

EL GRABADO ESPAÑOL

Marqués de Lozoya



PUBLICACIONES DE LA OBRA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS Y MONTE
DE PIEDAD DE SEGOVIA

G-F 6249

DGCL
D

EL GRABADO ESPAÑOL

Conferencia del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, pronunciada en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, el día 7 de Marzo de 1969.



Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia

T81327
C 116007

EL
GRABADO
ESPAÑOL

Tratado de Grabado en España
de los siglos XV al XVIII
de los siglos XV al XVIII
de los siglos XV al XVIII
de los siglos XV al XVIII

Excelentísimas autoridades.

Señores del Consejo de la Caja de Ahorros.

Queridos amigos todos:

En el umbral de esta magnífica exposición de dibujos y grabados de Rembrandt, generoso don espiritual que la Embajada de Holanda confía por algún tiempo a nuestra ciudad, he de hablaros de la historia, no muy divulgada, del grabado español, que en sus cumbres se relaciona con el grabado holandés. La importancia del grabado en la historia del arte es enorme no solamente por la categoría genial de algunos artistas, que pueden compararse con los pintores y los escultores más excelsos, sino porque en los tiempos anteriores a la fotografía divulgaba las obras maestras de los pintores y permitía en los hogares más humildes la contemplación de un reflejo más o menos exacto de la gran pintura. Por las estampas que se vendían en los mercados y se acumulaban en los estudios de los artistas se establecen relaciones artísticas entre las diversas escuelas, y corrientes, que llegan a los lugares más inesperados. Singularmente, para la composición todos los pintores —Velázquez, Zurbarán y Murillo en España— solían acudir a grabados italianos o neerlandeses. Por el grabado es posible que la influencia

de Rafael o de Rubens llegue a los lejanos talleres mestizos del Cuzco o de Quito.

Respecto al arte del grabado, acontece en España un fenómeno que es frecuente en nuestra historia y en nuestra cultura. En un ambiente desfavorable, hostil a veces, surge el «milagro hispánico», el genio que escala la cumbre por un esfuerzo prodigioso de humana energía. Pizarro, analfabeto, nacido en un humilde hogar campesino, es capaz de descubrir, conquistar y organizar un maravilloso imperio. Goya, criado en una aldea aragonesa sin arte ni poesía, sin un río, sin un árbol, donde las casas color de tierra se confunden con la tierra, viene a ser el más «internacional» de los artistas hispánicos, el maestro de todos, el padre de la pintura actual.

Realmente la historia del grabado español es de una desoladora aridez. El arte de la estampa no es propicio al genio español porque interpone el difícil oficio, el primor, la artesanía experta, entre el alma del pintor y su obra. El artista español prefiere la pintura, en la cual es posible que el pintor pueda transportar sin trabas al muro, a la tabla o al lienzo su propio pensamiento. Parece como si los grandes pintores de España —Velázquez en «Las Hilanderas», Goya en «San Antonio de la Florida»— llevaran su ideal al muro o al lienzo prescindiendo ya de lecciones y de recuerdos, de la misma manera que el pianista genial nos transmite su propia alma sin casi ver el papel, sin casi rozar las teclas del piano. En tanto el grabado no ha sido sino un arte menor, propio para decorar un libro, para divulgar entre el pueblo una devoción o para reproducir —a veces con maravillosa exactitud— un cuadro famoso, los españoles cumplen decorosamente un cometido necesario, pero sin alcanzar la perfección de los italianos en el XVI, los neerlandeses en el XVII o los franceses en el XVIII. Pero es acaso un español: José de Ribera, el primero que obtiene con el

buril obras de arte que no son ya reflejo de una pintura, sino que consigue con diferente técnica las mismas posibilidades de gran arte. El mundo del grabado tiene tres cumbres geniales y en la cima de una de ellas hay un nombre español. Los tres genios del grabado serían el alemán Alberto Durero, el holandés Rembrandt y el aragonés Francisco Goya.

Aun cuando mi conferencia ha de versar principalmente sobre Goya, grabador, tan relacionado con los grabados neerlandeses que se exponen en esta sala, hemos de hacer, a guisa de prohemio, una breve historia del grabado español. El arte de la estampa tiene muy remotos precedentes. Los chinos, que han inventado todo, descubrieron el arte de ahondar un taco de madera de modo que impregnado de tinta dejase sobre el papel —otra invención china— la reproducción exacta de un dibujo original, que de esta manera se podría repetir indefinidamente. Acaso los musulmanes, persas o árabes, que mantienen con el Celeste Imperio comercio de caravanas traen la técnica del grabado a este limes occidental del Islam que era España. Los tejedores catalanes de fines del siglo XII y comienzos del XIII discurren estampar sus tejidos utilizando tacos de madera esculpida. Los gremios prohíben este sistema de decoración. Después del viaje de Marco Polo a China los misioneros europeos se atreven a llegar hasta el Extremo Oriente y divulgan el sistema chino en estampas piadosas. Era un poderoso medio de difusión de una imagen venerada que se podía repetir apenas sin coste y se vendía a un precio ínfimo, que la hacía asequible a los hogares más pobres. Sabemos por los inventarios producidos en las testamentarias la existencia en España de estampas en el siglo XIV. Un inventor genial, el alemán Gutenberg descubre el sistema de descomponer las letras de las inscripciones que solían grabarse al pie de las estampas xilográficas de manera que se pudiesen combinar en toda suerte de palabras. Es el invento más trascendental

que ha realizado la Humanidad, después de la revelación de la escritura y de la rueda, en los albores de la Historia. Con el sentido suntuario que predomina en Europa en la Baja Edad Media, estos libros, impresos antes del año de 1501 (incunables), se adornan con orlas, viñetas e iniciales, cuyo espacio los impresores han cuidado de dejar en blanco, pero esta decoración se hace con tintas de colores, a pincel y a pluma. Magníficos ejemplares tenemos en la biblioteca de nuestra catedral, entre los 500 ejemplares incunables que dejó a su catedral el Obispo don Juan Arias Dávila y que hacen de aquel recinto uno de los más abundantes del mundo en riqueza bibliográfica. En las vitrinas del archivo catedralicio podremos admirar libros bellísimos, impresos en letra gótica y decorados a la aguada, con aplicaciones de lámina de oro, con los mismos motivos decorativos de los libros de horas medievales. En la imprenta primitiva hay un cierto prurito de imitar a los libros escritos a mano, que llevaban naturalmente mucho tiempo y que resultaban mucho más caros.

Solamente en las últimas décadas del siglo, cuando los impresores, alemanes casi siempre, recorren Europa llevando en un carro los sencillos bártulos de su oficio y contratan la edición de sus obras con los eruditos de cada ciudad, la imprenta no es ya un secreto y tiene su arte propio para la decoración de los libros por medio de xilografías o grabados en madera que adornan las iniciales, decoran las márgenes o se intercalan en el texto. Frecuentemente aparecen láminas en que el grabado ocupa toda una plana. Se trata del arte rudo de incisores ambulantes, pero extraordinario por la fuerza expresiva y el valor narrativo, conseguido con pocos y enérgicos trazos. Naturalmente, los más frecuentes son los temas religiosos, pero también los libros profanos, como las novelas de caballería, las comedias o los tratados científicos se ilustran con asuntos referentes al escrito. Es muy frecuente entre los editores de «Pliegos de ro-

mances» o de los noticiarios llamados «Pliegos de cordel» el aprovechamiento en obras diversas de tacos aplicables a diversos textos: un combate de caballeros, una serenata, una muerte. En los libros dedicados al rey se toma de los antiguos códices miniados la escena en que el autor, arrodillado, ofrece su obra al monarca, sedente en su trono.

Es muy posible que en los primeros libros impresos en España los tacos para iniciales e ilustraciones viniesen de Alemania o de los Países Bajos con el material tipográfico. Tal sucede con los impresos por Pablo Horus o Jorge Coci en Zaragoza. Bien pronto los españoles aprenden a grabar en cobre o en madera láminas muy sencillas, acaso un poco rudas todavía, pero llenas de fuerza y de expresión. «Los primeros libros impresos en España —hemos escrito en otro lugar— tienen una gran nobleza, con los trazos fuertes y sencillos de sus grabados y la acertada combinación en ellos del negro y del bermellón, un poco anaranjado. Es imposible citar siquiera ejemplares interesantes, pues a tanto equivaldría el historiar los orígenes de la imprenta en la Península.»

Probablemente el activo comercio con Flandes en el siglo XV, antes del descubrimiento de la imprenta, traería a España infinidad de estampas. Mosen Gudiol, el gran investigador catalán, encontró reseñadas imágenes grabadas en inventarios de Vich correspondientes a los años 1403, 1420, 1424, 1430 y 1441. Muy pronto tenemos ya nombres de grabadores españoles. El ejemplar más importante es una lámina grabada en cobre, que se conserva en la Biblioteca Nacional, con la Virgen del Rosario en una mandorla en cuyo torno se representan los 15 misterios. Está firmada por fray Francisco Doménech en 1481. Más antigua aún ha de ser la que evoca al infortunado don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana, si responde a la veneración religiosa hacia el personaje, a raíz de su muerte (1461).

En los siglos XVI y XVII el grabado exento o dedicado a la ilustración de libros se aplica con frondosa abundancia. Proliferan los nombres, pero las obras ofrecen muy escaso interés y son, desde el punto de vista del oficio, muy deficientes. No hay en España ninguna personalidad que pueda acercarse siquiera a Durero, a Mantegna o a Marco Antonio Raimondi. Hay en la corte de Felipe II algunos italianos, no de primera fila —Caxes, Campi, Alessio— diestros en el arte de abrir una estampa. Lo único importante en el grabado español del 600 es lo que procede de grandes artistas o que está en relación con su obra. Es posible que la inquietud artística del Greco —pintor, escultor, arquitecto— le llevase a abrir alguna lámina. Cossío tuvo noticia de obras de su buril. Pero el reflejo de su genio da un gran interés a los trabajos de dos artistas muy vulgares: Diego de Astor y Pedro Angel. Las láminas del primero, que reproducen lienzos de Dominico (San Francisco y Santo Domingo en oración) conservan toda la fuerza del original. Pedro Angel, grabador y platero, copió hábilmente en la portada del libro *Flos Sanctorum*, del maestro Villegas (1588), el retrato del Cardenal Quiroga, del Greco.

Aparte de estos reflejos España produce solamente en la época de los Austrias un valor internacional: José de Ribera. El gran setabense fue quizás el primer grabador en Europa, posterior a Durero, capaz de dar a una estampa el valor de una obra de arte personal, con todo el valor de una pintura o de una escultura. No puedo menos de repetir lo que he escrito de él en otras ocasiones: «Nadie como él entre los de su tiempo sabía dar a sus trabajos una intensa luminosidad, con un juego habilísimo de luces y de sombras, y en cada uno de sus trazos hay esa agilidad, esa gracia singular que sólo han poseído los grandes maestros del grabado.» Su obra es muy escasa (18 estampas le atribuye Bardi), pero siempre de alta calidad. El «Sileno», el «martirio de San Bartolomé», «El poeta», figuran entre lo más excelso del arte

del grabado en todos los tiempos. La fama de Ribera como grabador fue la circunstancia que motivó el prematuro prestigio de su obra pictórica. Su influencia sobre Rembrandt, uno de los genios del grabado, es evidente.

Al mediar el siglo XVII los grabados neerlandeses que copian cuadros de los grandes maestros con insuperable fidelidad invaden la Península y aun las provincias ultramarinas. Por el grabado llegan a los más apartados lugares de los virreinos de Méjico y del Perú influencias de la gran pintura flamenca del siglo XVII. Las series de grabados que copian con admirable fidelidad y dominio del oficio los lienzos de Rubens, obra de C. Galle, de Pontius y de los holandeses Lucas Vastermann y S. y B. Balswert, y las magníficas ediciones grabadas por Antonio Van Dick según sus propios dibujos, obtienen extraordinaria difusión en todo el mundo hispánico. Además, acuden a la corte de España, desde la cual se gobernaban los Países Bajos católicos, artistas que sin ser en su patria de primera fila superaban a los españoles. Fue uno de ellos Pedro Perret, a quien Felipe II encargó algunas láminas descriptivas de El Escorial y a quien hizo venir a España. Es el grabador de mayor categoría entre los que trabajan en España en el primer tercio del siglo XVII, y el número de portadas que llevan su firma es muy copioso. En sus obras más importantes, como las ilustraciones al Origen y dignidad de la caza, de Juan Mateos, se manifiesta como un profesional hábil, pero nada más. Los nombres neerlandeses que figuran en este tiempo en las principales ciudades de España son muy numerosos. Producto de este ambiente es un excelente grabador español, que supera a las medianías extranjeras que acudían a España: Pedro de Villafranca Malagón, natural de Alcolea de Calatrava y discípulo de Vicente Carducho. En el retrato de Felipe IV que figura en la portada del libro del padre Francisco de los Santos Descripción del Real Monasterio de San

Lorenzo de El Escorial *demuestra que hubiese podido competir en este género con los mejores maestros.*

El grabado «descriptivo», divulgador con insuperable habilidad de las obras maestras de la pintura, alcanza en la Francia del siglo XVIII un primor que ya no sería posible superar. En España, tan apegada a la tradición, la influencia de esta escuela penetra tardíamente. Los buenos grabadores de comienzos de siglo: Hipólito Rovira Brocandell, el pintor loco de los Marqueses de Dos Aguas en Valencia, y Juan Bernabé Palomino continúan fieles a la escuela neerlandesa. El grabado francés penetra en España con la fundación de la Real Academia de San Fernando en 1752. Fernando VI hizo venir de París un grabador de segunda fila: Carlos José Flipart (1721-1797), que superaba enormemente en destreza a los españoles contemporáneos. La gran lámina que representa la corte del rey fundador y de Bárbara de Braganza obtuvo justa fama. De la Academia, que pensiona a muchos españoles para que estudien en los talleres de París, surge una serie de artistas capaces de grabar y estampar láminas de extraordinario encanto y que nos parecen perfectas si no las ponemos al lado de las francesas contemporáneas. El iniciador fue Manuel Salvador Carmona (1734-1820), discípulo de Dupuy en París, que fue en Madrid uno de los miembros de la camarilla optimista de Carlos III, con Azara, Llaguno, Mengs, Villanueva. «Si en París Carmona no pasaba de ser un artista de segunda fila, en Madrid no tenía quien le igualase, y en la Academia de San Fernando es maestro de una generación de grabadores que sitúan a la España de Carlos III en el concierto de los demás pueblos de Europa.» En este arte los levantinos superan a los castellanos: el valenciano Fernando Selma (1752-1810), alumno de la Real Academia de San Carlos, es, sin duda, el mejor ilustrador de su tiempo. A mi juicio el grabador español del «Despotismo ilustrado»; el único que puede competir con los grandes franceses contemporáneos es el valenciano Pe-

dro Pascual Moles (1741-1797), cuya vida transcurre en Barcelona, donde la Junta de Comercio le otorgó una pensión para estudiar en París. La obra «parisiense» de Moles no desdice de lo mejor que se hacía entonces en la capital de Francia. De retorno en Barcelona buriló la famosa lámina «La pesca del cocodrilo», según el lienzo de Boucher, de la cual se ha dicho que es la obra maestra del grabado español en la época del rococó.

Es en este ambiente amanerado y provinciano donde irrumpe inesperadamente, de un modo violento, Francisco Goya, que integra con Durero y con Rembrant la trilogía genial del grabado. Es acaso uno de los aspectos más importantes del arte del gran aragonés y fue acaso el primero que le dio fama internacional. En 1867 escribía el francés Iriarte: «Tan sólo el aguafuerte ocupa su propio lugar entre los aficionados. Sus aguafuertes han tenido inmensa importancia y han merecido la gran reputación que Goya ha alcanzado en Inglaterra, Francia y Alemania.» Un gran crítico alemán, A. L. Mayer, afirmaba que la difusión alcanzada en Europa por los «Caprichos», de Goya, solamente podía compararse a la del Quijote.

En pleno ambiente académico, cuando merecía los más altos premios y las mayores alabanzas un estudiante aplicado, capaz de reflejar con el buril lo más fielmente posible las calidades de un lienzo de Guido Reni, Goya, como antes Ribera y Rembrandt, se da cuenta de que el grabado no es un oficio de menestrales hábiles, sino que tiene el valor de un gran arte peculiar, que cuenta con medios propios que permiten efectos tan poderosos como la pintura y que, como ésta, puede servir de medio de expresión al genio. La constante inquietud de Goya, que se mantuvo hasta su extrema vejez, por encontrar nuevos cauces a su arte, le impulsó a intentar este procedimiento, en el cual fue su primer maestro su cuñado Ramón Bayeu, a cuyo estilo corresponde su

primera lámina, «La huida a Egipto». Pero había pasado por Madrid un aguafuertista genial: Juan Bautista Tiépolo. Este y Rembrandt, cuyas estampas podía manejar en la Biblioteca Real, son los verdaderos maestros de Goya. En sus cartas a Martín Zapater, su compañero de estudios en la Escuela Pia de Zaragoza, Goya expresa su alegría ante este gran hallazgo. Porque el genio del aragonés es más prematuro en el grabado que en la pintura. No había aún pintado nada que pudiese llamarse genial, cuando en su «San Isidro» obtiene calidades de luminosidad y de fuerza expresiva y en «El agarrotado», obra todavía juvenil, consigue una de las obras maestras del arte universal. En la pintura Goya tuvo que hacer alguna vez concesiones a la sociedad cortesana de su tiempo. En los grabados es más íntimo, más auténtico y vuelca plenamente su pensamiento y su sentir, sobre todo después de la tragedia de su sordera y del derrumbamiento de su mundo, en la catástrofe de 1808. Como «grabador copista», según el estilo de su tiempo, fracasa como había fracasado en la Academia. Sus copias de Velázquez son medianas (1778). En 1793 inicia la serie de estampas que había de reunir bajo el título tan de su tiempo de «Los caprichos». Es la visión de la sociedad española contemporánea de Carlos IV vista por el sordo reconcentrado en sí mismo, que era, como los componentes de su tertulia enciclopédica, poco creyente, pero riguroso moralista. Los «Caprichos» son en realidad la ilustración genial a los textos de los intelectuales de la generación de Godoy. El asunto se lo proporcionan Jovellanos en su «Epístola a Armesto», que flagela por igual a los aristócratas que gustan de confundirse con la plebe, a los petimetres ociosos, a los hidalgos cuya estúpida superioridad consiste en los blasones heredados; Moratín en el «Sí de las niñas», Samaniego en sus sátiras antifrailunas. Está además el mundo de las brujas, que el Goya castizo conoce a través del «Coloquio de los perros», de Cervantes; de las sátiras de Quevedo; del padre Feijoo. Goya es un prerromántico que busca la tragedia sentimental en el amante mori-

bundo en brazos de la amada y el contraste tan romántico de fealdad y belleza en Volaverunt.

Al servicio de este ideario el artista genial pone una técnica prodigiosa. Dibujante descuidado tantas veces, dibuja aquí maravillosamente y consigue prodigiosos efectos de fuerza expresiva, de penumbra, de luminosidad, empleando con maestría cuando le conviene el buril, el aguafuerte y el «aguatinta», a base de polvo de resina, con el cual obtiene maravillosos efectos de penumbra, en la cual las partes iluminadas brillan como si tuviesen una luz interior. La primera edición de los «Caprichos» aparece en 1803. Aun cuando las caricaturas de María Luisa y las alusiones a Godoy son evidentes, la Corte no se siente agraviada. Es la Santa Inquisición la que interviene en defensa de los frailes, sangrientamente flagelados. Goya huye del peligro haciendo entrega de su obra a los reyes, detestables como gobernantes pero aficionados al arte con finísima sensibilidad.

Los años que van de 1797 a 1811, en los cuales Goya alcanza las cumbres de la pintura en la decoración de San Antonio de la Florida, en «La familia de Carlos IV», en los grandes retratos (la Condesa de Chinchón; el Marqués de San Adrián) son estériles en cuanto al grabado. Su pasión por el buril retorna cuando el pintor, afrancesado, se encuentra con el terrible drama de su Aragón nativo, cuyo celtibérico espíritu de resistencia había sido castigado duramente por los franceses. Para dar fuerza expresiva a aquellos apuntes tomados directamente («Yo lo vi», escribe al pie de algunos de ellos) cree, con razón, preferible el grabado con el empleo, como en «Los caprichos», de la punta seca, del aguafuerte y del aguatinta. La espontaneidad de estas notas está en los dibujos. Los grabados no se harían seguramente hasta después de terminada la guerra, en 1814, y no fueron terminados hasta 1820. Solamente un genio tuvo la posibilidad de darnos este reflejo de la miseria y de la

fealdad de la guerra en toda su crudeza. Algo parecido quiso hacer un novelista, Remarque, después de la primera gran guerra mundial. Un grabador francés, Callot, había intentado hacer algo semejante en las guerras de religión, hacia el 1600, pero según A. L. Mayer, comparado con Goya aparece insincero y mezquino.

La pasión de Goya por los toros se manifiesta en su correspondencia con Martín Zapater. La leyenda goyesca consigna que en su escapada juvenil a Roma se ganaba la vida toreando en las capeas de los pueblos, pero es lo cierto que el gran pintor se jactaba de haber manejado con maestría la capa y el estoque. Esta pasión, que era la de la España de Carlos IV y de Fernando VII, se refleja en sus estampas. Hay dos composiciones de asunto taurino fechadas en 1815. Más adelante edita una colección de 30 láminas con el título de «La tauromaquia». La edición de 1875 reproduce 40 planchas. Estos grabados, reflejos de dibujos, no tienen el primor de «Los caprichos» ni la fuerza expresiva de «Los desastres». Al contrario de Velázquez, su maestro, Goya, no era animalista; no prestaba una atención especial a los animales, y sus caballos, sus toros y sus perros son con frecuencia absurdos, pero ningún artista ha conseguido en el grabado esa sensación de ambiente, de multitud. En su «Tauromaquia», Picasso se ha manifestado discípulo del gran aragonés.

La maestría insuperable de los «Caprichos» reaparece, ya en la senectud del artista, en la colección sin nombre que algunos han querido cobijar bajo el nombre de «Los proverbios» o «Los sueños», pero a la que cuadra mejor la denominación de «Los disparates», que el mismo Goya aplica a algunas de las estampas. Beruete y Máyer proponen la fecha de 1819. Es inútil buscar, como en los «Caprichos», una intención moralista que dé unidad a la obra. Como en «Las pinturas negras» del Prado, el sordo reconcentrado trabaja

aquí para su propia satisfacción, sin tener en cuenta al público. Prefiero insertar mis propios juicios en mi Historia del arte hispánico: «El artista dibuja porque el dibujar le divierte lo que quiere y como quiere, sin que le importe corregir y censurar. Un mundo grotesco —raras veces trágico—, de monstruos y enanos, endriagos, brujas y gigantes, bulle, conserva y pretende asustar en estas obras geniales. En ellas se encuentra algo de lo más bello que el arte del grabado haya podido producir en todos los tiempos, y el genio del artista ha dado un sentido universal a cualquier lucubración de su mente.»

Algunas estampas más, sueltas, magníficas. Y luego la obra de Goya en la litografía. La inquietud de Goya le hace aceptar con entusiasmo este procedimiento novísimo, cuya técnica pudo aprender de un impresor llamado Cardano, que en 1811 dirigía la Imprenta Litográfica de Madrid. Láminas de tauromaquia, nuevos disparates, retratos. Para otro crítico alemán, Von Loga, son las mejores que antes o después del genio de Fuendetodos se hayan entregado a los tórculos.

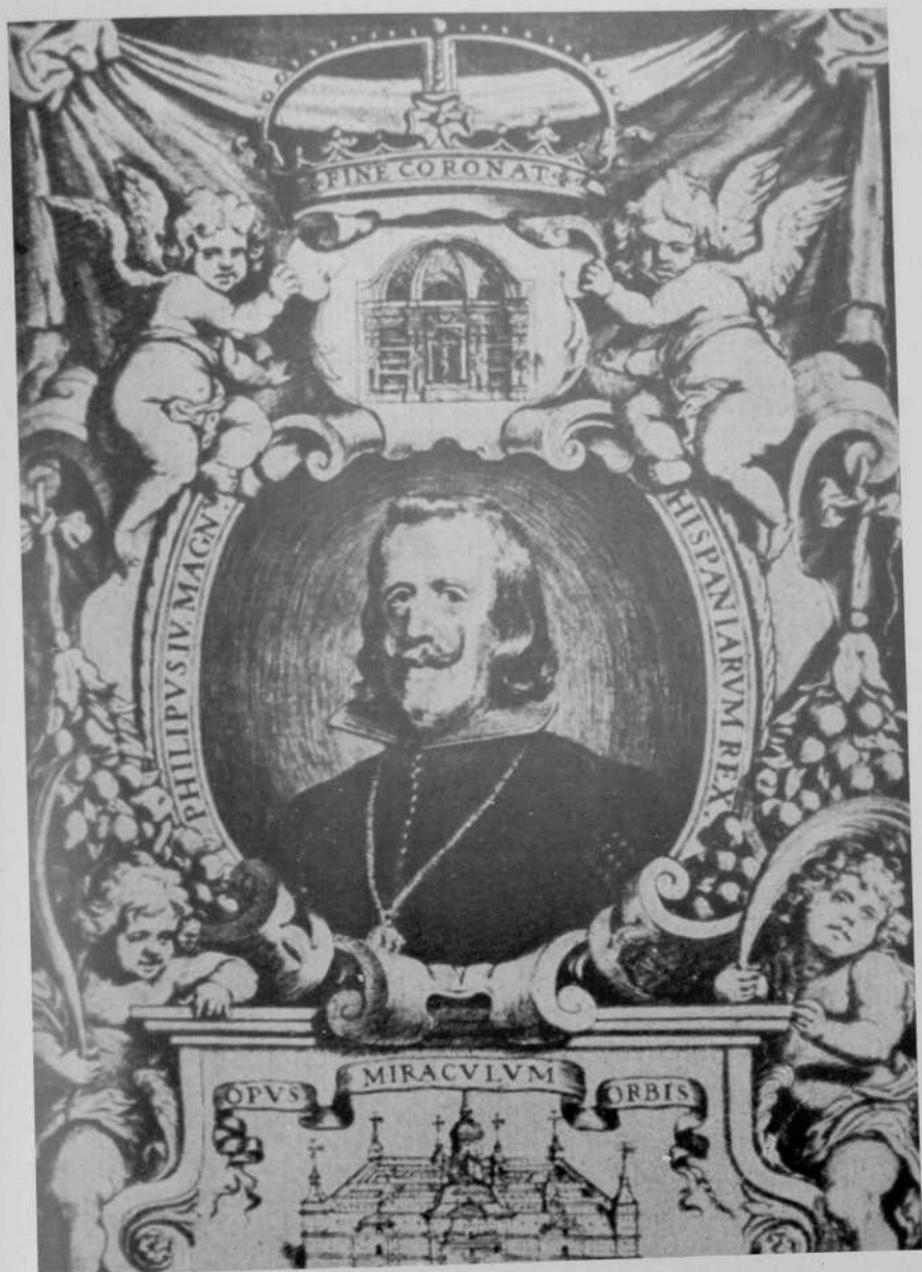
En el siglo XIX el grabado, como la pintura, siguen diversas corrientes que la libertad romántica, superada la tiranía de la Academia, autoriza. Continúa la tradición del siglo XVIII el valenciano Rafael Esteve Villela (1772-1847), cuya famosísima estampa, que reproduce el «Cuadro de las aguas», de Murillo, fue reputada en la Francia de Luis Felipe como el mejor grabado contemporáneo. Otros siguen la estela genial de Goya, como su discípulo directo, el valenciano Asensio Juliá, y sobre todo Leonardo Alenza (1807-1845), cuyos «Caprichos» sin alcanzar nunca la fuerza de los de Goya, son deliciosos de espontaneidad y de gracia. Con David Roberts (1796-1864), el escocés que recorre la España romántica y desventurada en el reinado de Fernando VII, penetra en España el paisaje romántico, a la manera de Turner, de falsa y sugestiva belleza. El gallego Genaro Pérez Villa-

mil (1807-1854), el catalán Javier Parcerisa (1803-1885) y el sevillano Valeriano Domínguez Becquer (1834-1870) nos han dejado en dibujos y litografías una visión de la España, intacta aún, falseada sin duda, pero con una intensa capacidad de emoción.

En esta vertiginosa visión del grabado español me he detenido sobre todo en Goya porque Goya es en la historia del arte el único rival posible de Rembrandt, del cual se reconoce discípulo, pero que lleva el arte de su maestro a las últimas consecuencias. Por Francisco Goya el grabado español pierde su condición provinciana y secundaria para situarse en situación de primacía. Y se da el caso curioso de que en un proceso de «ida y vuelta», a través de los grabadores franceses que siguen a Goya, como Daumier, la influencia del aragonés genial se advierta en grandes artistas españoles de la segunda mitad del XIX, como Francisco Ortego y Mariano Fortuny.

Y nada más, señores. Quiero únicamente consignar la gratitud de cuantos en este ambiente segoviano, pletórico de arte, sentimos el impacto de esta muestra del genio de uno de los más grandes pintores de cuantos han enriquecido el tesoro de la Humanidad hacia la Embajada de Holanda y Hacia la Caja de Ahorros, que hace posible el que actos de tal envergadura puedan celebrarse.

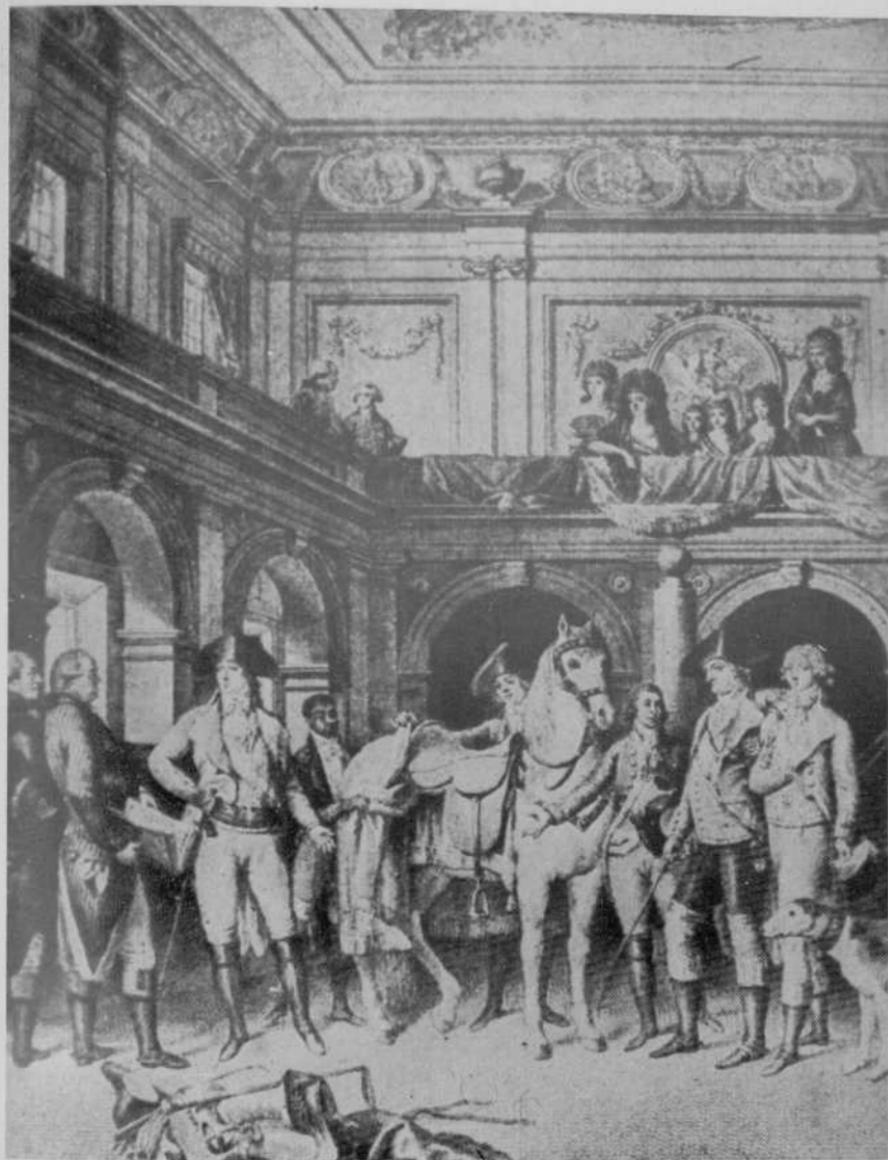
LAMINAS



Pedro de Vilafranca: Retrato de Felipe IV, en la "Descripción de El Escorial", del P. Santos



José de Ribera: "El Poeta"



Antonio Salvador Carmona: "El Picadero Real", en tiempos de Carlos IV



Blas Ametller: "La caza del avestruz" (según el cuadro de Boucher)



Francisco Goya: "Los Caprichos"



Francisco Goya: "Los Caprichos"



Juan Navarro. Ilustración para "La Celestina". Valencia, 1575
(el taco de madera utilizado parece más antiguo)





Diego de Astor. San Francisco y Santo Domingo, según pinturas del Greco



**Lauda de
scōbonofre**



Rembrandt. autorretrato. Dibujo a la aguada, lápiz rojo, aprox. 1630.



Rembrandt

Hombre sentado en una butaca. Lápiz rojo y negro aguada, 1634



Rembrandt, autorretrato. Lápiz negro, aprox. 1633



Saskia, primera mujer de Rembrandt. 1633.



Rembrandt

Hombre tirando de una cuerda (Simón de Cirene) Lápiz royo, aprox. 1627

