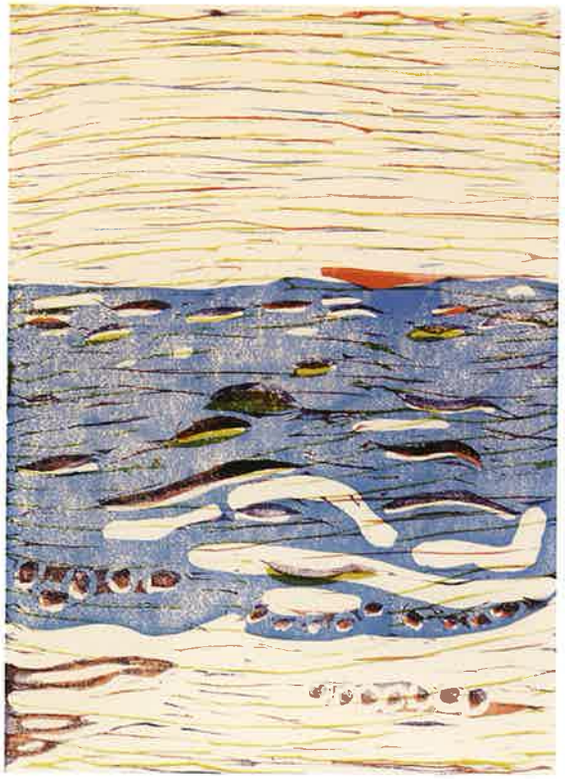
Pintor y grabador valenciano, Roberto Donderis inicia su trayectoria artística en la Escuela de Bellas Artes de Valencia para seguir estudiando en l'Ecole de Beaux Arts de París y en l'Ecole de Métiers d'Art, también de la ciudad del Sena, donde tiene el privilegio de celebrar una exposición individual, por concurso, en el Club des Solitaries (1953) y en la Galería Bouquinerie de Beaux Arts (1958).

Posteriormente se instala en Madrid, desde donde ha desarrollado una intensa carrera artística, en la que destacan las muestras individuales organizadas en las galerías Estil (1967) Pinazo (1972) y Goya 2 (1976), de Valencia, o en las madrileñas Círculo 2 (1968), Arteluz (1972), Toison (1973), El Coleccionista (1975), Berthaud (1986), Duayer (1991), Rafael García (1991) y en la Galería Ra del Rey (1994); añadamos las muestras que ha celebrado en las galerías Grifé y Escoda, de Palma de Mallorca (1973); o Simancas de Santander (1977, 1980). Fuera de España ha expuesto en la Galería de Arte Vigente, de Caracas (1981); y ha participado en la exposición *La luz en la pintura española de los siglos XIX y XX,* celebrada en Amberes en 1981. Entre sus galardones, cabe citar que en 2003 Roberto Donderis fue propuesto para ingresar en la Academia Internazionale Gentilizia *Il Marzocco* de Florencia[55].

El trabajo de Donderis se caracteriza por las marinas y paisajes sintéticos, muy personales y alejados de los conceptos tradicionales del género, y que en su paleta se convierten en un medio para expresar un sentimiento lírico casi abstracto. La abstracción la consigue a través de la síntesis, por medio de una figuración desprovista de todo tipo de anécdotas y reducida al puro nervio, según anota Manuel Vicent[56]. Un lirismo que logra por medio del color y la sutileza en la forma de distribuirlo. Su estética, según Vicent, «aparece inducida por un talante de síntesis poética: la forma de elegir el color, la sutileza casi alada de abrirse en el lienzo dan al pai-

1. *Marina I*, 1983
Marina I

340 x 250 mm. Xilografía, P/A. Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



2. *Marina II* (detalle), 1983
Marina II

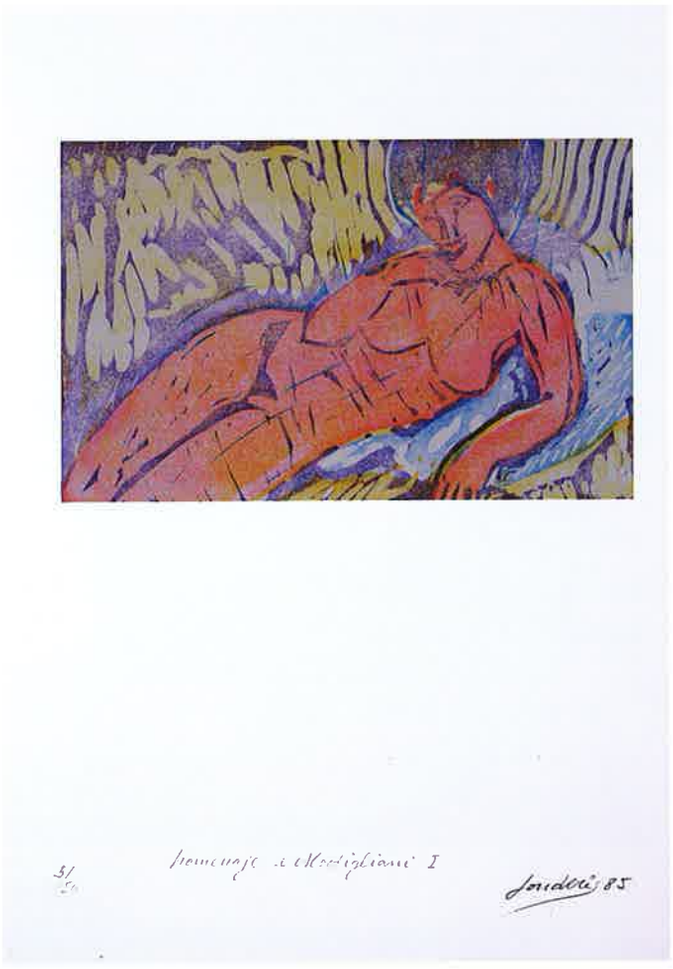
340 x 250 mm. Xilografía, N.º 23/100 (2ª Ed.). Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

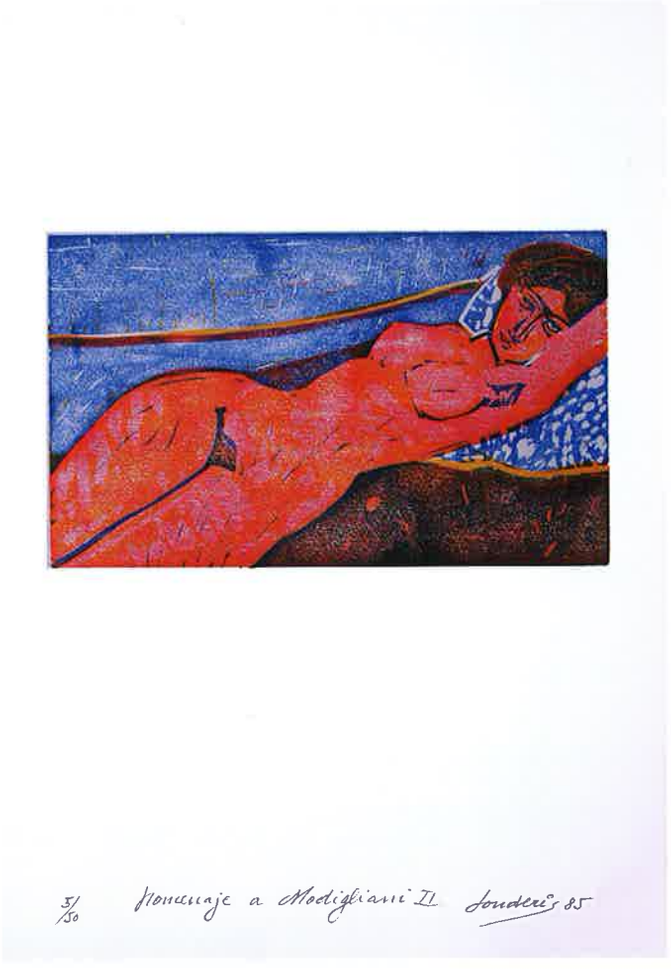
3. *Barcas*, 1983
Barcas

245 x 330 mm. Xilografía, N.º 23/100 (2ª Ed.).
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

4. *Barcas abandonadas* (detalle), **1983**

245 x 330 mm. Xilografía, P/A.
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.





saje de Donderis una sensación sutil de haber encontrado el punto equidistante del ser y no ser entre la expresión y la sugerencia».

Como bien podemos apreciar a través de la Colección de grabados que el Museo de Bellas Artes de Badajoz conserva de este artista, son obras en las que cobra inusitado protagonismo el amplio trazo que utiliza, casi gestual o automático, recurriendo a calidades *matéricas* y a fuertes contrastes cromáticos que, en el caso de sus figuras, se resuelve por medio de unas pocas líneas escuetas, que, en el caso de los grabados que nos ocupan, rayan el talante expresionista. Son, además, grabados en madera, xilografías, estampados a mano por el propio artista, lo que demuestra la intervención del mismo en el proceso creativo. También utiliza técnicas como las aerografías sobre linóleo. En suma, toda una serie de técnicas de imprimación que le permiten una traslación y fusión del dibujo en el color, con matices de *collage* con los que logra realzar las concreciones de volumen o relieve inmersos en la «linealidad casi acuática del espacio»[57].

También cabe afirmar, al ver los grabados del Bellas Artes, que Donderis es un fauve, según José Hierro[58], aunque no utilice una expresión de tonos arbitrarios y contrastados, pues somete a la realidad a un proceso de metamorfosis para convertirla en signo personal, y lo hace a través de una acumulación de ritmos dinámicos, donde las pinceladas, los trazos, las manchas apresuradas flotan sobre un fondo incoloro que porta su luminosidad y acentúa el carácter fragmentario al que nos venimos refiriendo. Es de imaginar que el *homenaje* que le hace al pintor italiano, luego afincado en París, Amadeo Modigliani (1884-1920) está relacionado con la riqueza de colorido y las soluciones plásticas, de logrados contrastes, por los que hoy se valora su obra.

5. *Homenaje a Modigliani I*, 1985
Homenaje a Modigliani I

270 x 170 mm. Xilografía, N.º 5/50.
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

6. *Homenaje a Modigliani II*, 1985
Homenaje a Modigliani II

270 x 170 mm. Xilografía, N.º 5/50.
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

7. *Homenaje a Modigliani III,* 1985
Homenaje a Modigliani III

270 x 170 mm. Xilografía, P/A.
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

8. *Homenaje a Modigliani IV,* 1985
Homenaje a Modigliani IV

270 x 170 mm. Xilografía, N.º 4/50.
Firmado: Donderis, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Ángel Duarte

Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 – Sierre-Sion, Suiza, 2007

La obra de Ángel Duarte está representada en el Museo de Bellas Artes a través de una carpeta de siete serigrafías donde el artista rinde homenaje a otro de los próceres de nuestro pasado artístico admirado por él, Francisco de Zurbarán. Esta serie de estampas nos permiten comprobar la recepción que se hizo en nuestro país de las propuestas surgidas en Europa a raíz del desarrollo de la abstracción geométrica y del arte experimental, que en las primeras décadas del siglo pasado abanderaron autores como K. Malevitch, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, y después Víctor Vasarely, Max Bill o Joseph Albers. En España tuvo varios representantes, como Eusebio Sempere y el *Equipo 57,* uno de cuyos miembros fundadores fue Ángel Duarte, quien se unió a los también pintores José Duarte y Agustín Ibarrola, y a los arquitectos Juan Cuenca y Juan Serrano –a ellos se uniría posteriormente el danés Thokild Hansen–. El trabajo colectivo del equipo se desarrolló dentro de la abstracción geométrica, identificado con la búsqueda de una estética de carácter normativo alejada del expresionismo y del informalismo[59].

La formación de Ángel Duarte se desarrolló en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid entre 1945 y 1948, donde tuvo sus inicios como pintor expresionista, al tiempo que se relacionó con una amplia serie de artistas que abrieron la vía colectiva en su trayectoria en la Casa de Campo, siendo un asiduo a las tertulias que se celebraban en torno al Café Gijón, el Museo del Prado, que muchas veces visitó para copiar obras, y el Círculo de Bellas Artes. Fue en este marco donde conocería a Ibarrola.

Después de intentar salir de España clandestinamente desde 1949, logra llegar a París en 1954. Tras la disolución de una primera iniciativa colectiva, el *Grupo Espacio* (1954), funda el *Equipo 57* junto a los artistas antes citados, bajo la influencia teórica que en ellos ejerce la gran personalidad de Jorge Oteiza, primordial en la consolidación del nuevo código estético. En el *Manifiesto* que hacen público en el Café Rond-Point de París, ponen de relieve su empeño de crear un arte analítico poniendo en práctica una abstracción muy calculada, y su intención explícita de emanciparse de los círculos mercantiles burgueses del arte, y de oponerse a la política cultural que se desarrollaba en España durante estas fechas. En la práctica de su actividad artística, se identifican con la corriente geométrica concreta, para encontrar una estética normativa e intelectual, y alejarse así de la intuición emotiva de los expresionismos abstractos o informalismos de los años cuarenta y cincuenta. A partir de 1961 el grupo dejó de funcionar como tal, aunque no se disolvió de forma definitiva hasta 1966, en la exposición celebrada en la Galerie Aktuell de Ginebra y después en Berna.

Disuelto el *Equipo 57,* Duarte se instala en Suiza y forma en 1967 el *Grupo Y* en colaboración con Walter Fischer y Robert Tauner, y en consonancia con la estética que había emprendido el Groupe de Recherche d'Art Visuel de París, centrada en la investigación científica óptica y cinética. En los años ochenta y noventa, el artista recupera sus experiencias con el grupo *Equipo 57,* vuelve a la pintura, y realiza ciclos pictóricos como los titulados *Sion* (1980-1985), *Zurichois* (1985-1996) y el *Homenaje a Francisco de Zurbarán* (1993-1997).

A este último ciclo pertenece la homónima carpeta de serigrafías que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Son siete grabados ejecutados dentro de la propuesta de abstracción geométrica y concreta que desarrolló con el *Equipo 57.* Todas las obras presentan la misma división modular interna, variando la disposición de los colores en cada una de ellas y su combinación, lo que le permite realizar un minucioso análisis de los mismos según el fondo, la tonalidad y la luz con los que concibe cada una de las obras. El resultado entronca con la estética normativa e intelectual que en su momento se propuso lograr el *Equipo 57,* originando una obra de impacto matemático, severo y racional.

Este *Homenaje a Francisco de Zurbarán* fue patrocinado por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, y se expuso en la Galería Denis René el año de su publicación, 2000. El ejemplar que conserva el Museo de Bellas Artes procede de la donación que hizo del mismo en 2001 la citada Consejería de Cultura[60].

***Homenaje a Francisco de Zurbarán*, 2000**

450 x 450 mm. Serie de siete serigrafías, N.º 12/100.
Estampación sobre papel Arches de 200 gramos.
Firmadas: A. Duarte, en el áng. inf. dcho. de las estampas.
La obra consta de 100 ejemplares numerados del 1 al 100 y de 20 pruebas de autor numeradas del I al XX (en la edición de la Galería Denis René).
Impreso en los Talleres Jérome Arcay de París.
Donación de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 2001.

Alberto Duce Baquero

Zaragoza, 1916 – 2003

Alberto Duce está considerado hoy día como una de las grandes firmas de la pintura aragonesa. Pintor, grabador y dibujante, cuya formación transcurre en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, para ingresar con posterioridad en el Estudio Goya, donde asiste a las sesiones de dibujo al natural y permanece hasta 1936. Desde muy temprano comenzó a realizar carteles publicitarios cinematográficos, además de ilustraciones para periódicos y revistas y dibujos para la publicidad. En 1942 se traslada a Madrid con el objetivo de completar su formación; copia a los grandes maestros del Museo del Prado, acude al estudio de Eduardo Chicharro y asiste a las clases de dibujo del Círculo de Bellas Artes. Y mantiene, de forma paralela, una intensa actividad realizando decorados para el teatro, retratos, diversos murales e ilustraciones para las entonces tan de moda novelas cortas[61].

En 1948, fruto de la Tercera Medalla que logra en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año[62], es becado por el Instituto Francés para viajar a París y ampliar sus conocimientos en la Ecóle de Beaux Arts y en la Academie Chaumiére. Al año siguiente logra el Gran Premio de Roma, con una pensión que le permite viajar a los Estados Unidos e instalarse hasta 1962, ejerciendo como pintor de retratos al tiempo que perfecciona la técnica del grabado. Allí estudia en The Arts Students League de Nueva York y también ejerce de asesor artístico de la Embajada de España. En 1962 regresa a nuestro país y obtiene en 1965 la Beca March que le permite regresar a París y estudiar grabado en el Atelier de Hayter.

Las dos facetas que cultiva en EE.UU. y perfecciona en Francia son las que tenemos representadas en la única obra grabada que conserva del artista el Museo de Bellas Artes de Badajoz, una bella estampa con la efigie de *S.M. el Rey D. Juan Carlos I de España* ejecutada al aguafuerte, aguatinta y toques de punta seca, que demuestran la gran versatilidad de Alberto Duce para las técnicas grabadas. En el retrato se advierte la calidad pictórica por medio del manejo de la estampación, dando a la efigie del monarca un empaque fruto de la calidad técnica del proceso de ejecución. Esta obra forma parte de la Colección del Bellas Artes desde 2005, fecha en que fue donada a la Pinacoteca junto a cuatro dibujos más del artista[63].

A su actividad como grabador se une también la de ilustrador, que ya practicaba en sus años de formación y que continúa tras regresar de EE.UU. y, sobre todo, una vez que se asienta definitivamente en España a partir de 1983. Destaquemos la ilustración con diez aguafuertes de *Los Poemas* de Safo (1974) y la *Soledad* de Góngora (1983), a quien también tiene dedicado un bello grabado al aguafuerte con un lenguaje mucho más rupturista que el tradicional y, en cierto modo, academicista retrato del Rey al que hemos aludido.

La obra de Alberto Duce se caracteriza por la figuración ordenada, pese a que ha sido un artista en contacto con los lenguajes más rupturistas y renovadores. Podemos decir que su pintura se adscribe a la llamada Escuela de Madrid, donde prima el dibujo de trazo limpio, que define nítidamente los perfiles de sus figuras, dedicadas sobre todo a la mujer.

La constante formación de Alberto Duce se ha mantenido en paralelo a su intensa actividad expositiva, que se cifra en una amplia serie de muestras individuales y colectivas celebradas en Zaragoza, Huesca, Valencia, Madrid, Córdoba, León, Salamanca, Tarragona, Santander, y un largo etcétera, así como también en Washington o Santa Fe.

Entre los numerosos galardones que logró alcanzar Alberto Duce, destaquemos la ya citada Medalla de Tercera Clase de la Nacional de 1948, lo mismo que en el certamen de 1964. En 1948 también logró una Medalla de Oro en el IV Salón de artistas aragoneses, y en 1949 una de Plata en la Exposición Nacional de Estampas de la Pasión. Fue Segunda Medalla en el XVIII Salón de Grabado, 1965; Primera Medalla de Pintura en el Salón de Otoño de 1973, etc. Todo ello justifica que en la actualidad su obra esté representada en Museos como el Reina Sofía, el Museo Nacional de Bellas Artes de Zaragoza, el Museo del Alto Aragón en Huesca, etc.

***S.M. el Rey D. Juan Carlos I de España,* 1980**

730 x 565 mm. Aguafuerte, aguatinta y toques de punta seca, N.º 108/125. Firmado: Alberto Duce, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en áng. inf. izqdo. dentro del grabado. Donación de 2005, de Dª. Josefina Clavería Julián.

Francisco Esteve Botey

San Martín de Provensals, Barcelona, 1884 – Madrid, 1955

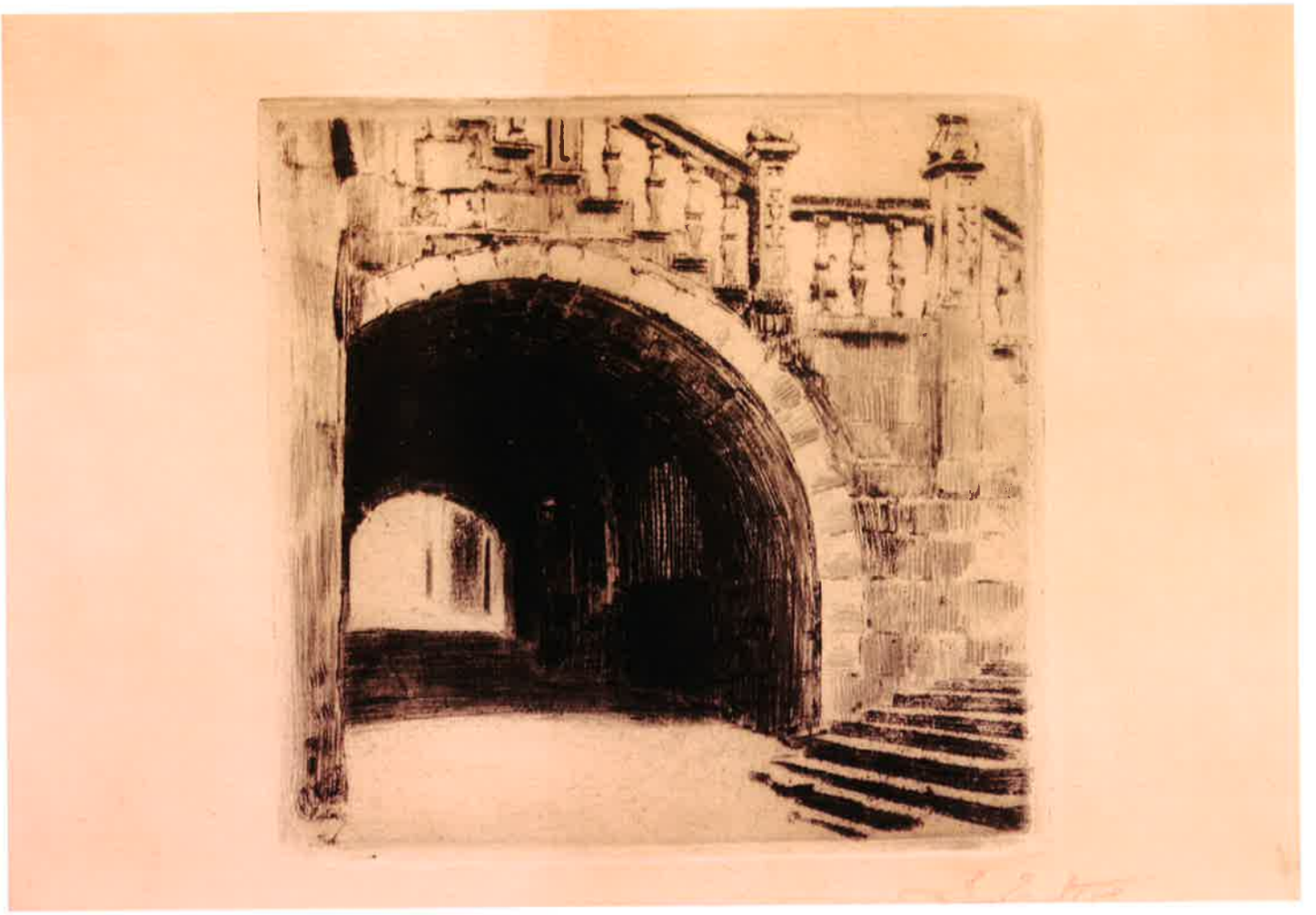
Aunque barcelonés de nacimiento, Esteve Botey cursó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, donde fue discípulo de Ricardo de los Ríos y colaborador de Carlos Verger Fioretti en la Cátedra madrileña de grabado. En 1908 obtuvo una pensión en Roma con Leandro Oroz, que le permitió viajar también por Francia, Bélgica, Inglaterra y Suiza, lo que a su vez le permitió, según A. Gallego, evolucionar desde el grabado de reproducción, con el que obtuvo sus primeros premios, al de creación, es decir, a una interpretación del paisaje, las vistas urbanas y las marinas de gran belleza plástica[64].

Con su tríptico, de gran empeño, *Barcas en el puerto* consiguió una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1920 y un Primer Premio en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929; previamente había alcanzado medallas de Tercera y Segunda Clase en 1908 y 1910, y 1915, respectivamente. Asimismo, fue Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Panamá (1916), y fue en varias ocasiones Premio Nacional de Grabado[65].

Como organizador, Francisco Esteve intervino en la formación del grupo de *Los 24* en 1928, que dio origen después a la Agrupación Española de Artistas Grabadores. Asimismo, fue secretario de la Sección de Grabado del Madrileño Círculo de Bellas Artes, promotor de la revista titulada *La Estampa* (1911-1914), en la que destacan las obras de Ricardo Baroja, del ya citado Leandro Oroz, A. de Riquer o el mismo Esteve –*Paisaje nevado, Palacio de la Magdalena (Valladolid),* etc.–[66].

En la trayectoria del artista destaca especialmente su dimensión como docente, en la que desarrolló una extensa labor como profesor de pintura decorativa, Catedrático de Grabado en la Escuela Especial, profesor de dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y director de la Residencia de pintores de El Paular. Dada su labor en la Cátedra de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, Esteve constituye el *enlace* entre el pasado y el presente en la evolución del grabado español después de la Guerra Civil[67]. Esta especial vocación pedagógica, y su pertenencia al grupo de *Los 24,* le hicieron ser un incansable difusor de las técnicas y de la historia del grabado, a través de una serie de volúmenes a los que aún hoy día es necesario acudir: *El grabado* (Madrid, 1924), *El desnudo en el arte* (Madrid, 1926), *Historia del grabado* (Barcelona, 1935), *El grabado en madera y su acrecentamiento en España* (Madrid, 1942), *Francisco de Goya y Lucientes. Intérprete genial de su época* (Barcelona, 1944), *El grabado en el decorado e ilustración del libro* (Madrid, 1942 y 1944, 3 vols.), etc.

Lo mismo que Manuel Castro Gil, a quien sucederá en la Cátedra de Grabado, la obra de Esteve Botey no supone, en palabras de Valeriano Bozal, una renovación en lo que él entiende como el camino hacia el grabado contemporáneo[68], logrando con su actividad mantener la técnica, pero dentro de un aislamiento hacia lo que él denomina el provincialismo y, en general, dentro de los parámetros del regionalismo. Así lo podemos comprobar en el aguafuerte que se conserva en el Bellas Artes de Badajoz, titulado *Arco de escalinata,* y en el cual nos ofrece una de esas vistas de ciudad que fueron tan frecuentes desde su difusión a partir el siglo XIX.



***Arco de escalinana*, s.f.**

140 x 140 mm. Aguafuerte.
Firmado: F. Esteve, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Entrada en el Museo: 15/VI/1995.

Óscar Estruga Andréu

Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 1933

Dentro de la evolución del grabado contemporáneo, Óscar Estruga representa una opción –con todas las reservas que esto implica– *más conservadora* dentro de toda la amplia serie de propuestas que han convertido en la actualidad al arte gráfico en un proceso creativo, donde prima la intervención física sobre la materia para subrayar así el carácter individual del artista creador –que en muchas ocasiones recurre a técnicas de última generación como pueda ser la creación de una matriz digital con la que genera la imagen final–. Óscar Estruga prefiere poner el acento sobre la técnica tradicional del aguafuerte y el aguatinta, recurriendo, sin embargo, a un universo personal que enlaza, en muchos casos, con las propuestas temáticas del Decadentismo, unido a su maestría con el dibujo y cierta seducción por la renovación formal de las vanguardias[69].

Formado entre 1955 y 1965 en la Escuela de Ares y Oficios de Vilanova i la Geltrú y Madrid, y con posterioridad en el Círculo de Bellas Artes de esa misa ciudad, Estruga ha desarrollado una importante y versátil actividad artística como dibujante, pintor, escultor, grabador e ilustrador de libros, actividad en la que muy pronto destacó gracias a las láminas originales que hizo para ediciones de bibliófilos, como *El Libro de los sonetos* (1966), *El Rubayat* y *El Libro de Buen Amor* de la Editorial Marte (1967); o aguafuertes para la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega y para *La Isla de Hada,* de Poe, editadas por Casariego en 1978 y 1981. Recientemente ha ilustrado las *Coplas de Jorge Manrique* para la Editorial Rembrandt. Y en 1964 recibió el premio Codex por la ilustración de *El Quijote.*

A la repercusión de su actividad como ilustrador se suma su amplia trayectoria expositiva, que se inicia en 1956 con la muestra individual que celebra en las Galerías Layetanas de Barcelona, cuatro años antes de presentar su obra en la Sala Fernando Fe de Madrid. También ha expuesto en las madrileñas galerías Foro (1973), donde tuvo lugar la presentación de la serie *Mitologías,* y Biosca (1986), en la que dio a conocer su actividad como escultor y dibujante. En 1988 expuso en el Pabellón de la Ciudadela de Pamplona. También ha participado en las bienales de Middelheim (Bélgica, 1969), Sao Paulo (Brasil, 1969), Rijeka (antigua Yugoslavia, 1980), Nicea (Grecia, 1985), etc.

Una larga actividad expositiva que se ha visto recompensada con palmarés como la Beca que obtuvo en 1964 de la Fundación Juan March, o el Premio de Dibujo en los Concursos Nacionales de 1974.

La obra temprana de Óscar Estruga se caracteriza por la seducción e influencias que tomó de la pintura catalana, con un estilo figurativo de influencia picassiana, que no ha abandonado, y una especial atención por la línea y el trazo firme. A mediados de los años sesenta viaja a París, donde comenzó a dedicarse de pleno a la escultura y al dibujo. Posteriormente, su propuesta empezó a caminar dentro de las pautas del constructivismo para, desde 1974, renunciar a él y retornar a aquella primera figuración, que a partir de ahora se dejará influir del expresionismo para crear un mundo fantástico, donde las referencias a la temática *decadentista* y el filtro surrealista son evidentes. A ello se une la inclinación del artista hacia el *neomanierismo* desde 1980, lo que da lugar a imágenes oníricas, muy decorativas, no exentas de un alargamiento poco natural que proviene de la admiración que siente el artista hacia la obra de El Greco. Así lo podemos apreciar en los aguafuertes que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz en su Colección, de las que destaca la lámina titulada *Imágenes III,* y la visión onírica que nos ofrece de las jerarquías eclesiásticas y el juicio al que éstas se someten junto a los demás hombres, cual si de una *vanitas* del barroco se tratara.

Figuran obras suyas en el Smithsonian Institute, USA; Museo Reina Sofía de Madrid; en los Museos de Arte Contemporáneo de Ibiza, Villafamés (Castellón), Managua (Nicaragua) y Guinea Ecuatorial; en el Museo del Dibujo del Castillo de Larres, en Sabiñánigo (Huesca), en el de Arte Figurativo de Toledo y en el del Grabado de Marbella; en las fundaciones Mapfre, Florencio de la Fuente, Huete (Cuenca), y Beulas (Huesca), además de las colecciones Hispano y BBVA.

1.*Amanecer,* s.f.

280 x 370 mm. Aguafuerte.
Firmado: Estruga, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Extremadura, actual Consejería de Fomento.

2.*Imágenes I,* s.f.

280 x 370 mm. Aguafuerte.
Firmado: Estruga, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Extremadura, actual Consejería de Fomento.

3.*Imágenes II,* s.f.

280 x 370 mm. Aguafuerte.
Firmado: Estruga, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Extremadura, actual Consejería de Fomento.

▲

***4. Imágenes III*, s.f.**

280 x 370 mm. Aguafuerte, N.º 99/225.
Firmado: Estruga, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Javier Fernández de Molina

Badajoz, 1956

Pintor, grabador, diseñador, ilustrador y ceramista, Fernández de Molina es un artista polifacético que, desde su estudio emeritense, «vive cercano a las oscilaciones de una vanguardia que conoce y siente y le invita a evolucionar. Pintor vehemente y prolífico, se acerca al lienzo o al papel con ánimo expresionista, es decir, estableciendo un diálogo permanente entre los trazos formales y el color. En pleno debate entre la abstracción y la figuración, opta por introducirse en el mundo de la representación y cuestionarse su validez en las últimas series que ha realizado. Dentro de su generación son pocos los artistas que han manejado con tanta audacia el pincel y la paleta o empleen una libertad absoluta a la hora de enfrentarse con los lienzos» (Lozano Bartolozzi, 2008, p. 434).

Javier Fernández de Molina nace en Badajoz en 1956, y su formación artística transcurre en la sevillana Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría entre los años 1977 y 1982; allí mantuvo un estrecho contacto con los pintores sevillanos que representaban la *vanguardia,* como Roberto Reina, José Luis Pajuelo, Daniel Santillana, Andrés Herrera, Antonio Galbán, etc., lo que sin duda le sirvió para adquirir las bases y, tras pasar aquel período de formación academicista, abrir una primera etapa donde dio entrada a un tipo de pintura de raíz postcubista, donde la luz y el color se conjugan con el trazo, propio del expresionismo antes citado, que abarcaría hasta el año 1988. Entre los temas de este momento cabe citar la serie titulada *Palmeras,* que ejecuta después de realizar un viaje por la región murciana en 1984, o la serie de serigrafías, de ese mismo año, conocida bajo el nombre de *Alabastro,* realizada de forma conjunta con sus amigos Juan Carlos Núñez, Ceferino López y Antonio Gómez, y que le abrió de lleno las puertas hacia las técnicas de reproducción múltiple. Del año siguiente, 1985, son otras dos carpetas de serigrafías tituladas *Luisa* y *Homenaje a Matisse.*

Acabada su etapa de formación, Fernández de Molina regresa a Badajoz en 1982 y se traslada a Mérida al año siguiente para ejercer la docencia como profesor de dibujo artístico en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. También crea la revista *Paso a Paso* con los pintores Luis Ledo, Miguel Galano, el ya citado Ceferino López y el poeta experimental Antonio Gómez.

A partir de 1988 el artista revisa algunos de sus postulados y opta por abordar una reducción del grafismo para acentuar los contrastes de color, que son mucho más sintéticos, y el gesto, según se desprende de sus series más emblemáticas dedicadas a los peces, a la tauromaquia y al mundo clásico. Y a partir de mediados de la década de 1990, Fernández de Molina evoluciona de nuevo, y lo hace hacia un predominio de la mancha y el color, iniciando un camino hacia la abstracción, que se vio materializado en 2005 con la exposición titulada *La ruta de la seda.* Los motivos figurativos que incluye son meras excusas para que el gesto prevalezca; el color sirve de aglutinante del espacio y para introducir al espectador en una obra austera, abierta, enérgica y sutil, en palabras de Lozano Bartolozzi. En esta línea de trabajo debemos incluir el grabado sin título, de impresión digital, que se conserva del artista en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Pertenece a la carpeta gráfica titulada *Yuste 2008,* una serie conmemorativa de la que también se guardan en la Pinacoteca badajoceña obras grabadas de Mon Montoya y Eduardo Naranjo. En el caso de Fernández de Molina, es plausible la evolución del artista hacia la abstracción, pues los motivos figurativos que aparecen en la obra son, como decíamos, una mera excusa para que el gesto prevalezca, dando primacía a las suaves manchas de color que utiliza para construir esta obra plena de sensaciones para el espectador, a quien logra devolver hacia una imagen casi *onírica* del Real Monasterio de Yuste.

De su larga y fructífera trayectoria artística cabe destacar las exposiciones que, de forma individual, ha organizado —por ejemplo— dentro del ciclo *Nueva Imagen* de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura, junto a las celebradas en el Colegio Oficial de Arquitectos de Badajoz (1986) y de Sevilla (1987), en la Asamblea de Extremadura, bajo el título *Fernández. de Molina. Pinturas 1979-1993* (1993), en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz (MEIAC), donde celebró una retrospectiva titulada *Antológica* en 2003, que luego se trasladó al Museo José Luis Cuevas de México, o en IFEBA, donde se exhibió un conjunto de sus trabajos bajo el título *Al sur* (2003). A todas ellas se suma una larga serie de exposiciones individuales. ●

***Sin título,* 2008**

755 x 560 mm. Impresión digital, N.º 147/150.
Firmado: F. de Molina, áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra pertenece a la serie conmemorativa *Yuste 2008*.
Entrada en el Museo: 2008.

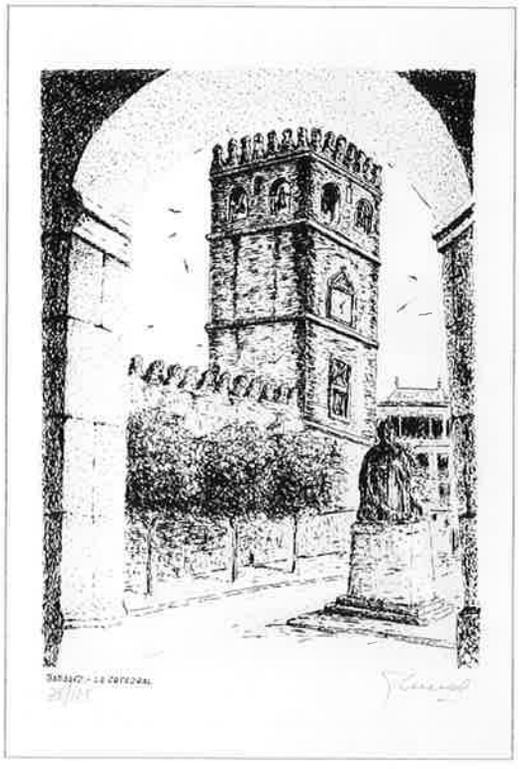
Fernando González de las Cuevas Gómez

Oliva de la Frontera, 1941

Desde que Fernando Garrorena inmortalizara con sus fotografías las imágenes del Badajoz que vivió la participación de Extremadura en la Exposición Universal que la ciudad hispalense acogió en 1929, unido a los cuadros que artistas como Adelardo Covarsí plasmaron de la ciudad junto a sus entornos y antiguos monumentos, las imágenes de la capital de la Baja Extremadura se han convertido en un tema bastante frecuente para nuestros artistas más proclives a un estilo artístico seducido aún por el academicismo. Así lo podemos comprobar en los seis grabados que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz del pintor oliveño Fernando González de las Cuevas. En ellos se pone de manifiesto las dotes del artista para el dibujo, alabado en su momento por el crítico extremeño Antonio Zoido, y palpable en la serie de imágenes en las que recrea desde la torre de la Catedral badajoceña, vista desde los soportales del Ayuntamiento, hasta los márgenes del Guadiana, sin olvidar las obligadas referencias a las puertas emblemáticas de la antigua ciudadela.

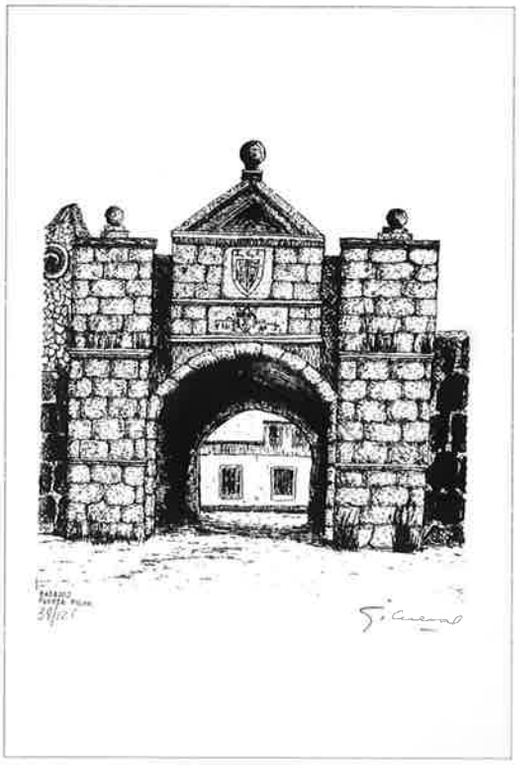
González de las Cuevas es un pintor de formación autodidacta, que llega a Badajoz con apenas nueve años de edad, cursa el Bachillerato y entra a trabajar, en 1985, como personal del Ministerio de Educación y Ciencia, de donde pasa a la Junta de Extremadura. Dedicado sobre todo a realizar dibujos a plumilla, ha recreado también un mundo muy personal en obras como la serie titulada *La casa del Ocio,* inspirada en arquitecturas góticas envueltas en ambientes mágicos, fantásticos y literarios.

Según él mismo declaraba para *El Periódico Extremadura* en 2004, sus principales trabajos y exposiciones han sido «tres muestras en el Colegio de Arquitectos, sobre todo dibujo a plumilla, y también tres carpetas que reflejan los principales monumentos de la ciudad» de Badajoz, en cuyo casco antiguo encuentra la inspiración para sus obras[70].



1. *Badajoz. La Catedral,* s.f.
BADAJOZ - LA CATEDRAL

310 x 230 mm. Aguafuerte, N.º 38/125. Firmado: G. Cuevas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

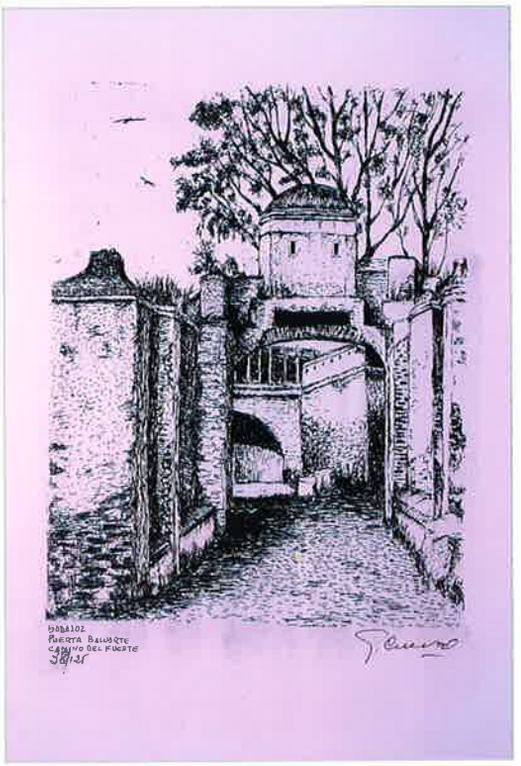


2. *Badajoz. Puerta Pilar,* s.f.
BADAJOZ // PUERTA PILAR

310 x 230 mm. Aguafuerte, N.º 38/125. Firmado: G. Cuevas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

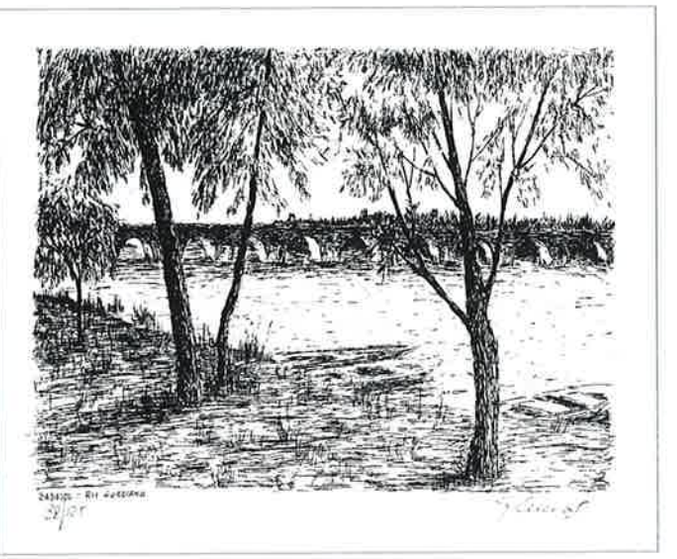
3. *Badajoz. Puerta de Palmas*, s.f.
BADAJOZ // PUERTA DE PALMAS

310 x 230 mm. Aguafuerte, N.º 38/125. Firmado: G. Cuevas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



4. *Badajoz. Puerta Baluarte. Camino del fuerte*, s.f.
BADAJOZ // PUERTA BALUARTE // CAMINO DEL FUERTE

310 x 230 mm. Aguafuerte, N.º 38/125. Firmado: G. Cuevas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



5. *Badajoz. Río Guadiana*, s.f.
BADAJOZ - RIO GUADIANA

310 x 230 mm. Aguafuerte, N.º 38/125. Firmado: G. Cuevas, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Luis Gordillo Sánchez

Sevilla, 1934

En el panorama artístico español de los últimos cincuenta años, resulta bastante peculiar la trayectoria artística del pintor sevillano Luis Gordillo. Según anota Francisco Calvo Serraller[71], por edad pertenece a la generación de informalistas españoles que, a través del grupo *El Paso* (1957), dieron a conocer sus propuestas renovadoras; empero, su tardía vocación al mundo del arte, al que no se dedicó por entero hasta terminar los estudios de Derecho en Sevilla en 1955, hizo que su obra primera estuviera al margen de esos presupuestos plásticos, que, por otro lado, fueron los primeros en alcanzar una cierta proyección internacional. Lo mismo cabe decir de las corrientes *Pop* y geométrica que triunfan en la década de los sesenta, en las que sí mantuvo, por el contrario, una militancia vanguardista más activa, lo mismo que también se dejó seducir por el antes citado Informalismo, aunque lo hizo siempre sin renunciar a las exigencias de su complicada personalidad[72]. De todo ello se deriva la dificultad que entraña explicar la evolución de Gordillo sin tener en cuenta además la raíz expresionista de su pintura, que gira de forma obsesiva en torno a él mismo y a sus estados de ánimo.

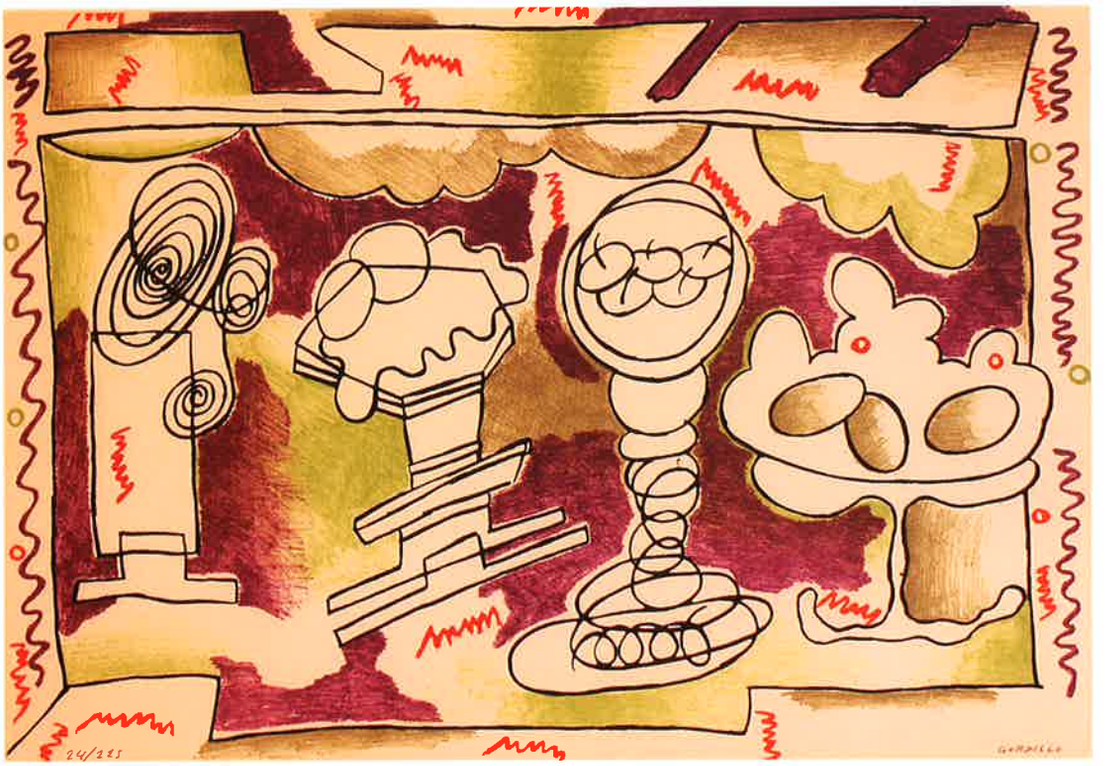
Después de acabar sus estudios de Derecho, Gordillo decide dedicarse por entero al mundo del arte, e ingresa y permanece durante los dos primeros cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. A principios de 1958 se establece en París y entra en contacto con diversas tendencias informalistas gracias a las obras de Fautrier, Dubuffet y Wols que pudo contemplar, aunque lo que realmente le atrajo de esta propuesta fue sobre todo su intensidad y el sentido experimental con el que trabajaban. Esta obra informalista dio lugar a la primera exposición del pintor en Sevilla durante el mes de marzo de 1959, y cuyas críticas desfavorables ocasionaron el regreso de Gordillo a París. Fue además en esa época cuando comenzó su relación con el psicoanálisis, que prácticamente ya no abandonará[73].

A esta influencia se sumó, a comienzos de los sesenta, el acercamiento que el artista pudo experimentar, gracias a una estancia en Londres en 1962, a Giacometti, Bacon y al *Pop art,* que determinarán la evolución de su pintura hacia la figuración, a la que seguirán las series integradas por el constructivismo geométrico característico del grupo *Nueva Generación*, que capitanea el pintor y crítico Juan Antonio Aguirre. Fruto de su constante investigación en el mundo de la pintura y de su insatisfacción personal consigo mismo, Gordillo decide abandonar la pintura en 1969. Y cuando vuelva, en 1971, lo hará practicando sus llamados *dibujos automáticos,* ante los que se sentirán en cierto modo atraídos los jóvenes artistas insatisfechos con el arte del momento, dando lugar a la *Nueva Figuración Madrileña.* En los años ochenta, el artista retoma su interés por el psicoanálisis de un modo más profundo, con una tendencia posterior a hacer su obra más abstracta y simbolista, donde son características las imágenes biomórficas y semiautomáticas.

En estas *crisis* y *renacimientos* continuos del pintor el dibujo siempre ha jugado un papel determinante; un dibujo libre y automático en el que se ha dejado seducir por las distintas corrientes con la que ha entrado en contacto: el automatismo surreal y el *pop* americano y europeo, la ironía picabiana, la nueva figuración de Bacon y, en ciertos puntos, de Giacometti. A ello se unen una serie de *componentes* o puntos de referencia, según Bozal, entre los que cita los análisis cromáticos que son propios de la serigrafía y de la fotografía[74].

No menos importancia que la práctica de la pintura ha tenido en su carrera el arte gráfico. Fruto de su constante investigación, Gordillo se ha interesado por muy diversas técnicas, como el aguafuerte, aguatinta, punta seca, barniz blando, litografía, serigrafía, etc. Sus más recientes investigaciones le han llevado a aplicar los recursos de la técnica digital, logrando excelentes resultados visuales. En la Colección del Museo de Bellas Artes de Badajoz se conservan dos serigrafías en las que podemos apreciar las distintas influencias antes mencionadas por las que ha atravesado la evolución artística de Luis Gordillo, con un especial acento del psicoanálisis.

La aportación de este artista al arte español contemporáneo fue reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas que logró en 1981. A éste se unen otros muchos galardones y, sobre todo, la presencia de su obra en numerosos museos y colecciones. ●



1. *Bodegón, s.f.*

360 x 520 mm. Serigrafía,
N.º 24/225.
Firmado: Gordillo, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.

2. *Paisaje imaginario,* 1985

360 x 520 mm. Serigrafía,
N.º 24/225.
Firmado: Gordillo, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.

Oswaldo Guayasamín Calero

Quito, Ecuador, 1919 – Baltimore, USA, 1999

Oswaldo Guayasamín es uno de los artistas mejor representados en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, ya que esta Institución custodia en sus fondos el conjunto de grabados, litografías y aguafuertes, que hizo en 1989 con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, para ilustrar la edición facsímil del libro titulado *De Orbe Novo Decades Octo,* que redactara el humanista italiano Pedro Mártir de Anglería (Arona, Italia, 1459-Granada, 1526) entre 1511 y 1516, y publicara en 1530 bajo el patrocinio de Felipe II y la dirección, tras la muerte de Anglería, de Benito Arias Montano. La obra está considerada como la primera historia general sobre las Indias, y en ella se narran los treinta primeros años de la llegada de los españoles a América; se distribuye en ocho partes o décadas, subdivididas a su vez en diez capítulos cada una de ellas. Este conjunto de grabados del Bellas Artes se expuso en su integridad entre los meses de septiembre y octubre de 1999[75].

Nacido en Quito en 1919 en el seno de una humilde familia de escasos recursos económicos, Guayasamín ingresa en la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de Quito en 1932, donde estudia pintura, escultura y arquitectura hasta graduarse en 1941, siendo declarado Mejor Alumno[76]. En esa fecha ya había iniciado su actividad como grabador, un medio expresivo y directo en el que va a materializar los temas por los que transcurre su pintura, y que tienen que ver, fruto de su cuna y de las distintas represalias de las que fue testigo en su país, con una temática de compromiso social centrada en las víctimas, pasadas y presentes, de su querida América Latina; y todo ello en estrecha relación con el *indigenismo,* movimiento plástico desarrollado en Latinoamérica durante las décadas de 1930 y 1940, con el principio estético de volver las miradas hacia las culturas Precolombinas y ahondar en la intelectualización de los estilos primitivistas, de los que Guayasamín llegó a convertirse en Ecuador en su máximo representante. Para ello, el autor utiliza un estilo que ha sido definido como uno de los máximos exponentes del *expresionismo indigenista*, en el que se mezclan una serie de influencias que nos permiten conectar su obra con el muralismo mexicano, especialmente de Orozco y Siqueiros, donde se funde a su vez una clara inspiración en la obra de Picasso –Europa les otorgó la forma para llevar a cabo su credo artístico–; también se deja seducir por las influencias de El Greco y de Goya, que conoce a tenor de sus continuos viajes por Europa. No es difícil justificar, pues, que nuestro artista alcanzara el reconocimiento universal de la crítica y de las distintas instituciones.

Al igual que sucede con los grandes pintores, Guayasamín tiene también varias *épocas* en su arte, seriadas en ciclos temáticos donde sus compromisos ideológicos son materializados a través de expresiones figurativas y diferentes cromatismos. Así, cuando se enfrenta a temas mestizos, el color se simplifica y el expresionismo se endurece, con figuras resaltadas sobre fondos neutros. Distinta es la visión que nos ofrece de los temas indios, donde el cromatismo se hace más brillante y colorista: tierras, ocres, rojos, verdes, etc. El autor mismo, en el libro que publica en 1988 bajo el título *El tiempo que me ha tocado vivir,* divide su obra pictórica y escultórica en tres grandes ciclos: *Huacayñan* o *El Camino del Llanto, La Edad de la Ira* y *La Edad de la Ternura*[77].

Ese tipo de tratamiento lo utiliza el autor en las ilustraciones del libro *De Orbe Novo Decades,* que concibe en dos conceptos diferentes. Uno de estos conceptos es el que utiliza para tratar la parte indígena, que desarrolla en las 17 litografías que forman la primera parte de la obra; se trata por tanto de recrear el mundo indígena, los paisajes, ambientes, vegetaciones, frutos, animales, mitologías..., y lo hace con un vivo colorido y una composición frontal. El tratamiento de las figuras humanas es ingenuo y amable y quedan sumidas en una *Arcadia exótica* no exenta de cierto misterio. Un concepto, en definitiva, impoluto del mundo americano en los momentos previos al Descubrimiento, y al que opone la segunda parte de la obra, formada por 40 aguafuertes, a través de los cuales trata de denunciar el choque brutal que supuso la entrada en contacto de Europa con América. De este modo, nos muestra a los conquistadores españoles en un bloque caracterizado por la reducción cromática, y un dibujo de trazo grueso que nada tiene que ver con el mundo descrito en la primera parte. Los conquistadores aparecen representados con rostros fieros, y hasta

1. Litografías en color

Todas las obras llevan título (atribuido) en el reverso.

Todas las ilustraciones llevan el número de serie 332/350, y van firmadas en el áng. inf. dcho.: GUAYASAMIN.

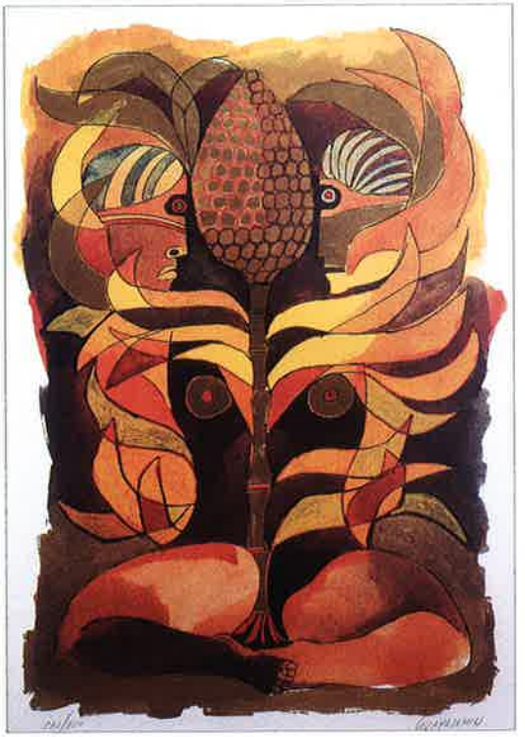
1.1.*Selva tropical*
480 x 680 mm.

1.2.*Dioses indígenas*
340 x 495 mm.

dementes en algunas ocasiones; los caballos siguen una iconografía muy próxima a los del *Guernica* de Picasso; las manos aparecen sometidas a los escorzos inverosímiles de un Greco. Según señala Fernando de Giles, «todo en la obra gráfica de este libro está contrastado: la pureza redonda de los rostros indígenas, con la dureza profunda de los rostros españoles; el colorido exuberante y la composición ingenua de paisajes autóctonos, con el constructivismo frío de la arquitectura colonizadora. El misterio poético de los símbolos y seres mitológicos americanos, con la tragedia que traslucen los caballos, los Cristos atormentados. El concepto ingenuo y esquemático de las manos indígenas, con el barroquismo dramático de las manos conquistadoras...»[78].

Este mismo contraste podemos trasladarlo a los dos autores de la obra que nos ocupa. Por un lado, el historiador y humanista Pedro Mártir de Anglería, quien se acercó al hecho del Descubrimiento con la objetividad del cronista interesado por los hechos y los comportamientos; y el pintor, que interpretó aquellos hechos y comportamientos desde una ideología *indigenista* con técnicas estéticas mestizas. ●

1.3.*Las tres carabelas*
480 x 680 mm.



1.4.*Indígenas adorando el maíz*
495 x 340 mm.

1.5.*Composición*
680 x 480 mm.

1.6.*Aves indígenas*
495 x 340 mm.

1.7.*Sacrificio de joven a los dioses*
495 x 340 mm.

1.8.*Jefe indio*
495 x 340 mm.
Depositado en Vicepresidencia Primera, Diputación Provincial de Badajoz.

1.9.*Danza ritual*
495 x 340 mm.

1.10.*Fertilidad femenina*
495 x 340 mm.

1.11.*El sol*
495 x 340 mm.

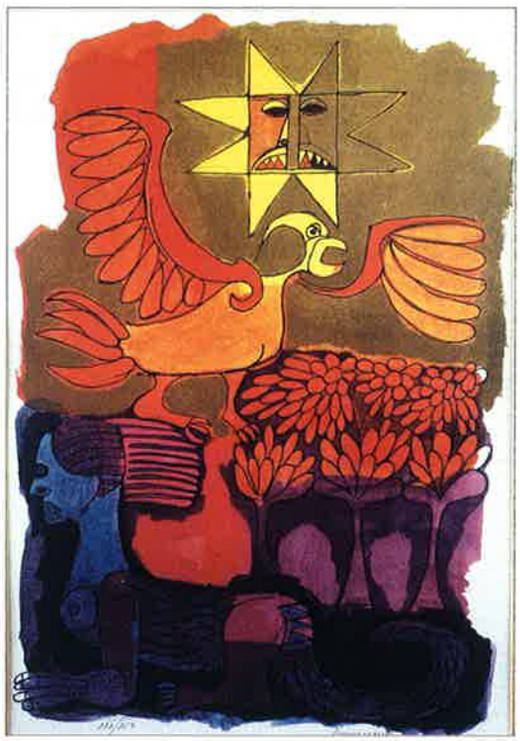
1.12.*La luna*
495 x 340 mm.

1.13.*La mar*
495 x 340 mm.

1.14.*Guerreros indios*
495 x 340 mm.

1.15.*El dios de la muerte*
495 x 340 mm.

1.16.*Mujer india portando frutos*
495 x 340 mm.



1.17.*Divinidades indígenas*
495 x 340 mm.

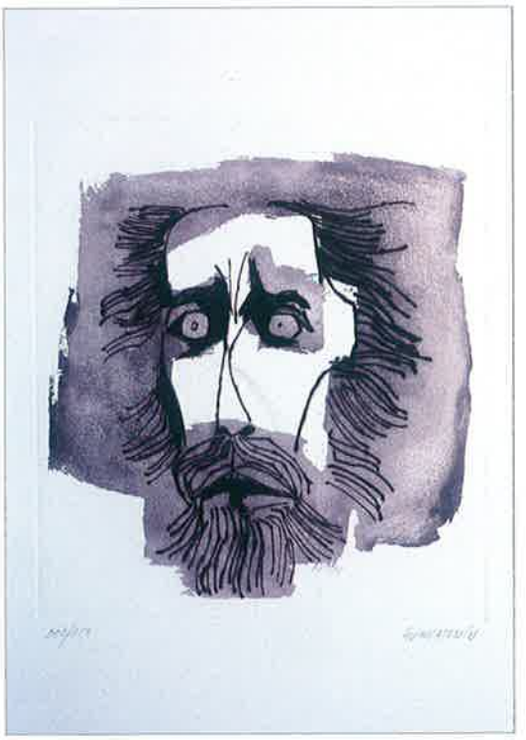
2. Aguafuertes

Todas las obras llevan título (atribuido) en el reverso.

Todas las ilustraciones llevan el número de serie 332/350, y van firmadas en el áng. inf. dcho.: GUAYASAMIN.

2.1.*Creencia en la divinidad de los conquistadores*
475 x 330 mm.

2.2.*Cristóbal Colón*
475 x 330 mm.

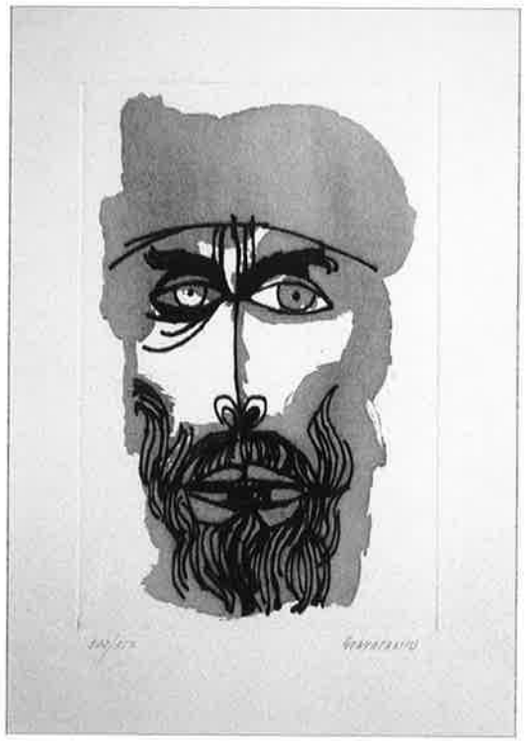


2.3.*Bethancor*
475 x 330 mm.

2.4.*Fernando Peraria*
500 x 350 mm.

2.5.*Conquistador I*
475 x 330 mm.

2.6.*Conquistador II*
500 x 350 mm.



2.7.*Conquistador III*
500 x 350 mm.

2.8.*Conquistador IV*
500 x 350 mm.

2.9.*Cabeza de caballo*
330 x 475 mm.

2.10. ***Edificios de una ciudad***
475 x 330 mm.

2.11. ***Isabel la Católica***
475 x 330 mm.

2.12. ***Carabela***
475 x 330 mm.

2.13. ***Toro***
475 x 330 mm.

2.14.*Mano*
475 x 330 mm.

2.15.*Cádiz*
350 x 500 mm.

2.16.*Fernando el Católico I*
500 x 350 mm.

2.17.*Cristo Crucificado*
475 x 330 mm.

2.18.*Los Reyes Católicos*
350 x 500 mm.

2.19.*Indígenas*
500 x 350 mm.

2.20.*Manos*
350 x 500 mm.

2.21.*Eva*
500 x 350 mm.

2.22.*Adán*
475 x 330 mm.

2.23.*El yelmo*
475 x 330 mm.

2.24.*Cara de Cristo*
500 x 350 mm.

2.25.*Tres conquistadores*
350 x 500 mm.

2.26.*El prefecto*
475 x 330 mm.

2.27.*Cabeza de toro*
350 x 500 mm.

2.28.*Mano*
475 x 330 mm.

2.29.*Religión en la conquista*
475 x 330 mm.

2.30. ***Yelmo sobre cabeza humana***
500 x 350 mm.

2.31. ***Fernando el Católico II***
475 x 330 mm.

2.32. ***Unidad entre españoles e indios***
500 x 350 mm.

2.33. ***Paisaje de un pueblo***
340 x 495 mm.

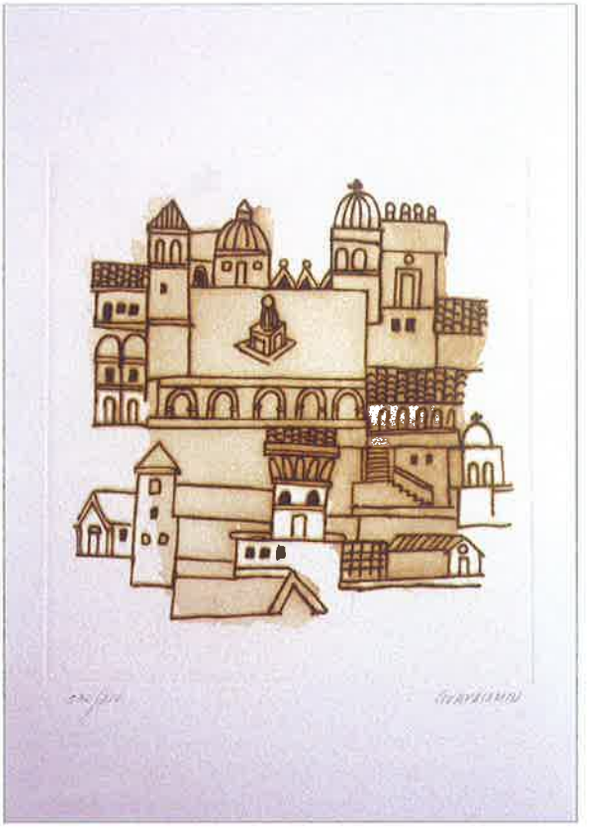
2.34.*Mujer con guitarra* ▶
340 x 495 mm.

◀ **2.35.*Máscara***
500 x 350 mm.

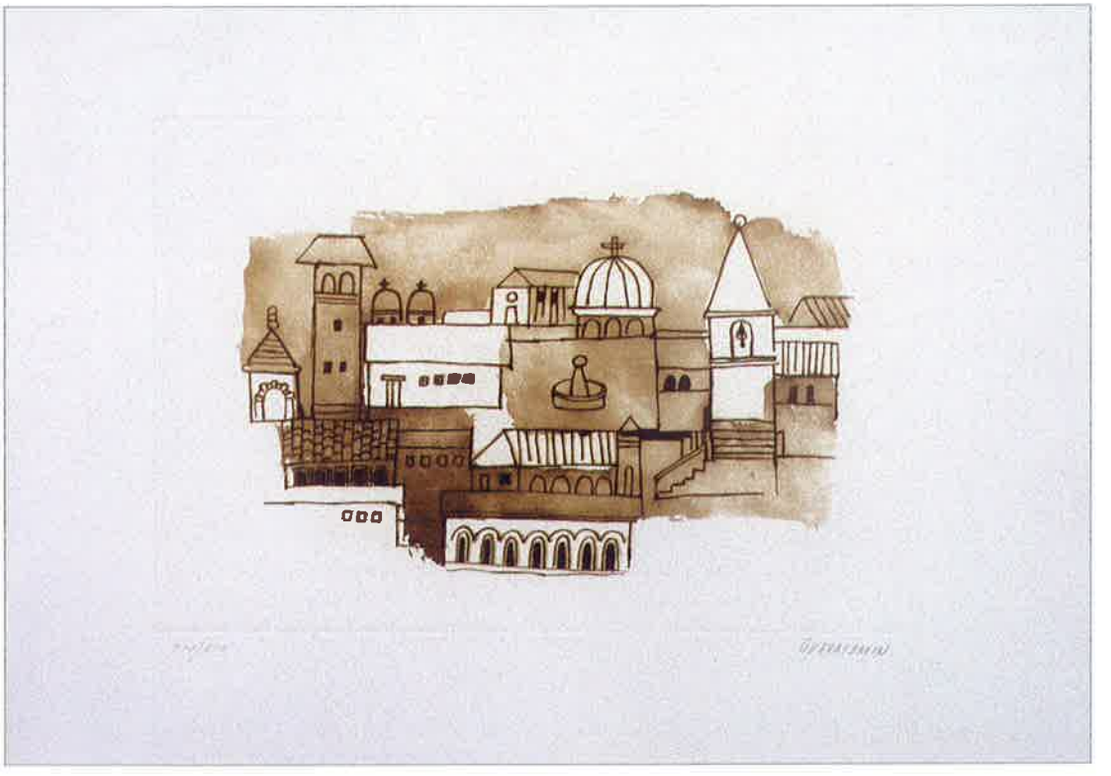
2.36.*Ecce Homo* ▶
495 x 340 mm.

2.37.*Caballos*
340 x 495 mm.

2.38.*Dos conquistadores*
340 x 495 mm.



2.39. ***Vista de un pueblo I***
495 x 340 mm.



2.40. ***Vista de un pueblo II***
340 x 495 mm.

Josep Guinovart i Bertran

Barcelona, 1927 – 2007

Josep Guinovart está representado en el Bellas Artes de Badajoz a través de tres serigrafías exponentes de la última etapa artística del pintor, pues, en su caso, y al igual que sucede con autores como Antonio Saura o Antoni Tàpies, Guinovart también es un *pintor-grabador,* que utiliza indistintamente el lienzo o las técnicas grabadas para dar rienda suelta a su potencial creativo. Las tres serigrafías citadas, tituladas *Composición* (cat. 1), *Abstracción* (cat. 2) y *Figura humana* (cat. 3), son deudoras del giro que experimentó el artista hacia la abstracción en 1955, fecha a partir de la cual combinará lo expresionista con lo lírico, y de las que no está exento el concepto del *collage* que también cultiva en su producción escultórica o, mejor dicho, *escultopictórica.*

La formación artística de Josep Guinovart como pintor transcurre en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona entre 1944 y 1946; un período de formación que pronto se vio recompensado con la beca que obtuvo del Gobierno francés en 1953 para ampliar sus conocimiento en París[79]. El corolario a esta etapa llegó con el inicio de su actividad expositiva en 1948, año en el que expone en la Sala Syra de su ciudad natal, y con el reconocimiento de sus propuestas creativas, ya que en 1955 fundó el grupo *Tahull* con Aleu, Cuixart, Jordi, Muxart, Tàpies y Tharrats.

C. Rodríguez Aguilera ha dividido la producción de nuestro artista en una serie de etapas que principian en 1948 en el llamado *magicismo,* derivado de su etapa formativa; continúa con el *expresionismo figurativo,* materializado en los aguafuertes que realiza para ilustrar otros tantos poemas de Federico García Lorca, como veremos, y en los que prima un sentido libre en la realización de las formas; el *esquematismo figurativo;* la *abstracción,* donde emplea una serie de signos que tienen la ambivalencia propia de la total abstracción, dando primacía al «impreciso lenguaje de la materia»; *realismo del objeto; integracionismo…,* etc.[80]. En suma, toda una amplia serie de propuestas que se resumen en los dos capítulos fundamentales por los que discurre, o en los que queda encerrada, la obra de Guinovart, el de la figuración y el de la abstracción.

Según señala Rodríguez Aguilera[81], Guinovart ha utilizado de forma puntual la técnica del grabado, si bien es cierto que en esta parcela de la creación artística ha dado lugar a ejemplos tan señeros como los siete aguafuertes del *Homenaje a García Lorca,* publicación de la Editorial Cobalto, de Barcelona, que ilustra en 1951 realizando el frontis, el retrato del poeta y seis láminas; el libro fue presentado en la I Trienal de Milán. Previamente, en 1950 el artista ya había expuesto diez grabados al aguafuerte sobre poemas de aquel mismo literato. En 1952, y fruto de su amistad con Antoni Tàpies, colabora con sus ilustraciones en una de las revistas del grupo *Dau al Set.* Pese a que el interés del literato por las técnicas grabadas es muy puntual, no por ello deja de asistir en 1960 a la realización de una serie de prácticas de litografías, tal vez con la intención de preparar la serie de exposiciones que desde 1965 se iban a suceder en el marco del colectivo *Estampa Popular,* o las que tuvieron lugar en 1967 en la galería barcelonesa René Métras, titulada *Grabadores catalanes hoy,* y en la antigua Yugoslavia, donde se celebra la *VII Exposition Internationales de Gravue.*

En 1970 se inicia en la técnica de la serigrafía en los talleres Llopis de Valencia, y al año siguiente celebra una exposición individual titulada *Doce serigrafías,* en Palma de Mallorca. En 1975 expone en Madrid, y también de forma individual, una serie de aguafuertes retocados, y al año siguiente participa en Barcelona, junto a Tàpies y Miró, en una nueva muestra de grabado. En 1976 participa en Italia en diversas colectivas de técnicas de reproducción, dentro de una amplia actividad que ha continuado hasta nuestros días. Ese mismo año realiza diversas ediciones de grabado para la Polígrafa de Barcelona[82]. Por lo general, las series grabadas de Guinovart, litografías, aguafuertes y serigrafías, suelen ser ediciones no muy amplias, que no sobrepasan los cien ejemplares.

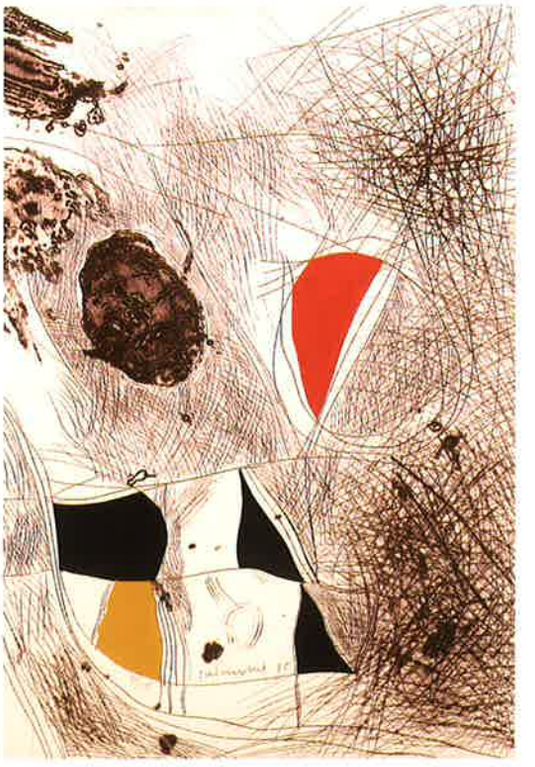
Con el inicio del artista en 1970 en la técnica de la serigrafía hay que poner en relación las tres estampas que antes citábamos y hoy se conservan en el Bellas Artes de la ciudad de Badajoz. En las tres serigrafías se aprecia la progresiva simplificación de las formas a las que ha tendido su pintura, dentro de una propuesta en la que prima el trazo informal, la mancha de color, en relación con la ya citada abstracción lírica. En su obra destaca la meticulosa elaboración de los grabados, cuyo retoque final consiste en la iluminación a mano de cada una de las pruebas utilizando guache, distribuyendo los colores en grandes manchas o compartimentos que el autor denomina *estructuraciones.* Son frecuentes los azules, rojos, amarillos, ocres, sienas, tierras y negros.

2.*Abstracción,* 1984 ▶

530 x 370 mm. Serigrafía, N.º 84/225. Firmado: Guinovart, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

1.*Composición,* 1984

370 x 530 mm. Serigrafía, N.º 84/225.
Firmado: Guinovart, en el centro de la estampa.
Sello: EDICIÓN LIMITADA. ORIGINAL.



3.*Figura humana,* 1985

530 x 370 mm. Serigrafía, N.º 84/225.
Firmado: Guinovart, en el centro de la estampa.
Sello: EDICIÓN LIMITADA. ORIGINAL.

José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana

Madrid, 1886 – 1945

La riqueza de la obra de Solana queda puesta de manifiesto en la dificultad que existe para calificar su producción y hasta su personalidad, y en las distintas facetas por las que se interesó a lo largo de su vida –pintor, escritor, dibujante, grabador, e incluso llegó a tener una aventura aislada con la técnica escultórica–, todas ellas complementarias de un universo que ha sido calificado, y con justeza, de *solanesco*. En 1967 Valeriano Bozal argumentaba que Solana era el reverso de la medalla que Ignacio Zuloaga se complacía en plasmar, sustituyendo la imagen pintoresquista que éste solía ofrecer en su pintura por otra visión agria con la que nunca pretendió, a diferencia del artista vasco, hacer juicios de valor, sino dramatizar una situación en la que acentuaba los aspectos negativos de la sociedad[83]. La misma idea mantenía en 1991[84] el citado investigador sobre el artista, aunque en esta ocasión Bozal definió la suya como una pintura que ocupa una posición excéntrica dentro del panorama artístico español, al tiempo que nos brindó las claves para entender su estilo y filiación generacional. Solana está conectado con la Generación del 98, tanto temática como estilísticamente, y con la idea que Pedro Laín Entralgo dejó bien sentada acerca de la máxima noventayochista que Miguel de Unamuno tantas veces reiteró y llamó *chapuzarse en pueblo,* es decir, aprender del pueblo[85], procurando así la regeneración de España desde el conocimiento de sus gentes, costumbres y aspectos más diversos. Pero en su pintura, Solana también conectó con el expresionismo, aún sin ser un pintor expresionista, como bien se aprecia en sus óleos, dibujos y grabados.

Bajo estas coordenadas se inscribe la litografía titulada *La barbería del pueblo,* que en la actualidad integra la Colección de grabados del Museo de Bellas Artes de Badajoz. De hecho, y en relación con lo que aducíamos, estudiar el dibujo o el grabado de Solana significa enfrentarse prácticamente a los mismos problemas conceptuales, formales o estilísticos de su pintura, según señala Alonso Fenández siguiendo a su vez a Ramón Gómez de la Serna y a Díez Casariego[86]; la mayor parte de sus estampas –veintiocho aguafuertes en total, algunos de los cuales tiene también aguatinta y punta seca– reproducen alguno de sus óleos, lo mismo que las siete litografías que han llegado hasta nosotros. En nuestro caso, *La barbería del pueblo* fue realizada hacia 1935, y guarda una estrecha relación con otros dos lienzos de título similar ejecutados hacia 1925, *Barbería de pueblo* y *La Barbería*; el primero de ellos formó parte de la colección madrileña de Fernández de Miguel, hoy propiedad de la Fundación Marcelino Botín, y el segundo también forma parte de una colección privada de Madrid[87]. Citemos además la relación que guarda nuestra litografía con el dibujo, realizado a carbón sobre papel, titulado *Peluquería de Quince,* ejecutado, asimismo, hacia 1925 y propiedad de otra colección particular madrileña[88].

Como es frecuente en sus grabados y demás litografías, la que se conserva en el Museo de Bellas Artes forma parte del típico repertorio solanesco, ya que en ella nos muestra una escena costumbrista, que en esta ocasión el artista centra en el interior de una barbería, que es posible identificar con las que él mismo describe en su obra y sitúa en la Ronda de Toledo[89].

Aunque con cierta imprecisión en cuanto a las fechas concretas, sabemos que Solana se inició en la técnica del grabado poco antes de los años veinte. Después de regresar a Madrid en 1917 tras una larga estancia en Santander –a donde se había trasladado con su familia desde 1903 hasta 1909–, empezó a frecuentar la Escuela Nacional de Artes Gráficas, donde grabó sus primeras planchas al aguafuerte y al aguatinta sobre cobre, y sus primeras litografías. No obstante, el interés y práctica de nuestro artista en esta técnica no se hicieron efectivos hasta comienzos de la década de 1930, de modo que realizó casi todas sus estampas durante los años de la II República y, las menos, durante la guerra[90]. Según Julio Caro Baroja, fue Ricardo Baroja quien medió de manera decisiva para que Solana se interesara por estas técnicas, fruto de las muchas horas de tertulia que ambos compartieron Café de Levante o en el de la Horchatería Candelas, y en la amplia serie de exposiciones en las que coincidieron durante sus años de juventud, muchas de ellas enmarcadas en las convocatorias nacionales.[91].

Aunque la obra grabada de Sola es muy reducida, lo cierto es que supo muy bien utilizar todos los recursos que la técnica le ofrecía. Sus grabados, junto a los de Ricardo Baroja, han constituido un referente obligado para el realismo posterior, dentro de una visión muy particular de *La España negra,* según el título del mismo libro que el artista escribiera en 1920 y dedicara a su amigo Ramón Gómez de la Serna[92].

***La barbería del pueblo,* c. 1935**

300 x 440 mm. Litografía, N.º 171/230.
Firmado: J. Solana, en el áng. inf. izqdo. del grabado.
(La firma aparece impresa al revés)
La estampa va numerada con cifras árabes sobre papel con filigrana J. Solana.

La edición a la que pertenece esta estampa se acompaña de los textos que escribiera Manuel Sánchez Camargo para la biografía del artista en 1945[93]. Rafael Díaz-Casariego se encargó de dirigir esta edición, cuya edición se terminó de imprimir en Madrid el 6 de julio de 1963; la estampación de las planchas estuvo a cargo de Manuel Repila en el taller de Dimitiry Papageorgiu. El texto se realizó en los talleres Gráficas Orbe, mientras que la encuadernación corrió a cargo de los talleres de Alfonso Ramos. Una vez terminada la estampación, las planchas fueron inutilizadas y cedidas a la Calcografía Nacional.

La edición consta además de 7 ejemplares numerados con cifras romanas del I al VII, 29 ejemplares marcados con las letras A a la Z, 10 ejemplares numerados con cifras romanas del VIII al XVII y 3 ejemplares numerados con cifras romanas del XVIII al XX[94].

La plancha original se encontraba en poder del pintor en el momento de su muerte, en 1945; entre las «Planchas Litográficas en Cinc» que se citan en el inventario figuraba la titulada *Peluquería*.

Julián Hernández Ramírez

Mérida, 1947

Amplia es la trayectoria de este artista emeritense, especializado en pintura y grabado, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, que en la actualidad ejerce como Catedrático de Dibujo en Educación Secundaria.

Su trayectoria como artista principia en 1973, y tiene en su haber una amplia serie de exposiciones individuales celebradas en gran parte de la geografía peninsular. A ellas se suman los distintos galardones que ha logrado alcanzar, entre los que destacan, y en lo que a grabado se refiere, el Accésit del VII Salón de Otoño de 1974, o también la Medalla de Bronce que consigue en la III Exposición Nacional de Pintura, de 1977, de la sevillana Delegación Provincial de Cultura.

Las obras que conserva el Museo de Bellas Artes de Hernández Ramírez fueron donadas por él mismo en 2002[95]: un grabado titulado *Hoja de papel y cuatro cerrojos* (cat. 1), y la carpeta gráfica *Cuatro huecos para ser abiertos* (cat. 2). En ellas se pone de relieve la austeridad por la que se suele caracterizar la temática de este artista, que demuestra un profundo conocimiento de las técnicas tradicionales, una gran capacidad para el dibujo y la interpretación de la realidad misma.

1. *Hoja de papel y cuatro cerrojos*, 1999
Cerrojos

530 x 370 mm. Aguafuerte y aguatinta. Dos planchas. P/A-II.
Firmado: Julián Hernández, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Donado por el autor en 2002.

2. Carpeta gráfica titulada *Cuatro huecos para ser abiertos,* 1997

180 x 130 mm cada grabado.
Aguafuerte, N.º 24/100 cada grabado.
Firmado: Julián Hernández, en el áng. inf. dcho. de las estampas.
Donado por el autor en 2002.

Títulos de los grabados que contiene la carpeta:

2.1. Puerta y cerrojo.
2.2. Puerta medio cegada.
2.3. Puerta cegada.
2.4. Puerta.

2.1

2.2

2.3

2.4

Mon Montoya

Mérida, Badajoz, 1947

Nacido en Mérida el 7 de noviembre de 1947, Mon Montoya es uno de nuestros artistas extremeños que vive y trabaja fuera de nuestra región, en Segovia, donde se estableció hace ya más de treinta años atendiendo a la invitación de su amigo Rafael Baixeras, para desarrollar una labor plástica de reconocida solidez.

Montoya realiza sus estudios en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Ciudad Real y Madrid (1968-1970) y es Licenciado por la madrileña Facultad de Bellas Artes, donde desarrolla su formación entre 1971 y 1975. En 1981 obtiene una beca del Ministerio de Cultura para la investigación de nuevas formas expresivas, que le llevarán a plasmar, en una importante obra pictórica y abundante trabajo gráfico, un credo artístico que se debate entre la realidad y los sueños, participando de una nueva figuración en la que se aprecia el influjo del Grupo Cobra o de los surrealistas de la tercera y cuarta década de nuestro siglo. Como bien señala Lozano Bartolozzi, la obra de Montoya viene definida por el garabato automático, que da lugar a figuras imaginarias con claves de interpretación personal, a las que se unen manchas informalistas y un estilo biomórfico que nos recuerda a Jung y al subconsciente primitivista; todo ello con un color vivo, lleno de contrastes y con una amplia variedad de gamas, resultantes de emplear técnicas mixtas (Lozano Bartolozzi, 2008, p. 518).

Después de su etapa inicial en la pintura, enraizada en lo que se ha denominado la *Generación Puente,* en la década de los años ochenta se produce un cambio radical en su forma de trabajar, una catarsis provocada a raíz de la muerte del antes referido Rafael Baixeras, que da lugar a un nuevo lenguaje caracterizado por el marcado carácter analítico de sus obras, con importancia del vacío central a la hora de articular las superficies, y con referencias explícitas a Miró, García Lorca o Klee. Sigue la etapa de los años noventa donde el artista abre un ciclo lleno de ritmos y de elementos plásticos, donde la línea toma carta protagonista en un universo particular definido por la abstracción. No obstante, en el cambio de siglo, y a raíz de las estancias que realiza en China y en los EE.UU., Montoya abre una nueva etapa experimental, donde el gesto se transforma en ideogramas, en caligrafías de la memoria, con el único afán de expresar sus emociones. Con esta serie de obras, agrupadas en la exposición itinerante celebrada entre 2004 y 2005 por distintas ciudades castellanas, entra en relación el grabado que se conserva de Montoya en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, sin título e integrante de la serie conmemorativa *Yuste 2008,* de la que también forman parte dos grabados más custodiados en la Pinacoteca, de Eduardo Naranjo y Javier Fernández de Molina.

En lo que respecta a la obra grabada del autor –en directa relación con su pintura, y que principia con las *Siete serigrafías* presentadas en Segovia en 1991–, ésta está trazada, según Cano Ramos, con coherencia por el rigor y por la complejidad que se deducen de su trabajo, y debe enjuiciarse como estudio, como compendio de una iconografía muy variada o como ensayo del grafismo que se mueve entre la emotividad y el automatismo irracional. «En su obra la variedad de trazo, la maestría con que diversifica los espacios y la pulcritud de tonos y de texturas crean una organización bidimensional que concatena el color plano, propio de la imagen estampada, con el espesor o la fluidez pictórica que posee la fuerza del dibujo. La articulación de la superficie, el gesto y el motivo configuran una unidad cognitiva (...)» (Cano Ramos, 1994, p.185).

Dentro de su trayectoria expositiva, debemos mencionar que ya en fechas muy tempranas en su carrera Montoya representó a España en certámenes como la XIV Bienal Internacional de Sao Paulo (Brasil, 1977) y la XI Bienal de París (Francia, 1981). Iniciaba así una fructífera trayectoria que ha tenido su continuación con la serie de exposiciones que ha realizado en Washintong, Miami y en gran parte de la geografía peninsular española, a las que se añaden las colectivas en las que ha participado y que le han llevado a estar representado en los principales centros artísticos internacionales. Como corolario a todo ello han sido sus muchos premios y recompensas, la primera obtenida como bolsa de viaje en 1970 para estudiar en Suiza, y una de las últimas y más importantes, su estancia becada en The Corporation of Yaddo, en Sarasota Springs (EE.UU.), y el hecho de haber sido finalista en la XV^{a} Edición del Premio Nacional de Pintura Adaja, en 2003.

***Sin título,* 2008**

400 x 600 mm. Técnica mixta, N.° 147/150.
Firmado: Mon Montoya, áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra pertenece a la serie conmemorativa *Yuste 2008*.
Entrada en el Museo: 2008.

Eduardo Naranjo Martínez

Monesterio, Badajoz, 1944

Pintor y grabador, Eduardo Naranjo ha sido un artista que logró definir de forma muy temprana su opción estética, «su propio modo de traducir la visión de lo real con la creación plástica. Visión que no es solamente real sino que es visión hiperreal, pero también surreal y sobre todo visión mental»[98]. Una opción estética que se gestó a partir del año 1965, en que empieza a oponerse a las enseñanzas que había recibido en la Escuela de Artes y Oficios (1957-1959) y en la Superior de Bellas Artes (1960 y 1961) de Sevilla, y en la Superior de Bellas Artes de San Fernando (1961-1965)[99].

A partir de 1965, y hasta 1970, inicia una «etapa informal neo-figurativa» en la que busca nuevas formas de expresión. Algunas de las obras de este momento han sido calificadas de expresionistas; a través de ellas refleja sus visiones del mundo con fuertes dosis de surrealismo: *Sueños de mujer* (1966), *Movimiento sísmico* (1967) o *Muerte de Ofelia* (1967) –Colección del artista–. Durante esta etapa, en la que viajó y conoció el ambiente parisino en 1969 y las tendencias norteamericanas, Eduardo Naranjo siguió indagando, a veces incluso en el campo de la abstracción, hasta que decidió dedicarse a la pintura de forma exclusiva[100].

Fue a partir de entonces cuando definió su camino, su inspiración, el modo con el que expresarse. Muchas etiquetas se han empleado –realismo, hiperrealismo, verismo–, sin embargo, y puesto que en todos sus cuadros Naranjo hace gala de su capacidad para el dibujo, mejor es hablar de realismo casi fantástico, onírico, pues en verdad sus cuadros son fragmentos de mundos, de realidades tan cercanas a nosotros y al tiempo tan lejanas, en las que destaca el exquisito y sugestivo tratamiento de las calidades del objeto, y de la luz, una luz irreal que baña su obra y la hace sumamente personal e íntima. De ahí que sus temas estén sacados de la realidad cotidiana: *Mesa de plancha* (1971), *Tuberías* (1972, Vitoria, Museum Artium), o aquellos cuadros en los que figura como protagonista el mundo de la muñeca: *La contemplación de la muñeca* (1971). Mayor carga subjetiva y onírica, y mayor elaboración a medida que transcurren los años, tienen los óleos titulados *El mundo gris de Marina* (1973), con el tema tan recurrente de la vieja maleta y los engaños del espejo. *El recuerdo sobre la pared* (1974, Principado de Asturias, Col. Pedro Masaveu), donde el artista nos devuelve al pasado infantil, *La imagen de los tiempos perdidos* (1975), con refencias a violentos temas bélicos, *La máscara del futuro sonríe* (1978) o el conocido *Abrazo de dos ausentes* (1978), muestran un mundo plagado de imágenes surrealistas, con rostros cubiertos de telas o sudarios. Otras obras llaman la atención por sus dimensiones, como es el caso de la titulada *El sueño con las musas* (1979, Col. del artistas, 225 x 300 cm), donde de nuevo vuelven a estar presentes las sugestivas calidades de la materia, la muñeca o la cabeza velada por los paños, todo ello en los interiores que el autor explota en toda su dimensión plástica.

Dentro de la evolución de su carrera, Naranjo inicia en la década de los años 80 una nueva etapa o periodo donde se «aleja de la sordidez modesta y prefiere el sosiego»: *Las botas y la máscara* (1980) es un cuadro de una gran plasticidad, equilibrado y muy luminoso, donde crea un ambiente límpido presidido por una cabeza velada; *Cráneo de perro y teléfono* (1981) destaca por el tratamiento surrealista concedido a los elementos que dan título a la obra; lo mismo sucede en *Sueño triste de maniquí* (1983); una mayor simplificación apreciamos en los titulados *Conejo a medio desollar* (1985) o *Estudio para «Gorrión muerto»* (1988). Son todos cuadros presididos por un cierto ensimismamiento, del que el autor vuelve a hacer gala en su obra *Historia de un autorretrato* (1985-1987), donde juega con los reflejos para dar idea del proceso que ha seguido en la elaboración de este cuadro donde el espectador está, asimismo, presente. En esa línea también hay que citar el autorretrato titulado *Yo, pintando en julio el cráneo de un perro* (1985-1991).

Y como ejemplo de la trayectoria del pintor en los últimos años, en los que sigue fiel a las constantes de su pintura –la sugestión de las calidades de la materia y su interioridad–, pero con una mayor diversidad, tenemos los cuadros en los que las flores en primer plano se tornan en protagonistas: *Iris lirio* (1996), *Iris blanco* (1996), *Rosa semimarchita* (1998), *Lirio* (2000) o *Claveles rosas* (2003). En otras ocasiones el tema se vuelve aún más agradable, fruto del giro de su carrera: *Mi jardín desde el estu-*

1. La Creación

1. ***La Creación. Primer día, "La Mirada de Dios". 1983***

345 x 272 mm. Aguafuerte y aguatinta. Dos planchas. P/A.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Donado por el autor en 2002.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 216.

2. ***La Creación. Segundo día, "Separación de las aguas". 1983***

345 x 272 mm. Barniz blando, aguatinta y punta seca. Dos planchas. Nº 194/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en Presidencia, Diputación Provincial.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 217.

3. ***La Creación. Tercer día, "Supuesta vida en el mar". 1983***

345 x 272 mm. Aguatinta y manera negra. Dos planchas. Nº 194/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en Presidencia, Diputación Provincial.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 218.

dio (1997) o *Patio de casa en Monesterio* (1998). Continúa haciendo retratos, como el de *Carlos en el estudio* (1998), el *Autorretrato* de 2003 y *Laura* (2005), o trabajando el tema de *Ofelia* (1996), al que presta atención desde su juventud.

Pero Eduardo Naranjo también es un excelente grabador. Después de terminar sus estudios de Bellas Artes en 1965, comienza a cursar la especialidad de Grabado con Luis Alegre y Álvaro Paricio, junto a la de Pintura al Fresco con Manuel López Villaseñor. Los grabados de esta época, al igual que su pintura, transcurren dentro de la etapa *expresionista.* Empero, es en 1981 cuando el artista comienza realmente su etapa creativa como grabador, fruto del encargo oficial que entonces recibe para ilustrar la Constitución española, un proyecto en el que participa junto a 39 artistas de nuestro país. En este mismo año realiza uno de los grabados conservados en el Bellas Artes de Badajoz, titulado *Ensoñación en dos términos* (cat. 8), un bello aguafuerte para el que de nuevo rescata los elementos más habituales que ya hemos comentado para su pintura, y para el que parece haberse inspirado en el dibujo a lápiz sobre tabla preparada que hizo en 1973 de las *Hijas de Miguel Fisac,* que, asimismo, está en relación con el dibujo *Sueños blancos* (1974, Museo de Bellas Artes de Badajoz), y que en realidad es una segunda versión del retrato citado y dedicado a la hijas del ya referido arquitecto, urbanista y pintor español.

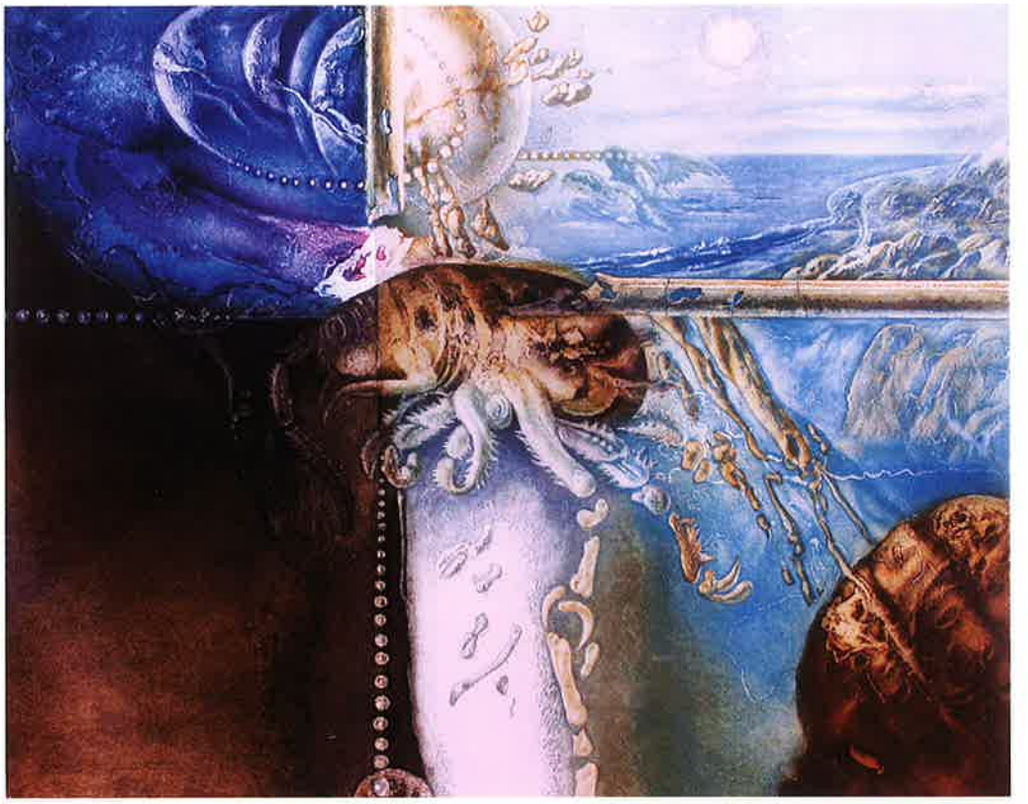
En su faceta como grabador, al igual que en la de pintor, el artista se caracteriza por la delicada elaboración y complejidad técnica que es necesaria para su obra, de ahí que no haya sido muy prolífico en cuanto al número de obras –cuya ejecución a veces puede llevarle varios años–, pero sí muy personal y sumamente atractivo en cuanto a las imágenes que ha logrado transportar desde su mente hasta la matriz. No obstante, y a pesar de lo aducido, Eduardo Naranjo se manifestó desde el principio como un grabador que, con los años, sabría alcanzar los logros que hoy conocemos; de hecho, y como bien recuerda Antonio Gallego, en 1968 obtuvo una Tercera Medalla como recompensa a los dos grabados que había enviado a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada ese año, dos aguafuertes titulados *Escenas de la guerra* y *Triste homenaje*[101]. A. Gallego confiesa que el hecho de no incluir a Naranjo en su *Historia del Grabado en España* (Madrid, Cátedra, 1979), obedeció a la impresión que tuvo entonces del abandono que el artista había hecho de los procedimientos tradicionales del grabado en metal[102].

En 1983 comienza a realizar toda una serie de bocetos, estudios en acuarela y ensayos preparatorios para la carpeta gráfica, conservada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz (cats. 1-7), sobre *La Creación,* o *Géneis,* que no terminará hasta dos años después. Se trata de una colección de siete grabados, con una tirada de 225 ejemplares, correspondientes a los siete días del Géneis, y concebidos de una forma subjetiva, muy personal y fantástica. Al término de la misma, el que más adelante sería su amigo, el escritor, poeta y crítico de Arte Carlos García Osuna, escribiría su trabajo titulado *Eduardo Naranjo y la Creación del Mundo,* que nunca llegó a publicarse[103]. La edición de la serie estuvo a cargo de Víctor Martín en sus *Colecciones Privadas de Arte Contemporáneo,* y de Dietrich Mann la estampación.

El largo proceso de elaboración de la serie principió con la realización de siete acuarelas con las que fijó los contenidos de la misma; no obstante, en el proceso de grabación volvió a ejecutar diversos dibujos o estudios del natural: por ejemplo, para el de *Adán* (cat. 6) realizó un autorretrato de espaldas con dos espejos. Técnicamente, la serie destaca por la ardua elaboración que llevan algunas de las láminas, para las que fue necesario utilizar dos y tres planchas, con las que logra una mayor fidelidad al modelo: una primera plancha se concibe para el fondo de la composición, y las restantes sirven para matizar ciertos detalles de las figuras y modelar los colores. A ello se une el trabajo con resinas y aguadas con tintas litográficas para lograr una mayor calidad pictórica. Posteriormente, mordidas muy fuertes, que corrige, para lograr los distintos planos de color. Y luego dibuja con punta seca y remata con la llamada manera negra. Sólo así, es decir, después de un largo proceso de elaboración, justificamos el enorme virtuosismo que el artista alcanza en sus láminas[104].

Junto a esta serie cabe citar la impresionante carpeta de doce grabados, con técnica de aguatinta y punta seca, que ilustran el libro de Federico García Lorca titulado *Poeta en Nueva York*, realizados entre 1986 y 1991 y hoy considerados como uno de los mejores trabajos gráficos de nuestro tiempo[105]. Señalemos, por último, que las series de *La Creación* y *Poeta en Nueva York* fueron objeto de una exposición conjunta en 2003, fruto de las gestiones realizadas por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Rincón de la Victoria (Málaga)[106], lo que pone de manifiesto la unidad de su producción.

En 1987 Naranjo realiza dos grabados, que él mismo edita (*Realidad gráfica*), titulados *El sueño* y



4. ***La Creación. Cuarto día, "La vida en el mar". 1984***

272 x 350 mm. Aguatinta. Dos planchas, Nº 194/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 219.

5. ***La Creación. Quinto día, "Los animales". 1984***

272 x 350 mm. Aguatinta y punta seca. Tres planchas. Nº 194/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 220.

Ensueño, que también forman parte de la Colección del Bellas Artes (cats. 9 y 10). El primero recrea obras ya conocidas del artista, como el dibujo titulado *Ensoñación* (1979) o el cuadro *Hombre dormido* (1985) –obra de la que también se conservan numerosos apuntes, bocetos y estudios, e incluso una primera acuarela siete años anterior–. *El Ensueño* también *reproduce* un dibujo previo, titulado *Ensoñación,* de 1979; empero, y a pesar del antecedente, para este último grabado hizo nuevos apuntes y estudios que luego pasarían invertidos a la estampa, muy en la línea de dibujos como *Mujer dormida* (1980) y otros varios.

Dos títulos más se añaden a esta magnífica Colección de estampas grabadas que el Museo de Bellas Artes custodia del artista monesteriense, *Ensoñación* (cat. 11), de 1988, y uno de los grabados, sin título, que integran la serie colectiva, y conmemorativa, *Yuste 2008* (cat 12). En la primera imagen, Naranjo retoma lo más genuino de su estilo artístico, inspirándose para ello en postales o fotografías antiguas. El grabado fue adquirido por el Museo en el año 2000[107]. Mucho más versátil se muestra en la última obra citada, donde recurre a procedimientos utilizados a lo largo de su carrera, para realizar el grabado que integra la carpeta gráfica sobre el Monasterio de Yuste.

De su trayectoria artística sería prolijo señalar las muchas exposiciones que ha celebrado. Citemos, a título de ejemplo, las importantes retrospectivas que se le han dedicado en las ciudades de Madrid, Nueva York, París, Bruselas, Zaragoza, Sevilla, Córdoba o Badajoz. Y entre los galardones que tiene en su haber, señalemos la Medalla de Oro de Extremadura, y su pertenencia como Académico a la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras.

8. *Ensoñación en dos términos II. 1981*

592 x 457 mm. Aguafuerte y aguatinta sobre plancha de cinc. Nº 53/100. Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.

6. *La Creación. Sexto día, "La creación de Adán". 1984*

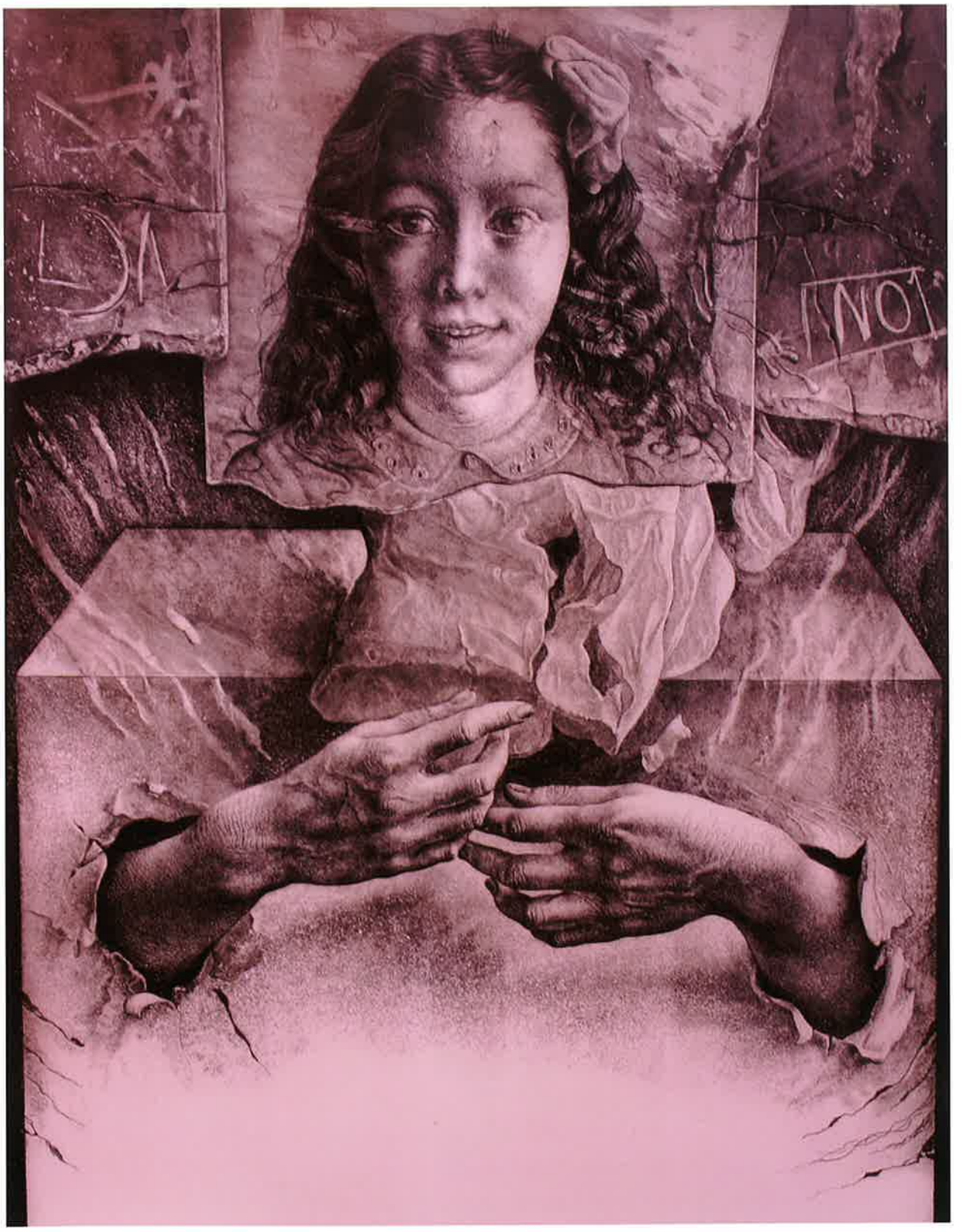
360 x 280 mm. Aguatinta, barniz blanco y punta seca. Una plancha. Nº 194/225. Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa. Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 221.

7. *La Creación. Séptimo día, "Adán, Eva y el mar". 1985*

354 x 278 mm. Aguatinta, barniz blando y punta seca. Cuatro planchas. P/A. Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa. Donado por el autor en 2002.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 222.


NO!

10. *El ensueño. 1987*

593 x 468 mm. Aguatinta y punta seca. Una plancha. Nº 194/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Depositado en Presidencia, Diputación Provincial.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 229.

11. *Ensoñación. 1988*

700 x 560 mm. Aguafuerte. Nº 128/250.
Estampación en papel de hilo Guarro de 250 gr.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
Encargo para la Confederación Hidrográfica del Guadiana, Badajoz.
Entrada en el Museo: 2000.

9. *El sueño. 1987*

593 x 468 mm. Aguatinta y punta seca. Una plancha. Nº 199/225.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.

Referencias: PUENTE, J. de la, CASTRO FLÓREZ, F., GRANDE, F. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., 2005: p. 227.

12. *Sin título.* 2008

380 x 600 mm. Aguatinta y punta seca, N.º 147/150.
Firmado: E. Naranjo, áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra pertenece a la serie conmemorativa *Yuste 2008.*
Entrada en el Museo: 2008.

Jesús Núñez Fernández

Betanzos, A Coruña, 1927

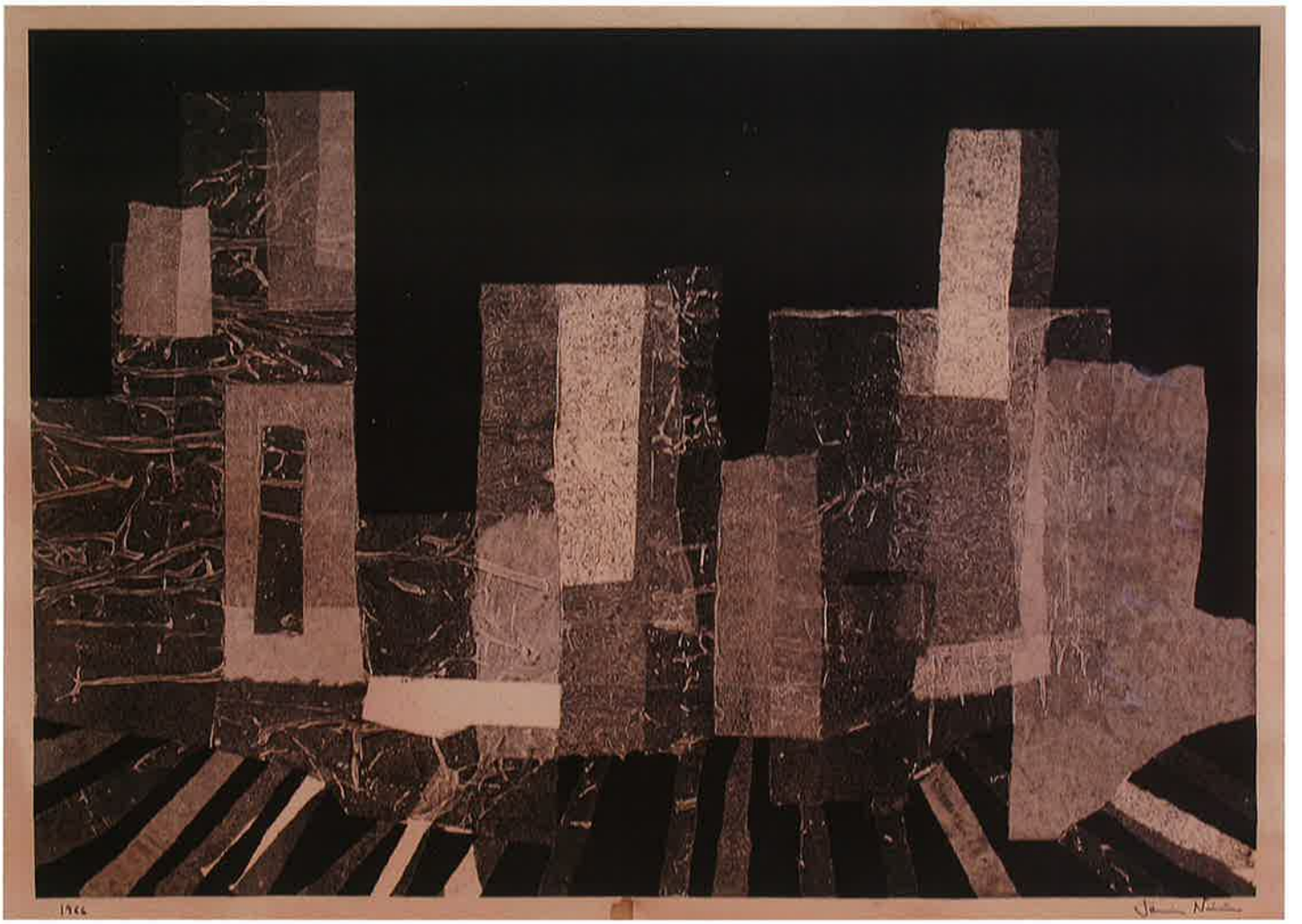
Jesús Núñez Fernández nació en Betanzos en 1927. Pintor, escultor y grabador, inició su aprendizaje como aguafortista en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, en 1952. En el verano de ese mismo año se trasladó a Berlín, donde obtuvo una beca de la Escuela de Bellas Artes, a cuyas clases asistió al año siguiente. De Berlín viajó a París para continuar sus estudios en l'Ecole de Beaux Arts, que concluye en 1954, año en el que vuelve a España. No obstante, para estudiar la conformación de su estilo también es necesario hacer mención a las largas estancias que ha desarrollado con posterioridad en Alemania, lo que le permitió asimilar técnicas y modos del expresionismo que sintetiza hacia un geometrismo de tipo conceptual, muy escueto. Con este lenguaje, Jesús Núñez ha trabajado tanto en pintura como en grabado, que ha cultivado en todas sus facetas, razón por la cual está considerado como un consumado maestro. A esta actividad se une la de escultor y sus incursiones en el diseño textil y de joyas, e incluso en el diseño de mobiliario[96].

El mismo año que regresa de su estancia en París, 1954, inicia su actividad expositiva con la muestra que celebra en La Coruña, y que sería el preludio de una larga lista de exposiciones que culminarían con su participación en las bienales de Venecia y Tokio de 1962. También ha expuesto con asiduidad en Zaragoza, Madrid y Barcelona, ciudades a las que se añaden Valladolid, Bilbao, Burgos, Salamanca, y las extranjeras de Ginebra, Buenos Aires, Lisboa, Bulgaria, Nueva York, etc.

Entre las distinciones con las que ha sido reconocida su actividad artística, hay que destacar el gran premio de grabado que logró en 1963, en el marco del II Certamen Nacional de Artes Plásticas celebrado en Madrid; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1964; Premio de la Diputación de Badajoz (1966); Segundo Premio Internacional de diseño textil, que obtuvo en la Bienal de Artes Aplicadas *Punta del Este* en 1967; o el Primer Premio de arte en estampación de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid de 1970.

Probablemente, la mayor obra del artista en el campo del grabado es la creación e impulso del Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de su localidad natal. El proyecto se inició en 1985 como un curso de verano dedicado al grabado, en el marco de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y se convirtió en 1997 en una importante fundación dedicada a la enseñanza y divulgación de las técnicas artísticas que conforman el complejo mundo de la expresión gráfica. El centro alberga el Museo de la Estampa Contemporánea, que se nutre de las obras producidas por profesores y alumnos, junto a una importante colección de estampas de Picasso, Dalí o Miró. Cuenta, como no podía ser de otro modo, con una sala monográfica dedicada a Jesús Núñez. El centro depende de la Diputación Provincial de A Coruña, que en la actualidad convoca anualmente el Premio de Arte Gráfico "Jesús Núñez" en reconocimiento a la labor del artista.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva una *Abstracción urbana* que responde al estilo que antes comentábamos a partir de sus estancias en Alemania y sus contactos con el expresionismo, que reduce a formas geométricas. Como afirma Sánchez Camargo, Jesús Núñez «ha logrado un buen acuerdo mental de las formas, y ha conseguido en el grabado, esa técnica olvidada, que ahora resucita y renueva ese obsesivo artista gallego, las calidades de un lienzo, tanto en la profundidad como en la aparición y diversidad de tonos»[97]. ●



▲

***Abstracción urbana*, 1966**

700 x 990 mm. Aguafuerte.
Firmado: Jesús Núñez, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Raimundo Ramón Orozco Vega

Villa Clara, Cuba, 1949

Artista grabador y dibujante, Raimundo Orozco culmina su etapa de formación en 1965, fecha en la que se gradúa en la Escuela Nacional para Instructores de Arte (ENIA) de La Habana, para pasar a estudiar en la Escuela Nacional de Arte (ENA) de la misma ciudad, entre 1965 y 1970. Esta formación le ha permitido ejercer como docente en distintas instituciones y países: ha ejercido como profesor de grabado en Camagüey (Cuba) y en la habanera escuela Nacional de Arte (ENA), donde continúa su labor como docente en la actualidad; asimismo, ha sido director y grabador en el taller de Gráfica de Vigo (1990). Y es miembro, desde 1973, del *Taller Experimental de Gráfica* de La Habana, y de la Unión de Escritores y Artistas cubanos (UNEAC), donde ingresa en el año 1978[108].

Su trayectoria expositiva ha sido, en lo que a muestras individuales se refiere, más bien corta. Éstas se reducen a dos exposiciones: en 1983, en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana, donde exhibió su obra bajo el título *Todo creyón. Grabados;* y en 1989, año en el que expuso en la madrileña Sala de Chinchón. Sin embargo, su actividad en muestras colectivas ha sido importante, ya que cuenta con más de una veintena de exposiciones celebradas entre 1968 y 2000 en distintos ámbitos de la geografía mundial, varias de ellas en las instituciones donde se formó y para las que trabaja en Cuba; junto a su país de origen, destacar su presencia en Dinamarca, Finlandia, Berlín, Portugal, España, Moscú, la antigua Checoslovaquia, México, Brasil, Colombia, Argelia, Damasco, etc.

Esta amplia labor ha sido recompensada con diversos galardones, de entre los que cabe destacar el Premio en calcografía que logró en 1983 con motivo del *Encuentro de Grabado 83* celebrado en La Habana, así como las varias menciones que tiene en las distinta convocatorias del *Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas* de la capital cubana.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva un linóleo de este artista procedente de una carpeta de grabados postales donde también hay creaciones de Eduardo Roca (Chocolate), Carlos del Toro, José Contino, Roger Aguilar y Carlos Uribazu, que fue el encargado de su diseño. El tema, propuesto por la Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales, gira en torno a la arquitectura colonial cubana. Para esta pequeña colección Raimundo Orozco diseñó una especie de vano imaginativo, a través del cual se puede apreciar el perfil de una figura femenina con amplio tocado.

***Arquitectura,* 1983**

130 x 80 mm. Linóleo, N.° 65/100.
Estampación en cartulina damuji,
Firmado: Orozco, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de
grabados postales, con una tirada de
100 ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental de
Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte
inferior izquierda.

José Pedraza Ostos

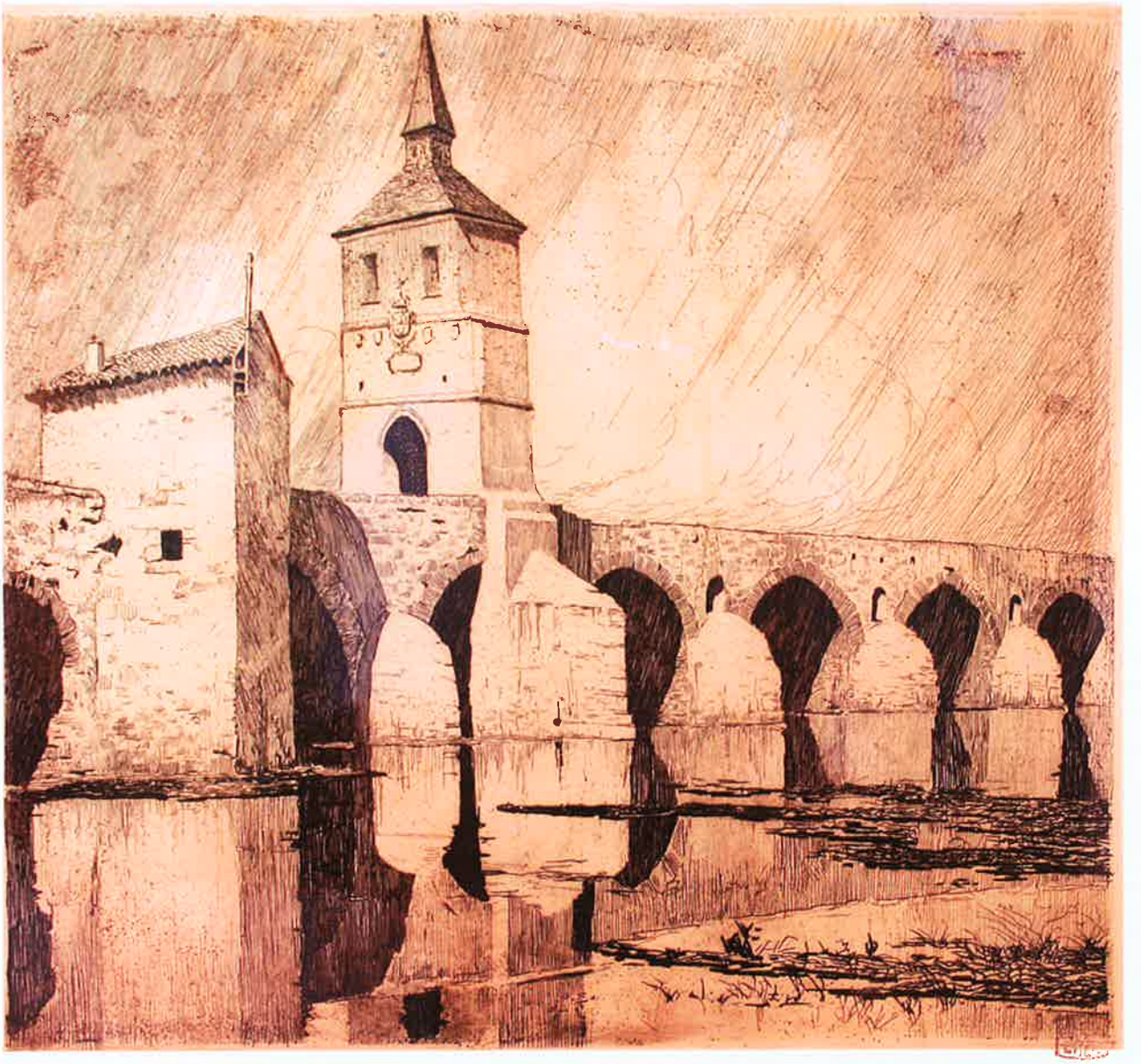
Sevilla, 1880 – Valencia, 1937

José Pedraza Ostos reunió en su trayectoria las facetas de pintor, dibujante y grabador. Principió su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, donde fue discípulo de José Jiménez Aranda y Eduardo Cano de la Peña, pasando luego a Madrid para completar sus estudios y llegando a ser un fecundo ilustrador de revistas como *Blanco y Negro, La Esfera,* y otra serie de publicaciones de la misma índole; llegó a ser director artístico de *La Ilustración Española y Americana*[109].

De la trayectoria artística de Pedraza Ostos cabe citar los galardones que logró alcanzar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que participó desde 1899 hasta 1934. En la Sección de Grabado logró una Tercera (1924), Segunda (1926) y Primera (1934) Medallas. Previamente, en 1908 había logrado una Mención Honorífica en la Sección de Arte Decorativo de este mismo certamen; y en 1919 había sido galardonado con una Medalla en la Exposición Universal de Panamá[110].

Al igual que muchos de sus compañeros de generación, perteneció al Grupo de *Los 24,* del que fue uno de sus más activos grabadores. El Círculo de Bellas Artes de Madrid le encargó en 1929 una copia de la *Tauromaquia* de Goya, en pequeño formato, cuyas planchas se conservan en la actualidad en los fondos de la Calcografía Nacional, Institución que las adquirió en 1979 junto a las correspondientes copias[111].

En su obra grabada destacan las vistas de ciudades españolas muy bien dibujadas y sentidas –no en vano está considerado como un extraordinario dibujante–. En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva una bella imagen de *Zamora,* la cual cabe enmarcar dentro de las láminas que ahora, en las primeras décadas del siglo XX, se producen dentro de la temática regionalista, en la que destacan las vistas tradicionales de sus calles, rincones o puentes, como en la obra que nos ocupa, donde el río Duero tiene carta protagonista, acompañado del Puente Nuevo en su extremidad meridional, según refiere Gómez Moreno en el *Catálogo Monumental de Zamora*[112]. ❁



***Zamora (vista del puente nuevo),* s.f.**

220 x 320 mm. Cobre; aguafuerte.
Sellado en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Referencias: Pedraza Ostos, J., 1973: s/p.

Julio Prieto Nespereira

Ourense, 1896 – Pontedeume, A Coruña, 1991

Al igual que F. Esteve Botey, Manuel Castro Gil o Carlos Verger Fioretti, Julio Prieto Nespereira forma parte de ese grupo de grabadores que desempeñaron en España un papel decisivo en la enseñanza, difusión, organización y hasta mantenimiento de lo que se ha dado en llamar el grabado tradicional, que, en su caso, se enmarcó dentro de una temática de corte regionalista en la línea de Castro Gil, gallego como él y de quien es considerado su continuador por la serie de estampas que grabó.

Nacido en Ourense el 7 de diciembre de 1896, Prieto Nespereira también destacó en las facetas de pintor y escultor. En ellas se inició en las clases que recibió de Jesús Soria en el Instituto de su ciudad natal. En 1917 se trasladó a Madrid para emprender de forma casi paralela estudios de Obras Públicas –con los que poco después ganaría una oposición– y estudios artísticos con Fernando Álvarez de Sotomayor, entonces Director del Museo del Prado; al mismo tiempo asiste a las clases libres de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando[113].

Después de esta etapa de formación, nuestro artista colabora en diferentes tipos de publicaciones periódicas mientras envía grabados y dibujos a distintos eventos expositivos, como al Salón de Humoristas de 1920. En este año hizo un viaje a la ciudad Condal atraído por Isidro Nonell y Joaquín Mir, que le sirvió para entrar en contacto con la obra gráfica de Bramguym, ante la que aqueda impresionado y por la que se consagra al grabado; su influencia se mantendrá vigente en la obra de nuestro artista hasta 1936. Esta decisión pronto se vería materializada con su participación en la fundación del Grupo de *Los 24,* creado en 1928. Pronto le llegaría el reconocimiento, ya que en 1932 fue elegido Presidente de la Agrupación Española de Grabadores. Y en 1967 logró que el Ministerio de Cultura creara el Museo Nacional de Grabado Contemporáneo y Sistemas de Estampación, del que fue nombrado director en 1968, aunque nunca llegó a existir más que en las páginas del Boletín Oficial del Estado[114]. Llegó a ser profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Desde 1922 concurre a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que logra alcanzar una bolsa de viaje (1924), junto a una Tercera (1926), Segunda (1930) y Primera (1932) Medallas. Además de estos galardones, también tiene una Medalla de Oro de la Agrupación de Grabadores de Cuba con la que fue laureado en 1954[115].

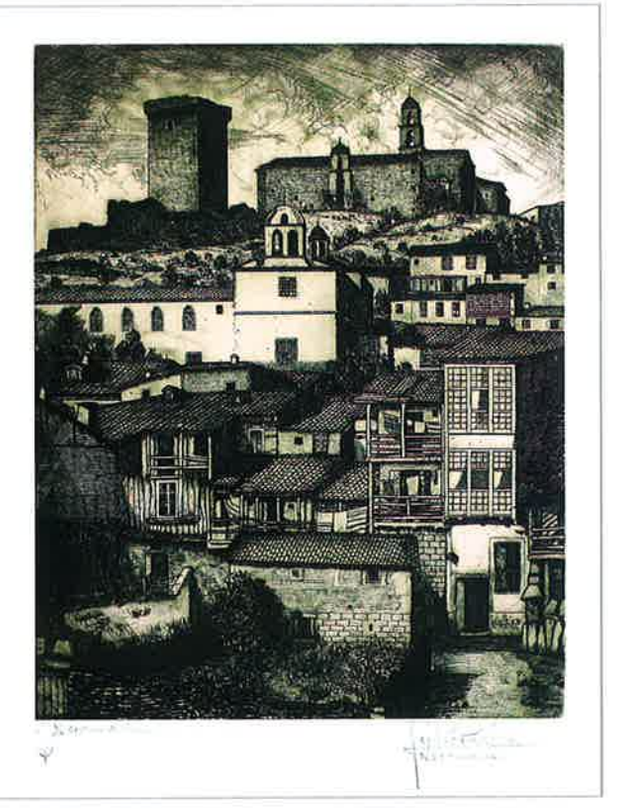
En la actualidad, se estiman más sus grabados anteriores a 1936, realizados bajo la órbita de la tradición de Bramguym y con fuertes influencias de su paisano Castro Gil. Estas obras le valieron el calificativo de artista de concepto barroco, dado el abigarramiento que se desprende de las imágenes que inmortalizó. Para ello, se sirve de composiciones contrastadas, y en la mayoría de las ocasiones vistas a contraluz. Sin embargo, son obras quizás demasiado convencionales, precisas; sus motivos están excesivamente terminados, lo que hace en gran modo ensombrecer la energía que podía derivarse de los contrastes lumínicos, disueltos en tanta ilustración. En esta línea de trabajo debemos encuadrar los dos grabados que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz, *Castillo de Salvatierra,* que realiza en 1961 dentro de la línea de trabajo que hemos comentado, y *Castillo de Monforte de Lemos.*

Durante la postguerra, Prieto Nespereira fue considerado –tal vez en exceso, en palabras de Antonio Gallego[116]– el grabador español por antonomasia. Logró entonces una evolución totalmente alejada de su manera anterior a la guerra –paisajes de acusado realismo–, por unas sofisticadas representaciones figurativas encerradas en esquemas geométricos de evidente influencia cubista; «la riqueza de la textura, en la que son válidos los continuos experimentos técnicos, no logra ocultar una generalizada torpeza compositiva que llega a ser agobiante»[117].

1.*Castillo de Salvatierra (Badajoz)* (detalle), 1961
Castillo de Salvatierra (Badajoz)

380 x 560 mm. Zinc; aguafuerte, P/A.
Firmado: Julio Prieto Nespereira, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en el áng. inf. izqdo. del interior de la plancha.
Observaciones: presenta manchas de humedad en la zona inferior.
Entrada en el Museo: 1989.

Bibliografía: OTERO PEDRAYO, R., 1970, p. 125.



2.*Castillo de Monforte de Lemos*, s.f.
Castillo de Monforte de Lemos (Lugo)

960 x 360 mm. Zinc; aguafuerte, P/A.
Firmado: Julio Prieto Nespereira, en el áng. inf. dcho. de la estampa, y en el áng. inf. dcho. del interior de la plancha.
Presenta sello en el áng. inf. dcho.
Entrada en el Museo: 1989.

Bibliografía: OTERO PEDRAYO, R., 1970, p. 118.

Eduardo Roca Salazar (*Chocolate*, o *Choco*)

Santiago de Cuba, Cuba, 1949

Grabador, dibujante y pintor, Eduardo Roca Salazar inició en 1961 su etapa de formación en la Escuela Nacional de Instructores de Arte, de La Habana, para pasar, en 1965 y hasta 1970 –fecha en la que se gradúa– a la Escuela Nacional de Arte (ENA), de la misma ciudad. Artista con vocación universitaria, inició en 1970 sus estudios en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, que, sin embargo, nunca llegó a terminar[118].

Al igual que otros muchos compañeros de profesión, Eduardo Roca ha dedicado su actividad profesional a la enseñanza. Ha impartido clases de pintura y grabado en la Escuela Provincial de Artes Plásticas José Joaquín Tejada, en Santiago de Cuba, así como también en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Alejandro y en la ya citada Escuela Nacional de Arte, ambas en la ciudad de La Habana. En nuestro país también ha desempeñado puestos docentes; en 1989 lo hizo como profesor de grabado en la Universidad Popular de Villanueva de Arosa (Galicia), y entre 1994 y 1995 como profesor de calcografía en la Fundación Joan Miró, de Palma de Mallorca. Pertenece, asimismo, al *Taller Experimental de Gráfica* de La Habana, en el que se congregan los artistas grabadores cubanos.

Choco ha realizado exposiciones individuales desde 1972 en Santiago de Cuba, donde tuvo lugar su primera muestra, titulada *Eduardo Roca y Oscar Carballo,* además de en La Habana, España –Palma de Mallorca, Madrid, A Coruña, etc.–, Francia, Suecia, Angola, EE.UU. o México. Y desde 1968 ha participado en numerosas muestras colectivas celebradas en Cuba y en gran parte de la geografía mundial, lo que le ha permitido exhibir su obra en Argentina, Venezuela, Colombia, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Italia, Holanda, España –Barcelona, Sevilla, Orense, etc.–, India, Rusia, EE.UU., Japón, etc.

Como corolario a esta dilatada trayectoria, Eduardo Roca ha obtenido numerosos galardones desde 1973, en Salones Juveniles, Salones de Profesores de Artes Plásticas, así como también en el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y en el *II* Concurso Internacional de Minigrabados, celebrado en 1983 en el Ateneo de Orense.

Su obra se expone actualmente en el Museo de Bellas Artes de La Habana; en el Museo de África, Chicago; Museo de la Estampa, ciudad de México, México; Museo de Querétaro, México; Fundación Joan Miró, Palma de Mallorca (España); Fundación Ludwing, Alemania; Museo de la Universidad de Trama, Japón; Colección *Arte de Nuestra América,* Haydée Santamaría, Casa de las Américas, La Habana; y Museo de Kochi, Japón.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conservan dos estampas de este autor, procedentes de dos carpetas gráficas. La primera de ellas fue editada en 1983 por la Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales, e impresa en el ya citado *Taller Experimental de Gráfica* de La Habana. La estampa, que se acompaña de otros dos grabados de Carlos Uribazu –diseñador de la carpeta– y Luis Miguel Valdés, representa una *Casa colonial,* a la que hace referencia esta interesante descripción de la misma inserta en la carpeta y del que sin duda debió ser su entorno:

> «desde el amplio balcón de la casona principal, los dueños, recostados sobre su gran repostadero empavesado con el escudo de la familia y lanzado al viento por encima del barandal, participan a menudo del bárbaro espectáculo del mercado de esclavos, que allá, a sus pies, en la Plaza Vieja, hormiguea de curiosos, de poderosos y pequeños comerciantes, de fornidos negros africanos engrilletados, de ebria marinería en estadía y de vendedores ambulantes de todo tipo»[119].

La segunda obra lleva por título *Arquitectura,* y forma parte de una carpeta de seis grabados postales, editada también en 1983 por la misma entidad que la anterior, y de nuevo diseñada por Carlos Uribazo. Las estampas que forman la colección hacen alusión a distintos detalles de tipo arquitectónico, y son obras de Carlos del Toro, Raymundo Orozco, José Contino, Roger Aguilar y Carlos Rafael Uribazo. ●

1. *Casa colonial*, 1983

220 x 370 mm. Linóleo,
N.º 96/100.
Estampación en cartulina damuji,
Firmado: Choco, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.
La obra forma parte de una
carpeta de grabados patrocinada
por la Casona Cultural del Fondo
Cubano de Bienes Culturales,
con una tirada de 100
ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental
de Gráfica de La Habana en
1983.
Presenta sello en seco en la
parte inferior izquierda.

2. *Arquitectura*, 1983

130 x 80 mm. Linóleo, N.º 65/100.
Estampación en cartulina damují,
Firmado: Choco, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de grabados postales, con una tirada de 100 ejemplares
numerados.
Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

Antonio Rodríguez Marcoida (*Antonio Marcoida*)

Madrid, 1941 – 1993

Excelente grabador y pintor pleno de talento y sensibilidad, Antonio Marcoida fue un artista con una constante inquietud creadora durante toda su carrera. Nacido en Madrid en 1941, su vocación por el arte le llevó a ingresar en la Escuela de Cerámica de la capital española en 1955 y hasta 1961, año en que pasó a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando hasta que en 1966, y durante dos años, estudió en la Escuela de Formación del Profesorado de Grado Medio. Esta vocación como docente pronto se encaminó hacia el mundo del arte, ya que fue profesor en la escuela de Artes y Oficios y posteriormente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense[120]. De esta amplia formación y posterior dedicación, Luis Alegre destaca sobre todo la técnica bien aprendida que Marcoida logró alcanzar gracias a su asistencia a la clase-taller de la ya citada Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando[121].

Marcoida está considerado como uno de los más prestigiosos grabadores de la década de los setenta, reconocimiento que es fruto de su quehacer artístico, y de la amplia trayectoria que desarrolló desde su primera exposición, celebrada en 1965 en Nancy, a la que siguieron las organizadas en la Sala el Bosco (Madrid, 1967), Galería 5 (Ibiza, 1968), Sala Jacobo (Valladolid, 1968), así como en la madrileña Galería Seiquer, también en 1968, y un largo etcétera que se prolongó hasta la celebrada en la Cámara de Comercio de Colombia en 1985. También participó en numerosas muestras colectivas, de entre las que destacan las tres Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a las que asistió en 1964, 1966 y 1968, con una Tercera Medalla en la segunda de las citadas, a la que siguieron una Segunda y Tercera Medallas en el XVI° y XVII° Salones del Grabado de 1967 y 1968, respectivamente. Entre estos galardones también hay que citar el Premio de Pintura Argamasilla de Alba (1979), el Premio de Grabado Carmen Arozena (1973) o el Premio de Dibujos que obtuvo en 1976 en los concursos nacionales. A todo se añaden las becas con las que fue recompensado a lo largo de su trayectoria: fue becado de Paisaje en la Residencia de El Paular (1965), por el Gobierno Francés (1966) y por la Fundación Juan March (1968)[122].

De su trayectoria como grabador destacan las carpetas de grabado que realizó, a través de las cuales podemos apreciar la continua experimentación al servicio de una constante inquietud creadora: *Fábula de Polifemo y Galatea,* de Góngora (1976), *Metamorfosis* (1978), de Ovidio, *20 poemas de amor y una canción desesperada,* de Pablo Neruda (1979), *Homenaje a Picasso* (1981), *Peces* (1982), etc.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conservan cuatro bellos aguafuertes del artista dedicados al tema de las ruinas de edificios conventuales, poblados con figuras que en alguna ocasión hacen referencia al tema de la Inquisición. En las obras destaca sobre todo el tratamiento lumínico de las distintas escenas, figurativas, aunque vistas con un filtro, el de la iluminación, que las aproxima a un lenguaje de tintes expresionistas muy particular. Da la impresión que el artista ha querido recrear las estampas que circularon en España a comienzos del siglo XIX con las ruinas de nuestro país; fue el caso, por ejemplo, de las *Ruinas de Zaragoza* que Fernando Brambila y Juan Gálvez terminaron de dibujar y grabar en 1812, y que posteriormente fue reeditada en Madrid en 1925[123].

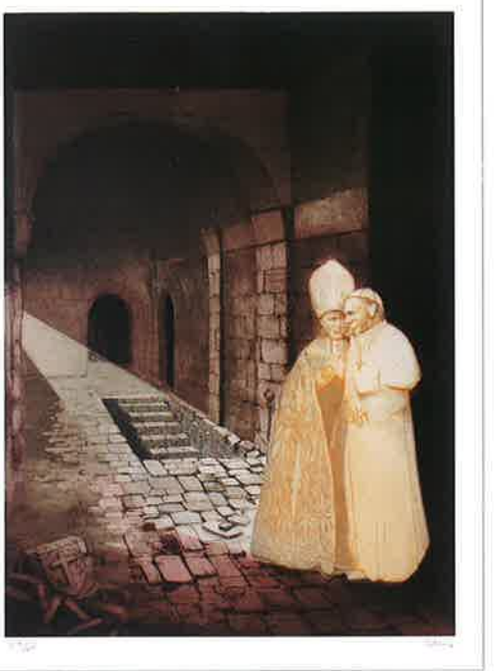
Digamos, para terminar, que fue un artista admirado por sus compañeros de profesión, pintores y escultores como Juan Genovés, Alfredo Alcaín, Manuel Alcorlo, Javier Pamplona, Oscar Estruga, Andrés Barajas y Eduardo Naranjo. ●

1. *La Inquisición, s.f.* ▶

365 x 265 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.° 25/225. Firmado: Marcoida, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

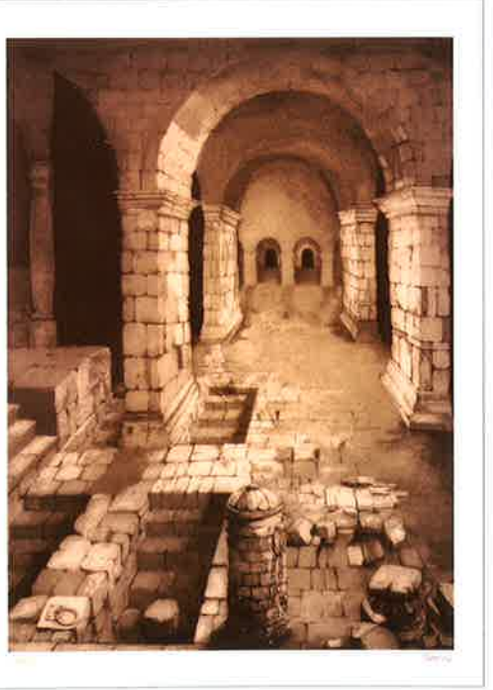
3. *Interior de un convento, s.f.* ▶

365 x 265 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.° 56/225. Firmado: Marcoida, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



2. *Escaleras*, s.f.

365 x 265 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 27/225. Firmado: Marcoida, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



4. *Interior de un convento con figuras*, s.f.

365 x 265 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 56/225. Firmado: Marcoida, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

Pablo Ruiz Picasso

Málaga, 1881 –
Mougins, Francia, 1973

Entre las muchas y variadas vertientes artísticas que Pablo Ruiz Picasso cultivó a lo largo de su carrera, la de ilustrador no estuvo exenta de la importancia y vitalidad con la que el artista malagueño abordó el resto de su producción. Así lo comprobamos en el magnífico trabajo que Sebastián Goeppert, Herma Goeppert-Frank y Patrick Cramer dedicaron en 1983 al *Catalogue Raisonné des Livres Illustrés* de Picasso. Entre 1905, en que aparece documentado su primer trabajo en esta línea, con los grabados que realizó para los *Poèmes* de André Salmon, hasta la última obra que documentan los precitados investigadores, publicada en 1974 y materializada en el libro de P.A. Benoit titulado *Alors,* se cifran un total de 156 trabajos, en los que Picasso da rienda suelta a su creatividad para ilustrar las escenas a las que hacen alusión los textos, empleando para ello su estilo particular[124].

En nuestra región extremeña tenemos un reflejo muy interesante de esta intensa actividad, como bien se puso de manifiesto en la exposición que celebró el MEIAC de Badajoz en 2006[125] sobre la obra gráfica picassiana conservada en colecciones de Extremadura. El grabado del Museo de Bellas Artes, titulado *Le Cocu Magnifique,* viene a ser una aportación de sumo interés para esta otra vertiente del artista, con una representación de mérito en la región.

Le Cocu Magnifique. Farsa en tres actos, de Fernand Crommelynck, fue representada por primera vez el 18 de diciembre de 1920[126] en el teatro parisino de la Maison de l´Ceuvre. La obra cuenta la historia de Bruno, un hombre celoso que, a causa de una mujer envidiosa y proclive a dar celos, termina perdiendo a la suya, Stella; aunque los diálogos de la obra eran realmente divertidos, la historia en sí no era una comedia. Picasso tuvo desde un principio la intención de ilustrar la obra; sin embargo, no empezó a materializar esta idea hasta los años cuarenta, etapa en la que conoció a los hijos del dramaturgo, Aldo y Piero Crommelynck, trabajando para la imprenta Lacouriére. Aquéllos abrieron en 1963 su propio taller de impresión, bajo la edición del cual, y dos años antes de la muerte de Fernand, se publicó el libro con los grabados de Picasso, realizados entre el 6 de noviembre y el 19 de diciembre de 1966.

El pintor creó un total de doce escenas –siete aguafuertes, cuatro aguatintas y aguafuertes, y un aguatinta con punta seca y aguafuerte, la estampa que nos ocupa– en las que quedó patente la iconografía más característica de Picasso, quien crea personajes a partir de la mitología; el protagonista aparece representado tocado con un sombrero con cuernos, dando lugar a *le cocu,* al *cornudo,* que se transforma en un Minotauro, en el hombre-toro, en el *alter ego* de Picasso, como bien pone de manifiesto la última de las ilustraciones cuya reproducción se conserva en el Bellas Artes de Badajoz. También pertenecen a la iconografía picassiana las mujeres que aparecen en las distintas escenas, mostrándose impúdicamente desnudas, en escenas de equilibrismo circense o bien con personajes vestidos según era costumbre en el barroco español.

El sexo es uno de los temas más tratados en la obra de Picasso, o el gran tema de este artista, que en ocasiones aborda de una forma escabrosa, otras en tono de humor, bien en solitario o compartido, pasional o agresivo, pero siempre desmitificado, que capta por medio de la representación real de las pasiones y el deseo. En el pintor malagueño, este tema se transforma en una exaltación del amor físico, del sexo y del cuerpo erótico en definitiva. Y del mismo modo a como Picasso había proyectado ya en la Época Rosa sus vivencias y estados psicológicos con el arlequín protagonista de muchas de sus obras de aquella etapa, el Minotauro no tardó en convertirse en el *alter ego* del artista, a través del cual reflejó sus diferentes estados de ánimo, como bien quedó reflejado en el gran mural dedicado a *Guernica.* El surgimiento en su obra de la figura mítica tendría lugar a finales de la década de 1920, hasta que desaparece diez años después, si bien es cierto que fue un período que marcará al artista y al Minotauro durante todo el siglo XX. Pero, además de ser el *alter ego* de Picasso, el Minotauro es también uno de los temas fundamentales de su producción, cargado, según señala Paloma Esteban Leal, de simbología, contenido y misterio. En él se aúnan elementos procedentes del culto a Mitra –divinidad de origen persa que suele ser representada sacrificando a un toro–, de la leyenda minoica y también de la tradición taurina española[127]. ●

***Le Cocu Magnifique*, 1966**
12.II.1966.VI (inscripción invertida sobre la plancha).
12 de noviembre de 1966.

220 x 320 mm. Aguatinta con punta seca y aguafuerte, N.º 51/180.
Estampación sobre papel Rives.
La estampa fue concebida como parte integrante de las ilustraciones que acompañaban al libro de Fernand Crommelynck titulado *Le Cocu Magnifique*, editado el 22 de marzo de 1968.
La obra tuvo una tirada de 200 ejemplares: 30 (numerados del 1 al 30) realizados con amplio margen en papel Velin de Rives; 150 numerados del 31 al 180; 18 ejemplares numerados del 1 al 18 con cifras romanas; y dos ejemplares para el depósito legal, numerados con el 0 y 00.
Entrada en el Museo: 1991.

Referencias: GOEPPERT, S., GOEPPERT-FRANK, H. y CRAMER, P., 1983, n. 140, pp. 337-338.

Antonio Saura Atares

Huesca, 1930 – Cuenca, 1998

Al igual que otros muchos artistas del siglo XX, la producción de Antonio Saura se divide formalmente entre obra escrita, pintada o dibujada e impresa, si bien es cierto que en su caso, y atendiendo a las dos últimas facetas anotadas, podríamos hablar mejor de un grabador-pintor más que de un pintor-grabador, dada la importancia que la gráfica tiene en su obra.

Conocida es la formación autodidacta de este artista precoz, que a sus 19 años de edad realizaba su primera exposición de pinturas, poniendo de manifiesto que había sido el arte de las vanguardias europeas el suelo nutricio de su formación. Sus estancias en Madrid y en la ciudad de Cuenca pronto se vieron alternadas con diversos viajes por Europa y América, y estancias más prolongadas en París, donde se instala en 1953 para participar en las actividades del grupo surrealista y entrar en contacto con Michel Taipé, quien le puso en contacto con la galería Stadler. Al volver a Madrid, su obra manifestará un cambio radical, ya que desde entonces se moverá dentro de los conceptos propios del informalismo.

Asimismo, hay que citar la importancia de Saura como renovador del panorama pictórico del núcleo artístico de Madrid, siendo fundador del grupo *El Paso* en 1957 junto a Rafael Canogar, Manolo Millares, Martín Chirino o Luis Feito. En este ámbito de creación desarrollará una pintura donde la mancha y el gesto constituyen la base para una serie de intensos informalismos y gestualismos, no exentos de cierto dramatismo barroco.

Para estudiar la producción gráfica de Saura conviene tener presente el dominio poco común que llegó a adquirir de todas las técnicas de estampación, llegando a ser un verdadero conocer del *oficio* en todas sus vertientes –uso de los instrumentos, química de las tintas, las técnicas de la imprenta, etc.–. La litografía fue la primera técnica que el artista abordó; de 1958 datan sus primeros trabajos en esta técnica, a los que seguiría, ya en 1977, el dibujo en piedra litográfica, que dejará paso entonces al grabado sobre zinc y otros procedimientos afines. Con la serie litográfica titulada *Historia de España* (1964), el pintor sustituyó los colores *puros y estridentes* que él mismo describiera, por el negro que predomina en las quince estampas donde se efigian a los más importantes personajes de nuestra historia, iniciando una constante en torno a la cual girará, al igual que en su pintura, gran parte de su producción grabada: la aparición del monstruo –utilizando las palabras de Valeriano Bozal–, la realidad vista como si de un monstruo se tratara, que aparece y se presenta de mil formas, iguales y distintas a la vez, originales y también redundantes, dando la sensación que el artista vuelve una y otra vez sobre el mismo asunto con la idea de descubrir algo nuevo y para dar lugar a una repetición original[128].

Entre 1960 y 1961 Saura realiza varios linograbados; sólo tres llegarían a tener tirada. 1960 fue también el año en que realizó su primera serigrafía, titulada *Crucifixión,* técnica que tuvo una especial incidencia en su producción. Como bien señala Weber-Caflisch, el artista quedó de inmediato fascinado por las múltiples posibilidades que ofrecía la serigrafía, en cuyo proceso de ejecución podía intervenir directamente, cual si de una pintura o un dibujo se tratara. Incluso llegó a realizar superposiciones de materia y *collages,* logrando con ello que la serigrafía, un «medio tradicional de la multiplicación plana, alcanzara el rango del espesor»[129]. De hecho, cabe afirmar que la serigrafía logró alcanzar plenamente con Saura el estatuto de oficio artístico.

El Museo de Bellas Artes de Badajoz conserva una bella serigrafía realizada en 1987 y titulada *La fuerza de la solidaridad.* En ella podemos apreciar el concepto que el artista traza en la práctica totalidad de su producción, con esa búsqueda continua de una realidad que, en el caso de la estampa que nos ocupa, tiñe de azules, rojos y amarillos, y capta a través de sus siempre deformantes, violentos y distorsionados trazos negros. A través de ellos se vislumbra una multitud de ojos *observadores* de la realidad del mismo pintor, que en esta ocasión nos presenta llenando todo el marco, en un auténtico *horror vacui*, para transmitirnos *la fuerza de la solidaridad.* Gracias a la serigrafía y al manejo que hizo de esta técnica, es posible contemplar una obra como la que estudiamos, en la que logra la recuperación de imágenes rasgadas y la recomposición de fragmentos de imágenes.

Además de los procedimientos anotados, Saura también abordó el grabado calcográfico en el año 1963, en que realiza un aguafuerte como homenaje a Dubuffet, logrando, una vez más, imágenes en las que manifiesta un absoluto desprecio por la representación figurativa tradicional.

***La fuerza de la solidaridad,* 1987** ▶
(antes, *Abstracción*)

700 x 500 mm. Serigrafía, N.º 130/250.
Estampación sobre papel Arches.
Firmado: Saura, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Catalogación Saura, La Obra Gráfica N.º 435.
La obra forma parte del álbum *La fuerza de la solidaridad,* de Arroyo y Tapies.
Impresa en Valencia por Iberosuiza.
Editada en Madrid por la Unión Internacional de las Juventudes Socialistas.
Entrada en el Museo: 1988.

José María Subirachs Sitjar

Barcelona, 1927

Escultor, dibujante y grabador nacido en Barcelona el 11 de marzo de 1927[130], de su infancia hay que destacar la decisiva influencia que ejerció su padre en lo concerniente a su interés por el arte. Pese a la atracción que siempre sintió hacia la arquitectura, su humilde cuna no le permitió matricularse en la Escuela de Arquitectura, lo que de algún modo se traduciría en cierta frustración en su carrera, y a la que en más de una ocasión, como veremos en su obra grabada, ha recurrido. En 1941 ingresa en el taller de un dorador aficionado a trabajar en figurillas de barro, lo que le brindó la oportunidad de familiarizarse con el modelado desde muy temprano. Su creciente interés por modelar la técnica le llevó a entrar en contacto con otros escultores, de entre los que destaca especialmente Enric Casanovas, ya que le permitió conectar con el *mediterraneísmo noucentista*.

Desde ese momento, Subirachs inicia una evolución en la que pronto abandona la serenidad inherente al empleo exclusivo de las líneas curvas y a las formas pesadas, para refugiarse en la investigación puramente formal, que a veces acomete a través de la evocación de épocas como la Prehistoria o el antiguo Egipto. A ello se une el viaje que realiza en 1954 a Bélgica en respuesta a la invitación del artista Luc Peire, su entrada en contacto con ciertos maestros del pasado y con la obra de determinados artistas de las primeras vanguardias, lo que hará que su obra camine hacia una resuelta madurez pese a su juventud. A este período, pleno de nuevas soluciones formales, donde el vacío tiene el mismo protagonismo que los elementos tratados en lleno, corresponden obras como la escultora que hace en *Homenaje a Gaudí* en 1957, donde el artista se decanta por un tipo de superficie con calidades texturales rugosas y de *grattages* profundos que luego también afloran en su obra grabada; es lo que se ha denominado como *brutalista*. Esta línea de trabajo se puede apreciar en la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia de Barcelona, a la que se incorporó en 1986.

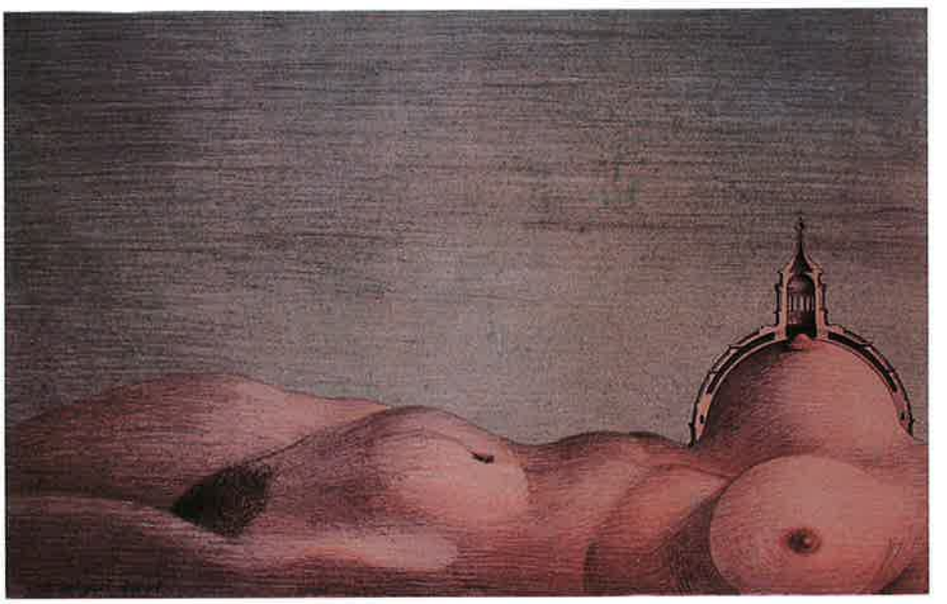
A mediados de la década de los setenta Subirachs experimenta un nuevo cambio en su evolución; su obra deja de ser abstracta para introducir de nuevo elementos de la realidad; una nueva realidad figurada, en palabras de Corredor Matheos[131], en la que una concepción dualista del mundo configura el pensamiento del autor hasta el punto de establecer unas temáticas, la de los contrarios, que entra en confrontación y, al mismo tiempo, en una íntima conjugación. La proyección de esta propuesta en la obra grabada la tenemos bien ejemplificada en la estampa dedicada *A Giambattista Piranesi* (cat. 4), con la silueta fragmentada de una mujer –que recuerda obras escultóricas como el bronce y mármol titulado *Renacimiento,* 1965; o el *Perfil* que ejecutó ese mismo año en bronce y piedra–, vista cual si de una composición bifocal se tratara, y donde plantea un perfil continuo y semejante al de la última obra citada, para acoger en el centro un obelisco de claras referencias fálicas e inspirado, a su vez, en el bronce titulado *Obelisco* que hiciera en 1972. El factor de duplicación, además del equilibrio, armonía y proporción, define esta estampa lo mismo que el conjunto de la obra del artista.

Subirachs se inicia en la técnica del grabado en 1949, practicando sobre todo las técnicas del aguafuerte y la litografía, a las que se dedica desde 1970[132]. En su producción gráfica se caracteriza por la reiteración de distintos modelos que incluso parten, como hemos visto, de su obra escultórica. Las siete litografías del Museo de Badajoz forman una serie sobre tema único de *Arquitectura Mediterránea,* realizada sobre papel de hilo Guarro de 250 g y una tirada de 225 ejemplares. Lo mismo que en sus *cuadros de bronce,* Subirachs crea en sus grabados una iconografía muy particular, que L. Cirlot conecta con ciertas obras surrealistas donde la falta de rostros de las figuras femeninas representadas nos remiten a De Chirico o a Magritte. La falta de simetría en otras ocasiones, aunque siempre con un claro sentido de equilibrio, puede ser otra de las características de la serie. Indisociables de su obra son también los elementos tiempo-espacio. «La constancia en el planteamiento de ambos conceptos no solamente proviene de factores técnicos, ni tampoco del hecho de entresacar formas correspondientes a un pasado histórico-artístico, sino de la confrontación de todos esos elementos con un modo peculiar de plantear el discurso»[133]. La serie que nos ocupa remite al espectador al pasado, ya sea el siglo XVI o el XVIII, y a lugares como Italia,

Las siete litografías catalogadas forman una serie sobre el tema único dedicado a la *Arquitectura Mediterránea*. Dicha serie se ha realizado sobre papel de hilo Guarro de 250 g, y se han editado 225 ejemplares de la misma de 530 x 380 mm.

1.*A Raffaello*, c. 1983 ▶
A Raffaello 1483-1983.

260 x 430 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



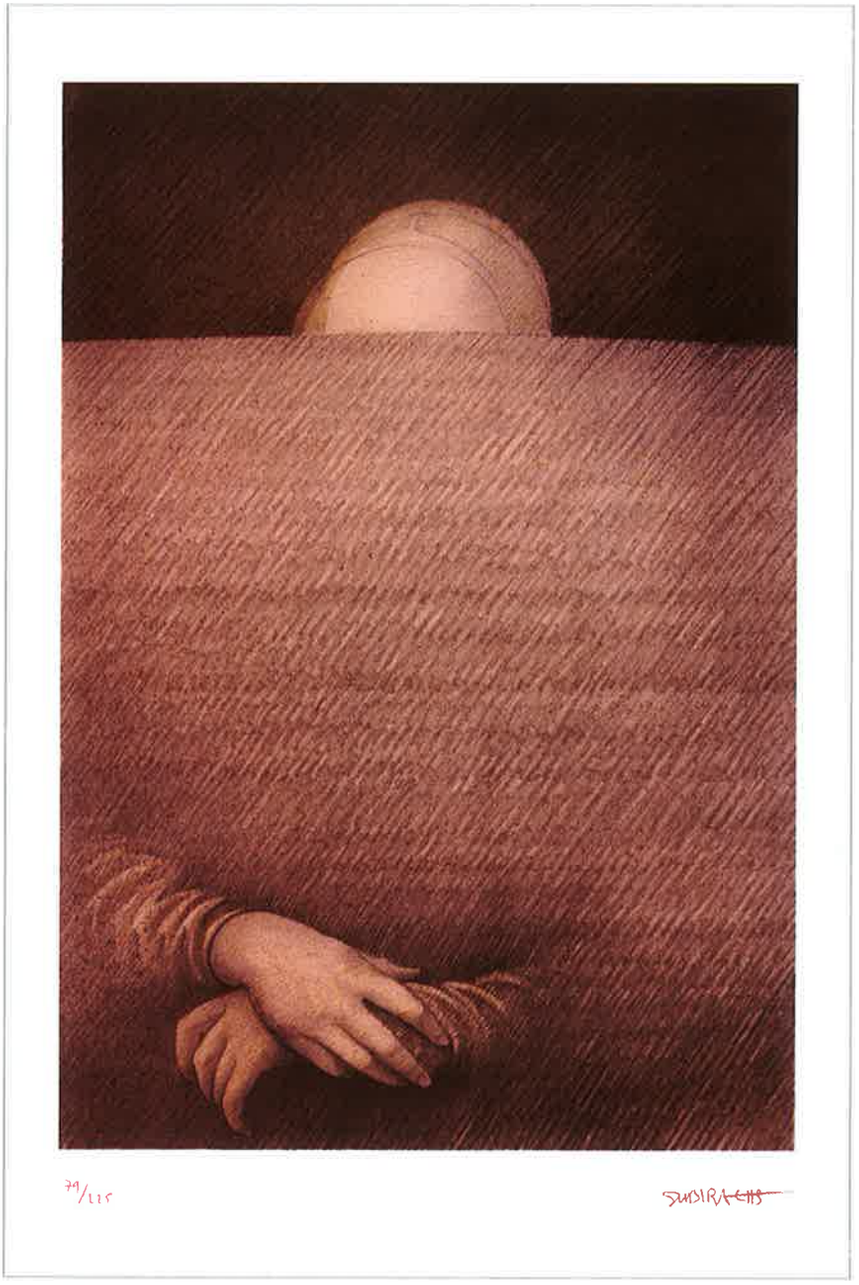
2.*A Miguel Ángel*, c. 1983 ▶
A Miguel Angel.

270 x 420 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

dando lugar con ello a una traslación entre un tiempo y un espacio concretos, el del Renacimiento italiano por ejemplo, a un espacio y un tiempo abstractos como los que hayan podido existir, existan o puedan llegar a ser.

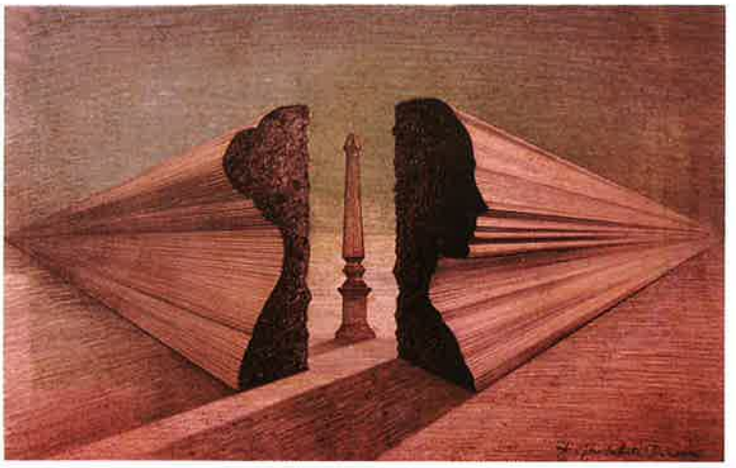
En el homenaje *A Raffaello 1483-1983* (cat. 1), el artista utiliza como referencia a su propia obra el relieve en madera que hizo en 1976 y tituló *Paisaje con figura,* donde apreciamos la misma calavera –con todas sus tradicionales implicaciones simbólicas– e impresiones de circunferencia que, en el caso del grabado, conducen la mirada del espectador al templo que el artista de Urbino empleó en 1504 como fondo del cuadro con los *Desposorios de María* (Pinacoteca de Brera, Milán).

En la litografía dedicada *A Miguel Ángel* (cat. 2) está presente la constante referencia femenina que se aprecia en toda su obra, y el elemento cupulado, referente a San Pedro del Vaticano, que acopla en uno de sus senos y que luego volvería a utilizar para la ilustración de *La Jeune Parque* de Paul Valéry en 1987[134]. El recuerdo del cuadro que Subirachs tituló *Del Giocondo* y realizó en 1982 en bronce y pintura está presente en la litografía para la que toma como base la conocida *Mona Lisa* (1510-1515) de Leonardo da Vinci, hoy conservada en el parisino Musée du Louvre (cat. 3), y en la que llama la atención la rotundidad, cercana a la escultura, con la que ha concebido la imagen. En el homenaje a *Stendhal* (cat. 5) el artista se inspira directamente en el cuadro que había hecho, también en bronce y pintura, en 1982, añadiendo tan sólo el medallón con la efigie de perfil del literato francés Marie-Henri Beyle Stendhal, nacido en 1783 y autor de una *Historia de la pintura en Italia* (1817) que Jacob Burckhardt tomaría de base para iniciar los estudios sobre el Renacimiento italiano. Algo diferente es la estampa que dedica *A Dalí (y a Gaudí)* (cat. 6), al retomar en ella el dualismo masculino-femenino y el lenguaje *brutalista* al que antes hacíamos referencia en su obra escultórica. Y *A Dédalo* (cat. 7) está dedicada la última de las litografías que conserva el Bellas Artes de Badajoz de José M.ª Subirachs; según la mitología, Dédalo, arquitecto ateniense, recibió del rey Minos el encargo de construir en Creta el laberinto destinado a servir de cautiverio para el Minotauro, donde luego él mismo fue encerrado con su hijo Ícaro para que no pudieran revelar su secreto, aunque lograría escapar con las alas que el propio Dédalo fabricó, de ahí que Subirachs incluya en la estampa el laberinto y un arco iris. ●



3.*La Gioconda*, c. 1983

420 x 290 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf. dcho. de la estampa.



4.*A Giambattista Piranesi*, c. 1983
A Giambattista Piranesi

270 x 430 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.

5.*Stendhal*, c. 1983
A Stendhal 1783-1983

430 x 270 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf. dcho. de la estampa.

6.*A Dalí (y a Gaudí)*, c. 1983
A Dalí (y a Gaudí).

360 x 228 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.

7.*A Dédalo*, c. 1983
A Dédalo.

410 x 290 mm. Litografía, N.º 79/225.
Firmado: SUBIRACHS, en el áng. inf.
dcho. de la estampa.

Antoni Tàpies Puig

Barcelona, 1923

En la producción artística de Antoni Tàpies, tanto la pintura como el grabado asumen un protagonismo irrefutable, hasta el punto de ser considerado como un ejemplo más del *pintor-grabador,* cuya obra gráfica discurre en paralelo, en cuanto a su carácter y desarrollo, con su pintura. En *paragón* con ésta podemos poner la libre utilización que hace de las técnicas más variadas del grabado, al que se enfrenta de una forma que podríamos considerar heterodoxa, al menos desde el punto de vista tradicional; Tàpies no experimenta con nuevas técnicas, y esto es importante porque para él la técnica no es un fin en sí mismo, sino un medio para crear una imagen determinada.

De formación autodidacta, Tàpies empezó en la pintura tras abandonar en 1946 los estudios de Derecho que había comenzado cinco años atrás, tomando para ello como referencia las obras de Van Gogh o Picasso, a los que copia y admira. En 1948, y en el contexto que le ofrece la primera exposición que celebra en el Salón de Otoño de su ciudad natal, funda el grupo *Dau al Set* junto a Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart, Joan Ponç, el poeta y escritor Juan Eduardo Cirlot, el filósofo y crítico Arnau Puig y el poeta Joan Brossa, quienes se propusieron enlazar con el surrealismo que había quedado interrumpido con la Guerra Civil, y con la figura que a todos ellos les servía de ejemplo, Joan Miró. Situados en la línea del *realismo mágico,* crearon una revista también llamada *Dau al Set,* y desempeñaron un papel de gran importancia en la entrada de la vanguardia, y prepararon el camino al informalismo en España.

Desde su participación en la XXVI Bienal de Venecia de 1952, Tàpies se desliga del grupo *Dau al Set* e inicia una evolución individual basada en una línea informalista, abstracta, y en las investigaciones sobre la materia pictórica como medio expresivo, con las que otorga un valor total a la materia frente a la forma. Sus investigaciones en este terreno llegan hasta nuestros días, y es muy frecuente en él la utilización de objetos gastados y viejos, por lo que algunos críticos le consideran un precursor del *arte povera.* Es frecuente que en sus obras aparezcan signos como cruces, líneas, números y letras como la A y la T, iniciales de su nombre y apellido –como sucede en el grabado que en la actualidad se exhibe del artista en el Bellas artes de Badajoz–, que introduce a partir de 1964 con su obra *Litografía en gris, negro, gris-verdoso, verde-aceituna y azul* y en la que conserva la doble *semanticidad,* según afirma Valeriano Bozal, como texto escrito y como imagen[135].

Fue también en torno a esos años, en 1959, cuando se suceden en la obra del artista las litografías, *collages,* aguafuertes, etc.; antes de esa fecha, y como bien señala Carl Vogel en la introducción a la catalogación de M. Galfetti, Tàpies sólo se había dedicado al grabado de una forma puntual, aislada[136] –los primeros grabados datan del año 1947/48–. Desde 1959, Tàpies encuentra en los procedimientos de la calcografía, las técnicas aditivas, la litografía y el *collage,* los medios adecuados para sus obras, en las que combina diversas técnicas e introduce, al igual que en su pintura, abundantes relieves, haciendo de la textura uno de los puntos clave de la nueva imagen, en la que también destaca la importancia que adquiere el soporte que utiliza para la estampa, y que forma parte indisoluble de la semántica de la imagen. Como bien se pone de manifiesto en la *Abstracción en rojo y negro* del Museo de Bellas Artes de Badajoz, la obra grabada del artista barcelonés se define por la preponderancia que concede al material, al rastro y la huella sobre cualquier motivo figurativo, lo que implica, a la postre, una ruptura con el grabado tradicional y el acercamiento conceptual de esta parcela de su producción a las propuestas pictóricas que desarrolla. ●

***Abstracción en rojo y negro,* s.f.** ▶

700 x 500 mm. Litografía, N.º 130/250.
Firmado: Tàpies, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Entrada en el Museo: 30/IX/1988.

Cristóbal Toral Ruiz

Torre-Alháquime (Cádiz), 1940

Aunque nacido en la localidad gaditana de Torre-Alháquime, el 15 de abril de 1940, a los pocos días su familia se traslada a Antequera, población que en la actualidad le acoge como hijo natural, y de la que se ha sentido su poeta plástico. Las dificultades económicas por las que atravesó su familia no fueron, sin embargo, un obstáculo para su formación, que alcanzó gracias a sus dotes para el dibujo y a la buena disposición que por tal motivo tuvo la Caja de Ahorros de Antequera becándole para que ampliara en Madrid los estudios que hasta entonces, y desde 1959, había cursado en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla. En 1962, Toral Ruiz traslada la matrícula a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde permanece hasta concluir sus estudios dos años después y tras haber alcanzado diversos galardones por su actividad artística[137]. Todo ello le valió el nombramiento, en 1965, de profesor auxiliar de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, que dejará dos años después para centrarse en sus creaciones personales y poder ampliar estudios en los EE.UU. gracias a la beca que la Fundación Juan March le concedió en 1969, en recompensa a los diversos méritos que entonces ya tenía en su *curriculum:* diversos galardones en concursos nacionales, y premio de Corporación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1966 y Medalla de Oro en la Exposición de Segovia de ese mismo año[138].

Si tenemos en cuenta que la formación académica de Cristóbal Toral fue en todo punto rigurosa, tenaz y completa, y que desde el principio tuvo acceso al conocimiento de las técnicas y de la norma, no es de extrañar que se haya caracterizado por el cultivo de distintas disciplinas; como bien señala Castillo-Puche, Toral «estudia, pinta, dibuja, profundiza en la anatomía y la perspectiva, se apodera de todas las posibilidades técnicas que le ofrecen la Escuela y sus maestros, pero además las que intuye y reelabora por su cuenta, hasta cimentar en conocimientos sólidos y en una preparación exhaustiva la potencia de su libertad creadora»[139]. Todo ello se concretó en la exposición organizada en 2003 por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, con el título *Cristóbal Toral: pinturas, acuarelas, dibujos y esculturas*[140]. Toral Ruiz ha demostrado con su obra ser poseedor de una técnica depurada, gracias a la cual consigue impactar con sus imágenes realistas o hiperrealistas, de las que son elementos habituales las frutas, desnudos, envases y las universales maletas, símbolo de todo viaje y recuerdo también de tantas partidas; de gentes y de cosas inspiradas en la Andalucía que le vio nacer y crecer. Su mirada atenta y su técnica virtuosa y preciosista devuelve a su tierra imágenes pasadas por la interpretación peculiar del artista.

A todo ello habría que añadir su predilección por las técnicas grabadas, vertiente en la que ya se había iniciado en 1966 con motivo de las ilustraciones que realiza para el *Romancero Gitano* (1924-1927) de Federico García Lorca (1898-1936). En el Museo de Bellas Artes de Badajoz se conserva una serigrafía titulada *Bodegón con membrillos,* un tema muy presente, por otro lado, en toda su producción pictórica. En una composición geométrica, el autor nos presenta este bodegón con las frutas modeladas a través de un precioso y sugerente juego lumínico que nos permite hablar de esa realidad que pronto descubre e inunda toda su obra; una realidad que no es más que un mero pretexto, un andamiaje, que le sirve para centrarse en su trabajo personal, tenaz, delicado y exigente, que le lleva a cimentar la obra en valores esencialmente plásticos. Este grabado se distingue precisamente por el brío interior y una atmósfera especial que hace que la estampa se convierta en una realidad distinta perteneciente a la esfera del arte y de la belleza.

El carácter internacional de Cristóbal Ruiz se constata a través de la dispersión que goza su obra, presente en numerosas ciudades europeas y americanas, e integrante de las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo neoyorkino de la Hispanic Society, Museo de Alabama, The NASA Museum of Art en Washington, etc., habiendo sido galardonada con el Premio de Pintura de Corporación en la Nacional de Bellas Artes de 1966 –como va dicho– y con Medalla de Oro en la XXIII Bienal de Arte de Fiorino de Florencia, de 1977. Teniendo en cuenta los méritos acumulados a lo largo de su carrera, el 20 de mayo de 2005 ingresó como Académico de Honor en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría[141].

***Bodegón con membrillos*, s.f.**

545 x 455 mm. Serigrafía, N.º 202/225.
Firmado: C. Toral, en el áng. inf. dcho.
de la estampa.

Carlos Jesús del Toro Orihuela

La Habana, Cuba, 1954

Nacido en la ciudad de La Habana en 1954, Carlos del Toro Orihuela ha dirigido su actividad profesional a una cada vez mayor especialización en las artes gráficas, además de ser un artista que también ha cultivado la pintura y el dibujo. Así se desprende de una etapa de formación que se desarrolla entre 1971 y 1975 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Alejandro de La Habana, y concluye con el título de graduado en grabado que alcanza en 1984 en el Instituto Superior de Arte (ISA) de la misma ciudad, y el título de Especialista en grabado artístico que obtiene entre 1990 y 1992 en el *Taller Experimental de Gráfica* (TEG) de La Habana, del que es miembro desde 1976. Entre este año y 1983 trabaja en el Departamento de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, para ingresar con posterioridad como profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, donde se había formado.

La trayectoria de Carlos del Toro principia en 1976 con su participación en la muestra colectiva dedicada a la Solidaridad de los Artistas Plásticos Cubanos con el Pueblo de Angola, celebrada en la Galería Amelia Pérez de La Habana; y con su ingreso entre los artistas seleccionados para el VII Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas, que tuvo lugar en 1978 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Dos muestras que sirvieron para que nuestro artista iniciara su actividad expositiva individual, y en la que han destacado sobre todo las muestras dedicadas al grabado. En 1978 expone junto a Humberto Alonso en el Pequeño Salón del Museo Nacional de Bellas Arte de Cuba, donde también dio a conocer, al año siguiente, una interesante colección de litografías. Destaquemos, asimismo, la muestra titulada Arte gráfico y pintura que exhibió en 1991 en la ciudad italiana de Bolonia, y que nos sirve para valorar la proyección internacional del artista. También ha celebrado monográficas con autores cubanos tan importantes en el arte del grabado como Eduardo Roca (Choco), con quien expuso en La Casona del Fondo cubano de Bienes Culturales en 1997. Entre sus últimas exposiciones cabe citar la que celebró en 2003 en la Galería Diago de La Habana bajo el título Evocaciones para una hipotética danza.

Esta trayectoria profesional también se ha visto recompensada con una amplia serie de galardones, de entre los que cabe citar el Primer Premio que obtuvo en 1984, en el Salón de la Brigada Raúl Gómez García de La Habana; las menciones que alcanzó en la X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, y en la I Bienal Gráfica, celebradas, respectivamente, en 1993 en Puerto Rico, y en 1995 en la ciudad colombiana de Barranquilla. Destaquemos, asimismo, la Distinción que obtuvo en 2002 por la Cultura Nacional, a cargo del Ministerio de Cultura Cubano[142].

Sus principales colecciones se encuentran expuestas en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el *Taller Experimental de Gráfica* (TEG), también en La Habana.

En el Museo de Bellas Artes se conserva un bello linóleo con la representación de un tema arquitectónico, integrante de una carpeta de seis grabados editada en 1983 a cargo de La Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Fueron impresos en el citado *Taller Experimental de Gráfica* de La Habana, y realizados por Eduardo Roca (Choco), Raymundo Orozco, José Contino, Roger Aguilar y Carlos Rafael Uribazo.

Al igual que en el resto de la carpeta, Carlos del Toro nos presenta en esta obra una visión muy particular de la arquitectura cubana, con una superposición de vanos y una malla o tejado superior que da paso a la noche caribeña.

***Arquitectura*, 1983**

130 x 80 mm. Linóleo, N.º 65/100. Estampación en cartulina damují. Firmado: Carlos del Toro, en el áng. inf. dcho. de la estampa. La obra forma parte de una carpeta de grabados postales, con una tirada de 100 ejemplares numerados. Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983. Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

Carlos Rafael Uribazo Garrido

Santiago de Cuba, Cuba, 1951

Pintor, grabador, dibujante, diseñador gráfico, fotógrafo y ceramista, formado en la Escuela Provincial de Artes Plásticas José Joaquín Tejada de Santiago de Cuba. En la trayectoria profesional de Carlos Uribazo destaca la labor docente que ha desempeñado desde que en 1969 ingresara como profesor de diseño y grabado en diversas instituciones educativas, como la Escuela de Ciencias o el Instituto de Enseñanza Media, ambos en su localidad natal. De su trayectoria como docente cabe señalar su cargo como profesor de grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, así como el de profesor y jefe de la Cátedra de Dibujo en la Escuela Nacional de Diseño de La Habana, donde trabaja en la actualidad y simultanea con otros cargos: el de profesor de diseño y grabado en el Ateneo de A Coruña, en nuestro país, o el de diseñador en la Empresa de Grabaciones Discográficas (EGREM) de La Habana y en el Taller Serigráfico FCBC[143].

De su trayectoria expositiva destaca la amplia serie de muestras individuales que ha realizado desde que en 1970 expusiera sus Grabados y Dibujos en la Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba, a la que siguió, en 1981, una muestra de grabados en la Galería Centro de Arte Boyeros bajo el título Rostros y paisajes. Al año siguiente, en 1982, expone en la Sala Luis Seoane de A Coruña una colección sobre el Quijote; no sería la última vez que expondría en nuestro país, ya que en 1987 lo encontramos de nuevo en A Coruña, y en 1990 en Madrid, en el Centro Municipal de Cultura de Getafe, con una amplia muestra titulada *Raíces. Exposición de: Pintura, Grabado, Dibujo, Papeles, Uribazo.* Con esta muestra el artista iniciaría una serie de exposiciones que han tenido una larga continuidad en su trayectoria.

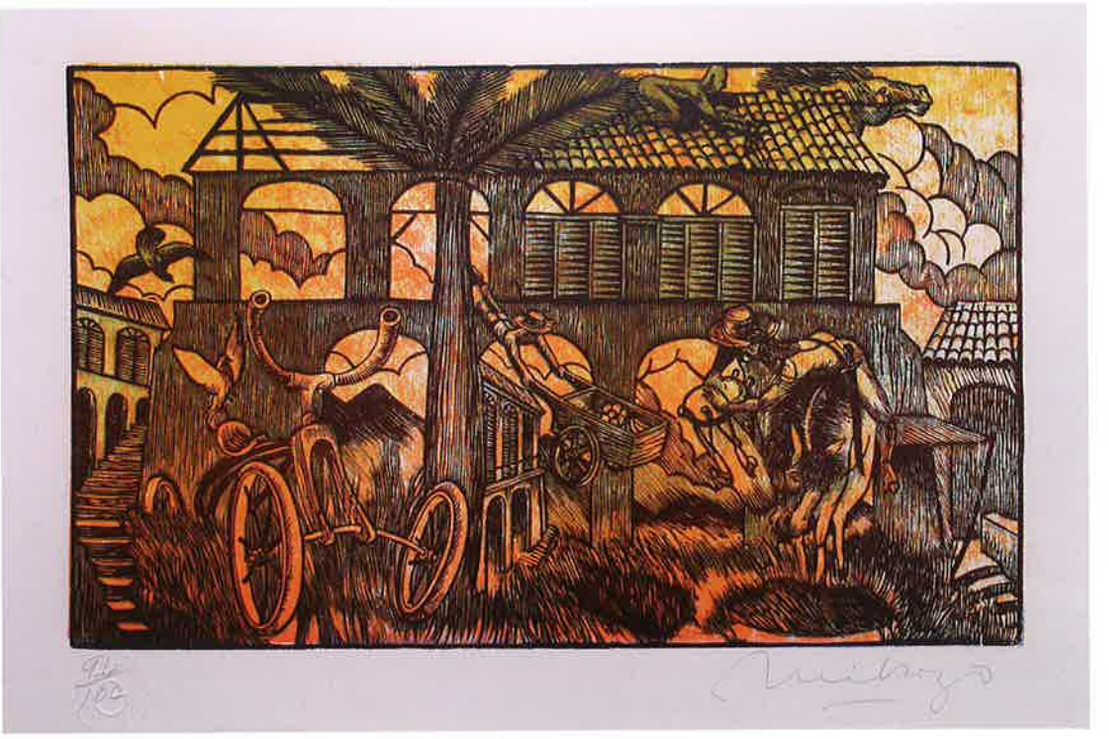
También ha participado en numerosas muestras colectivas celebradas en su país natal y en el extranjero: París, Polonia, Nueva Delhi, Quebec, Barcelona, Sevilla, Venecia, Milán, Génova, Turín, Praga, Bulgaria, Japón, Filipinas, y un largo etcétera, que nos permiten afirmar, y con justeza, que se trata de un artista con una reconocida proyección internacional.

Entre los muchos galardones que tiene en su ya largo *curriculum,* destaquemos la Segunda Mención que obtuvo en 1975 en el III Salón Nacional de Profesores e Instructores de Artes Plásticas, celebrado en la Galería de La Habana. Ha alcanzado, asimismo, diversas menciones especiales en distintos concursos y muestras celebradas sobre grabados (1976, 1983, 1986, etc.), así como también debemos citar la Mención en dibujo que alcanzó en 1985 en el Salón de Artes Plásticas UNEAC, celebrado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Carlos Uribazo es, asimismo, miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), del citado *Taller Experimental de gráfica* de La Habana y de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP). Y sus obras se encuentran repartidas en Museos de Alemania y diversas colecciones particulares de Cuba, México, Colombia, EE.UU., España, etc.

El Museo de Bellas Artes de Badajoz conserva dos estampas de nuestro artista procedentes de dos carpetas gráficas. La primera, titulada *La Granja,* es uno de los tres grabados que forman parte de una publicación editada por el Fondo Cubano de Bienes Culturales de La Habana, donde se recrean, junto a imágenes de Luis Miguel Valdés y Eduardo Roca, diversas visiones muy particulares, alegres y coloristas, de la Cuba colonial. Además de ser el autor de una sus obras, Carlos Uribazo también se encargó de diseñar el conjunto de la carpeta, fruto de su formación y experiencia acumulada como diseñador gráfico.

La segunda estampa de las citadas es una visión arquitectónica donde se detallan tres columnas y sus arcos correspondientes, tal vez alusivos a los soportales cuyos diseños fueron importados desde Europa. La obra es integrante de una carpeta, diseñada de nuevo por Carlos Uribazo, de seis grabados postales, en la que también colaboran Eduardo Roca, Carlos del Toro, Raymundo Orozco, José Contino y Roger Aguilar. ●



1. *La granja*, 1983

220 x 370 mm. Linóleo, N.º 96/100.
Estampación en cartulina damují.
Firmado: Uribazo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de grabados patrocinada por la Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales, con una tirada de 100 ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

2. *Arquitectura*, 1983

130 x 80 mm. Linóleo, N.º 65/100.
Estampación en cartulina damuji.
Firmado: Uribazo, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de grabados postales, con una tirada de 100 ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

Luis Miguel Valdés Morales

Pinar del Río, Cuba, 1949

Luis Miguel Valdés es uno de los artistas cubanos de mayor proyección. Entre 1962 y 1965 estudia pintura, dibujo, grabado y escultura en el Taller de Artes Plásticas de su localidad natal, de donde pasaría, en 1965, a la habanera Escuela Nacional de Arte (ENA) para especializarse en pintura y grabado, graduándose en 1969. Posteriormente, y con el firme propósito de ampliar su formación como artista, se trasladó a París entre 1983 y 1984 para prolongar sus estudios y, desde luego, para entrar en contacto con las producciones artísticas europeas. Asimismo, ha sido director de diseño y gráfica digital en distintas empresas, y entre 1983 y 1986 ha desempeñado el cargo de Vicepresidente para América Latina de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP) de la UNESCO[144]. Desde 1991 vive y desarrolla una intensa labor cultural en México.

Terminada su etapa de formación, Luis Miguel Valdés inicia en 1969 una larga y fructífera carrera como docente, ingresando como profesor de pintura y grabado en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, de la que llegaría a ser profesor y jefe de la Facultad de Grabado en 1972. También ha sido profesor de composición (dentro de la especialidad de grabado) de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana. Esta actividad profesional se ha visto complementada con cargos como el de Consejero de la UNESCO para la instalación de un taller de arte gráfico en Managua (Nicaragua), o el de Director del Laboratorio Gráfico del ya citado ISA. También ha formado parte de numerosos jurados de salones, certámenes y diversas muestras; y, al igual que otros muchos artistas cubanos, es miembro del *Taller Experimental de Gráfica* (TEG) de La Habana.

Luis Miguel Valdés cuenta en su trayectoria artística con más de una veintena de exposiciones individuales, celebradas en Cuba, Alemania, Bulgaria, México, República Dominicana, Nueva York, etc. Las muestras colectivas en las que ha participado le han permitido, asimismo, recorrer buena parte de la geografía mundial: Milán, Montreal, Berlín, Praga, Copenhague, Estocolmo, Argelia, Finlandia y un largo etcétera, que está bien ejemplificado en la exposición que se celebró entre 1975 y 1977 para conmemorar el XXX Aniversario de la Victoria sobre el Fascismo, la cual le permitió exhibir su obra por un amplio panorama de países bastante distinto al que tenemos en la actualidad: URSS, Bulgaria, Checoslovaquia, Alemania, Mongolia, Rumanía, Hungría, etc.

Tras obtener el Primer premio en litografía en 1966, en la International Exhibition of Figurative Art de Milán, se han sucedido un amplio número de galardones obtenidos en Salones Juveniles, Salones de Profesores, diferentes concursos nacionales, además de un Premio Especial de la UNESCO, alcanzado en 1982 en la International Exhibition of Art in Books. IBA´82 de Leipzig.

La obra que conserva el Museo de Bellas Artes de Badajoz de este artista forma parte de una carpeta de grabados integrada por estampas de Eduardo Roca (Chocolate) y Carlos Uribazo; fue realizada en 1983 como *Recuerdo de la Casona Cultural Galería Plaza Vieja* de La Habana, y en ella se recrean distintas visiones del pasado colonial de Cuba, con especial acento hacia aquellos edificios en los que actualmente tiene su sede el Fondo Cubano de Bienes Culturales. Es posible que la visión que inmortaliza nuestro autor haga referencia a aquella calle Muralla por la que aún «arriban desde el cercano puerto, los olores del azúcar y las mieles» procedentes de las plantaciones[145]. Y este es, sin género de dudas, el recuerdo al que nos remite el linóleo titulado *Portada y palmeras,* pleno de color y unas sutilezas que nos transportan a esa etapa del pasado.

El interés que siempre ha demostrado el artista por difundir y promover el grabado le llevó, junto al poeta mexicano Cuitláhuac Rangel, a fundar en 2000 el *Taller de Gráfica la Siempre Habana* en México D.F., y cuyo éxito pone de relieve el hecho de haber dado lugar, en 2005, a la inauguración de la homónima Galería mexicana.

***Portada y palmeras,* 1983**

220 x 370 mm. Linóleo, N.° 96/100.
Estampado en cartulina damují.
Firmado: Luis Miguel, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
La obra forma parte de una carpeta de grabados patrocinada por la Casona Cultural del Fondo Cubano de Bienes Culturales, con una tirada de 100 ejemplares numerados.
Impresa en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en 1983.
Presenta sello en seco en la parte inferior izquierda.

José María Viera Navarro

Aracena, Huelva, 1949

Pintor, grabador y dibujante, José Viera Navarro llegó al mundo del arte después de estudiar Agronomía en la Universidad de Sevilla. Dedicado a la pintura por entero, y de formación autodidacta, se establece en Madrid a partir de 1975 para emprender una carrera artística que le ha llevado a exponer en diversas galerías madrileñas –Seiquer (1975), Ynguanzo (1977, 1979), Club Financiero Génova (1982), Heller (1992, 1997), etc.–, en la Sala Municipal de Exposiciones de Leganés (1983, 1988, 1990), Fundación Lorenzana (1985), Capilla del Oidor, Fundación Colegio del Rey (Alcalá de Henares, 1988), Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, 1988), Centro Cultural de Ibercaja, en Guadalajara (1998), etc[146].

El Museo de Bellas Artes de Badajoz conserva dos bellos grabados al aguafuerte de este artista, titulados *El Día* y *La Noche*. En ellos se ponen de manifiesto las notas en virtud de las cuales se caracteriza la forma de hacer de Viera Navarro, quien se apoya en un sólido dibujo para crear imágenes en las que es evidente la admiración que siente por el Renacimiento Italiano y, en particular, por pintores como Leonardo da Vinci, a quien admira por el tratamiento lumínico de sus cuadros, que en parte trata de recrear a través de lejanos recuerdos del *sfumato leonardesco,* apreciable en las dos obras citadas del Bellas Artes. También se deja influir por Boticelli y sus figuras de perfiles sinuosos a tenor de sus plegados henchidos por el viento; y por Arcimboldo y su particular mundo de imaginación. Y aunque sus temas son barrocos –la fugacidad de la vida a través de sus ermitaños, las reliquias, etc., que siempre conllevan algo misterioso o emblemático–, no podemos dejar de advertir en su obra una cierta seducción por el romanticismo, presente en el tratamiento lumínico que enlazaría con lo antes dicho, y patente en los contrastes de luces y sombras en los que se ven envueltos unos personajes diminutos, con los rostros deformados, y con profundas connotaciones eróticas en las formas fálicas que adoptan determinados objetos y en las facciones de algunas de esas figuras, que parecen estar en una continua ebullición sexual.

1. *El Día*, s.f.

500 x 300 mm. Aguafuerte, aguatinta y lápiz. N.° 199/225.
Firmado: José Viera, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

2. *La Noche*, s.f.

500 x 300 mm. Aguafuerte, aguatinta y lápiz. N.° 199/225.
Firmado: José Viera, en el áng. inf. dcho. de la estampa.
Presenta sello en seco en la parte inferior derecha.

Autores no documentados

Carlos Aurelio

***Composición*, 1985**

190 x 240 mm. Aguafuerte y aguatinta, N.º 13/50.
Firmado: Carlos Aurelio, áng. inf. dcho.

Luis Cabeza

Tenemos referencias de un artista llamado Luis Pedro Cabezas Ocaña, nacido en 1942 en la localidad cordobesa de Priego. No obstante, y puesto que sus inicios en el grabado se remontan al año 2000, albergamos nuestras serias dudas para considerarle el autor de la obra que nos ocupa.

***Paloma rosa*, s.f.**

650 x 500 mm. Serigrafía, N.º 10/100.
Firmado: Luis Cabeza, áng. inf. dcho.

Rafael Cluenedilt

***¡Aquí estamos!*, 1982**
¡Aquí estamos! / (Póngaro Cosongo [?]*) / Homenaje N.° 2)*

510 x 370 mm. Gofrado y troquelado; conjunto de cuatro planchas, N.º 1/6. Firmado: Cluenedilt, áng. inf. dcho. Inscripción al dorso: «Esta litografía en la plástica 1982 / Cluenedilt Rafael/ ¡Aquí estamos! / Grabado ciego / 51,5 x 37».

M. Portabella

***Francisco Franco Bahamonde*, s.f.**
Jalón Ángel dibujó. Zaragoza / Registrado / Litografío M. Portabella

460 x 280 mm. Litografía por dibujo de Jalón Ángel (Zaragoza).
Firmado el dibujo por Jalón Ángel.

Abel Ranskin

1. *Abstracción en azul*, 1988

700 x 520 mm. Serigrafía, N.º 65/100.
Firmado: Ranskin, áng. inf. dcho.
Entrada en el Museo: 30/IX/1988.

2. *Abstracción en rosa*, 1988

720 x 530 mm. Serigrafía, N.º 65/100.
Firmado: Ranskin, áng. inf. dcho.
Entrada en el Museo: 30/IX/1988.

Autores sin identificar

***Paisaje rural con caserío diseminado*, s.f.**

560 x 700 mm. Aguafuerte.
Firma sin identificar en el áng. inf. dcho. y fuera del grabado.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Tomo los datos de la Carpeta Gráfica que forma parte en la actualidad de la Colección del Museo de Bellas Artes, y de las siguientes páginas web: www.centropablo.cult.cu/maja/pablo/aguilar_new.htm (consultada el 18/07/2008); www.tallergraficahabana.cult.cu/pags_ASP/artista.asp?nomb=Aguilar%20Labrada (consultada el 18/07/2008). *Vid., etiam,* HERRERA YSLA, Nelson (1990): «Círculo Roger Aguilar», en *Revolución y Cultura,* n.º 2, La Habana, pp. 74-75.

[2] BRIHUEGA, Jaime (2003): «Rafael Alberti entre el color y la palabra. Eclosión y metamorfosis de un artista en los orígenes de la vanguardia madrileña», en BONET, Juan Manuel, PÉREZ, Carlos y PÉREZ DE AYALA, Juan: *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 158-165, *passim.*

[3] BRIHUEGA, J. (2003), *op. cit.,* p. 171.

[4] *La palabra pintada* fue el título de la exposición que celebró en 2006 el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca, cuyo objetivo era descubrir pinturas, dibujos y grabados de grandes escritores, cuya vocación artística había sido, en la mayoría de los casos, poco difundida en nuestro país; en ella se reunieron obras de una amplia serie de artistas que iban desde William Blake hasta Günter Grass, pasando por Víctor Hugo, Joan Bonet, Federico García Lorca, Antonio Buero Vallejo, Camilo José Cela, Jean Cocteau, y un largo etc. El catálogo de la exposición se abría con la obra de Rafael Alberti, uno de los mejores exponentes del poeta-pintor, ya que en su dilatada carrera ambos medios de expresión se interrelacionaron de un modo constante, según hemos visto: UBERQUOI, Marie-Claire (Comisaria): *La paraula pintada. Escriptors-pintors.* Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, pp. 47 y ss.

[5] MARTÍNEZ CEREZO, Antonio (1997): «Juan Alcalde», en *Juan Alcalde.* Catálogo de la Exposición celebrada en la Galería Atlántica de Arte. La Coruña: Atlántica Galería de Arte, s/p.

[6] Para la biografía y trayectoria artística de Juan Alcalde remitimos al libro de PUENTE, Joaquín de la (1985): *Juan Alcalde: de ventolera en ventolera.* Madrid: Editorial Laredo, pp. 52-67.

[7] Una más detallada referencia sobre su trayectoria expositiva en *Ibídem,* pp. 61-67.

[8] *Ibídem,* pp. 76-106.

[9] La reproducción de estos cuadros puede verse en *Ibídem,* pp. 166 y 161, respectivamente.

[10] ZARCO, Antonio (2000): *Un grupo desagrupado.* Catálogo de la exposición. Córdoba: Diputación de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas: p. 16.

[11] La Escuela de París estaba integrada por artistas que, en su mayoría, nacieron antes del comienzo del siglo pasado, y murieron en torno a la década de 1960: Celso Lagar, Ginés Parra (Juan Antonio Parra), Manuel Ángeles Ortiz, Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Francisco Bores, Joaquín Peinado, además de Alonso Olivares y Hernando Viñes. Sobre la Escuela de París, *vid.* BOZAL, Valeriano (1991): *Arte del siglo XX en España.* Madrid: Espasa-Calpe, T.ºII, pp. 126-131. Edición de bolsillo del vol. XXXVII, integrante de la col. *Summa Artis,* titulado *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990),* Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

[12] Esta fue la técnica que el autor eligió para participar en 1959 en la exposición titulada *Grabadores españoles contemporáneos,* que se celebró en la Sala Abril de Madrid: CRESPO, Ángel (1959): *Grabadores Españoles Contemporáneos.* Madrid: Sala Abril, s/p.

[13] Sobre su viaje a Italia, así como también sobre los viajes de estudio que realizó por diferentes países de Europa, remitimos al libro de BONEU, Jaime (1973): *Alcorlo.* Col. *Artistas Españoles Contemporáneos.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 19-26.

[14] Para la biografía de nuestro artista remitimos al trabajo de MARTÍNEZ TORRES, M.ª Isabel (1986): «Manuel Alcorlo», en BARRENA, Clemente (Coord.) (1986): *Madrid – Universo – Alcorlo.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 17-24.

[15] Para la catalogación definitiva de las obras existentes en la Colección del Museo de Bellas Artes hemos seguido el trabajo, ya citado, de BARRENA, Clemente (Coord.) (1986): *op. cit.*

[16] GARCÍA-OCHO, Luis (1986): «El mundo de Alcorlo», en BARRENA, C. (Coord.) (1986): *op. cit.,* p. 13.

[17] También es interesante señalar que, en lo que respecta a la técnica grabada, Alcorlo siempre recuerda con singular aprecio su mistad con el también grabador Dimitri Papagehorguiu: BONEU, J. (1973): *op. cit.,* p. 49. Sobre la actividad de nuestro artista como grabador, *vid. etiam,* ALEGRE NÚÑEZ, Luis (1968): *Jóvenes Maestros de la Estampa Hoy.* Catálogo de la exposición realizada en el Ateneo de Madrid. Madrid: Cuadernos de Arte, Publicaciones Españolas, s/p; en esta exposición colgó obras junto a Adolfo Bartolomé García, Ignacio Berriobeña Elorza, José Alfonso Cuni, José Antonio Eslava Urra, Jesús Lasterra, Gómez Marco, Arturo Martínez, y un largo etcétera. Ya en esa fecha, consta en el catálogo que Alcorlo tenía obra en el Museo de Arte Moderno de El Cairo (Egipto) y en colecciones de Madrid y Filadelfia.

[18] MARTÍNEZ TORRES, M.ª Isabel (1986): *op. cit.,* p. 27.

[19] ROCCO, Fabienne di (1989): *Eduardo Arroyo. Obra gráfica.* Catálogo de la Exposición celebrada en el IVAM entre mayo y junio de 1989. Valencia: Ivam, Centre Julio González – Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, p. 11.

[20] ROCCO Fabienne di (1989): *op. cit.,* p. 181.

[21] Los datos aquí expuestos los tomo del trabajo de MARÍN MEDINA, José (1991): *Andrés Barajas.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Provincial de la Diputación Provincial de Jaén. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, s/p.

[22] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *Calcografía Nacional: Catálogo general.* Madrid: Calcografía Nacional, T.º II, n. 6889, p. 743.

[23] ZARCO, Antonio (2000): *op. cit.*, pp. 20 y 21 para el texto y pp. 20-23 para la referencia a toda su obra.

[24] Sobre Barjola, *vid.,* PUENTE, Joaquín de la (1971): *Barjola,* Col. *Artistas Españoles Contemporáneos.* Madrid: Ministerio de Educación; LOGROÑO LEZA, Miguel (1988): *Barjola, un testimonio ético.* Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deporte del principado de Oviedo,

pp. 13 y ss.; LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del M. (1990): «Juan Barjola», en *Gran Enciclopedia de Extremadura,* T.º 2, Mérida: EDEX, pp. 85-89; VV.AA. (1993b): *Juan Barjola,* Catálogo de la Exposición realizada en la Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura, Fundación Cultural Mapfre Vida; LOGROÑO LEZA, Miguel y FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comisarios) (1999): *Juan Barjola,* Catálogo de la Exposición celebrada en el MEIAC de Badajoz. S/l: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, pp. 339-343, donde se recoge la trayectoria artística del pintor.

[25] LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (Dir.) ([1990] 2008): *Plástica Extremeña.* Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, p. 368.

[26] MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro (1988): *El Pintor y la Tauromaquia.* Madrid: Turner, p. 223; LOGROÑO LEZA, M. (1988): *op. cit.,* pp. 40-44.

[27] BOZAL, V. (1988): «Grabado y obra gráfica en el siglo XX», en CARRETE PARRONDO, J., VEGA, J., BOZAL, V. y FONTBONA, F., *El grabado en España (Siglos XIX-XX),* vol. XXXII de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 626-633.

[28] PUENTE, Joaquín de la (1957): *Exposición-Homenaje a Ricardo Baroja.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte Moderno, p. 7, correspondiente al prólogo que hizo para este libro Enrique Lafuente Ferrari titulado *Ricardo Baroja, grabador.* También está reproducido en GÓMEZ, Montserrat (Coor.) (1999): *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Philip Morris Spain, pp. 23-29.

[29] LAÍN ENTRALGO, Pedro ([1947¹] 1997): *La Generación del 98.* Madrid: Espasa-Calpe, *Col. Austral,* p. 44.

[30] RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Comisario) (1998): *Ricardo Baroja. Aguafortista. Una visión de España.* Catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 13 y ss.

[31] GALLEGO GALLEGO, Antonio (1979): *Historia del grabado en España.* Madrid: Cátedra, pp. 420-422.

[32] *Ibídem,* p. 420.

[33] Los escritos del artista pueden consultarse en RUBIO JIMÉNEZ, J. (Comisario) (1998): *op. cit.,* pp. 27-30, 31-35 y 37-44, respectivamente. Citemos también la conferencia titulada *El grabado al Aguafuerte,* que el autor ofreció en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1944, conservado en el archivo de Enrique Lafuente Ferrari, depositado en la Calcografía Nacional; puede consultarse en GÓMEZ, M. (Coor.) (1999): *op. cit.,* pp. 37-39.

[34] PUENTE, J. de la (1957): *op. cit.,* p. 55; la clasificación anotada sirvió de base para la distribución de las obras en el catálogo de esta exposición.

[35] PANTORBA, Bernardino de ([1948] 1980): *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.* Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., p. 204.

[36] *Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas 1908.* Madrid: Casa Editorial «Mateu», p. 10, cat. n.ºs 64 a 68.

[37] Sobre las nuevas posibilidades técnicas y expresivas, es muy interesante el catálogo de la exposición que organizó la Calcografía Nacional en 2006 bajo el título *Orígenes, Renovación, Vanguardia. Estampas de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid: Calcografía Nacional, Fundación Rodríguez-Acosta, pp. 153 y ss.

[38] Las notas sobre este artista las tomo de la síntesis que hizo en su documentada obra HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2003): *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de Pinturas.* Badajoz: Museo de Bellas Artes, p. 267, donde se aportan además varias referencias bibliográficas del artista.

[39] Parte de los datos aquí expuestos los tomamos de la obra de ANTOLÍN PAZ, Mario (1994): *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX.* Madrid: Forum Artis, T.º 3, pp. 17-19.

[40] BOZAL, V. (1988), *op. cit.,* p. 584.

[41] Sobre el tema de los toros en Daniel Vázquez Díaz, puede consultarse el trabajo de COSSÍO, José María de ([1942-1996], 2007): *Los Toros,* T.º 9, *Arte I.* Madrid: España-Calpe, pp. 288 y ss.

[42] BOZAL, V. (1988): *op. cit.,* pp. 762-763.

[43] Las referencias biográficas en CAMPOS, Rolando (2000): *Rolando Campos, Naturalezas muertas: etapa cubista, 1984-1992.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de la Madraza. Granada: Secretariado de Patrimonio y Extensión Cultural de la Universidad de Granada, s/p.

[44] Los comentarios sobre la evolución artística del autor en ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes (2007): *La(s) mirada(s) de Rolando,* artículo consultado el 21 de septiembre de 2008 en la página web del artista: http://www.rolandocampos.files.wordpress.com/2007/10/las-miradas-de-rolando.pdf., s/p., nota 3.

[45] Todo lo referente al pasaje citado puede consultarse más ampliamente en la obra de GRIMAL, Pierre ([1965] 1989): *Diccionario de Mitología Griega y Romana.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Ediciones, pp. 23-24, 57-58, 141-142 y 343-344.

[46] LORENTE, M. (1978): «Rolando, la íntima realidad al descubierto», en *ABC,* Sevilla, 16/III/1978. Citado a su vez por ESPIAU EIZAGUIRRE, M. (2007): *op. cit.,* s/p.

[47] BOZAL, V. (1988): *op. cit.,* pp. 611-612.

[48] LÓPEZ GIL, Elena (1989): *Manuel Castro Gil, grabador.* Lugo: Diputación Provincial de San Marcos, pp. 11-12.

[49] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.,* p. 417.

[50] Este es el título de la obra que figura en el *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930.* Madrid: Blass, S.A., n.º 75, p. 98, y en el libro de Pantorba que citamos a continuación. En los certámenes nacionales ya había conseguido Tercera y Segunda Medalla en 1922 y 1924, respectivamente. En 1920 había sido galardonado con un segundo premio en el Concurso de Grabado del madrileño Círculo de Bellas Artes. Y en 1925 había sido Premio en el Concurso Nacional de Grabado: PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit,* pp. 284 y 388. Sobre sus exposiciones y recompensas, *vid., etiam,* la obra citada de LÓPEZ GIL, E. (1989), *op. cit.,* pp. 19-23.

[51] LÓPEZ GIL, E. (1989), *op. cit.,* p. 12.

[52] Sobre José Contino *vid.* la citada página web del Taller de Gráfica de La Habana (ver nota 1) (consulta realizada el 24/07/2008).

[53] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, pp. 657-666, donde nos ofrece un estudio conjunto sobre la obra grabada de Salvador Dalí. *Vid., etiam,* VV.AA. (1982): *Salvador Dalí. Obra gráfica: ciclos literarios,* Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid entre los meses de enero y marzo de 1982. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Gráficas.

[54] GRIMAL, Pierre ([1965] 1989): *op. cit.*, p. 455.

[55] Los datos biográficos recogidos los hemos tomado del trabajo de ANTOLÍN PAZ, M. (1994): *op. cit.*, T.º 4, p. 30, y ampliado con la página web del artista: http://www.donderispintor.com (consultada el 3/IX/2008).

[56] Consultado en la página web del artista: http://www.donderispintor.com/critica/vicent.html (consultada el 3/IX/2008).

[57] *Vid.* http://www.donderispintor.com/critica/domin.html (consultado el 3/IX/2008), correspondiente a la crítica que recoge esta página web de Antonio Domínguez Rey.

[58] *Vid.* http://www.donderispintor.com/critica/hierro.html (consultado el 3/IX/2008).

[59] Una buena síntesis del artista la tenemos en la obra colectiva de LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del M. (Dir.) ([1990] 2008): *op. cit.*, p. 432, de donde tomamos parte de las notas que aportamos en nuestro texto. *Vid., etiam,* la obra colectiva dirigida por CANO RAMOS, Javier (Coord.) (2001): *Ángel Duarte.* [Badajoz:] Fundación Caja de Badajoz.

[60] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2002): *Adquisiciones y Donaciones. 2001-2002.* Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz, pp. 45-51; CANO RAMOS, J. (2008): *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57.* Badajoz: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Don Benito, pp. 111-112.

[61] Sobre el artista pueden consultarse las siguientes referencias: PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, p. 397; ANTOLÍN PAZ, M. (1994): *op. cit.*, T.º 4, pp. 1035-1037; además de la página web del Taller del Prado: http://www.tallerdelprado.com/autor.asp?IDAUTOR=49 (consultada el 20/VII/2008).

[62] PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, p. 397.

[63] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2006): *Adquisiciones, Donaciones y Depósitos. 2005-2006.* Badajoz: Museo de Bellas Artes, p. 34; sobre el conjunto de la donación, pp. 30-34.

[64] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, p. 425. Sobre el artista, *vid., etiam,* VEGA, Jesusa (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 39-40.

[65] Sobre los premios y galardones que obtuvo el artista remitimos al lector a la obra de PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, p. 400.

[66] CARRETE PARRONDO, J., VEGA, J., BOZAL, V. y FONTBONA, F. (1988): *op. cit.*, p. 618.

[67] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, p. 482.

[68] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, pp. 611-612.

[69] *Vid.* http://www.tallerdelprado.com/autor.asp?IDAUTOR=52; http://www.oscarestruga.com (ambas consultadas el 5/VI/2008). *Vid., etiam,* QUIÑONES, Fernando (1985): *Óscar Estruga, escultor.* Madrid: Ed. del Mall, pp. 6 y ss.; ANTOLÍN PAZ, Mario (1994): *op. cit.*, pp. 36-37.

[70] REDACCIÓN (2004): «Fernando González de las Cuevas Pintor: "Para mí, Badajoz es una ciudad muy acogedora para un artista», en *El Periódico Extremadura,* 16/V/2004.

[71] CALVO SERRALLER, Francisco (1986): *Luis Gordillo.* Madrid: León Editores, p. 7.

[72] Al respecto, Calvo Serraller añade: «También puede ser tomado como tal [como un rasgo diferenciador en su obra] el que, poseyendo una sofisticada cultura plástica, no haya adoptado nunca, de manera formularia, estilos estereotipados de vanguardia internacional. Por último, su actitud compleja a la hora de pintar le ha llevado a contrariar sistemáticamente los flujos de inspiración instantáneos, forzando el desdoblamiento, y a la consiguiente elaboración reflexiva, lenta y metódica, de la obra, han reforzado su papel de aislamiento, de caso aparte, dentro del arte español»: CALVO SERRALLER, F. (1986): *op. cit.*, p. 7.

[73] *Ibídem,* p. 17.

[74] BOZAL, V. (1991):*op. cit.*, T.º II, pp. 536 y ss.

[75] HERNÁNDEZ NIEVES, R., y ROMÁN ARAGÓN, Lourdes (Comisarios) (1999): *De Orbe Novo Decades,* Catálogo de la Exposición. Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz. *Vid.* pp. 14 y ss. para una síntesis de la trayectoria artística del pintor.

[76] Sobre la formación del artista, y su biografía y trayectoria profesional, *vid.* la obra de CAMÓN AZNAR, José (1973): *Oswaldo Guayasamín.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 19 y ss.

[77] GUAYASAMÍN, Oswaldo (1988): *El tiempo que me ha tocado vivir.* Madrid: Lunwerg Editores, s/p.

[78] GILES, Fernando de (1992): *De Orbe Novo Decades,* Catálogo de la Exposición. S/l: Caja de Castilla La Mancha, p. 15.

[79] CORREDOR-MATHEOS, José (1981): *Guinovart, el arte en libertad.* Barcelona: Eds. Polígrafa, pp. 11-26, *passim.*

[80] RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo (1971): *Guinovart.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 13-28.

[81] *Ibídem,* p. 28.

[82] Sobre las distintas exposiciones y momentos formativos del artista en las diversas técnicas grabadas, es muy interesante la cronología que incluye al final de su meritísimo trabajo CORREDOR-MATHEOS, J. (1981): *op. cit.*, pp. 353-363.

[83] BOZAL, Valeriano (1967): *El realismo plástico en España: De 1900 a 1936.* Madrid [impreso en Barcelona]: Península, pp. 84 y ss. *Vid., etiam,* IDEM (1966): *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo.* Madrid: Editorial Ciencia Nueva, pp. 161-164.

[84] BOZAL, V. (1991): *Arte del siglo XX en España.* Madrid: Espasa-Calpe, T.º I, p. 499. Edición de bolsillo del vol. XXXVI, integrante de la col. *Summa Artis,* titulado *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939),* Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

[85] LAÍN ENTRALGO, P. ([1947'] 1997): *op. cit.*, p. 374.

[86] ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1985a): *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra.* Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, p. 358; IDEM (Comisario) (1990): *José Gutiérrez Solana. Grabador y litógrafo.* Catálogo de la Exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, p. 11; GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón ([1944'] 1972): *José Gutiérrez Solana.* Barcelona: Ediciones Picazo, p. 21; CASARIEGO, Rafael (1963): *José Gutiérrez Solana. Aguafuertes y Litografías. Obra completa.* Madrid: Rafael Díez-Casariego Editor, p. 13. Estas dos últimas referencias citadas a su vez por BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, p. 633.

[87] ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1985a): *op. cit.*, p. 185. Sobre la pertenencia del cuadro titulado *Barbería de pueblo* a la Fundación Marcelino Botín, *vid.* HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2003): *op. cit.*, p. 401.

[88] ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1985a): *op. cit.*, p. 304.

[89] GUTIÉRREZ-SOLANA, José (1961): *Obra literaria*. Madrid: Taurus, pp. 240-241, perteneciente a la obra titulada *Madrid. Escenas y costumbres. II Serie*, publicada en 1918 (la *I Serie* había visto la luz en 1913). Siguiendo con el *ritualismo* propio de Solana, nos muestra la escena desde un punto de vista frontal, con una acción reducida. La sencillez expositiva se combina con un cuidado de la linealidad, con la que logra definir las figuras y el sórdido ambiente que está recreando, gracias a unos contornos bien marcados y tangibles, potenciados por una iluminación que no pretende ser más dramática que el tema o los personajes plasmados. La importancia que concede a la linealidad se puede poner en relación con los colores sucios y sórdidos por los que se caracterizan sus óleos.

[90] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, pp. 440-441.

[91] ALONSO FERNÁNDEZ, L. (Comisario) (1990): *José Gutiérrez Solana. Grabador y litógrafo, op. cit.*, p. 12.

[92] AZCOAGA, Enrique (1973): «Los grabados de Solana», en *Alberto y los grabados de Solana*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Galería Columela, s/p, quien interpreta, como lo más importante de sus grabados, el equilibrio existente en su obra entre «procedimiento y temática, entre calidad de lenguaje y anécdota inspiratoria», de modo que las imperfecciones visibles en sus grabados –debido a la falta de cuidado en la realización de sus aguafuertes y litografías– se convierten para Solana en un recurso expresivo.

[93] SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel ([1945†] 1962): *Solana. Vida y pintura*. Madrid: Taurus. Sobre el artista también pueden consultarse las obras más recientes de ALONSO FERNÁNDEZ, Luis y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (Comisarios) (1992): *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida; MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito (2002): *Cara y máscara de José Gutiérrez-Solana*. Santander: Librería Estudio; y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1998): *José Gutiérrez Solana: grabador y litógrafo*. Zaragoza: Diputación Provincial, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos y Fundación Cultural Mapfre Vida.

[94] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2003): *op. cit.*, p. 401.

[95] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2002): *op. cit.*, pp. 61-65. De este trabajo tomamos los datos que aquí aportamos sobre el artista.

[96] Sobre Jesús Núñez, *vid.* la biografía que se incluye en la exposición celebrada en 1956 en el Ateneo de Madrid, a cargo de SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel (1956): *Jesús Núñez. Aguafortista*. Madrid: Ateneo, s/p. *Vid., etiam,* TINTE, J.A. (2002): «Obra gráfica de Jesús Núñez. Berlín 1952 – Madrid 2002», en *El Punto de las Artes*, 15 al 21 de febrero de 2002; ANTOLÍN PAZ, M. (1994): *op. cit.*, T.º 10, pp. 59-60.

[97] SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel (1956): *op. cit.*, s/p.

[98] LOZANO BARTOLOZZI, M.ª del M. (Dir.) ([1990] 2008): *op. cit.*, p. 526.

[99] Sobre Eduardo Naranjo, *vid.* PAREJA LÓPEZ, Enrique (Comisario) (2002): *Eduardo Naranjo*. Catálogo de la Exposición celebrada en Córdoba, Sevilla y Badajoz. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, pp. 37 y ss.; PUENTE, Joaquín de la, CASTRO FLÓREZ, Fernando, GRANDE, Félix y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2005): *Eduardo Naranjo*. S/L: Asamblea y Junta de Extremadura y Lunwerg Editores, obra de referencia de donde tomamos parte de los datos aquí expuestos.

[100] Sobre las etapas de la pintura de Eduardo Naranjo, es muy interesante citar también el catálogo de la exposición retrospectiva celebrada en Badajoz y Cáceres entre los meses de mayo y junio de 1993: CANO RAMOS, Javier (Coor.) (1993): *Eduardo Naranjo. Retrospectiva 1954-1993*. S/l: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, pp. 29 y ss., donde se reproducen las obras entonces expuestas, en función de la etapa del artista a la que pertenecen.

[101] *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968*. Madrid: Gráficas Valera, p. 35, cat. n.ºs 285-286; GALLEGO GALLEGO, A. (1993): «Los grabados de Eduardo Naranjo», en CANO, J. (Coor.) (1993): *op. cit.*, p. 163.

[102] GALLEGO GALLEGO, A. (1993): *op. cit.*, p. 163.

[103] PAREJA LÓPEZ, E. (Comisario) (2002): *op. cit.*, p. 28.

[104] El autor donó en 2002 las estampas primera –*La mirada de Dios*– y séptima –*Adán, Eva y el mar*– de la Colección: HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2002): *op. cit.*, p. 69. Sobre la serie, *vid.* GALLEGO GALLEGO, A. (1993): *op. cit.*, pp. 166-167.

[105] Sobre esta serie, remitimos al catálogo de la homónima exposición que celebró en 1998 el MEIAC de Badajoz, VV.AA. (1998a): *Poeta en Nueva York*. Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.

[106] VV.AA. (2003): *La Creación, Poeta en Nueva York y una obra de Taller*. Rincón de la Victoria: Área de Cultura del Ayuntamiento.

[107] HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2001): *Adquisiciones y Donaciones 2000*. Badajoz: Museo de Bellas Artes, pp. 27-32.

[108] Sobre Raimundo Orozco *vid.* la citada página web del Taller de Gráfica de La Habana (ver nota 1) (consulta realizada el 24/07/2008).

[109] *Vid.* la síntesis biográfica que se incluye en el catálogo de PEDRAZA OSTOS, José (1973): *Muestra de su obra grabada al aguafuerte*. Madrid: EDIX, S.A., s/p.

[110] PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, p. 455.

[111] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º II, p. 672, y pp. 672-675, para el conjunto de obras que conserva del artista esta mista entidad.

[112] GÓMEZ MORENO, Manuel (1927): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, T.º I, p. 172, y T.ºII, Lámina 197.

[113] OTERO PEDRAYO, Ramón (1970): *Julio Prieto Nespereira*. Madrid: Editora Nacional, pp. 13 y ss., de donde tomamos algunos de los aspectos biográficos del artista que reseñamos en estas páginas.

[114] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, p. 730.

[115] PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, pp. 462-463, donde pueden consultarse los premios y las distintas menciones que recibió nuestro artista a lo largo de su carrera, además de una pequeña síntesis de las exposiciones más importantes que llegó a organizar.

[116] GALLEGO GALLEGO, A. (1979): *op. cit.*, pp. 428 y 500.

[117] *Ibídem*, p. 500. Las series a las que nos referimos se pueden ver en el citado libro de OTERO PEDRAYO, R. (1970): *op. cit.*, pp. 115 y ss., correspondiente al apartado de láminas.

[118] Sobre el artista *vid.* la página web del *Taller Experimental de Gráfica* de la ciudad de La Habana: www.tallergraficahabana.cult.cu/pags_ASP/artista.asp?nomb=Roca%20Salazar (18/07/2008). *Vid., etiam,* la información recogida en la carpeta gráfica que custodia el Museo de Bellas Artes de Badajoz con un grabado del autor; y el trabajo de PIÑERA, Toni (1999): «Choco-50», en *Gramma,* La Habana, octubre de 1999, p. 6.

[119] El texto, sin título, pertenece a Aldo Menéndez, Jefe del Departamento de Promoción del Fondo de Bienes Culturales.

[120] Tomo las referencias de la obra de ALEGRE NÚÑEZ, L. (1968): *op. cit.*, s/p. *Vid., etiam,* IDEM (1969): *Marcoida.* Madrid: Publicaciones Españolas, s/p.

[121] ALEGRE NÚÑEZ, L. (1969): *op. cit.*, s/p.

[122] Una ampliación de los datos biográficos del artista en ANTOLÍN PAZ, M. (1994): *op. cit.*, T.º 12, p. 3662.

[123] CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *op. cit.*, T.º I, p. 254, donde tenemos las referencias a esta obra.

[124] GOEPPERT, Sebastián, GOEPPERT-FRANK, Herma y CRAMER, Patrick (1983): *Pablo Picasso. Les libres illustrés.* Genéve: Patrick Cramer, Éditeu, pp. 413-416, donde se recoge el índice de libros en los que trabajó como ilustrador.

[125] PIZARRO, Pedro (Comisario) y MORENO, Lourdes (Catalogación): *Picasso: la multiplicidad del vértice. Obra gráfica en las colecciones de Extremadura.* Badajoz: Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, pp. 63 y ss., donde se desarrolla el apartado relativo a los libros ilustrados. La estampa que nos ocupa se reproduce, procedente de una colección particular, en la página 79.

[126] Las referencias sobre la obra las tomamos del trabajo, ya citado, de GOEPPERT, S., GOEPPERT-FRANK, H. y CRAMER, P. (1983): *op. cit.*, n. 140, p. 337.

[127] Sobre el tema del Minotauro remitimos al lector al catálogo de la exposición que se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre el particular: LEAL, Paloma Esteban y VAUTIER, Sylvie (Comisarias): *Picasso. Minotauro.* Madrid: MNCARS, pp. 15-47, *passim,* donde Paloma Esteban Leal desarrolla un interesante estudio dedicado a *Picasso / Minotauro. Vid., etiam,* MARTÍNEZ-NOVILLO, A. (1988): *op. cit.*, pp. 160 y ss.; COSSÍO, J. M. ([1942-1996], 2007): *op. cit.*, T.º 9, *Arte I,* pp. 342 y ss.

[128] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, p. 797.

[129] WEBER-CAFLISCH, Oliver y CRAMER, Patrick (2000): *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé. La obra gráfica. Catalogue raisonné.* Genève: Patrick Cramer Éditeur, 2000, p. 7.

[130] «Mirar hacia atrás y descubrir todo aquello que nos ofrece la extensa y cambiante obra de Subirachs puede llegar a provocar un estado de ansiedad o incluso cierta noción de vértigo. Se tiene la sensación de introducirse en el túnel en el que la salida se halla siempre lejana. Tantas son las piezas escultóricas, los relieves, los dibujos... Tan complejos son los temas abordados y, no obstante, sutilmente relacionados unos con otros, hasta urdir un entramado iconográfico que configura ese "mundo de Subirachs"». Así definía Lourdes Cirlot en 1990 la extensa producción de tan polifacético artista, creador de un peculiar lenguaje de contrastes en el que se mueve con extraordinaria soltura: CIRLOT, Lourdes (1990): *Subirachs.* Barcelona?: Artvr Ramon Editor, p. 13. Un buen resumen de la trayectoria expositiva, premios y distintos galardones que ha recibido el artista lo tenemos en la obra colectiva dirigida por ANTOLIN PAZ, Mario (1994): *op. cit.*, T.º 14, pp. 4126-4128.

[131] CORREDOR MATHEOS, José (1975): *Subirachs.* Barcelona: La Polígrafa, p. 173.

[132] VÉLEZ, Pilar (1993): *Aproximació a l'obra gràfica de Subirachs.* Barcelona: Editorial Mediterrània, pp. 17 y 36.

[133] CIRLOT, L. (1990): *op. cit.*, pp. 193 y 195.

[134] VÉLEZ, P.A. (1993): *op. cit.*, p. 51.

[135] BOZAL, V. (1988): *op. cit.*, p. 793; sobre Tàpies como grabador, *vid.* de esta misma obra las págs. 786-797. Sobre su obra en general, *vid.* CIRLOT, Juan Eduardo (1962): *Significación de la pintura de Tàpies.* Barcelona: Seix Barral; AGUSTÍN, Anna (1988-2005): *Tàpies. Obra completa,* 8 vols. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa.

[136] GALFETTI, Mariuccia (1973): *Tàpies: obra gráfica 1947-1972.* Barcelona, Gustavo Gili, véase la introducción a esta obra, de Carl Vogel. IDEM *Tàpies: obra gráfica = graphic work: 1973-1978.* Barcelona: Gustavo Gili.

[137] Los datos biográficos de Cristóbal Ruiz Toral los tomo de la obra de CASTILLO-PUCHE, J.L. (1987): *Cristóbal Toral.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 253-259, *passim,* correspondientes a la cronología del artista; sobre su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, *vid.* pp. 53 y ss.

[138] PANTORBA, B. de ([1948] 1980): *op. cit.*, p. 488.

[139] CASTILLO-PUCHE, J.L. (1987): *op. cit.*, p. 59.

[140] OROPESA, Marisa (Comisaria) (2003): *Cristóbal Toral: pinturas, acuarelas, dibujos y esculturas.* Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX. Sobre el artista también puede consultarse la biografía que se publica en el catálogo de la reciente exposición celebrada, entre otras sedes, en el Museo de Bellas Artes de Badajoz bajo el título de *Realidades de la realidad:* OROPESA RUIZ, Marisa (Comisaria) (2008): *Realidades de la realidad.* S/l: Caja de Extremadura, p. 91.

[141] Así figura mencionado en el trabajo de TOSCANO SAN GIL, Margarita (2006): *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su historia, su organización y su estado en el año 2006.* Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, p. 56. *Vid., etiam,* la página web de esta misma institución: http://www.insacan.org/rabasih/rabasihactividades2004-2005.html (consultada el día 20/8/2008)

[142] Sobre Carlos del Toro, véase la página web del *Taller Experimental de Gráfica* de La Habana: www.tallergraficahabana.cult.cu/pags_ASP/artista.asp?nomb=Aguilar%20Labrada (consultada el 18/07/2008).

[143] www.tallergraficahabana.cult.cu/pags_ASP/artista.asp?nomb=Toro%20Orihuela (consultada el 18/07/2008); RICARDO,

Yolanda (1991): *Carlos Uribazo. Imagen y creación de Cuba por tierras de España*. Barcelona. *Vid.*, asimismo, la página web del artista: www.arturibazo.com/Cu2AUnes.html (consultada el día 25/06/2007).

[144] Sobre este artista, *vid.* la página web del *Taller Experimental de Gráfica* de la ciudad de La Habana: www.tallergraficahabana.cult.cu/pags_ASP/artista.asp?nomb=Vald%E9s%20Morales (consultada el 18/07/2008). *Vid., etiam,* la información recogida en la carpeta gráfica que custodia el Museo de Bellas Artes de Badajoz con un grabado del artista, y a la que hacemos referencia a continuación. *Vid., etiam,* sobre el artista: www.lasiemprehabana.com/lmvaldes/10-10-bio-lmv.htm (consultada el día 25/06/2007).

[145] Siguiendo el texto, que incorpora la carpeta, de Aldon Menéndez, Jefe del Departamento de Promoción del Fondo de Bienes Culturales.

[146] ANTOLÍN PAZ, M. (1994): *op. cit.*, T.º 15, pp. 4513-4514.

apéndice

Las Técnicas de estampación

En aras de clarificar al lector los distintos procesos de estampación, se detallan a continuación las técnicas que se citan a lo largo del catálogo, aunque por razones lógicas de espacio no se profundiza en ellas. Remitimos por tanto a la bibliografía que se cita en las notas insertas en cada uno de los apartados.

1. TÉCNICAS DE IMPRESIÓN EN RELIEVE

El grabado en relieve también es conocido como grabado en madera o xilografía, ya que el soporte utilizado es la madera. El procedimiento se basa en extraer la porción de la misma que no formará parte de la imagen final que se quiere reproducir, es decir, en cortar y extraer todos los trozos que no forman parte de la misma. La técnica tiene tres variantes: el grabado en madera de hilo; el grabado en madera de testa o a contrafibra; y el grabado en madera japonés o Ukiyo-e[1].

1.1. El grabado en madera de hilo

Es la técnica más antigua de estampación; los primeros ejemplares conservados datan de finales del siglo XIV, alcanzará su apogeo en los siglos XV y XVI, y pronto será suplantado por la técnica del grabado al buril o al aguafuerte, de modo que durante los siglos XVII y XVIII sólo se utilizará para trabajos sencillos. Su recuperación tendrá lugar entre finales del siglo XIX y comienzos del XX a manos de algunos los principales artistas de las Vanguardias históricas.

La técnica opera sobre tablas de madera, generalmente de peral, aunque hoy día se utilizan otros materiales más maleables como el linóleo –*linograbado*– o el poliéster. El trabajo se acomete en el sentido de las fibras, *hilo,* de la madera. Una vez realizado el dibujo sobre el soporte, el grabador corta alrededor de las líneas o contornos dibujados con la ayuda de un cuchillo para que éstas queden en relieve. Para sacar los blancos del interior del mismo, se procede a levantar la madera con una gubia o formón.

El grabado xilográfico no es susceptible de crear grises, de modo que para crear medias tintas el grabador tendrá que proceder por medio del efecto óptico de unas líneas blancas, rebajadas, y otras negras, dependiendo el resultado final del espesor y grosor de ambas. Se pueden utilizar tramados para añadir efectos de sombreados y la consecuente profundidad a la imagen.

El grabado en madera de hilo sigue el mismo procedimiento que el de testa para su estampación. Una vez terminado el dibujo, se aplica sobre el relieve en madera una tinta espesa con un rodillo; la estampación se efectúa por el contacto del papel con la superficie entintada. El contacto se realiza mediante la presión ejercida por una prensa vertical –tipo Albión, o la prensa tipográfica de pruebas– o por el peso de un rodillo. La estampación también se puede realizar de forma manual, frotando el anverso del papel con un cuerpo duro de madera o de metal; de este modo, el artista puede variar el entintado de la plancha en función de la presión que ejerza sobre la misma.

1.2. El grabado en madera de testa o a contrafibra

Esta técnica fue inventada en 1775 por el inglés Thomas Bewick, alcanzó su punto álgido con el libro romántico en Francia y tendrá una influencia primordial sobre la estética y técnica de ilustración del siglo XIX, ya que la técnica resolvió el problema de la impresión simultánea de la composición tipográfica junto con imágenes precisas.

Es un método derivado de la xilografía y es igual al de hilo. El soporte utilizado es la madera de boj o serbal, y se talla en sentido perpendicular a las fibras y no en paralelo; para ello se utiliza el buril, que a veces puede estar ligeramente modificado en escoplo (un buril con punta larga y delgada), con el que se logran líneas más finas y detalles más minuciosos. El efecto óptico de la media tinta se puede obtener por la cercanía de las líneas o huecos punteados. De lo expuesto se infiere la diferencia que existe con las líneas duras y manchas sencillas que se obtienen por medio del grabado en madera de hilo. Por lo demás, el sistema de estampación es similar al de esa técnica.

1.3. El grabado en madera japonés o «Ukiyo-E»

Aunque la invención de este tipo de grabado en madera tuvo lugar en Chica, fue en Japón donde alcanzó su mayor importancia, vigencia y personalidad, sobre todo en la Época de Edo (1615-1867) y con los grabadores Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849), Utagawa Hiroshigue (1797-1858)

y Toshusai Sharaku (activo entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX)[2], que tocaron los géneros más diversos y dieron lugar a creaciones de compleja variedad, y de una manera viva y directa. A partir de Hiroshigue devino un academicismo frío y decadente que terminó con lo más genuino de este proceso de estampación. Fruto de la citada variedad, en este tipo de grabado el artista proporciona el dibujo y las distintas anotaciones de color, calidad, etc.; el tallista se encarga de grabar las distintas planchas; y el estampador se responsabiliza del tiraje de la obra definitiva.

En principio, el proceso de ejecución es muy similar a los que hemos visto, ya que el dibujo se va tallando en la madera, de cerezo, para dejar sólo en la superficie aquello que será línea o color. La mayor perfección y nitidez en los contornos se logra con la utilización de cuchillos en lugar de gubias; su acción se acompaña con la mano izquierda, con la que se sigue la exactitud de la línea. De forma similar a lo que sucede con cualquier tipo de estampación, cada color tiene su propia plancha. Una vez que se han terminado los distintos bloques, se procede a la estampación y tiraje, comenzando primero por la línea, para la que se utiliza tinta china en barra; para el resto de colores se emplean pigmentos vegetales debido a su transparencia. Para procurar la exactitud en la impresión, el estampador se vale de registros que le permitan la coincidencia en los bloques de la imagen final. La estampa definitiva se acompaña de los sellos del artista, del tallista y del estampador.

1.4. Otros procedimientos

Otras variantes de las técnicas grabadas consistentes en aplicar tinta a una superficie en relieve para proceder a su reproducción, son el grabado en plancha de metal, cobre o zinc, del que se vacían ciertas zonas para dejar en relieve la imagen –en este tipo de grabado también se puede utilizar el latón o aleaciones de plomo, que son más fáciles de trabajar; en la actualidad también se utiliza el plástico como matriz–, y el método *criblée* u *opus* Mallei, consistente en completar el grabado sobre planchas metálicas en relieve con puntos realizados sobre la plancha con un pequeño martillo de sección cónica, con lo que se crean texturas y sombreados según el claroscuro deseado.

2. EL GRABADO EN COBRE O GRABADO EN HUECO

A diferencia de la xilografía, en el grabado sobre cobre –metal más empleado, aunque también es posible utilizar el acero o el zinc– la tinta se introduce en los huecos que darán finalmente los negros en la estampa, mientras que desaparece en las partes no grabadas, correspondientes a los blancos. Por este motivo, la técnica recibe también el nombre de grabado en hueco. Este procedimiento permite que el artista tenga una mayor implicación en el proceso, ya que en función de la profundidad del hueco en el metal así será el valor de los trazos y su intensidad, de forma que no consiste ya en la mera trasposición de un dibujo, sino en la creación de una obra en sí misma, donde se pueden obtener las más extensas gamas de valores, desde el gris casi imperceptible hasta el negro más profundo.

Existen distintas técnicas del grabado en cobre. Se puede trabajar directamente, mediante el empleo del buril o talla dulce, la punta seca y la mediatinta o manera negra, además del punteado a modo de lápiz. O indirectamente por medio de ácidos corrosivos, como sucede en el aguafuerte o el aguatinta.

Históricamente, la xilografía estaba ya superada a mediados del siglo XV por el grabado en cobre con buril, que podía ofrecer un claroscuro plástico más adecuado a los intereses creativos del arista. A mediados del siglo XVI, la técnica del buril antiguo fue sustituida por la del buril *reformado* de Cornelio Cort y Agostino Carracci, y con el que se podían traducir a líneas los valores de la pintura de un modo más apropiado. Fruto del interés por éstos, y de la amplia experimentación técnica del siglo XVIII, en esta centuria se superó de un modo definitivo el grabado de tipo lineal por una réplica directa de dichos valores gracias al empleo de los procedimientos indirectos. Durante la primera mitad del siglo XIX la litografía, y el aguafuerte monotípico de la segunda parte de la centuria, unido a las técnicas mixtas y el color, materializaron el intento más completo por dar al grabado toda la gama de posibilidades expresivas propias de las otras técnicas figurativas[3].

2.1. El grabado directo de la plancha metálica

2.1.1. La talla dulce o grabado a buril

El buril es una barrita de acero templado en forma de rombo, cuadrado o medio círculo, cuyo extremo tallado y afilado en bisel forma una punta

en ángulo cortante. La sencillez de la técnica concentra los mayores complicaciones en el proceso de trazar los surcos o *entallas* sobre el metal. El buril debe mantenerse casi en paralelo a la plancha, y en la precisión de tal cometido juega un papel importante la mano del grabador, que presiona con la palma sobre la seta o empuñadura, mientras que con los dedos guía todo el proceso. De este modo se obtienen unas virutas (*barbas* o *rebarbas*) de cobre que es necesario levantar y retirarlas con el rascador, pues de lo contrario producirán un negro desigual y diferente al trazo limpio del buril. En función de la profundidad del surco estará la intensidad del negro. Y las líneas pueden ser de la variedad que desee el artista, rectas, cruzadas, formando arabescos, iguales, con distintos grados de intensidad o de *apoyado,* etc. De este modo, y según el autor, se puede obtener la transposición fría e impersonal de un dibujo o, por el contrario, una verdadera estampa de creación.

2.1.2. La punta seca

La punta seca es la más sencilla de todas las técnicas de grabado en hueco, de ahí que haya tenido muchos seguidores entre los dibujantes y los pintores, pues además permite un trabajo directo, rápido y con resultados inmediatos.

Para su ejecución se suele emplear una punta de acero sujeta a un mango, como si fuera un lápiz; para obras más finas se utiliza la punta de diamante; se añaden, dentro del amplio repertorio de útiles que la técnica soporta, el buril, el punzón –útil de acero durísimo y templado con una o dos extremidades afiladas cónicamente– y el bruñidor, que equivale a la goma de borrar del grabador. Interesa que el grabador centre su atención en los trazos que va a realizar sobre la superficie de la plancha de metal, ya que la apertura y profundidad del surco dependerá del instrumento y de su posición al rayar, de modo que los bordes que se levantarán (*las barbas*) a un lado u otro del surco variarán en su grosor y perfil cortante.

Son esas *barbas* las que darán al trazo el aspecto final al entintar la plancha y al retener la tinta alrededor de la talla, de lo que deriva un aspecto aterciopelado, fino y plano. De aquí surge el inconveniente de la punta seca, ya que las *barbas* se aplastan rápidamente, de ahí la opción que siguen algunos grabadores de cromar la plancha una vez realizada la primera prueba con el resultado deseado.

2.1.3. Mediatinta ("mezzotinto"), manera negra o grabado al humo

A diferencia de la punta seca y el buril, que son técnicas lineales, la mediatinta logra reproducir matices y claroscuros. La técnica nació a mediados del siglo XVII en Alemania y se perfeccionó en Holanda en la segunda mitad del siglo, de donde pasó a Inglaterra para lograr un gran éxito durante toda la centuria del setecientos y parte del ochocientos.

La base de este procedimiento es la preparación de la plancha, que es necesario granear con el *berceau* o chapa semicircular dentada a base de surcos afilados en bisel que ocasionan pequeñas hendiduras sobre la plancha y minúsculas barbas con un tipo de movimiento que puede ser vertical, horizontal y diagonal, y se aplicará tantas veces como sea necesario hasta conseguir el graneado deseado. La tinta quedará apresada en las miles de hendiduras y entre las barbas. Con el rascador y el bruñidor el grabador irá rascando, limpiando y puliendo la plancha hasta llegar al blanco luminoso, que se obtendrá con el rascador creando vados llanos donde la tinta no tiene posibilidad de agarre.

2.1.4. El grabado a la manière de crayon, o a modo de lápiz

Consiste en trabajar el metal con unas ruedecillas dentadas o *ruletas* con las que se obtienen unas calidades que imitan la textura del lápiz, a base de trazos interrumpidos y punteados. Esta técnica se puede usar a la *punta seca* o sobre una plancha barnizada, es decir, al aguafuerte.

2.2. El grabado indirecto de la plancha metálica con mordiente

2.2.1. El aguafuerte

Como bien puso de manifiesto Francisco de Goya con sus series grabadas, esta técnica es una de las más apreciadas por los pintores dada su riqueza de valores; ayudada del aguatinta, puede recrear la manera pictórica. Para la matriz se puede utilizar zinc, latón, acero, etc., pero el metal más recomendable por sus buenos resultados es el cobre. Después de limpiar y desengrasar la plancha, se aplica uniformemente el barniz –de diversos tipos, duros, blandos o líquidos, de secado rápido o lento, para plancha caliente, templada o fría– que la protegerá del ataque del ácido, bien con un tampón blando, un rodillo o un pincel.

Concluido este proceso, la plancha ya está preparada para recibir el dibujo, que se aplica mediante una punta de acero utilizada como si fuera un lápiz, con la que se irá levantando el barniz de aquellas zonas que luego serán afectadas por el ataque del ácido nítrico o percloruro de hierro.

A este proceso se añaden las técnicas derivadas del aguafuerte, tales como: al azúcar, al barniz blando, a la sal, al azufre, imitación de lápiz por medio de ruleta y lápiz directo, a la aguada, al aceite de clavel, al azufre, etc., algunas de las cuales se realizan también por medio del aguatinta.

2.2.2. El aguatinta

Esta técnica, en principio, requiere el mismo proceso de preparación y limpieza de la plancha metálica que el realizado en el aguafuerte, con la diferencia de que en lugar de extender una capa de barniz, se aplica sobre la superficie una fina capa de pez griega o betún por medio, generalmente, de una caja de madera –provista de un tuvo con fuelle o unas aspas internas– en la que se agita el polvo y donde se introduce la plancha para que éste se deposite sobre ella.

Una vez que los granos de resina se han depositado sobre la superficie de metal, ésta se calienta para que las partículas de betún o pez se fundan y se adhieran a la plancha. De este modo, se crea un graneado que protegerá la plancha del ácido, el cual penetrará solamente en los intersticios generados entre las partículas. Las reservas del dibujo o planos que no se quieran atacar habrán de ser protegidos con el barniz al inicio del proceso.

Se pueden realizar tantas operaciones de graneado y mordido como desee el artista en función de las intensidades que quiera lograr con la tinta, con uno o varios colores, sobre una misma plancha o bien combinando varias, de modo que la técnica hace posible la obtención una amplia gama de tonalidades, máxime si añadimos todas las variantes que se pueden aplicar y que citamos al definir el aguafuerte.

3. LA LITOGRAFÍA

La litografía es la técnica de estampación plana por excelencia. Fue inventada en Munich, en 1796, por Alois Senefelder, un austríaco asentado en Baviera y autor de obras teatrales bastante mediocres, que buscaba un medio barato para poder publicarlas. Por tal motivo decidió sustituir la plancha de cobre por piedras pulidas procedentes de las canteras de Solnhofen, sobre las que aplicaba la técnica al aguafuerte; empero, la técnica no dejaba de ser costosa por el procedimiento que implicaba obtener el relieve, de modo que inventó una especie de lápiz graso con el que dibujaba sobre la piedra sin necesidad de obtener un relieve previo.

La matriz litográfica es piedra calcárea porosa procedente de la citada localidad alemana de Solnhofen, tallada en lastras de dimensiones variables que oscilan entre los 5 y 10 cm de espesor y varios kilos de peso; dado su grosor, la piedra se puede volver a utilizar una vez acabada la tirada, rebajando ligeramente el nivel. En la actualidad, la matriz se ha sustituido por planchas de metales porosos como el zinc o el aluminio, mucho más baratos y de más fácil manejo.

El proceso se inicia con la preparación de la piedra, que es necesario frotar con arena y agua para dejarla porosa si se dibuja con pincel o lápiz litográfico; para realizar un dibujo con plumilla, sin embargo, es necesario que la piedra esté totalmente lisa para que ésta no se enganche en ella. El principio de la técnica se basa en la incompatibilidad del agua y la grasa. Los diferentes nombres que la técnica ha recibido dependen del material y el instrumento utilizados: litografía al lápiz, a la pluma, a la aguada, el salpicado, la manera negra, etc.

Para la realización de una litografía, el artista trabaja con tinta o lápiz grasos directamente sobre la piedra. Una vez terminado el dibujo, se procede a grabar y a preparar la piedra para el tiraje, labor que normalmente realiza un técnico especialista, cuyo último paso consiste en bañar la matriz en agua. Una vez preparada y colocada sobre la prensa, el litógrafo empieza a entintarla mediante un rodillo; la parte dibujada, que contiene grasa, absorbe la tinta mientras que la parte húmeda, en blanco, la rechaza. Una vez terminado el entintado, se coloca el papel sobre la piedra, y se ejerce presión sobre él mediante la acción de la prensa litográfica, que permite obtener la imagen final[4].

Es una técnica muy adecuada para la reproducción de obras artísticas, las cuales tenemos muy bien representadas en el Museo de Bellas Artes a través de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* y de los *Reales Sitios* dirigidas por José de Madrazo entre 1826 y 1836.

4. LA SERIGRAFÍA

La serigrafía es una antigua técnica de grabado de origen chino, y se aparta de los procedimientos anteriores al no utilizar la prensa, ni tampoco una matriz, ya que la impresión se obtiene haciendo filtrar el color a través de una pieza de seda –*xeros* en griego– mediante la presión de una paleta de goma, de modo que se deposite sobre una hoja de papel colocada debajo; aquellas zonas de la tela que no deben filtrar se recubren con cola para impermeabilizarlas. Para lograr efectos lineales se puede dibujar la seda con un lápiz graso de tipo litográfico.

A la serigrafía también se le puede adaptar el procedimiento fotográfico. Y dada la sencillez de la técnica, el artista no puede obtener efectos de claroscuro, sino colores planos solamente[5].

5. EL GRABADO A COLOR

Como bien señala C. Maltese, el grabado es, por esencia, un arte monócromo, si bien es cierto que cualquier técnica puede utilizarse para producir impresiones en colores, aunque en la práctica sólo las que permiten imprimir superficies –xilografía, mediatinta, aguatinta, técnicas de punteado y litografía, además de la serigrafía– son las verdaderamente idóneas para este fin. Históricamente, los ejemplos más interesantes del grabado en color están representados por el claroscuro de comienzos del siglo XVI; la xilografía en color china y japonesa; los experimentos llevados a cabo durante el siglo XVIII para manejar el color en placas de cobre grabadas en hueco; y, sobre todo, la xilografía y litografía en colores de finales del siglo XIX y primera mitad de la pasada centuria.

Para obtener diferentes colores en un grabado es necesario imprimir cada color con un bloque o plancha diferente. El principal problema surge en el registro de las imágenes con la plancha principal, por lo que es necesario planificar el diseño al objeto de lograr un todo homogéneo como resultado final[6].

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] MALTESE, Corrado (Coor.) ([1973] 1990): *Las técnicas artísticas.* Madrid: Cátedra, pp. 238-245; PLA, Jaume (1956[1], 1977): *Grabado calcográfico.* Barcelona: Editorial Blume, pp. 13-20, *passim;* VALVERDE, José Antonio, *et alter* (1986): *Taller de las Artes. Grabado. Curso práctico.* Madrid: Ediciones Iberoamericanas Quorum, pp. 14-18; VV.AA. (1981): *Técnicas tradicionales de estampación. 1900-1980.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, pp. 53-57.

[2] VV.AA. (1998b): *El Grabado Japonés. Siglos XVII al XX.* Badajoz: Museo Provincial de Bellas Artes, pp. 7 y ss.

[3] Sobre el particular, *vid.* MALTESE, C. (Coor.) ([1973] 1990): *op. cit.*, pp. 245 y ss.; MELIS-MARINI, Felice (1954[1], 1973): *El aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal.* Barcelona: Sucesor de E. Meseguer Editor, varias páginas; PLA, J. (1956[1], 1977): *op. cit.*, pp. 77-113, *passim;* VALVERDE, J. A., *et alter* (1986): *op. cit.*, pp. 39 y ss.; VV.AA. (1981): *op. cit.*, pp. 58-63.

[4] MALTESE, C. (Coor.) ([1973] 1990): *op. cit.*, pp. 269 y ss.; LOCHE, Renée (1975): *La litografía. Colección de oficios artísticos.* Barcelona: Editores R. Torres, varias páginas; de esta obra es interesante citar el capítulo dedicado a las variantes litográficas, pp. 60-73; VALVERDE, J. A., *et alter* (1986): *op. cit.*, pp. 135 y ss.; VV.AA. (1981): *op. cit.*, pp. 63-66.

[5] CAZA, Michel ([1963] 1983[3]): *Técnicas de serigrafía.* Barcelona: Ediciones R. Torres, varias páginas; MALTESE, C. (Coor.) ([1973] 1990): *op. cit.*, pp. 275-276; VALVERDE, J. A., *et alter* (1986): *op. cit.*, pp. 115 y ss.

[6] MALTESE, C. (Coor.) ([1973] 1990): *op. cit.*, p. 276.

Bibliografía

AGUILERA, Emiliano M. (1948): *Manuel Castro Gil, su vida, su obra, su arte.* Madrid: M. Aguilar.

AGUSTÍN, Anna (1988-2005): *Tàpies. Obra completa,* 8 vols. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa.

ALCALDE, Juan (1997): *Catálogo de la exposición realizada en la Galería Atlántica de Arte.* Madrid: Atlántica Galería de Arte, s/p.

ALEGRE NÚÑEZ, Luis (1968): *Jóvenes Maestros de la estampa hoy.* Madrid: Publicaciones Españolas.

—— (1969): *Marcoida.* Madrid: Publicaciones Españolas.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1985a): *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra.* Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque.

—— (Comisario) (1985b): *J. Solana. Exposición Homenaje.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde-Duque.

—— (1990): *José Gutiérrez Solana. Grabador y litógrafo.* Catálogo de la Exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional.

ANTOLIN PAZ, Mario (1994): *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX.* Madrid: Forum Artis, 15 vols. y un Apéndice.

ARAYA IGLESIAS, Carmen (1992): «Exposiciones artísticas en Badajoz: Ateneo Pacense, 1904-1938», en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.).* Mérida: Editora Regional de Extremadura, T.° I, pp. 399-404.

AREÁN, Carlos (1965): *Guinovart.* Madrid: Cuadernos de Arte.

—— (1973): *Julio Prieto Nespereira.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

AZCOAGA, Enrique (1973): «Los grabados de Solana», en *Alberto y los grabados de Solana.* Catálogo de la Exposición. Madrid: Galería Columela, s/p.

BARRENA, Clemente (Coord.) (1986): *Madrid – Universo – Alcorlo.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BÉNÉZIT, E. ([1911-1923¹, 1948-1955²] 1976, Ed. corregida y aumentada bajo la dirección de los herederos del autor): *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger.* Paris: Librairie Gründ, 10 tomos.

BERUETE Y MORET, Aureliano de (1928): *Goya, pintor de retratos* [1915]; *Goya, composiciones y figuras* [1917]; *Goya grabador* [1918]. Madrid: Blass y Cia.

BLANCH, Montserrat (1976): *Subirachs, obra gràfica 1949-1975.* Barcelona: Saturno.

BLAS, Javier y MATILLA, José Manuel (2000): *El libro de los Desastres de la Guerra,* 2 vols. Madrid: Museo Nacional del Prado.

—— y MEDRANO, José Miguel (1999): *El Libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición.* Madrid: Museo Nacional del Prado.

BOIX, Vicente ([1848] 1979): *Memoria para escribir la biografía de don Rafael Esteve, primer grabador de cámara de S. M.* Valencia: Librerías París-Valencia.

BONET, Juan Manuel, PÉREZ, Carlos y PÉREZ DE AYALA, Juan (2003): *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

BONEU, Jaime (1973): *Alcorlo.* Col. *Artistas Españoles Contemporáneos.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

BOROT, Marie-France (1997): *Subirachs. Escultura, dibuix, obra gràfica.* Girona: Galería Rosa Pous.

BOZAL, Valeriano (1967): *El realismo plástico en España: De 1900 a 1936.* Madrid [impreso en Barcelona]: Península.

—— (1988): «Grabado y obra gráfica en el siglo XX», en CARRETE PARRONDO, J., VEGA, J., BOZAL, V. y FONTBONA, F., *El grabado en España (Siglos XIX-XX),* vol. XXXII de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 611-725.

—— (1991): *Arte del siglo XX en España.* Madrid: Espasa-Calpe, 2 tomos. Edición de bolsillo de los vols. XXXVI y XXXVII, integrantes de

la col. *Summa Artis,* titulados *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939),* y *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990),* Madrid: Espasa-Calpe, 1991 y 1992, respectivamente.

BRIHUEGA, Jaime (2003): «Rafael Alberti entre el color y la palabra. Eclosión y metamorfosis de un artista en los orígenes de la vanguardia madrileña», en BONET, Juan Manuel, PÉREZ, Carlos y PÉREZ DE AYALA, Juan: *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 157-173.

CALCOGRAFÍA NACIONAL (2004): *Calcografía Nacional: Catálogo general.* Madrid: Calcografía Nacional, 2 tomos.

—— (2006): *Orígenes, Renovación, Vanguardia. Estampas de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid: Calcografía Nacional, Fundación Rodríguez-Acosta.

CALVO SERRALLER, Francisco (1986): *Luis Gordillo.* Madrid: León Editores.

CAMÓN AZNAR, José (1973): *Oswaldo Guayasamín.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.

CAMPOS, Rolando (2000): *Rolando Campos, Naturalezas muertas: etapa cubista, 1984-1992.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de la Madraza. Granada: Secretariado de Patrimonio y Extensión Cultural de la Universidad de Grandada.

—— (2004): *Obra final de Rolando Campos.* Exposición celebrada en el Colegio Mayor Maese Rodrigo, diciembre de 2004. Mairena de Aljarafe (Sevilla): Colegio Mayor Maese Rodrigo.

CANO RAMOS, Javier (Coord.) (1993): *Eduardo Naranjo. Retrospectiva 1954-1993.* S/l: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio.

—— (1994): «Metáfora, evocación y mito en la obra gráfica de Mon Montoya», en FRANCO DOMÍNGUEZ, A. (Comisario): *Mon Montoya.* Catálogo de la Exposición celebrada en la Asamblea de Extremadura. Mérida: Asamblea de Extremadura y Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, pp. 181-199.

—— (2000): *Homenaje a Francisco de Zurbarán.* Presentación de la Carpeta de las siete serigrafías. París: Galería Denise René.

—— (Coord.) (2001): *Ángel Duarte.* [Badajoz:] Fundación Caja de Badajoz.

—— (2008): *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57.* Badajoz: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Don Benito.

CARDERERA, Valentín ([1862] 1950): *Manuel Salvador Carmona.* Valencia: Castalia, con prólogo de Antonio Rodríguez Moñino.

CARRETE PARRONDO, Juan (1978): *El grabado calcográfico en la España Ilustrada.Aproximación Histórica. Estampas de Manuel Salvador Carmona. Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII.* Madrid: Club Urbis.

—— (1986): *El grabador Rafael Esteve 1772-1847.* Catálogo de la Exposición. Valencia: Fundación Caja de Pensiones.

—— (1989): *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona.* Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

—— (2005): *La colección de estampas del Museo de Cáceres.* Cáceres: Junta de Extremadura y Museo de Cáceres.

——, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano (1987): *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Vol. XXXI de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe.

——, VEGA, J., BOZAL, V. y FONTBONA, F. (1988): *El grabado en España (Siglos XIX-XX),* vol. XXXII de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe.

CARO BAROJA, Pío (1987): *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja.* Bilbao: Museo de Bellas Artes.

CASALÉ, R. (1991/1992): «La obra gráfica de Guinovart», en *4/12. Revista de Arte Gráfico Original y Múltiple,* n.º 1, invierno 1991/1992. Barcelona.

CASARIEGO, Rafael (1963): *José Gutiérrez Solana. Aguafuertes y Litografías. Obra completa.* Madrid: Rafael Díez-Casariego Editor.

—— (1963): *José Gutiérrez-Solana. Litografías.* Introducción a cargo de Manuel Sánchez Camargo. Madrid: Rafael Díez-Casariego Editor.

CASTILLO-PUCHE, J.L. (1987): *Cristóbal Toral.* Madrid: Espasa-Calpe.

CATALÁ GORGUES, Miguel-Ángel (1986): «El grabado valenciano en la época de Rafael Esteve», en CARRETE PARRONDO, Juan (Coor.) (1986): *El grabador Rafael Esteve 1772-1847.* Catálogo de la Exposición. Valencia: Fundación Caja de Pensiones, pp. 23-36.

CAZA, Michel ([1963] 1983³): *Técnicas de serigrafía.* Barcelona: Ediciones R. Torres.

CIRLOT, Lourdes (1990): *Subirachs.* Barcelona?: Artvr Ramon Editor.

CORREDOR-MATHEOS, José (1974): *Óscar Estruga,* Col. *Maestros Contemporáneos del Dibujo.* Madrid: Cuadernos de Arte, I.E.E.

—— (1975): *Subirachs.* Barcelona: Eds. Polígrafa.

—— (1981): *Guinovart, el arte en libertad.* Barcelona: Eds. Polígrafa.

COSSÍO, José María de ([1942-1996], 2007): *Los Toros,* T.ºˢ 9 y 10, *Arte I* y *Arte II.* Madrid: España-Calpe.

CRESPO, Ángel (1959): *Grabadores Españoles Contemporáneos.* Madrid: Sala Abril.

CHÂTELET, Albert y THUILLIER, Jacques (1963): *La Pintura Francesa. De Fouquet a Poussin.* Barcelona: Skira.

DÍAZ-CASARIEGO, Rafael (1963): *Jose Gutiérrez Solana. Aguafuertes y Litografías. Obra completa.* Madrid: Rafael Díaz-Casariego Editor.

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes (2007): *La(s) mirada(s) de Rolando,* artículo consultado en la página web del artista: http://www.rolandocampos.files.wordpress.com/2007/10/las-miradas-de-rolando.pdf (consultado el 21/IX/2008).

ESTEVE BOTEY, Francisco ([1935] 1993): *Historia del grabado.* Madrid: Clan.

—— (1944): *Francisco de Goya y Lucientes. Intérprete genial de su época.* Barcelona: Editorial Amaltea.

FERNÁNDEZ, Luis Alfonso (1990): *José Gutiérrez Solana, grabador y litógrafo.* Madrid: Centro de Cultura de Candas, Museo Antón, Fundación Museo Evaristo Valle.

FERRAN SALVADOR, Vicente (1943): *Historia del grabado en Valencia.* Valencia: Imp. Jesús Bernés.

FRANCASTEL, Pierre ([1988] 1989): *Historia de la Pintura Francesa.* Madrid: Alianza Editorial.

FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comisario) (1994): *Mon Montoya.* Catálogo de la Exposición celebrada en la Asamblea de Extremadura. Mérida: Asamblea de Extremadura y Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.

GALFETTI, Mariuccia (1973): *Tàpies: obra gráfica 1947-1972.* Barcelona, Gustavo Gili.

—— (1980): *Tàpies: obra gráfica = graphic work: 1973-1978.* Barcelona: Gustavo Gili.

GALLEGO GALLEGO, Antonio (1978): *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

—— (1979): *Historia del grabado en España.* Madrid: Cátedra.

—— (1993): «Los grabados de Eduardo Naranjo», en CANO, Javier (Coor.): *Eduarado Naranjo. Retrospectiva 1954-1993.* S/l: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, pp. 163-171.

GARCÍA-OCHO, Luis (1986): «El mundo de Alcorlo», en BARRENA, Clemente (Coord.) (1986): *Madrid – Universo – Alcorlo.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 10-15.

GARCÍA YELO, María (2004): Mon Montoya. Catálogo de la Exposición, S/l: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.

GILES, Fernando de (1992): *De Orbe Novo Decades,* Catálogo de la Exposición. S/l: Caja de Castilla La Mancha.

GIRALT MIRACLE, Daniel (1973): *Subirachs.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

GOEPPERT, Sebastián, GOEPPERT-FRANK, Herma y CRAMER, Patrick (1983): *Pablo Picasso. Les libres illustrés.* Genéve: Patrick Cramer, Éditeu.

GÓMEZ, Montserrat (Coor.) (1999): *Ricardo Baroja, 1871-1953. El arte de grabar.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Philip Morris Spain.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M.ª (Ed.) (1992-1996): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 tomos. Vitoria-Gasteiz: Patrimonio Nacional, Ephialte y Universidad del País Vasco.

HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2000): *Adquisiciones y Donaciones 1999.* Badajoz: Museo de Bellas Artes.

—— (2001): *Adquisiciones y Donaciones 2000.* Badajoz: Museo de Bellas Artes.

—— (2002): *Adquisiciones y Donaciones. 2001-2002.* Badajoz: Museo de Bellas Artes.

—— (2003): *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de Pinturas.* Badajoz: Museo de Bellas Artes.

—— (2006): *Adquisiciones, Donaciones y Depósitos. 2005-2006.* Badajoz: Museo de Bellas Artes.

——, y ROMÁN ARAGÓN, Lourdes (Comisarios) (1999): *De Orbe Novo Decades,* Catálogo de la Exposición. Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz.

HERRERA YSLA, Nelson (1990): «Círculo Roger Aguilar», en *Revolución y Cultura,* n.º 2, La Habana, pp. 74-75.

LOCHE, Renée (1975): *La litografía. Colección de oficios artísticos.* Barcelona: Editores R. Torres.

LOGROÑO, M. (1988): *Barjola, un testimonio ético.* Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deporte del principado de Oviedo.

LÓPEZ GIL, Elena (1989): *Manuel Castro Gil, grabador.* Lugo: Diputación Provincial de San Marcos.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (Dir.) ([1990] 2008): *Plástica Extremeña.* Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz.

MALTESE, Corrado (Coor.) ([1973] 1990): *Las técnicas artísticas.* Madrid: Cátedra.

MARÍN MEDINA, José (1991): *Andrés Barajas.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio Provincial de la Diputación Provincial de Jaén. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

MARTÍNEZ CEREZO, Antonio (1997): «Juan Alcalde», en *Juan Alcalde.* Catálogo de la Exposición celebrada en la Galería Atlántica de Arte. La Coruña: Atlántica Galería de Arte, s/p.

MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos (1969): *Julio Prieto Nespereira, grabador.* Madrid: Ateneo de Madrid.

MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro (1988): *El Pintor y la Tauromaquia.* Madrid: Turner.

MARTÍNEZ TORRES, M.ª Isabel (1986): «Manuel Alcorlo», en BARRENA, Clemente (Coord.): *Madrid – Universo – Alcorlo.* Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 17-27.

MELIS-MARINI, Felice (1954¹, 1973): *El aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal.* Barcelona: Sucesor de E. Meseguer Editor.

MÉNDEZ HERNÁN, V. (1999): «La pintura extremeña. Costumbrismo y Regionalismo como señas de identidad en 1898», en *R.E.E.,* T.º LV (I), Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, pp. 187-263.

NÁJERA, Purificación (1986): «Rafael Esteve, Grabador», en CARRETE PARRONDO, Juan (Coor.) (1986): *El grabador Rafael Esteve 1772-1847.* Catálogo de la Exposición. Valencia: Fundación Caja de Pensiones, pp. 11-22.

ORTÉS, Luisa (Comisaria) (1993): *Javier Fernández de Molina. Antológica.* Mérida: Asamblea de Extremadura y Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel ([1868] 1975): *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX,* Madrid: Argensola –La edición de 1975 amplía la primera de 1868 con nuevas noticias de artistas hasta el año 1883–.

OTERO PEDRAYO, Ramón (1970): *Julio Prieto Nespereira.* Madrid: Editora Nacional.

PANTORBA, Bernardino de ([1948] 1980): *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.* Madrid: Jesús Ramón García-Rama J.

PÁEZ RÍOS, Elena (1966-1970): *Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, 6 vols.

—— (1981-1985): *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional,* Madrid: Dirección general de Bellas Artes, 4 vols.

PAREJA LÓPEZ, Enrique (Comisario) (2002): *Eduardo Naranjo.* Catálogo de la Exposición cele-

brada en Córdoba, Sevilla y Badajoz. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.

PEDRAJA MUÑOZ, Francisco, *et alter* (1993): *Museo de Bellas Artes de Badajoz de la Excma. Diputación Provincial.* Badajoz: Caja de Badajoz.

PEDRAZA OSTOS, José (1973): *Muestra de su obra grabada al aguafuerte.* Madrid: EDIX, S.A.

PERALES PIQUERES, Rosa (2003): *Grabados del siglo XVIII y XIX en Cáceres*. Cáceres: Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones.

PIÑERA, Toni (1999): «Choco-50», en *Gramma,* La Habana, octubre de 1999, p. 6.

PIZARRO, Pedro (Comisario) y MORENO, Lourdes (Catalogación): *Picasso: la multiplicidad del vértice. Obra gráfica en las colecciones de Extremadura.* Badajoz: Consejería de Cultura, Junta de Extremadura.

PLA, Jaume (1956', 1977): *Grabado calcográfico.* Barcelona: Editorial Blume.

PUENTE, Joaquín de la (1957): *Exposición-Homenaje a Ricardo Baroja.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte Moderno.

—— (1971): *Barjola,* Col. *Artistas Españoles Contemporáneos.* Madrid: Ministerio de Eduación.

—— (1985): *Juan Alcalde: de ventolera en ventolera.* Madrid: Editorial Laredo.

——, CASTRO FLÓREZ, Fernando, GRANDE, Félix y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2005): *Eduardo Naranjo.* S/L: Asamblea y Junta de Extremadura y Lunwerg Editores.

QUIÑONES, Fernando (1985): *Óscar Estruga, escultor.* Madrid: Ed. del Mall.

REDACCIÓN (2004): «Fernando González de las Cuevas Pintor: "Para mí, Badajoz es una ciudad muy acogedora para un artista», en *El Periódico Extremadura,* 16/V/2004.

RICARDO, Yolanda (1991): *Carlos Uribazo. Imagen y creación de Cuba por tierras de España.* Barcelona.

ROCCO, Fabienne di (1989): *Eduardo Arroyo. Obra gráfica.* Catálogo de la Exposición celebrada en el IVAM entre mayo y junio de 1989. Valencia: Ivam, Centre Julio González – Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo (1971): *Guinovart.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1971): *La imprenta de Don Antonio de Sancha (1771-1790). Primer intento de una guía bibliográfica para uso de coleccionistas y libreros.* Madrid: Castalia.

ROSENTHAL, Léon (1909): *La Gravure*. París: H. Laurens.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Comisario) (1998): *Ricardo Baroja. Aguafortista. Una visión de España.* Catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial.

SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel ([1945'] 1962): *Solana. Vida y pintura.* Madrid: Taurus.

—— (1956): *Jesús Núñez. Aguafortista.* Madrid: Ateneo.

SORIA, Martín S. (1957): *Agustín Esteve y Goya.* Valencia: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo.

TINTE, J.A. (2002): «Obra gráfica de Jesús Núñez. Berlín 1952 – Madrid 2002», en *El Punto de las Artes*, 15 al 21 de febrero de 2002.

UBERQUOI, Marie-Claire (Comisaria): *La paraula pintada. Escriptors-pintors.* Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

VALVERDE, José Antonio, *et alter* (1986): *Taller de las Artes. Grabado. Curso práctico.* Madrid: Ediciones Iberoamericanas Quorum.

VEGA, Jesusa (1987): «La estampa culta en el siglo XIX», en CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano: *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Vol. XXXI de la Col. *Summa Artis.* Madrid: Espasa-Calpe, pp. 23-243.

—— (1990): *Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico.* Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

—— (1992): *Museo del Prado. Catálogo de estampas.* Madrid: Ministerio de Cultura.

VELASCO AGUIRRE, Miguel (1934): *Catálogo de los grabados de la Biblioteca de Palacio.* Madrid: Gráficas Reunidas.

VÉLEZ, Pilar (1993): *Aproximació a l'obra gràfica de Subirachs.* Barcelona: Editorial Mediterrània.

VV.AA.(1981): *Técnicas tradicionales de estampación. 1900-1980:* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura.

—— (1982): *Salvador Dalí. Obra gráfica: ciclos literarios,* Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid entre los meses de enero y marzo de 1982. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Gráficas.

—— (1993): *Julio Prieto Nespereira.* Catálogo de la Exposición celebrada en la Casa de Galicia. Madrid.

—— (1998a): *Poeta en Nueva York.* Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.

—— (1998b): *El Grabado Japonés. Siglos XVII al XX.* Badajoz: Museo Provincial de Bellas Artes

—— (2003a): *Colección Caja Rural de Almendralejo. Obra gráfica.* Badajoz: Caja Rural de Almendralejo.

—— (2003b): *La Creación, Poeta en Nueva York y una obra de Taller.* Rincón de la Victoria: Área de Cultura del Ayuntamiento.

—— (2003c): *Javier Fernández de Molina. Antológica.* Badajoz: MEIAC.

VEIGAS-ZAMORA, José, *et alter* (2001): *Memoria: Cuban Art of the 20tn Century.* California: International Arts Foundation.

—— (2004): *Memoria: Artes visuales cubanas del siglo XX.* California: International Arts Foundation.

VILA, Justo (2003): *Javier Fernández de Molina. Al Sur.* Badajoz: Diputación de Badajoz.

VIÑAZA, Conde de la (1889): *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid: Tip. de los Huérfanos, 4 vols.

GUAYASAMÍN, Oswaldo (1988): *El tiempo que me ha tocado vivir.* Madrid: Lunwerg Editores.

WEBER-CAFLISCH, Oliver y CRAMER, Patrick (2000): *Antonio Saura. L'oeuvre imprimé. La obra gráfica. Catalogue raisonné.* Genève: Patrick Cramer Éditeur, 2000.

ZARCO, Antonio (2000): *Un grupo desagrupado.* Catálogo de la exposición. Córdoba: Diputación de Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas.

ZOIDO, Antonio (1989): *Barjola.* Badajoz: Caja de Badajoz.

índice de
Autores

PAG.

SIGLO XVI

Pieter de Jode 28

SIGLO XVIII

Joaquín Ballester Ballester 36
Jacques-Simon Chéreau 38
Rafael Esteve y Vilella 40
Claude-François Fortier 42
Andrea Freschi 44
Francisco de Goya y Lucientes 46
Laurent 50
Manuel Salvador Carmona 52
Anónimo 56

SIGLO XIX

Juan Espina y Capo 62
José de Madrazo y Agudo 64
La Colección litográfica de los cuadros del Rey de España 69
La Colección de Vistas de los Sitios Reales 166
Ricardo de los Ríos 214

SIGLO XX

Roger Sebastián Aguilar Labrada 220
Rafael Alberti 222
Juan Alcalde 224
Manuel Alcorlo Barrero 228
Eduardo Arroyo 232
Andrés Barajas Díaz 234
Juan Barjola 236
Ricardo Baroja Nessi 240
Angelo Bettin 242
José Caballero Muñoz-Caballero 244
Rolando Campos (*Rolando*) 246
Manuel Castro Gil 250
José Manuel Contino Pérez 252

PAG.

Salvador Dalí Doménech 254
Roberto Donderis 256
Ángel Duarte 260
Alberto Duce Baquero 262
Francisco Esteve Botey 264
Óscar Estruga Andréu 266
Javier Fernández de Molina 268
Fernando González de las Cuevas Gómez 270
Luis Gordillo Sánchez 272
Oswaldo Guayasamín Calero 274
Josep Guinovart i Bertran 292
José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez Solana 294
Julián Hernández Ramírez 296
Mon Montoya 298
Eduardo Naranjo Martínez 300
Jesús Núñez Fernández 308
Raimundo Ramón Orozco Vega 310
José Pedraza Ostos 312
Julio Prieto Nespereira 314
Eduardo Roca Salazar (*Chocolate*, o *Choco*) 316
Antonio Rodríguez Marcoida (*Antonio Marcoida*) 318
Pablo Ruiz Picasso 320
Antonio Saura Atares 322
José María Subirachs Sitjar 324
Antoni Tàpies Puig 328
Cristóbal Toral Ruiz 330
Carlos Jesús del Toro Orihuela 332
Carlos Rafael Uribazo Garrido 334
Luis Miguel Valdés Morales 336
José María Viera Navarro 338

AUTORES NO DOCUMENTADOS

Carlos Aurelio 340
Luis Cabeza 341
Rafael Cluenedilt 342
M. Portabella 343
Abel Ranskin 344

AUTORES SIN IDENTIFICAR 345

Este libro, *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo razonado de grabados*,
editado por el Museo de Bellas Artes de Badajoz,
diseñado e impreso en Indugrafic de Badajoz,
se dio por terminado el día 1 de mayo de 2009,
festividad del trabajo.

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BADAJOZ

9 788493 596057