

Dionisio Talón

ROBERT NANTEUIL

1669

R. Nanteuil ad viuum ping. sculpebat — et excud. cum privilegio Regis. 1669 // DIONY. TALON / COMES CONSISTO. — ET ADVOCATUS / CATHOLICUS.

501 x 430 mm. Cobre, talla dulce (buril)

Papel avitelado de 501 x 430 mm., adherido a un papel verjurado de mayor gramaje de 528 x 444 mm.

Estampación natural, s. XVIII

CN: E B-1628

Ref.: Pelitjean, 1925

Exp.: [Madrid, Real Academia de San Fernando] *Formación*, 1989, 87

Robert Nanteuil nació hacia 1623 en Reims. Después de realizar sus estudios con los jesuitas y los benedictinos, entró en el taller de Nicolas Regnesson, maestro técnico del grabado, convirtiéndose en su colaborador y cuñado. En 1647 vivía en París y se relacionaba con Philippe de Champaigne, el maestro del retrato en pintura, y con Abraham Bosse, el teórico del grabado. Desde 1648 realizaba retratos al pastel —técnica tan magistralmente utilizada por el pintor Georges de la Tour— y con piedra negra. Recibió los consejos de Philippe de Champaigne y grabó a partir de obras de este pintor y de Charles Le Brun, director de la Academia. Nanteuil conoció un gran éxito y retrató los personajes más famosos de su época, que aceptaban posar para él. En 1659 fue nombrado grabador del rey Luis XIV. En 1660, gracias a sus peticiones, obtuvo del rey, por el edicto de Saint-Jean de Luz, el reconocimiento del grabado como una de las artes liberales, “que no puede sujetarse a otras reglas que las del genio” sin comparación con la artesanía.

Los grabadores entraron así, con los mismos derechos que los pintores y escultores, en la Academia francesa. Murió en París el 9 de diciembre de 1678.

Robert Nanteuil es, sin lugar a dudas, el burilista más original del Siglo de Oro francés. No fue un grabador de interpretación de dibujos o pinturas. Fue un creador que dibujaba *ad vivum*, “al natural”. Como su contemporáneo Claude Mellan, sus minuciosos dibujos le servían de bocetos preparatorios para el calcado en la plancha de cobre.

El grabado a buril requiere una plancha de cobre batida y pulida como un espejo, y una pequeña barra de acero de sección cuadrada, cortada a bisel en un extremo. Esta punta, cuidadosamente afilada, penetrará más o menos profundamente en el cobre, formando tallas en V.

En el buril clásico, la mano que lo sujeta se mueve poco. El dedo índice hace variar el grado de incidencia de la punta en relación con el cobre (lo que permite su penetración más o menos profunda en el metal), y la palma de la mano, muñeca y antebrazo casi bloqueados, ejerce una presión constante sobre la herramienta. La otra mano juega un papel capital. No sólo mantiene la plancha y resiste la presión, sino que también hace girar horizontalmente la plancha, situada sobre un cojín de cuero redondo y aplastado. Es esta combinación de gestos y esfuerzos lo que permite al artista obtener estas líneas rectas perfectas y estas curvas maravillosamente torneadas, características privilegiadas del grabado a buril.

Este retrato de Dionisio Talon, Abogado General, Presidente *a mortier* en el Parlamento de París y que murió en 1698, fue grabado por Nanteuil en 1669. Se trata de una obra realizada en la plena madurez de su genio, que muestra un



notable poder de caracterización y un magistral modelado de la línea. Contrariamente a Claude Mellan, que utilizaba la técnica de la *taille simple* —talla sencilla porque las líneas no se cruzaban—, Nanteuil es considerado como el gran representante del buril clásico, denominado *taille rangée* o talla ordenada. Nanteuil, en la gran mayoría de sus retratos, se caracteriza por la economía de medios al servicio de la sencillez y veracidad. Huye de la *manufacture*, es decir, de la mano al servicio de un virtuosismo restringido a la habilidad. Lo que cuenta ante todo, y no cesa de repetirlo, es el conjunto, “la proporción y el modelado entre todas las partes”. “Hace falta dibujar, pintar y grabar como cuando se habla... Se habla para expresar un pensamiento... hablar por hablar es tontería...”. Ana de Austria dijo de uno de los once retratos de Luis XIV, grabados por Nanteuil: “Habla”. La misma impresión causa este retrato de Dionisio Talon. Inscrito en un marco en óvalo, con medio cuerpo girado hacia la derecha, Talon mira de frente. Todo lo que puede resultar superfluo y decorativo —drapeados, emblemas, alegorías— ha sido eliminado de la composición, que por su sencillez “puritana”, nos obliga a cruzar nuestra mirada con la del personaje retratado. Nanteuil transforma en maravillosas cinceladuras los rizos del pelo, los botones del justillo y del cordón, pero resultan anecdóticas comparadas con la preeminencia del rostro. Se sirve del buril con una delicadeza, una ligereza y soltura que acusan el minucioso volumen de la nariz y la irónica comisura de los labios. Las tallas más profundas y entrecruzadas profundizan las zonas de sombras. Las luces quedan reservadas por sutiles, suaves roces y cortes del buril en el cobre. La mirada, reflejo del alma, resulta quizás el mayor logro de esta obra maestra: el profundo negro de la pupila, el brillo de los blancos acusan con brío la veracidad psicológica del retrato.

Doménico Tempesti, grabador de talento que trabajó con Robert Nanteuil, de 1676 a 1678, recogió en un manuscrito las opiniones y máximas de Mellan y Nanteuil. Pueden servir de conclusión al análisis de esta obra maestra estos comentarios: “La bella manera de un grabado no radica en la *manufacture*, que no representa nada en sí misma. El gusto y el bello resultado de las cosas constituyen la bella manera”. La precisión del ojo consiste en colocar y disponer sin esfuerzo todas las tallas de la composición. El “ojo de oro” sólo pertenece al artista que puede trazar a primera vista un círculo y colocar en él su centro con tanta exactitud como si lo hiciera con un compás. Tal ojo fue, sin lugar a dudas, el de Nanteuil cuando grabó esta plancha maestra.

F.M.B.

Bibliografía consultada:

L'œil d'or. Claude Mellan, París, Bibliothèque Nationale, 1988.

Albert Flocon, *Traité du burin*, Bibliothèque des Signes, París, Clancier-Guinard, 1982.

Georges Duplessis, *Histoire de la Gravure*, París, Hachette, 1880.

Charles Le Brun

GÉRARD EDELINCK

CAROLUS LE BRUN EQUUS REGIS PICTORUM PRINCEPS
// CUNCTIS SUBLIMIOR — VARIOS TRAHIT INDE COLO-
RES // Au siècle de Louïs l'heureux sort le fil
naistre, / Il luy falloit un Peintre, Il le falloit un
maistre / Qui fournist a ton Art plus d'un
noble dessein. / Par toy nous triomphons
d'Athenes et de Rome. / Il n'est que toy Le
Brun pour peindre un sigrand homme / Com-
me Il n'est que Louïs, pour occuper ta main.
// N. de Largillierre Pinxit — Offerebat Humilli-
mus servus Gerardus Edelinck — G. Edelinck
Sculpsit et ex. cum privil. Regis

516 x 395 mm. Cobre, talla dulce (buril)

Grabado por Gerard Edelinck por pintura de
Nicolas de Largillierre

Papel verjurado, 635 x 499 mm.

Estampación natural, s. XVIII

Lám.: Chalcographie du Louvre, 2204

CN: E B-1632

Ref.: Angoulvent, 1933, 232 — *Trésors*,
1973, 82, nº 46

Gérard Edelinck nació en Amberes en 1640, donde fue alumno de Gérard Huybrechts (1652-1653) para trabajar después con Corneille Galle "le Jeune", y fue consagrado como maestro en 1663. Llegó a París en 1665 y trabajó primero en el taller de Nicolas Pitan y después con François de Poilly y Robert Nanteuil. Nombrado Grabador del Rey por Luis XIV, con pensión y alojamiento en los Gobelinos, se casó en 1672 con Madeleine Regnesson, nieta de Nanteuil e hija del grabador Nicolas Regnesson. Los testigos del matrimonio fueron Charles Le Brun y Philippe de Champagne. Fue nombrado académico en 1677 con el retrato de Philippe de Champagne, como obra de recepción. En 1695 el papa le otorgó el título de Caballero Romano. Gérard Edelinck grabó temas religiosos, históricos y mitológicos, pero, fundamentalmente, retratos. Antes de todo fue grabador de reproducción e interpretó con talento las pinturas de Hyacinthe Rigaud y de Nicolas de Largillières. Murió en París, el 2 de abril de 1707.

Gérard Edelinck, burilista de reproducción, presentó con motivo de su nombramiento en la Academia, el retrato de Charles Lebrun, su Director. Le Brun o Lebrun (Charles), pintor francés (París 1619-1690), artista cuya precocidad llamó la atención de Richelieu en el taller de Vouet, fue nombrado Pintor del Rey a los diecinueve años de edad. De 1642 a 1646 estuvo en Roma estudiando el arte antiguo en compañía de Poussin. De vuelta en París fue uno de los fundadores de la Real Academia de Pintura y Escultura. Su espíritu organizador le mereció el favor de Fouquet, quien hizo de él su pintor favorito y el organizador de las fiestas de Vaux. Cuando en 1660 Luis XIV le llamó a Fontainebleau para que en su presencia pintara *Las reinas de Persia ante Alejandro* (Versalles), obra que luego serviría a Félibien para definir las reglas de la pintura clásica francesa, Le Brun poseía ya numerosas obras y una reputación muy sólida. Nombrado Primer Pintor del Rey (1664) y director de la Manufactura de los Gobelinos, que gracias a él adquiriría un considerable esplendor (tapices de *Los elementos*, *Las estaciones*, *La historia de Alejandro*, etc.), decoró la Galería de Apolo en El Louvre y trabajó con Colbert en el castillo de Sceaux. Luego, se convirtió en el director y organizador de las obras de Versalles, donde nada se hacía, referente a ornamentación, ebanistería, escultura, pintura o tapicería, que no pasara por sus manos. Él mismo diseñó muebles, jarrones, carrozas, fuentes ornamentales, etc.

El siglo de Luis XIV le debe su unidad artística, su sentido de orquestación del conjunto. A estas cualidades hay que añadir su concepción monumental y didáctica de la pintura, a veces de magnitudes épicas (*Las batallas de Alejandro*, Museo del Louvre). A la muerte de Colbert (1683), su protector, fue desplazado



por Mignard. Entonces se dedicó a pintar la vida de Cristo: *Adoración de los pastores* (1689, Museo del Louvre), *Elevación de la cruz* (1685, Troyes), etc.

El grabado que se exhibe en esta exposición es una obra importante porque contiene ya todos los elementos formales y estilísticos que marcaron con su sello las “piezas de recepción” que se grabaron después. El sujeto se representa de busto, en un óvalo de piedra que descansa sobre un pedestal. Pesadas cortinas enmarcan el conjunto. Todo ello confiere un carácter ideal, intemporal, que corresponde a la persona de Charles Lebrun. El “Princeps Pictorum” no se presenta como un pintor, sino como un “Oficial del Rey”, con traje oficial, peluca y condecoraciones otorgadas por el rey. Dos emblemas acompañan al retrato. Comentan de forma alegórica la situación particular de Charles Lebrun en el reino.

En los retratos del gran siglo francés, sólo los rasgos del rostro ponen una nota personal. Una mirada fría y poco atrayente caracteriza este retrato. En cuanto a la expresión fría que se daba voluntariamente a los rostros de los académicos, lo explica André Félibien en sus *Comentarios sobre las vidas y obras de los mejores pintores antiguos y modernos*, publicadas en París entre 1666 y 1688. Hablando de Nicolas Poussin, dice: “No se agitaba con violencia, su comportamiento era moderado... la luz que iluminaba sus pensamientos era uniforme, pura y sin humo... siempre le conducía una igual prudencia y sabiduría”. La idea de moderación en la creación artística de Poussin subraya el trabajo racional del pintor. En el Gran Siglo, el artista se deja guiar por la razón y sus reglas. La mirada fría que caracteriza este retrato refleja no sólo una alta seguridad debida a su rango, sino también la expresión de un creador cuyo trabajo es puramente intelectual y libre de emoción.

Siendo un grabador de reproducción y quizás por esta razón, Edelinck se manifiesta más en la técnica que en aportar algo nuevo en lo que interpreta. Utilizó con preferencia las tallas en rombo —en lugar de las tallas cuadradas, monótonas y uniformes— que le permitían más variedad por su diversidad. Este procedimiento le permitía dar vida y color a la materia. Sus tallas son hábiles y sinceras. Sabe, con propiedad, oponer luces y sombras, graduarlas y fundirlas, dando color a los rostros, a los trajes y accesorios. Su trabajo es digno y gracioso, su buril cuidadoso y limpio es en sí mismo expresivo por su atrevimiento y calor.

De auténtica joya de orfebre es el trabajo de la peluca, que rinde a la perfección el volumen del pelo, las volutas de los bucles y su brillo. Contrastan maravillosamente los detalles y blancos del encaje con los reflejos y la voluminosidad de la manga del traje. Con esta obra maestra, Edelinck intentó y consiguió traduce

cir, en esta efigie delicada y distinguida un ambiente en el cual una luz refinada da a las líneas y a los volúmenes una voluntad que, si bien deja a las formas de los accesorios y ornamentos su plenitud, los integra delicada y armoniosamente, y fundiéndoles en el conjunto, los reduce permitiendo destacar y valorar la figura principal esencial. Esta ciencia y saber exquisitos constituyen la esencia de este "chef d'oeuvre" de la estampa retratista del siglo XVIII.

F.M.B

Bibliografía consultada:

Georges Duplessis, *Histoire de la Gravure*, París, Hachette, 1880.

Galería del Palacio de Luxemburgo

JEAN AUDRAN

Pedro Pablo Rubens

1710

Van Dyck pinxit — I. M. Nattier delin. I. Audran scul 1710. // Pierre Paul Rubens. // Naquit à Cologne l'an 1577. Il étoit fils de Jean Rubens, noble d'extraction et Conseiller dans le Senat d'Anvers. Il commença / et mourut a Anvers en 1640. âgé de 63. ans. // Se vend à Paris chez G. Duchange Graveur du Roy rue S^t Jacques au dessus de la rue des Mathurins. Avec Privilège.

512 x 355 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril)

Grabado por Jean Audran por pintura de Anton Van Dyck y dibujo de Jean-Marc Nattier

Papel verjurado, 512 x 355 mm.

Estampación natural, s. XVIII

Col.: *La Gallerie du Palais du Luxembourg peint par Rubens, dessinée par les S. Nattier et gravées par les plus illustres graveurs du temps*, París, G. Duchange y J.M. Nattier, 1710

Lám.: Chalcographie du Louvre, 807

CN: E C-1638

Ref.: Angoulvent, 1933, 158 — Duplessis, 1892, 56

El 11 de mayo de 1625 concluyen los trabajos de la galería del Palacio de Luxemburgo, mandado construir por María de Médicis en Orleáns, para cuya decoración la reina había contratado los servicios del pintor flamenco Pedro Pablo Rubens. Concebidas de acuerdo con un programa iconográfico de contenido político, las pinturas relatan los episodios más destacados de la vida de la reina. La muerte de Luynes, favorito de Luis XIII y enemigo declarado de María de Médicis, y la designación como cardenal de su confesor Richelieu, hicieron pensar a la reina madre que el momento era propicio para dar un golpe de efecto conducente a recuperar parte de su perdida influencia y el respeto del rey. Sus intenciones iban incluso más allá. La serie de pinturas para el Palacio de Luxemburgo proclamaría su grandeza, por encima de la del rey, su hijo, y pondría de manifiesto ante sus súbditos la equivocada política de los consejeros de Luis XIII, de la que ella misma había sido víctima años antes en el castillo de Blois. El *Triunfo de la verdad* que remata la serie no es otra cosa que la manifestación del deseo de su propio triunfo. Cada composición se construye conforme a un elaborado discurso barroco lleno de referencias históricas y elementos alegóricos.

Casi un siglo después los cuadros de Rubens de la Galería de Luxemburgo, hoy en el Louvre, inspiraron un importante proyecto editorial. Entre 1700 y 1710, fecha de su publicación, se abren veinticinco láminas con la serie completa de Rubens además del retrato del pintor, a las que el grabador de letra Claude-Auguste de Berey añade una portada y una advertencia. El anuncio del proyecto de edición aparece en el *Mercur*, 1704. Allí se informa de la iniciativa acometida por el joven pintor Jean-Marc Nattier y el grabador en dulce y editor de estampas Gaspard Duchange. La *Gallerie du Luxembourg* habría de convertirse en la más importante empresa editorial de Duchange y en un claro ejemplo de la precocidad de Nattier. Con apenas quince años, recién adquirido el primer premio de dibujo de la Real Academia de Pintura y Escultura, Nattier solicita un privilegio de Luis XIV para dibujar las pinturas de Rubens con el objeto de grabar la serie y publicarla a sus expensas. Para Duchange y Nattier la publicación se convertiría en una importante fuente de ingresos. Pronto se iba a poner de manifiesto la que constituiría una de las principales motivaciones de la carrera artística de Nattier: su interés por el dinero. Ello explica por qué no abandonó el trabajo de la reproducción de los cuadros de Rubens ni siquiera cuando el duque de Antin, a petición de su padrino Jouvenet, le ofreció una plaza en la Academia de Roma para continuar sus estudios. Además, la obra fue un eficaz resorte destinado a incrementar el prestigio de los artistas participantes, especialmente de los promotores —no es casualidad que en 1707, cuando más ocupados estaban en el grabado de los cobres, Duchange fuera admitido en la Academia y Jean Audran recibiera el nombramiento de grabador del rey, con pensión y estancia en los Gobelinos a cargo de la corona—.



La coronación de la reina

Ca. 1710

PEINT PAR PIERRE PAUL RUBENS, / DESSINÉ PAR JEAN NATTIER, / ET GRAVÉ PAR JEAN AUDRAN. // Le couronnement de la Reine // Cette Ceremonie se fit a S^t Denis le 13. may 1610. La Reine y paroît à genoux vetue de son manteau Royal semé de fleurs de lis d'or. Les Cardinaux / de Gondi et de Sourdis, assistent le Cardinal de Joyeuse qui couronne la Reine, pendant que plusieurs Genies qui sont en l'air, repandent sur cette / Princesse les Richesses et la Felicité. D'un côté est le Dauphin son fils et de l'autre la Princesse sa fille. Immédiatement apres sont le Duc de — Vendosme qui porte le Septre, et le Chevalier son frere qui porte la main de Justice sa Majesté est suivie de la Reine Margueri [...] / de Madame, et des Princesses de la Cour qui ont leurs couronnes et leu manteau de ceremonie. Le Roy est seul à une tribune et à côté du [...] / sont les Ambassadeurs, des Testes couronnées. Il y a des chœurs de Musiq^e. et des échaffaux de Spectat^{eurs}. et tout est plein de peuple que le zele et la cu [...] / y avoient ame [...] // Se vend à Paris chez le S^r. Duchange Graveur ordinaire du Roy ruë Frementeau vis a vis le Louvre. Avec Privilege du Roy.

508 x 821 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril)

Grabado por Jean Audran por pintura de Rubens y dibujo de Jean-Marc Nattier

Papel verjurado, 508 x 821 mm.

Estampación natural, s. XVIII

Col.: *La Gallerie du Palais du Luxembourg peint par Rubens, dessinée par les S. Nattier et gravées par les plus illustres graveurs du temps*, París, G. Duchange y J.M. Nattier, 1710

Lám.: *Chalcographie du Louvre*, 820

CN: E C-1635

Ref.: Angoulvent, 1933, 159 — Duplessis, 1892, 54 y 56

Cualquier referencia al contexto histórico de la serie, además de evocar el ambiente parisino de principios del siglo XVIII, caracterizado por la diversificación y expansión de la edición privada del libro y la estampa, no puede olvidar su inmediato precedente, el del patronazgo oficial del arte del grabado al amparo de la monarquía absoluta de Luis XIV y al servicio de su aparato ideológico. La generación anterior a la de los grabadores de la *Galería de Luxemburgo* —la de Robert Nanteuil o Claude Mellan, Sébastien Le Clerc, Gérard Audran o Gérard Edelinck— había dignificado la profesión del grabador al alcanzar su reconocimiento como arte liberal y su admisión en la Academia. También había logrado materializar en estampas el ambicioso proyecto de Colbert dirigido a glorificar al monarca y dar a conocer al resto de Europa el refinado gusto del rey y su magnificencia: el *Gabinete del rey*. De alguna manera, las estampas de la vida de María de Médicis son las herederas inmediatas de la grandiosidad formal y conceptual del *Gabinete del rey*; no sólo por su proximidad temporal, sino también porque sus principales artífices, Duchange, Nattier o Jean Audran, trabajarán al servicio de Luis XIV, y Edelinck grabará simultáneamente para ambas series. Desde el punto de vista de la historia del grabado francés, la *Galería de Luxemburgo* está, pues, en la frontera de la sociedad de dádivas, propia del último cuarto del siglo XVII, caracterizada por los encargos oficiales para el *Gabinete del rey*, y la sociedad de los negocios, en la que la iniciativa privada toma el relevo.

Durante el tiempo que duró esta transición, los grabadores tuvieron que buscar una alternativa que llenase el vacío causado por la pérdida de la protección real, por una parte, y la tímida demanda de ilustradores de libros, por otra. La alternativa a dicha situación resultaba obvia: ampliar la actividad del grabador al campo de la edición de estampas. Esta presencia en el mercado, cada vez más frecuente, de series de estampas editadas por grabadores traerá consigo dos consecuencias: la diversificación de la oferta de impresos —libros sin ilustrar, libros ilustrados, series de estampas con portada— producidos por distintas categorías de impresores, con una legislación específica para cada una de ellas, y la consolidación del grabado de reproducción de pinturas, del que existía una creciente demanda que la figura del grabador-editor se encargará de potenciar.

Las estampas de la *Galería de Luxemburgo* deben incluirse dentro de este tipo de iniciativas. Son el producto de una comunidad de intereses de índole comercial, pero su singularidad radica en la calidad técnica de los grabadores que llevaron a cabo el proyecto —además de Duchange, Edelinck y Jean Audran, su hermano Benoit, Alexis Loir, Bernard Picart, Antoine Trouvain, Louis de Chatillon, Charles Simonneau, Cornelis Vermeulen y Jean Baptiste Massé—. De acuerdo con el principio de división del trabajo inherente al grabado de reproducción, las superficies pictóricas del modelo original debían ser traducidas mediante dibujo a un

lenguaje lineal fácilmente interpretable por el grabador. En el caso de las pinturas de Rubens dicha labor fue acometida por Jean-Marc Nattier, auxiliado ocasionalmente por su hermano Jean Baptiste.

Como es habitual en las ediciones dedicadas a los ciclos pictóricos de un artista, la estampa inicial corresponde a su retrato. El de Rubens, según pintura de Anton van Dyck (Rijksmuseum, Amsterdam), fue grabado por Jean Audran. La participación del sobrino del insigne Gérard Audran en la obra resultó decisiva, pues no sólo fue el grabador, junto con Duchange, que abrió mayor número de cobres, sino que además ejecutó dos de las imágenes de mayor importancia conceptual dentro de la serie: el retrato de *Rubens* y la *Coronación de María de Médicis*. Las buenas relaciones entre Jean y Duchange —ambos se habían formado en el taller de Gérard Audran— afectaron favorablemente a la confianza depositada en aquél y a su activa participación en la empresa.

Nacido el 28 de abril de 1667, descendiente de la rama lyonesa de la familia Audran, Jean desarrolló una doble actividad: grabador de prestigio e importante editor de estampas¹. Como el de Duchange y los de la mayor parte de los editores e impresores parisinos de finales del XVII y principios del XVIII, su establecimiento para la venta de estampas estuvo ubicado en el barrio de Saint-Jacques. La razón de abrir los talleres de imprenta y estampación en los alrededores de la calle de Saint-Jacques, en la margen izquierda del Sena, se debe a que éste era el barrio de la universidad y la comunidad de impresores, grabadores y editores de estampas en talla dulce dependía laboralmente de ella.

Jean, también su hermano Benoit, aunque en menor medida, se mantiene fiel a la herencia estilística de Gérard Audran. Frente a las láminas abiertas por Callot, Bosse o Cornelis Bloemaert, con líneas de aguafuerte que desaparecen bajo las colecciones de buriladas o pretenden imitar a éstas, los Audran introducen un sistema visual mixto en el que, respetando las convenciones estandarizadas de la teoría de trazos sobre la que se sustenta la talla dulce, la mordida de aguafuerte no oculta su propia naturaleza. La combinación de líneas de aguafuerte y buril acentúa la variedad tonal y las gradaciones de los planos de la representación, multiplicando los niveles de profundidad de las tallas, lo que visualmente se traduce en trazos de distinta intensidad y en zonas de imagen claramente diferenciadas. Esta manera de trabajar en la que los contrastes luminosos de las figuras del primer plano y las texturas de los ropajes se resuelven mediante el buril, quedando reservado el aguafuerte para los paisajes y elementos del fondo, se adecuaba mejor que el estilo de los burilistas puros a la reproducción de pinturas coloristas². De esta forma, Jean Audran, quien a diferencia de su hermano sintió siempre una particular predilección por la interpretación en grabado de las obras de pintores coloristas, supo traducir perfectamente el estilo de Rubens. La *Coronación de María de*

Médicis es, además de la mejor lámina de su producción como grabador, un ejemplo relevante de la gran altura alcanzada por los artistas del taller de Audran en la reproducción de pinturas. Probablemente de todos los discípulos de Gérard, Jean fue quien mejor comprendió el estilo del maestro. El hecho de haber trabajado durante su periodo de aprendizaje para él, abriendo en láminas de menor formato las mismas composiciones de sus grandes cobres, procurando imitar las características esenciales del estilo de aquél, permitió al joven Jean conocer de primera mano sus métodos y valorar las ventajas del lenguaje combinado del aguafuerte con el buril. Y aunque Jean se dejaba guiar por los pintores, entre otros por Nattier, y seguía escrupulosamente sus consejos y directrices, el éxito del resultado, la fidelidad respecto al modelo dibujado o pintado, dependió siempre de su gran habilidad para combinar ambas técnicas.

De la alta estima y gran difusión que en Francia y otras cortes europeas alcanzaron las estampas de la *Galería de Luxemburgo* durante el primer cuarto del siglo XVIII dan fe los inventarios *post-mortem* de un buen número de editores parisinos. Resulta significativo el hecho de que en algunos de estos inventarios las colecciones de estampas aparezcan cuantificadas en conjunto, sin individualizar, salvo dos excepciones: el *Gabinete del Rey* y la *Galería de Luxemburgo*. Dada su condición de obras maestras del grabado en dulce ambas series acabaron en manos de las principales casas reales de Europa —ejemplos de estas adquisiciones por los monarcas son las ediciones conservadas en los gabinetes de estampas constituidos a partir de las colecciones reales—. Las estampas de la Academia de San Fernando no proceden, sin embargo, de la donación real. Su ingreso está relacionado con el modelo de enseñanza del arte del grabado impuesto por la Institución durante la segunda mitad del siglo XVIII a través de los profesores y directores de esta disciplina, en particular, Manuel Salvador Carmona.

Fue precisamente Carmona quien adquirió en París en 1762 las estampas de la historia de María de Médicis que hoy conserva la Calcografía Nacional. Aunque resulta difícil aventurar el nombre del editor al que fue adquirida la serie, se sabe que en esta fecha tanto los herederos de François Chéreau —quien, por otra parte, había adquirido de la familia Audran su colección de estampas y láminas así como su prestigiosa divisa de los *Dos pilares de oro*— como los herederos del también editor Jean Baptiste Fessard la vendían en París. A punto de regresar a Madrid, en 1762, después de nueve años de estancia en la ciudad del Sena disfrutando una pensión del rey para formarse en el grabado de historia, Carmona solicita una partida económica con la que pagar los instrumentos, libros y estampas necesarios para impartir en España la enseñanza del grabado. En el método practicado por Carmona³, resultado de la adecuación del sistema de aprendizaje de las nobles artes postulado por la Academia y de su propia experiencia formativa en

los talleres de grabado parisinos, la copia de estampas de los maestros del buril desempeñaba un papel fundamental. Obviamente, el punto de referencia fueron los artistas del periodo de mayor gloria del grabado en dulce, es decir, los grabadores de Luis XIV, Edelinck y Audran.

De Audran, Carmona admiraba “la inteligencia y travesura con que están hechos sus grabados, tanto la parte del buril como del aguafuerte”. Por el mismo motivo, también sentía admiración hacia los discípulos del maestro, entre ellos su sobrino Jean, herederos del mismo sistema de grabado. Así lo pondría de manifiesto: “[a Audran] han seguido otros muchos que nos sirven de guía y estudio en la perfección del Arte”. De modo que no sólo en sus cualidades estéticas o en su relevancia histórica, sino también en el más estricto sentido de la expresión en cuanto que modelos de enseñanza, las estampas de la historia de María de Médicis fueron, y son, obras maestras.

J.B.B.

- 1 M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel y C. Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, París, 1987, pág. 35
- 2 A.M. Hind, *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914*, Nueva York, 1963, págs. 200-201 y 248
- 3 Respecto al método de enseñanza de Carmona y sus opiniones sobre los grabadores franceses del reinado de Luis XIV, J. Carrete, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, 1980, págs. 37-40. Para otros aspectos de carácter general en relación con la enseñanza del arte del grabado en España durante el siglo XVIII, J. Carrete, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid 1752-1978*, Madrid, 1980, págs. 6-17, y J. Vega, “El grabador: arte y técnica”, en *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, Madrid, 1989, págs. 83-109

Carlos III

MANUEL SALVADOR CARMONA

1782-1783

Pintado por Mengs. — Grabado por Carmona 1783. // CARLOS III REY DE ESPAÑA Y DE LAS INDIAS

545 x 406 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril)

Grabado por Manuel Salvador Carmona por

pintura de Antonio Rafael Mengs

Papel avitelado, 775 x 510 mm.

Estampación natural, primer cuarto del siglo XIX

Lám.: Calcografía Nacional, CGC 578

CN: C-3796

Ref.: Carderera, 1862, I, 49-50 — Ossorio, 1868, 616b — Viñaza, 1889-1894, II, 107 — Barcia, 1901, 374-12 — Enríquez, 1920, 1 — Sherman, 1966, 5, 8 y 9 — Páez, 1966, I, 1711-63 — Gallego, 1979, 282 — Carrete, Diego y Vega, 1985, II, 149-8 — Carrete y otros, 1987, 578 — Carrete, 1989, 196 — Vega, 1992, 1064

Exp.: [Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias] *Maestros*, 1991, 8

En 1782 el conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado y Protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encargó a Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey, Valladolid, 1734-Madrid, 1820) grabar el retrato de Carlos III que en 1761 había pintado Antonio Rafael Mengs¹. Tanto la elección del retrato pintado por el artista bohemio (hoy en el Museo del Prado) como la del grabador para llevar a cabo el encargo, no fueron casuales.

El retrato, realizado al poco de llegar Mengs a nuestro país y sólo dos años después de la proclamación de Carlos III, fue considerado el "oficial" a juzgar por las numerosas copias que de él se hicieron destinadas a las diversas necesidades políticas y de protocolo del momento, como fue el caso de los regalos efectuados a algunas de las cortes europeas. A pesar de existir otros retratos del monarca por artistas extranjeros y españoles e incluso por el propio Mengs, fue este modelo el que tuvo más fortuna. De hecho cuando en 1774 se fundó la Real Orden de Carlos III, Mengs volvió a repetirlo con pequeñas alteraciones (en la Real Sociedad Económica Matritense)².

Como retrato oficial llamado a cumplir una función esencialmente representativa, el cuadro pintado por Mengs sigue preferentemente el modelo impuesto por Luis XIV en Francia y traído a España por su nieto Felipe V. Carlos III aparece representado como encarnación de la monarquía, siguiendo un estilo muy barroco, acompañado de todos los símbolos de la realeza de origen divino: el fondo de arquitectura, el cortinaje, la mesa semioculta por el manto real forrado de armiño con castillos, leones y flores de lis, la armadura, el fajín, la espada, la bengala de general y los collares de las órdenes del Toisón, el Saint Esprit y de San Jenaro. Incluso la actitud del monarca, distante y señalando el fondo con el brazo izquierdo extendido, resulta de un estilo retardatario frente a los retratos de carácter más naturalista impuestos por el rococó hacia la mitad del siglo XVIII. Su carácter oficial se hace aún más patente cuando se compara con los retratos por mismo artista de otros miembros de la familia real, donde prescinde de toda la ornamentación barroca, introduciendo en España la moda de los fondos lisos de acuerdo con el incipiente gusto neoclásico.

Los monarcas ilustrados fueron conscientes, del mismo modo que sus antecesores, de la importancia de este tipo de retratos "oficiales" como medio de propaganda de la ideología sobre la que se asentaba su poder. Ahora bien, estos retratos de corte tenían un carácter privado o estaban reservados a un público selecto y restringido, por lo que, al igual que había sucedido en el siglo XVII, se vieron obligados a servirse de las estampas como medio idóneo para difundir de un modo más amplio la idea del poder político encarnada en su figura³. Pero a diferencia de lo que había ocurrido en la centuria precedente e incluso hasta la primera mitad del siglo XVIII, donde existía una clara dicotomía entre la imagen del rey divulgada

en las estampas y el modelo de retrato de corte utilizado en la pintura, durante el reinado de Carlos III asistimos, por primera vez en España, a la realización de estampas que reproducen fielmente la imagen del rey mostrada en los retratos pintados oficiales. La estampa grabada por Carmona puede considerarse en este sentido el mejor ejemplo de la época.

La conjunción de toda una serie de circunstancias creó las condiciones idóneas para que esto fuera posible. Por una parte, ya desde Felipe V se habían ido introduciendo estampas de gran calidad técnica con el retrato del monarca realizadas en París por grabadores franceses⁴ pues, a excepción de Juan Bernabé Palomino (1692-1777), la gran mayoría de los grabadores españoles contaban con una escasa formación técnica por lo que eran incapaces de traducir las calidades de una pintura a una lámina de cobre. El cambio de gusto y de necesidades propició igualmente la creación de una Academia para formar a los artistas, institución que funcionó de forma provisional desde el 13 de julio de 1744 hasta el 12 abril de 1752, fecha en que se fundó oficialmente. Desde su creación, la Academia de San Fernando va a ser la institución elegida por los monarcas de la dinastía borbónica y por sus ministros reformadores para centralizar la educación artística y difundir el “buen gusto”. Dentro de ella, el “arte del grabado” debía jugar un importante papel “para la más fácil propagación de las producciones de las tres artes, como otros innumerables fines”, por lo que desde 1752 contaba con dos plazas para la enseñanza del grabado en dulce y en hueco, junto a las ya tradicionales de pintura, escultura y arquitectura⁵. El mismo año de 1752, el gobierno tomó otra medida transcendental para el fomento de este arte en España al enviar a París a cuatro pensionados para aprender el grabado en sus distintas facetas: Juan de la Cruz y Tomás López para especializarse en el grabado de arquitectura, cartas geográficas y adornos, Alfonso Cruzado en el de piedras finas y Manuel Salvador Carmona en el de retratos e historia. Por último, a mediados de la década de los años setenta, la minoría ilustrada, con Antonio Ponz a la cabeza, había hecho ver la necesidad de contar con buenas reproducciones de pintura por medio del grabado, no sólo para dar a conocer la importante colección de pintura real, sino también para desterrar el mal gusto de que hacían gala muchos artistas y artesanos que seguían trabajando ignorantes de los nuevos ideales estéticos propugnados por la Academia. El propio Ponz denunció, en una obra publicada poco después del encargo hecho a Carmona, la lamentable situación reinante en Madrid: “Estando yo en Napoles vi repetidas veces por aquellas calles y tiendas malísimos retratos de nuestro Rey, como executados por Artífices del todo ignorantes [...] Semejantes á los de Napoles suelen verse por las calles y tiendas de Madrid. Desde que Mengs pintó el Retrato de S. M. (que ya son mas de veinte años) no se ha vuelto á hacer con aquella dignidad y nobleza, que á tan gran Monarca corresponde”⁶.



Manuel Salvador Carmona había realizado sus primeros estudios en escultura bajo la dirección de su tío Luis Salvador Carmona, que lo trajo a Madrid cuando sólo contaba trece años, asistiendo también a las clases de dibujo en las dependencias de la Academia en la Casa de la Panadería, durante el período de la Junta Preparatoria. Pero su formación como grabador se debe exclusivamente a su provechosa estancia en París durante casi nueve años. Gracias al lento y paciente aprendizaje llevado a cabo en casa del grabador Nicolas Dupuis y a los estudios seguidos en la Real Academia de Pintura y Escultura de París, Carmona logró un dominio tan elevado del buril que sus obras pueden compararse con las de los más célebres maestros del grabado francés. Su maestría técnica le valió el título de Agregado de la Academia parisina el 28 de julio de 1759, honor que conllevaba el de Grabador del Rey Cristianísimo. El 3 de octubre de 1761, sus magníficas estampas con los retratos de los académicos François Boucher e Hyacinthe Collin de Vermont le abrieron las puertas de la Academia de París, siendo aceptado con todos los honores. A su regreso a España, fue nombrado en 1764 académico de mérito de la Real de San Fernando y, el 9 de marzo de 1777, tras el fallecimiento de Juan Bernabé Palomino, Director de Grabado en dulce de esta institución, impartiendo desde este momento sus enseñanzas de una forma oficial a los que luego serían grandes grabadores: Simón Brieva, Manuel Alegre, Luis Fernández Noseret, Blas Ametller, Mariano Latasa, José Bécquer y Esteban Boix, completando así su meritoria labor en la enseñanza y difusión del “grabado ilustrado” que había comenzado con su propio hermano Juan Antonio y con Fernando Selma nada más volver de Francia. La elección de Carmona para grabar el retrato del rey por Mengs se debió, pues, a su gran maestría técnica en la ejecución de retratos, en donde conseguía calidades inmejorables cuando disponía de pinturas o dibujos de calidad, y a su innegable capacidad como grabador de reproducción. La estampa revela su capacidad de interpretar magistralmente no sólo los volúmenes y las sombras, sino las texturas, las calidades y los colores, que a través de las tallas del buril, aparecen representados en su justo valor.

El presente retrato, en cuanto reproducción de una pintura, exigió del grabador una paciente labor que se prolongó durante casi dos años y que requirió la puesta en práctica de todos sus conocimientos técnicos para obtener una perfecta interpretación de la obra de Mengs. De hecho, y para asegurarse una buena fidelidad a la pintura, se permitió que el cuadro fuera trasladado de Palacio a la casa del grabador en el número 9 de la céntrica calle del Príncipe, donde residía desde finales de 1778 con su segunda esposa Ana María Mengs.

La realización de la obra le valió el nombramiento, con fecha 21 de diciembre de 1783, de Grabador de Cámara, título que desde la muerte de Palomino en 1777 había solicitado inútilmente. El deseado nombramiento se concedió “en premio de

la habilidad de don Manuel Salvador Carmona, director de grabado dulce de la Real Academia de San Fernando, y teniendo consideración al crédito que con sus obras ha adquirido de ser uno de los primeros grabadores de Europa..."⁷.

En 1875 la lámina fue adquirida por la Calcografía Nacional junto con la del retrato de la marquesa del Llano grabada por Carmona en 1792, siguiendo igualmente el retrato pintado por Mengs. Por ambas láminas se pagaron 2.500 pesetas a Santiago Pérez Junquera.

E.V.

- 1 Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, 1989, pág. 29
- 2 Mercedes Agueda Villar, *Antonio Rafael Mengs. 1728-1779*, Madrid, 1980, pág. 30
- 3 Juan Carrete Parrondo, "El grabado y la estampa barroca", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Summa Artis XXXI, Madrid, 1987, pág. 260
- 4 Juan Carrete Parrondo, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Summa Artis XXXI, Madrid, 1987, pág. 396
- 5 Juan Carrete Parrondo, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid, 1752-1978. La Academia de San Fernando. La Escuela de Bellas Artes. Materiales para su estudio*, Madrid, 1980, pág. 6
- 6 Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura {...} Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de don Antonio Ponz*, Madrid, 1788, nota 1, pág. 150-151
- 7 Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril, op. cit.*, pág. 29

El milagro de las aguas

RAFAEL ESTEVE Y VILELLA

1835

540 x 960 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril)

Grabado por Rafael Esteve y Vilella por pintura de Bartolomé Esteban Murillo

Papel avitelado, 423 x 887 mm.

Prueba de estado. Estampación natural, 1835
CN: E C-1761

1839

B. Murillo lo pintó, y existe en Sevilla. — R. Esteve lo dibujó y grabó. año 1839.

540 x 960 mm. Cobre, talla dulce (aguafuerte y buril)

Grabado por Rafael Esteve y Vilella por pintura de Bartolomé Esteban Murillo

Papel avitelado, 575 x 995 mm.

Prueba antes de letra. Estampación natural, 1839

CN: E C-3562

Ref.: Boix, 1848, s.p. — Ossorio, 1868, 216-219 — Martínez, 1872, 251 — Boix, 1877, 31 — Viñaza, 1889-1894, II, 184 — Ferrán, 1943, 103-104 — Gallego, 1979, 300 — Carrete, 1980, 19 — Páez, 1981, I, 323 — Carrete, 1982, 148 — Tomás y Silvestre, 1982, 207 — Vega, 1984, 95 — Catalá, 1986, 27 — Nájera, 1986, 19-22 — Carrete, 1987, 594 — Vega, 1992, 40 — Barrena y otros, 1993, 132

Doc.: "Junta Ordinaria de 15 de septiembre de 1839", 15v-16r (ASF 90/3)

Exp.: [Granada, Universidad] Gallego y Pelli-
cer, 1973, 41 — [Madrid, Fundación Juan
March] Gallego, 1975, 53 — [Valencia, Funda-
ción Caja de Pensiones] Barrena, 1986, 26

Influido por el espíritu de los ilustrados, que recomendaban la reproducción de cuadros de pintores españoles con el fin de darlos a conocer en el mundo, y lograda cierta estabilidad económica, Rafael Esteve (Valencia, 1772-Madrid, 1847) decide emprender en 1827 una obra de gran envergadura, que tardará doce años en concluir. En aquella fecha ya había sido reconocido como académico de mérito por la Real de San Carlos de Valencia y ostentaba desde el 22 de diciembre de 1801 el cargo de Grabador de Cámara.

En 1821, se traslada a Sevilla para realizar el dibujo del lienzo *El milagro de las aguas*, de Murillo, pintor cuyas obras fueron muy reproducidas por los grabadores del siglo XVIII¹, encontrando bastantes dificultades por parte del Jefe del Hospital de la Hermandad de la Caridad, que se negaba a bajar el cuadro del lugar donde estaba colocado. Fue necesaria una Real Orden para que Esteve pudiera llevar a cabo su cometido. La elección de esta obra vino motivada porque "deseaba una pintura q^e por la variedad de su composición ofreciese ropages diversos, carnes contrapuestas y aquel claro y oscuro tan necesario para q. el buril se ensaye en todos los géneros; y habiendo pedido con este objeto a diversas provincias noticias de sus mejores cuadros, ninguno me pareció q^e reunía un todo más variado y divertido q^e el de las aguas de Moyses"². En años sucesivos se dedica a grabar la lámina, además de realizar encargos relacionados con su actividad de Grabador de Cámara, si bien su máxima pretensión fue dedicarse por completo a terminar el grabado de la pintura de Murillo, para lo cual solicita una pensión a Fernando VII, que le es denegada.

Viaja a París en 1834 con el objeto de buscar un estampador capacitado para sacar pruebas de la lámina de *El milagro de las aguas* y, al mismo tiempo, traerlo a España para enseñar a los operarios de la Real Calcografía. En 1764 la Academia de San Fernando había mandado como pensionados en París a Hipólito Ricarte y Francisco Espinosa, con el fin de aprender y practicar "la impresión de las estampas, la formación de las tintas, la preparación de los aceites, la figura, manejo y uso de los tórculos, prensas y demás instrumentos pertenecientes a esta Arte" para "propagar esta pericia a los demás Estampadores de Madrid y del Reyno". A su regreso, sin embargo, no cumplieron tal cometido más que en beneficio propio³. La falta de estampadores experimentados será uno de los males endémicos del grabado español. Tanto Esteve como otros grabadores cuando tenían que sacar buenas estampaciones se veían obligados a viajar a París o a Roma para encontrar una persona capaz de realizarlas. En París, realiza varias estampaciones de su obra, pero no queda contento con los resultados⁴.

Ya en Madrid y con el estampador francés Mr. Duran⁵, vuelven a realizar nuevas pruebas para comprobar el estado en que se encuentra su trabajo⁶. Una de estas pruebas de estado es la que conserva la Calcografía Nacional, aunque no es posi-



ble determinar con exactitud el estado de que se trata debido a la inexistencia de otras pruebas con las que poder compararla. En ella, se puede apreciar el desarrollo característico del lenguaje visual de la talla dulce, resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado en cobre: el aguafuerte y el buril. Las líneas generales de la composición, los contornos de las figuras y los paisajes del fondo aparecen insinuados al aguafuerte. A continuación Esteve va introduciendo las colecciones de buriladas con el objeto de crear sombras y conseguir efectos de volumen y profundidad. Comparando la prueba con la estampa definitiva, en ese estado aún se encontraba sin cubrir toda la superficie de la lámina y faltaba rellenar los rombos con el clásico punto característico de la talla dulce.

No habiendo tenido un final feliz el proyecto de que Mr. Duran enseñara a los estampadores de la Real Calcografía, al no pagarle el dinero pactado, Esteve decide volver a París en 1837 para realizar las últimas pruebas de estado y así poder concluir la lámina.

Una serie de vicisitudes, entre ellas una gravísima enfermedad, hacen que prolongue su estancia hasta 1839, año en que da a conocer su obra y obtiene la medalla de oro de primera clase en la exposición de bellas artes de París. En ese mismo año, se le concede la Cruz Supernumeraria de la Orden de Carlos III y es nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando y de honor de la de San Carlos de Valencia.

La estampa que conserva la Calcografía Nacional fue enviada por el grabador a la Academia en agradecimiento a las enseñanzas recibidas de dicha institución. Así, en Junta Ordinaria de 15 de septiembre de 1839 se hace constar tal circunstancia y, por unanimidad, nombrar al grabador académico de mérito: "Lei un oficio del primer Grabador de Camara de S. M. D. Rafael Estebe, remitiendo una Estampa del grabado que há egecutado del Moyses tocando la Roca del cuadro original de Murillo y ofrece a la Academia de quien ha recibido los primeros rudimentos en el arte, para que se sirva colocarla entre sus Estampas como como (sic) producción Española. Este cuerpo académico recibió con el mayor agrado una prueba tan relevante del mérito de uno de sus hijos, acordando por unanimidad crearle académico de mérito en su arte, y que la referida Estampa se exponga al público y se coloque después en un digno lugar"⁷.

En 1841, a la muerte de Blas Ametller, la Academia de Madrid le nombra Director de Grabado en dulce, y el Real Instituto de Francia, miembro Correspondiente. Envía la lámina a París con el fin de encontrar algún comprador, dado que la venta de las estampas en España no resultaba rentable. Allí se le añade la leyenda: "EN EGO STABO IBI CORAM TE, SUPRA PETRAM HOREB: PERCUTIESQUE PETRAM, ET EXIBIT EX EA AQUA, UT BIBAT POPULUS. Lib. Exod. Cap. XVII. Vers. 6. Déposé à la Direction. à Paris, chez Rittner & Goupil, 15, Boulevard Mont-

martre. Imprimé par Sauvé.” No se conoce el paradero de la lámina de Esteve, sin duda, la más importante de cuantas realiza y que puede considerarse como la más representativa del grabado español en talla dulce del siglo XIX.

Rafael Esteve, el último de los grandes maestros del grabado de reproducción, muere en Madrid el 1 de octubre de 1847. “Yo sólo quiero concluir esta obra y morir después; quiero dejar un nombre, porque la gloria del artista comienza sobre su sepulcro”⁸. Tan solemne aseveración no llegó a cumplirse, dado que esta obra colosal, aclamada por sus contemporáneos y maestra en su estilo cayó prácticamente en el olvido.

C.B.F.

- 1 Juan Carrete Parrondo, “El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas”, *Goya*, 169-171 (1982) 138-150
- 2 Purificación Nájera, “Rafael Esteve, grabador”, en *El grabador Rafael Esteve 1772-1847*, Madrid, 1986, pág. 19
- 3 Clemente Barrena, Javier Blas, José Manuel Matilla, Lola Romero de Tejada, José Luis Villar, “Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII”, en *Fernando Selma, el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Valencia, 1993, pág. 143
- 4 Vicente Boix, *Memoria para escribir la biografía de don Rafael Esteve, primer Grabador de Cámara de S. M., publicada por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1848, s.p.
- 5 P. Nájera, *op. cit.*, pág. 20
- 6 Al respecto de las pruebas de estado, Javier Blas, Clemente Barrena y Ascensión Ciruelos, *Diccionario del dibujo y la stampa* (en prensa)
- 7 “Junta ordinaria de 15 de septiembre de 1839”, 15v-16r
- 8 Boix, *op. cit.*, s.p.