

OBRAS  
MAESTRAS  
DEL  
GRABADO  
VENECIANO  
DEL  
SIGLO XVIII



123

*Museo de Bellas Artes*  
*de*  
*Caracas*

MB

El Museo de Bellas Artes de Caracas  
e Il Comune di Venezia,  
en colaboración con  
la Embajada de Italia en Venezuela,  
el Instituto Venezolano-Italiano de Cultura,  
el Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti  
y el Museo Correr de Venecia,

---

presentan la exposición

OBRAS MAESTRAS DEL GRABADO VENECIANO DEL SIGLO XVIII

Curaduría de José María Salvador

---

Museo de Bellas Artes de Caracas  
8 de octubre-15 de diciembre de 1985

Museo Municipal de Artes Gráficas  
"Balmiro León Fernández" de Maracaibo  
enero-febrero de 1986

**MINISTERIO DE ESTADO  
PARA LA CULTURA  
CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA**

Ministro  
**Ignacio Iribarren Borges**

Director General  
**Antonio Gámez Calcaño**

**MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS**

Director  
**Oswaldo Trejo**

Sub-Dirección, Asesor  
**José María Salvador**

Jefe de División Técnica, Asesor  
**Lucía Pecchio de Marcotulli**

En representación del Presidente de la República  
**Ignacio Iribarren Borges**  
**Manuel Jacobo Cartea**  
**Antonio Gámez Calcaño**  
**Freddy Arreaza Leáñez**

En representación del Congreso Nacional  
Principales  
**Miguel Henrique Otero Castillo**  
**Gustavo Luis Carrera**

Suplentes  
**Juan Páez Avila**  
**Pedro Manuel Guédez**

En representación del Ministerio de Educación  
Principal  
**Pedro Díaz Seijas**

Suplente  
**Luis Valero Hostos**

En representación del Consejo Nacional de Universidades  
Principal  
**Gustavo Arnstein**

Suplente  
**Lourdes Wills**

En representación de las Academias Nacionales  
Principal  
**Luis Beltrán Guerrero**

Suplente  
**J.A. De Armas Chitty**

En representación de la Confederación de Trabajadores de Venezuela  
Principal  
**Jesús Urbieto**

Suplente  
**Manuel Reverón**

**MIEMBROS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA**

El Museo de Bellas Artes de Caracas se siente legítimamente orgulloso de presentar hoy a la consideración del público venezolano la exposición "Obras Maestras del Grabado Veneciano del siglo XVIII". Hace algo más de un año, nuestra institución, deseosa de organizar en su sede una muestra verdaderamente representativa de la apreciable producción realizada por los creadores calcográficos del Settecento veneciano, solicitó al Museo Correr de Venecia el préstamo de una parte de sus ricas colecciones de grabados antiguos. Nuestra solicitud encontró favorable acogida entre los directivos del citado Museo gracias a los buenos oficios de la Embajada de Italia en Venezuela y, muy en especial, de los directivos del Instituto Venezolano-Italiano de Cultura. Así fue como la muestra que estamos presentando pudo reunir, al fin, una selecta colección de obras gráficas de una treintena de grabadores vénetos del siglo XVIII, en la que, con la sola —lamentable— ausencia de Marco Ricci, están presentes todos los grandes artistas grabadores y muchos otros medianos y pequeños maestros calcográficos del siglo XVIII veneciano. De modo que las ciento sesenta y una piezas en exhibición —ciento cincuenta y siete de las cuales pertenecen al Museo Correr, y las cuatro restantes al Museo de Bellas Artes de Caracas— ofrecen sin duda un panorama perfectamente ajustado y ejemplar del quehacer gráfico desarrollado en la República Véneta durante el Settecento. Nos pareció, por lo demás, indispensable que este preciado tesoro, excepcionalmente traído a nuestros lares desde la lejana Italia, fuese mostrado no sólo a los habitantes de Caracas, sino también a una cierta parte del público del interior de la República. Por eso, maniobrando dentro de los estrechos márgenes permitidos por las limitaciones de tiempo, espacio, presupuesto y disponibilidad administrativo-institucional, hemos logrado felizmente que esta exposición sea presentada también al público marabino en el Museo Municipal de Artes Gráficas "Balmiro León Fernández" de Maracaibo, cuyos directivos acogieron y arroparon con extraordinario entusiasmo nuestra proposición programática. Deseamos, por último, manifestar aquí nuestra más sincera gratitud a Giandomenico Romanelli y Attilia Dorigato, respectivamente Director y Sub-Directora del Museo Correr, sin cuya valiosa colaboración no hubiera sido posible esta muestra, así como también a Renata Gerone, Agregado Cultural de la Embajada de Italia y Directora del Instituto Venezolano-Italiano de Cultura, y a Luigi Zecchin, ex-agregado al mencionado Instituto, quienes prestaron con la más irrestricta generosidad todo su apoyo humano y financiero para que esta exposición y el catálogo que la acompaña se hiciesen feliz realidad.

José María Salvador

En 1729 los artistas que trabajaban en Venecia en el campo de la ilustración y del grabado constituyeron la asociación "El Arte de los Grabadores". "Una especie de sindicato —señala Pignatti— fundado con el propósito de proteger en exclusividad su arte, y de vender sus grabados en un taller social". Fue éste un experimento de enorme interés, no sólo por su carácter al mismo tiempo cooperativístico y empresarial, sino también por su dimensión jurídica, por así decirlo, con el objetivo específico de salvaguardar, en el contexto de una acrecentada facilidad y posibilidad de falsificaciones y de copias, la propiedad tanto intelectual como económica de la obra.

Este aspecto del grabado veneciano del siglo XVIII ha sido investigado cuidadosamente y copiosamente corroborado mediante documentación inédita por Rodolfo Gallo en un estudio merecidamente célebre: *El Grabado en el siglo XVIII en Venecia y en Bassano* (Venecia, 1941); en el mismo año, como se sabe, Rodolfo Pallucchini organizaba en las salas del Ridotto la "Exposición de los Grabadores vénetos del siglo XVIII", y redactaba su importante catálogo. Estas publicaciones de Gallo y Pallucchini son seguramente los dos tratados modernos más ricos y sistemáticos sobre el tema. Contribuciones posteriores, aun de mucha importancia, de tipo monográfico enriquecerán los conocimientos o iluminarán personalidades, períodos o ambientes: sobre todo Canaletto, los Tiepolo y Piranesi encontrarán investigadores atentos y estudios valiosos. Pero es necesario llegar a la exposición de Gorizia y de Venecia en 1983 para encontrar la riqueza de instalación y la amplitud programática que han hecho célebres iniciativas y escritos de hace cuarenta años. Cuarenta años en los cuales se sitúa, sin embargo, tal cantidad de aportes específicos y especializados, monográficos y antológicos, como para modificar no poco el paisaje del grabado véneto del siglo XVIII.

La exposición de 1983 aportaba particularmente una contribución al conocimiento de un aspecto prolífico del grabado veneciano en el sentido amplio, indagando con atención puntillosa y apasionada los componentes friulanos de este arte (reconducidos con debida constancia a la figura fundadora del udinense Luca Carlevarijs): enfoque nada extrínseco, a juzgar por las relaciones —comprobadas y documentadas— de los artistas friulanos con la Dominante Venecia, foco de irradiación y elaboración de ideas y novedades, pero, sobre todo, centro umbilical de un sistema de difusión y, en la práctica, gran plaza mercantil para todos los productos

artísticos de inigualable dimensión y articulación. Con lo cual se regresa necesariamente a ese aspecto ineludible y central del arte del grabado: hoy día, nadie podría ya anteponer *otras* razones a la primacía del *nudo* producción-reproducción-distribución para calificar según categorías “expresivas” o de escritura el grabado en sus diversas formas y declinaciones, con respeto a otras técnicas artísticas o a diversas formas de arte no serializables. Esto no significa, por supuesto, negarle estatuto y consistencia al arte del grabado ni descuidar lo específico de un abundante, vitalísimo y original sistema de lenguaje, sino aceptar de manera positiva el primero y muy concreto dato sobre el que vienen a unirse los mismos grabadores: el de la reproducibilidad de la obra y, por consiguiente, el de la necesidad de especificar con claridad en ámbitos definibles y definidos la extensibilidad de esta condición para preservar su potencialidad y, al propio tiempo, proteger sus —débiles— confines (piénsese en las numerosas controversias y disputas a causa de copias abusivas o por ediciones indebidas).

Y la misma preocupación de defender la paternidad y marcar con una contraseña la autografía en términos inequívocos es uno de los resortes que empujan constantemente al grabador a la búsqueda de módulos expresivos capaces de sacar de la posibilidad del medio —tanto el metal como el ácido, tanto el procedimiento casi de alquimia como la *industrialidad* de las prensas— el máximo de *efectos* conducidos a un mínimo de *gestos*, a una economía de rasgos, los cuales, sin embargo, corresponden —y no podría ser de otra manera— a un riguroso andamiaje gramatical y sintáctico, a un “orden” y a una consecuencialidad lingüística que son, al final, la base de la legibilidad de la obra: incluso donde la inventividad parece desquiciar más explosivamente la urdimbre disciplinaria del arte (en Rembrandt o en Piranesi), aun cuando la transgresión asuma el aspecto de despectiva negación de lógicas, o incluso cuando el experimentalismo de las técnicas parezca matar las reglas de un juego que se perfeccionó a través de los siglos, el *cuadro* exterior y la raíz interior de la obra se manifiestan a manera de reacciones químicas y efectos mecánicos, de buril y de prensas, de tintas e igualmente de calidad del papel, de ediciones posibles, de efectos de desgaste, de correcciones y retoques, que son parte integrante e ineludible de la obra terminada tanto como de las varias fases de su preparación.

Impresores, editores, organizaciones comerciales hacían lo demás: se tratase del taller del “Arte de los Grabadores” o del de Ludovico Furlanetto en el puente de los Baretteri, de la organización editorial del padre Coronelli o de la empresa de los Remondini en Bassano, de los Albrizzi, Pasquali, Zatta y de las “asociaciones” para empresas de particular honor y prestigio, o de la difusión semi-clandestina de grabados populares de imágenes sagradas y similares; se tratase, en fin, del exclusivo y poliédrico círculo del cónsul inglés Joseph Smith, el cual tiene, al menos para Canaletto, Visentini, Algarotti y otros, una función nada desdeñable. Esto vale, como se sabe, también para Canaletto en cuanto grabador, si es cierto, como se ha asegurado, que los trabajos de este maestro debieron de constituir en tal sentido una especie de catálogo ilustrado de su repertorio “vedutístico”.

Tanto que se hace necesario retomar el tema del grabado veneciano en el siglo XVIII, una vez más, bajo este aspecto capital y emblemático: más allá de —y sin descuidar, por supuesto— las acotaciones, por ejemplo, acerca de la particular idoneidad de las técnicas del grabado para abarcar e ilustrar dignamente la temática luminística entre nuestros pintores del Settecento, más allá de estas consideraciones permanece, concreta y mensurable en las consecuencias de cultura y de gustos, la diseminación de los centenares de láminas en todo el mercado europeo y fuera de él. En aquellas láminas se expandían por el mundo las imágenes de una civilización artística de ningún modo en crisis, como lamentablemente se sigue repitiendo; en aquellas láminas se entrelazaban problemáticas formales con formulaciones científicas y con documentaciones técnicas (piénsese en el conjunto de la obra cartográfica producida en el curso de unas cuantas décadas a partir, por ejemplo, de los trabajos de Ughi); se avivaban debates teóricos y diatribas arquitectónicas (Visentini, entre todos); una avalancha de imágenes reales y fantásticas, visionarias o ingenuas de sitios urbanos y de arquitectura soñada, de grandezas del pasado y de formas del presente formaban una especie de inmenso y estimulante mundo imaginario discontinuo y poético que coincidía, en su última esencia, con la *imagen* de Venecia, más aún, con todas las imágenes posibles de esta singular manera de existir llamada precisamente Venecia: Zompini, lo mismo que los Tiepolo, Piazzetta, Ricci, Longhi, Pitteri, Zucchi, Marieschi, Canaletto, y los “vedutistas” por encima de cualquier otro. Justamente como el “ve-

dutismo" en su larga y multiforme parábola, también el grabado veneciano del siglo XVIII puede ser asumido en su historia y en sus fortunas como emblema de la civilización figurativa lagunar de aquel siglo: posee todos sus caracteres, en todo sentido y acepción, articula análogamente sus vicisitudes, sus tensiones, sus veleidades y su substancia, comparte con ella lo fantástico, lo irreal, lo efímero, como también los datos destinados a permanecer y a contar; participa de su misma vocación teatral y escenográfica; es asimismo cosmopolita e internacional.

Ya Marino Berengo, antes aún, Gallo, Marazzoni, Brown, y más recientemente Francis Haskell, pusieron muy claramente en evidencia la relación entre los impresores y los editores, los compradores por encargo (muchas veces extranjeros) y los artistas, tanto para la mercancía "libro ilustrado" como para grabados sueltos o colecciones (fueran "vedute" reales o de invención, escenas de género o religiosas, retratos, composiciones académicas, y así sucesivamente). Aun afrontando el ambiente artístico veneciano desde este particular y muy vivaz enfoque, casi como en un movimiento constante y jocoso que busque el centro, ocurre que se converge en algunas figuras de maestros y empresarios de arte, de "grands commis" y mecenas, de "maîtres à penser", de "connoisseurs" y expertos tasadores: desde Francesco Algarotti hasta Schulenburg, desde Joseph Smith hasta Albrizzi, desde Lodoli hasta Memmo y Angelo Querini, hasta Gozzi, Zanetti y así sucesivamente, hasta llegar a Farsetti, Manfrin, Pinelli. Es decir, se llega, en definitiva, a un estrato denso, vitalísimo, a un tupido mundo de conocimientos y negocios, de tráficos comerciales e inventos, de los cuales las obras y los artistas son una (y una sola) de las caras; mundo al cual ellos abren las ventanas y ofrecen vistas lúcidas y participes o enternecidas, involucrándose debidamente a sí mismos y a su propio talento, dedicando su propio trabajo y su credibilidad; produciendo, en fin, uno de los más versátiles y difundidos universos de imágenes jamás conocidos.

El grabado veneciano del siglo XVIII es, en todo esto, *medio* por excelencia: porque *media* entre niveles artísticos y artesanales diferentes, entre estratos sociales y operadores culturales; porque *vehicula* imágenes y conceptos, inventos, teorías, tratados y retóricas; debido a su carácter de *instrumento*, el grabado vuela de una industria tanto cultural como empresarial, que es, en substancia, una de las almas, no la última, del mundo

viejo y del mundo *nuevo* que vive y actúa en el gran teatro de la escena veneciana.

Giandomenico Romanelli

Traducción: Mattia Carpentieri y José María Salvado

APROXIMACIONES  
HISTORICO-CRITICAS A  
"OBRAS MAESTRAS DEL GRABADO VENECIANO DEL  
SIGLO XVIII"  
*José María Salvador*

Cuando nos propusimos brindar al público venezolano un conjunto selecto y coherente de "Obras Maestras del Grabado Veneciano del siglo XVIII", quisimos dejar satisfechas ciertas exigencias que, en distintas vertientes, nos parecían indispensables. Desde el punto de vista histórico, insistimos en incluir en esta exposición a todos aquellos que habían marcado con papel protagónico el desarrollo del arte calcográfico en la región véneta del siglo XVIII: gracias a las gestiones que emprendimos, nuestro Museo puede acoger hoy en sus salas a todos los grandes artistas grabadores, excepción hecha de Marco Ricci, y a no pocos de los maestros medianos y menores de la calcografía veneciana del Settecento. Desde la vertiente temática, quisimos evitar caer en la halagadora —pero limitante— tentación de exhibir únicamente el tema paisajístico-documental (formidablemente cristalizado en su manifestación más espectacular: la "veduta"), que tanta importancia había asumido en la producción gráfica de la Venecia de la época. De este modo, junto a una abundante secuencia de "vedute" y de cortes paisajísticos, la presente muestra ofrece también un interesante recorrido por las temáticas alternativas de los asuntos mitológicos, religiosos, literarios, fantásticos, históricos, de retrato y de género, en cuyas fuentes se nutrió copiosamente la imaginación creadora del barroco veneciano. Desde la perspectiva biográfica, nos pareció indispensable enunciar un conjunto suficientemente consistente de datos históricos sobre cada uno de los artistas representados en la muestra: así el público venezolano logrará seguir con mayor facilidad el origen y el devenir plástico de cada artista, y podrá comprender más cabalmente el por qué de ciertas modalidades individuales o colectivas del quehacer gráfico de la Venecia de aquel entonces. Desde el ámbito crítico-interpretativo, decidimos no eludir la delicada —y riesgosa— tarea de tratar de analizar las obras en exhibición desde un enfoque pluriaxial que contempla simultáneamente lo técnico, lo plástico-formal y, en ocasiones, lo conceptual. En la ardua tarea que emprendimos al escribir este ensayo nos sirvió de luz esclarecedora el excelente libro *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catálogo preparado bajo la curaduría de Dario Succi y editado en 1983 por Albrizzi Editore para los Museos Provinciales de Gorizia y el Museo Correr de Venecia. Este catálogo, rezumante de sensibilidad y pregnado de erudición, nos proporcionó de hecho los datos históricos que cimentan los núcleos biográficos de nuestro ensayo,

desplegó ante nuestros ojos una abundantísima serie de reproducciones de obras (además de las expuestas en la actual muestra) que nos brindaron los apoyos visuales necesarios para desentrañar con más tino el estilo y la técnica de cada artista, y, por si fuera poco, nos planteó algunas sugerencias interesantes desde el punto de vista analítico-interpretativo. No podemos, por tanto, dejar de expresar aquí a los autores de la mencionada publicación colectiva, de modo muy especial a su curador Darío Succi, a Giuseppe Maria Pilo y a Giandomenico Romanelli, nuestra profunda deuda intelectual y nuestro más vivo agradecimiento personal. Sobre estas bases, nuestro esfuerzo —nuestro deseo, al menos— tendió a ofrecer al público venezolano, en las páginas que siguen, un plexo de informaciones histórico-biográficas y un conjunto de aproximaciones críticas en torno a la treintena de maestros que legaron al patrimonio cultural de la Humanidad estas ciento sesenta y una “Obras Maestras del Grabado Veneciano del siglo XVIII”.

Aunque nacido en Venecia en 1682, Jacopo Amigoni vive sólo cortos períodos en su ciudad natal. Tan largas ausencias del lar nativo no le impiden, sin embargo, irradiar un poderoso influjo de maestro respetado en el ambiente artístico veneciano. Inicialmente influido por los pintores Antonio Bellucci, Antonio Balestra y Giannantonio Pellegrini, Amigoni crea pronto un estilo propio de enorme eficacia decorativa, muy en la línea de los artistas locales coetáneos. De 1717 a 1728

Amigoni trabaja en Baviera en tareas de decoración mural, entre las que se señalan las emprendidas en el castillo de Schleissheim (1723-28). A fines de 1729 se establece en Inglaterra, donde permanece durante un decenio. Luego trabaja de 1739 a 1747 en Venecia pintando retratos y decoraciones al fresco con escenas de alegre colorido. El último quinquenio de su vida (1747-52) lo pasa en Madrid al servicio del monarca español Fernando VI, hasta que la muerte lo sorprende en esta ciudad en 1752.

Si como pintor y decorador no es pequeña su influencia, Amigoni, a pesar de ser muy escasa su obra gráfica, deja también escuela en el grabado, especialmente por intermedio de su discípulo y colaborador Giuseppe (Joseph) Wagner, calcógrafo alemán que acompañó a Amigoni en sus períodos de Londres y Venecia, y no son pocos los grabadores que reproducen en sus estampas muchas de las obras de este maestro véneto. Si bien no es unánime la opinión de los expertos respecto al número de grabados realizados por Amigoni, se sabe que la producción gráfica de este artista es poco abundante: oscila entre un mínimo de tres estampas que todo el mundo le reconoce, hasta un máximo de siete que le acreditan los más optimistas.

De estas raras estampas sólo está presente en esta muestra *Zeffiro e Flora*, maravilloso ejemplo del refinado oficio calcográfico de este artista. En sus grabados —de ello rinde testimonio la pieza expuesta—, Amigoni recrea siempre un universo melifluo con escenas mitológicas o galantes, en las que un breve conjunto de graciosas creaturas despliegan mórbidamente su edulcorada belleza ideal en pausados movimientos y lánguidas actitudes de noble elegancia formal: el artista revive aquí la complaciente imaginería barroca, repleta de lejanos mitos e imbuida de frívola sensualidad. En la lámina *Zeffiro e Flora* (interpretación gráfica de una de sus propias obras pictóricas), Amigoni se sirve de la combinación de aguafuerte y buril (novedad técnica importada y difundida en Venecia por su discípulo Giuseppe Wagner) para crear un atemperado ambiente

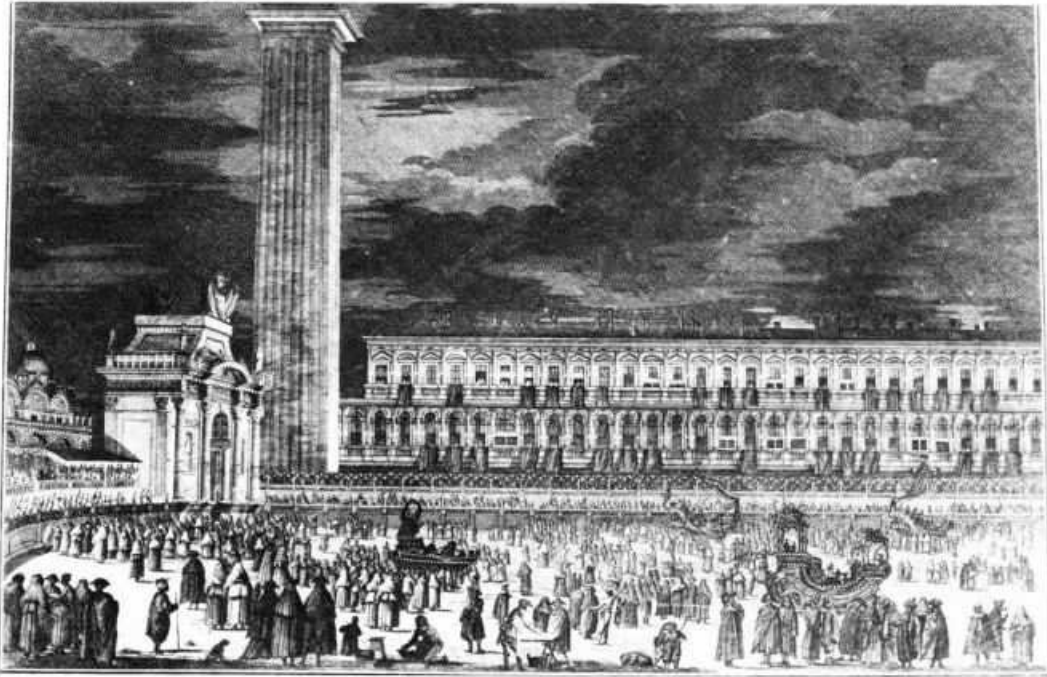
luminico de delicados grises argénteos: el grabador modula la luz blandamente en leves esfumaturas tonales que colman la composición sin permitir violentos contrastes de iluminación. El buril del artista incide apenas la lastra con sutiles rasgos incurvados para mejor modelar las redondeces de los personajes y objetos repre-



sentados. Amigoni ritma estos rasgos en series paralelas y los entrecruza e imbrica diagonalmente en retículas romboidales hasta matizar largamente una algodonosa atmósfera de evanescentes valores claroscuroales y luminicos.

Nacido en Belluno el 7 de enero de 1724, Antonio Baratti realiza durante toda su vida una fecundísima producción de grabador, sobre todo en el campo de la ilustración de libros: se dice que, al morir el 23 de julio de 1787 a la edad de sesenta y tres años, Baratti había realizado no menos de dos mil grabados de ilustración, novecientos noventa y siete de los cuales corresponden a su contribución a la edición livornese de la *Encyclopédie* (1770-79). Casado con la también grabadora Valentina Monaco, Baratti es maestro de sus propios hijos y de algunos otros discípulos, entre quienes destaca Antonio Sandi.

Entre los trabajos de Baratti destacan los cuatro grabados referentes a los festejos dedicados por Venecia en 1782 a los Condes del Norte, Pablo Petrovich (hijo de la zarina Catalina II de Rusia) y su mujer María Teodorovna: uno de esos cuatro grabados, *Arena in Piazza San Marco in onore dei Conti del Nord*, representa al autor en esta muestra. En dicha pieza, invalorable testimonio documental de la fastuosidad oriental con que la República véneta acogió a los príncipes rusos, Baratti hace gala de una notable calidad técnica. Mediante el uso integrado de aguafuerte y buril (técnica mixta que el autor habría aprendido de su probable maestro Giuseppe Wagner) logra Baratti acentuados efectos de hondura lumínica y claroscuro. La trama cerrada y densa de las líneas y la abundante mordedura del ácido se compactan para cuajar una bronca nocturnidad, sugestivamente rasgada acá o allá por súbitos fulgores: de la espesa noche brotan, como relámpagos, resplandores asordados, mientras en las concreciones minerales anidan reflejos glaucos sobre los que se recortan espectrales siluetas negras, de vez en cuando aureoladas por tenues reverberos.



2

Aunque veneciano de nacimiento y de espíritu (nacido en la capital véneta el 30 de enero de 1721), Bernardo Bellotto desarrolla lo más importante de su obra en distintas regiones de la Europa central en las que establece reiteradamente su morada durante buena parte de su vida nómada. Instalado a la edad de treinta y seis años en Dresde, permanece allí once largos años (1747-58) dedicado al servicio del rey de Polonia Augusto III de Sajonia: es entonces cuando produce sus celebradas series de grabados de Dresde y de Pirna. Se afina después en Viena de 1759 a 1761 al servicio de la emperatriz austríaca María Teresa, hasta que, tras un fugaz paso por Munich (1761), regresa a Dresde, donde se reinstala durante unos seis años más (de fines de 1761 a 1767). En esta última fecha se muda por fin a Varsovia, donde transcurrirá el resto de su existencia ejerciendo, a partir de 1768, el cargo oficial de pintor de la corte del rey de Polonia Estanislao Augusto Poniatowski. Fallece en Varsovia el 17 de noviembre de 1780, cuando el artista frisa apenas los sesenta años. Bellotto tiene el afortunado privilegio de haber sido educado en su juventud por su tío Antonio Canal, el Canaletto. De este modo, sin llegar a ser un simple imitador del estilo de éste o un mero epígono de su escuela, Bellotto desarrolla en la interpretación vedutística una modalidad tecnico-formal que resulta, sobre todo en la primera parte de su producción, estrechamente emparentada con la del Canaletto. Desde este punto de vista, alcanza sin duda valor de síntoma el hecho de que Bellotto acostumbra firmar sus obras con aquel emblemático "Bernardo Bellotto detto Canaletto", usufructuando así, en signo quizá de emulación o de secreto celo, el mismo apodo que su ilustre tío y preceptor había hecho famoso.

El estilo y la técnica de Bellotto —espléndidamente cristalizados en los tres aguafuertes de nuestra exposición, *Il fossato dello Zwinger a Dresda*, *Veduta dello Zwinger a Dresda* e *Il Mercato nuovo di Dresda*— alcanzan cotas de indudable originalidad con respecto a los del Canaletto, aun cuando no resulte difícil percibir en aquéllos un cierto "aire de familia" canaletiano. En la vertiente tecnico-estilística Bellotto logra una excepcional maestría, aunque por derroteros algo diversos a los emprendidos por su insigne tío y maestro. Pues, mientras Canaletto exhibe un dibujo abierto, dinámico, nervioso y cálido, Bellotto prefiere un diseño cerrado, estático, preciso y seco: y toda la fresca espontaneidad y la riqueza imaginativa con que Canaletto recrea y transcribe poéticamente la realidad se hacen en Bellotto

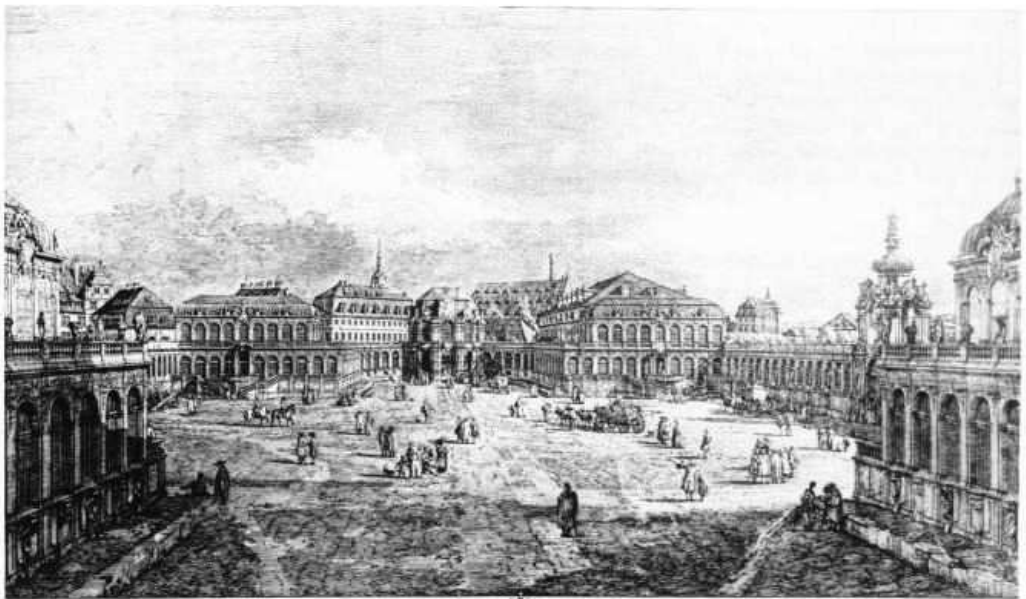
comedimiento racional para reproducir lo dado con fría objetividad. Bellotto, como lo hace a su vez el Canaletto, otorga al tema mineral una importancia mucho mayor y más significativa que al asunto humano-social: por eso las "vedute" de ambos artistas se resuelven por lo general en dilatadas panorámicas que petrifican una innumerable serie de palacios, iglesias, castillos, plazas, canales, puentes y otras múltiples floraciones minerales, sobre los que buscan afirmar su presencia breves conjuntos de personajes diminutos. Resulta, por lo demás, indicativo destacar que, contrariamente a lo que sucede en Canaletto, Bellotto concede mayor énfasis e importancia a la naturaleza sólida que a la líquida y gaseosa, de modo tal que en sus "vedute" la piedra de las construcciones y la tierra de los suelos colman un espacio plástico más amplio y pesado que el que aciertan a conquistar las aguas y los cielos. En su enfoque final, las atmósferas de Bellotto resultan más recargadas y quejumbrosas que las del Canaletto: a pesar de algunos apreciables contrastes claroscurosales, hay en los grabados de Bellotto una tonalidad dominante que se alimenta, por lo común, de luminosidades sordas y opacas, de resplandores mortecinos, de herrumbrosos grises envolventes.





*Perspective de la Place de la grande Saive devant son*  
*Ch. de la Saive. Dessiné par l'abbé de la Rivière. Gravé par Goussier.*

5



*Vue intérieure des Pavillons et des Galeries du Zwinger ou se conservent la Bibliothèque*  
*Ressort de la Cour de Saxe. Dessiné par Goussier. Gravé par Goussier.*

4

Nacido en Siena en 1728, Fabio Berardi se establece en Venecia en 1742. Se convierte allí en discípulo dilecto de Giuseppe Wagner, de quien llegará a ser yerno algunos años más tarde. Muy influido inicialmente por su maestro Wagner, de quien asume la técnica integrada de aguafuerte y buril, y por Jacopo Amigoni, de quien reproduce algunos dibujos y pinturas, Berardi no tarda en lograr una positiva habilidad técnica en el uso del buril y en la dosificación del ácido, habilidad que consagra exclusivamente al grabado de reproducción. Como grabador-reproductor, Berardi traduce calcográficamente todo tipo de temas de los principales pintores locales, aunque sus estampas más celebradas son los paisajes reales o imaginarios tomados del Canaletto, de Giuseppe Zais, Francesco Zuccarelli y Giuseppe Zocchi. Berardi muere en Venecia el 18 de enero de 1788 a los sesenta años.

La única estampa que representa a este autor en la actual exposición, *Capriccio con la Chiesa del Redentore*, reproducción de un cuadro del Canaletto, permite apreciar a un tiempo su aguda sensibilidad en la fiel interpretación del motivo pictórico de base, y su maestría técnica en el oficio de grabador. Virtuoso del dibujo y excelentemente dotado en el uso del buril, Berardi traduce ajustadamente, con un grafismo certero de académicos trazos, las formas de la composición canaletiana. Por otra parte, Berardi se regodea en la recreación gráfica del ambiente lumínico, fuertemente contrastado, del lienzo canaletiano: para ello nuestro grabador labra profundamente la plancha con su buril en amplios surcos, y muerde intensamente el cobre con el ácido, con el fin de que el entintado asuma espesor corpóreo en ciertas zonas de grises oscuros o negros, en abierto antagonismo con otras áreas de luces resplandecientes y ambarinas.

Giambattista Brustolon, nacido en Venecia en 1712, es un buen ejemplo de grabador de reproducción, uno de esos habilidosos artesanos mejor dotados para transcribir en estampa las creaciones pictóricas de otros artistas que para inventar por sí mismos el asunto de sus grabados. Amplio es el conjunto de sus estampas de reproducción. En 1763 Brustolon publica un primer álbum de doce láminas derivadas de pinturas del Canaletto, titulado *Prospectuum Aedium, Viarumque insigniorum Urbis Venetiarum* (...), que el artista completa más tarde con otros diez grabados extraídos de cuadros de Michele Marieschi, de Giambattista Moretti y del Canaletto. Para entonces Brustolon es ya un quincuagenario que ha alcanzado su madurez artística con una mediana figuración como ilustrador de libros. Tres años más tarde (1766), Brustolon da a luz su celeberrimo álbum *Feste Ducali* (o *Feste Dogali*), recolección de doce grabados derivados de grandes dibujos acuarelados del Canaletto: a esta serie pertenece el aguafuerte *Il Doge in pozzetto in Piazza San Marco*, exhibido con su respectiva plancha en esta exposición. A partir de 1780-81 Brustolon graba *Prospettive di Roma*, álbum de veintidós láminas con vistas de la Ciudad Eterna copiadas de antiguas acuarelas del difunto Canaletto, fallecido ya una docena de años antes, en 1768. Brustolon expira en Venecia en 1796 a la edad de setenta y cuatro años. Las estampas reunidas por Brustolon en los dos primeros álbumes mencionados transcriben las composiciones más recargadas y confusas de la producción canaletiana. Siguiendo, pues, con fidelidad un tanto mecánica, el rumbo trazado por Canaletto en sus lienzos y dibujos acuarelados, Brustolon, en los grabados de sus series *Prospectuum Aedium* (...) y *Feste Ducali*, acumula e hipercomplejiza hasta el extremo los diversos elementos de sus composiciones, multiplicando, en ritmos interminables, conjuntos de personajes, edificios, arcos, ventanales, embarcaciones, decorados, objetos. Los personajes, minimizados en medio de tan inmensas panorámicas, se arraciman en apretadas multitudes tapizando las áreas inferiores de la composición, y desgranando febrilmente, como hacendoso hormiguero, su quehacer cotidiano sobre las anchas plateas de la escenografía veneciana. El punzón minucioso y analítico hasta lo obsesivo de este artista narra así la crónica plural de una multitud anónima y homogeneizada, a través de un dibujo que, exacto en sus términos y académico en su desarrollo, se muestra, sin embargo, un tanto seco y encorsetado. En los grabados de Brustolon, por otra

parte, la atmósfera global resulta habitualmente recargada y plomiza: como se observa en *Il Doge in pozzetto in Piazza San Marco*, la dosificación de las tramas y el reiterado entrecruzamiento de las series de líneas paralelas producen un entintado abundante y pastoso con anchas lagunas de grises intermedios y bajos. Y, aun cuando con frecuencia el artista rasga audazmente los tenebrosos celajes con súbitos resplandores, el clima envolvente de la mayoría de los grabados de Brustolon es el de una generalizada y compacta grisura, que transpira sin querer un cierto aura de melancolía.



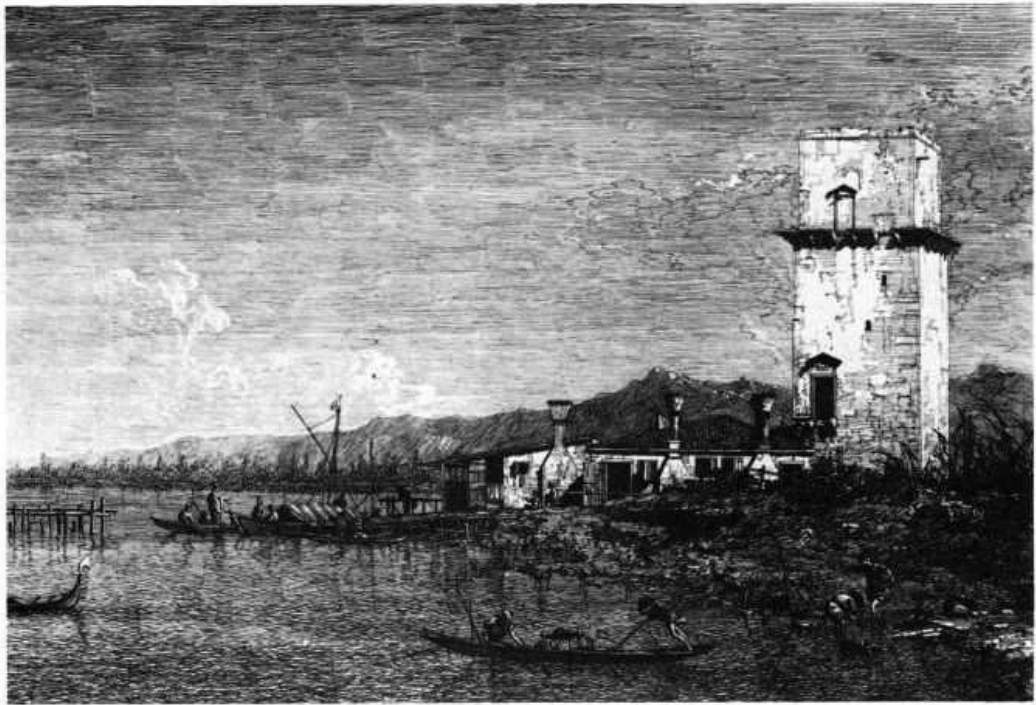
Nacido en Venecia el 17 de octubre de 1697, Antonio Canal —que la Historia conocerá mejor con el apodo de Il Canaletto— puede ser considerado como el auténtico prototipo del vedutista veneciano. De joven realiza con su padre, Bernardo, algunas escenografías teatrales. No podría, en tal sentido, minimizarse la importancia de este aprendizaje paterno en el campo de la escenografía teatral, si se tiene en cuenta la extraordinaria facilidad y sapiencia con que el Canaletto secciona y compone sus “vedute” reales o imaginarias, desde una perspectiva que realza y potencia los escenarios urbano-arquitectónicos o geográfico-naturales. Abandonada pronto, sin embargo, la tutela artística paterna, y perdido el interés por la escenografía teatral, Canaletto no tarda en orientar sus inquietudes hacia la pintura paisajista. Frisando apenas los veintiún años, el artista produce, durante su estadía en Roma (de 1718 a 1720, aproximadamente), sus primeras vistas (“vedute”) arqueológicas de la Ciudad Eterna, pintadas y grabadas bajo la influencia de Marco Ricci y Antonio Morassi, a las que se suman seguidamente sus primeras vistas de la ciudad de Venecia, realizadas hacia 1720-22 bajo el influjo del precursor Luca Carlevarijs. Con semejante escuela, Canaletto publica en 1746 su serie de treinta y un aguafuertes, titulada *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate poste in prospettiva* (...), su más apreciado e influyente conjunto de grabados vedutísticos. A esta serie pertenecen precisamente los grabados del Canaletto exhibidos en esta muestra. El artista fallece en Venecia el 19 de abril de 1768.

Una de las primeras cosas que nos parece poder apreciar en la treintena de aguafuertes de la serie *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate* (...) presentes en esta exposición es una cosmovisión en cierto modo “romántica”. Es cierto que el Romanticismo, como movimiento global convencionalmente definido, sólo surgirá en el siglo subsiguiente. Sin embargo, muchos elementos reiteradamente presentes en la obra plástica del Canaletto nos parecen anticipar premonitoriamente las preocupaciones temático-conceptuales del Romanticismo decimonónico. Podrían, por ejemplo, considerarse indicio de este espíritu romántico del Canaletto el patente protagonismo que alcanza en sus grabados la naturaleza geo-orgánica: cielos, aguas, rocas, suelos, árboles, plantas, crecen y se expanden, por lo general, con mayor magnitud e intensidad que las estructuras arquitectónicas, y llenan de blandas curvas y suaves ondulaciones un bullicioso espacio compositivo, regimentado sólo en

parte por las líneas rectas de las construcciones. Disminuidas así cuantitativamente las racionales estructuras arquitectónicas, casi siempre relegadas discretamente a las zonas intermedias o, incluso, a los últimos planos, y reducida generalmente la presencia humana a escuálidos grupos o a personajes aislados, la naturaleza geofísica puede así asumir el papel protagónico en los grabados del Canaletto. Por si fuera poco, en las estampas de este artista, y muy especialmente en sus “vedute ideate” (vistas imaginarias o fantásticas), la obra racional de la “cultura” humana (construcciones, estructuras arquitectónicas, esculturas, lápidas inscritas) con frecuencia recuperan en parte la dimensión de “naturaleza” instintiva, al desmembrarse y desagregarse en forma de ruinas, o al sufrir la absorbente intromisión de lo vegetal (árboles, plantas, hierbas salvajes) y de lo mineral (suelos accidentados, masas rocosas, aguas rizadas).

En sus grabados, Canaletto exhibe un carácter lírico y poético, y no falta en su creación un cierto sentimiento romántico suavemente teñido de melancolía. La suya no es una visión tan adustamente objetiva o realista como, por ejemplo, la de Carlevarijs. No contento con la mera descripción del material bruto de los datos observados, Canaletto trata siempre de reinterpretar líricamente la realidad percibida, y, en muchos casos, se aventura incluso a reformularla y enriquecerla con algunos aportes de su fantasía. Esta re-creación poética, palmariamente evidente en sus “vedute ideate”, se percibe también sutilmente en ciertos aspectos de la naturaleza real (follajes, rocas, ruinas) y de la historia humana vivida (escenas y acciones de los pequeños personajes) que brindan inusitado relieve a la compacta objetividad descrita en la composición.

Desde el punto de vista estilístico-formal, Canaletto presta carnosos volúmenes y esponjosa corporeidad a cada uno de los elementos de sus complejas composiciones gráficas, a través de un dibujo fluidamente taquigráfico en rápidas anotaciones, y mediante abocetadas manchas tonales. Con tan abreviados signos escriturales, el artista logra traducir en estas estampas la intensa luminosidad que refule en sus propios cuadros al óleo. Las abundantes y jugosas variaciones tonales en la gama de los grises y del blanco ambarino conforman en los aguafuertes del Canaletto una atmósfera integrada, cristalina y transparente. Bajo estas líquidas transparencias atmosféricas brota libre un dibujo cálido y palpitante que afirma su emotiva vitalidad en temblorosas líneas a mano alzada, en reverberantes ondas, en trémulos



10



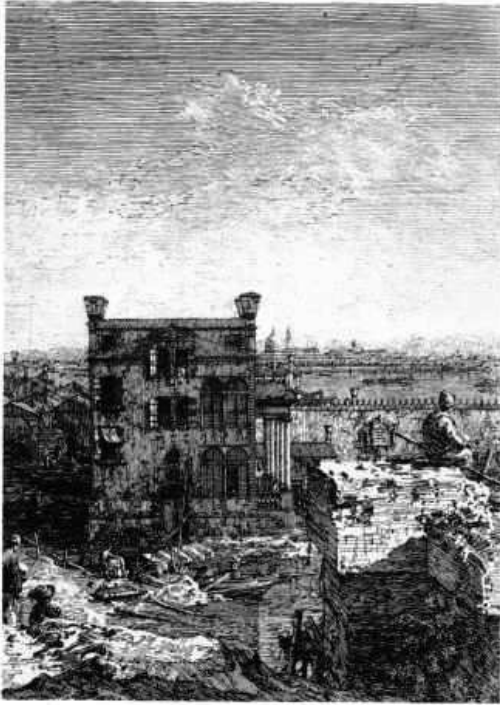
12

rasgos sinuosos, en audaces trazos falciformes. Cada uno de los aguafuertes del Canaletto rebosa, en fin, el fresco desparpajo de un alma de poeta en vuelo que escribe libremente su poema plástico con una factura decididamente "impresionista".

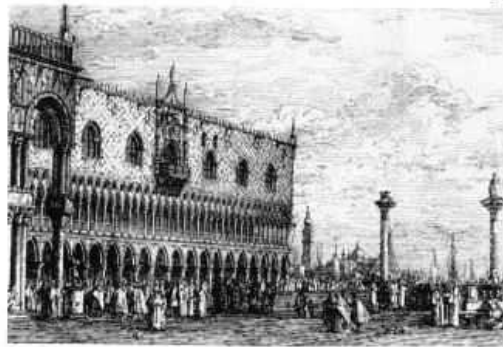


20

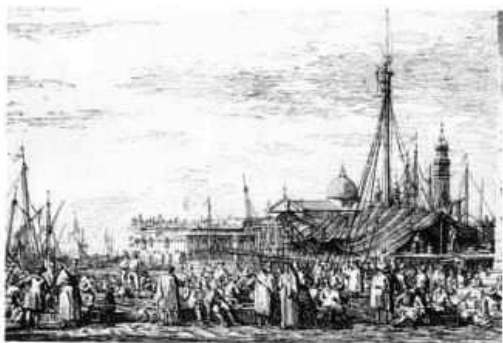
21



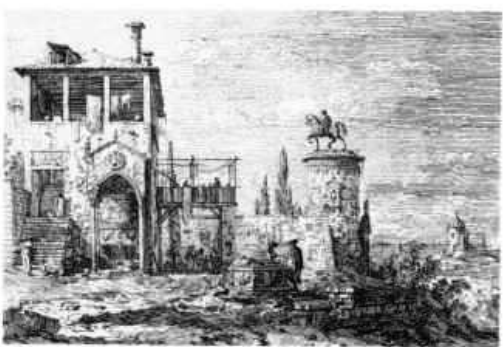
24



25



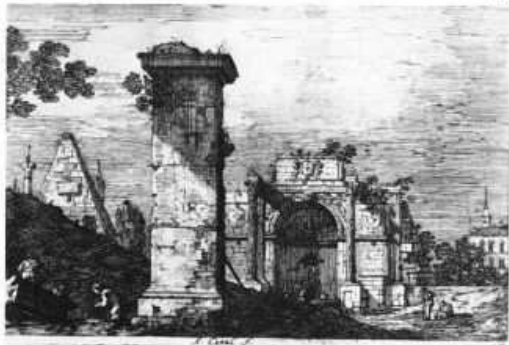
28



23



26

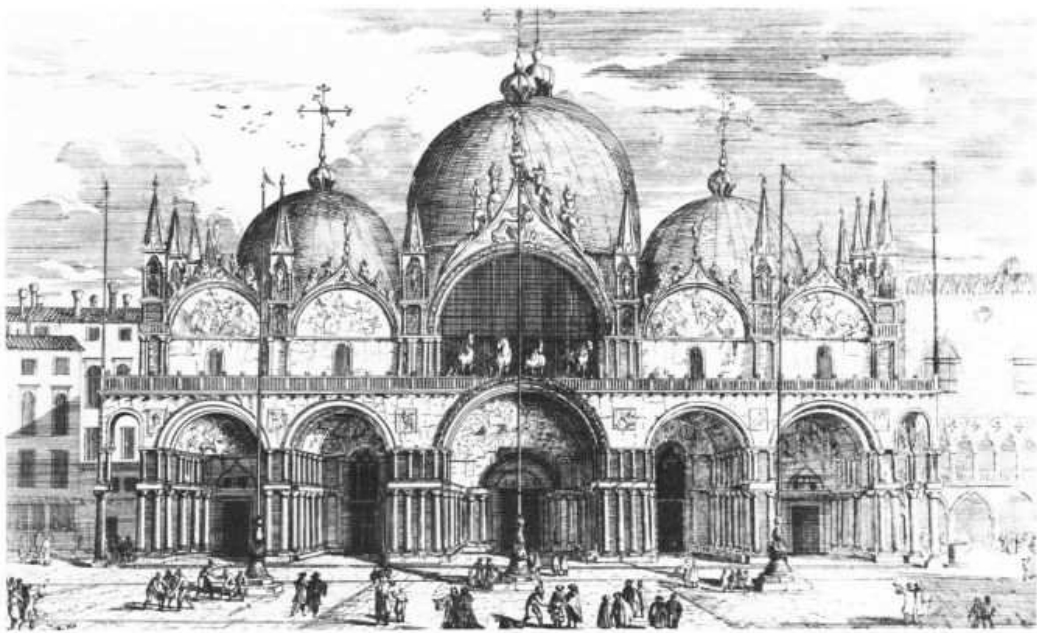


Nacido en Udine el 20 de enero de 1663, Luca Carlevarijs es uno de los representantes más influyentes de la escuela veneciana de la época al haberse transformado, de hecho, en el primer cronista gráfico de Venecia, ciudad en la que, adolescente de dieciséis años, establece su morada definitiva en 1679. Pintor, grabador, matemático y arquitecto, Carlevarijs cimienta su mayor gloria en el mérito de haber sido el verdadero fundador y uno de los más firmes impulsores del “vedutismo” veneciano. El vedutismo se constituye durante el período barroco en un género artístico revolucionario, al consagrar el tema de la vista (“veduta”) del paisaje urbano natural como un tema “noble” con sobrado valor estético como para figurar honrosamente junto a los clásicos temas religiosos, mitológicos, literarios, históricos, de retrato o de género. El vedutismo, dedicado por entero a la representación minuciosa de los núcleos focales de la ciudad o, más raramente, de alguno de los recodos de su periferia campesina, genera en esta etapa barroca una larga serie de panorámicos paisajes urbano-arquitectónicos o agrario-naturales en los que diminutos personajes narran la multiforme historia del acontecer cotidiano. Carlevarijs es, en tal sentido, un adelantado eximio del vedutismo veneciano al publicar, en la temprana fecha de 1703, el voluminoso álbum titulado *Le Fabriche, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs con privilegii*, al que pertenecen las numerosas estampas que representan al artista en esta muestra: compuesto por ciento cuatro grabados, este importantísimo álbum ejerce una influencia profunda sobre los otros artistas y grabadores de la zona, hasta el punto de convertirse en piedra fundante e hito referencial para el vedutismo veneciano. Por lo demás, estos aportes pioneros de Carlevarijs encontrarán en su discípulo Antonio Canal el Canaletto una creativa acogida y una prestigiosa potenciación que, de un modo u otro, irradiará el modelo tematico-conceptual del udinense a las sucesivas generaciones de vedutistas de la región. Carlevarijs expira en Venecia el 12 de febrero de 1730 a los sesenta y siete años de edad.

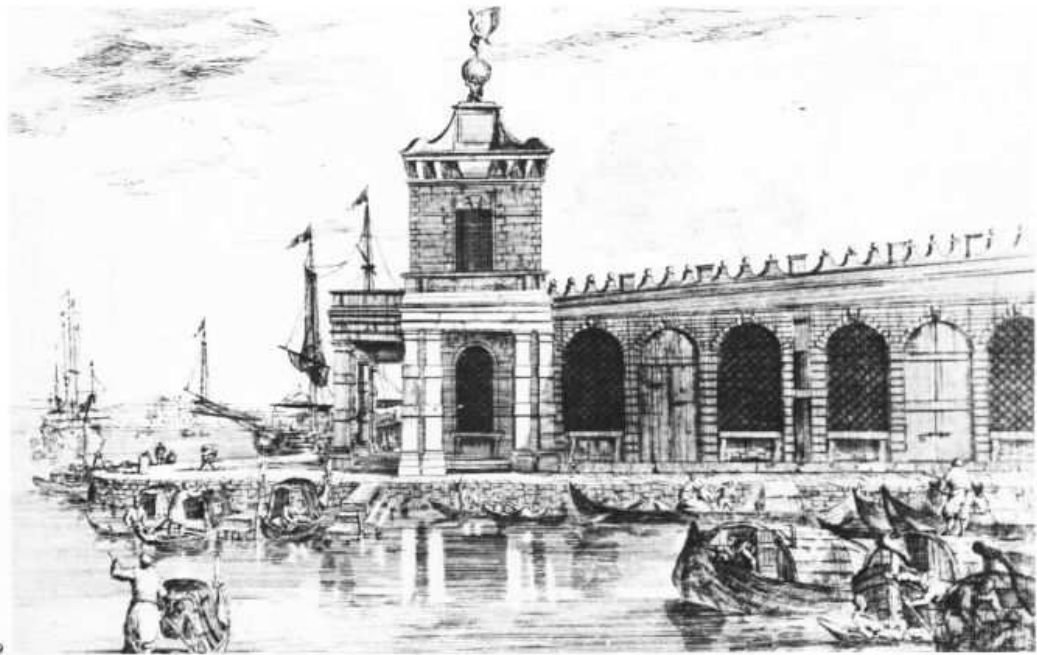
Visceralmente opuesto a los excesos retóricos del barroco exaltado que preconizaban muchos de sus eximios compatriotas, Carlevarijs se erige en cronista austero y objetivo de la temática real, de la cotidiana circunstancia en la ciudad de la Gran Laguna. Enemigo de fantaseos idealizantes, Carlevarijs recoge con ojo secamente realista las monumentales concreciones de la arquitectura urbana, y, a su vera —como vivo drama que habi-

ta y dinamiza esos imponentes escenarios minerales—, sitúa siempre el artista un conjunto de personajes, petrificados en los gestos y acciones de su existencia citadina. De ahí fluye la dimensión pintoresca y anecdótica que, junto a su primordial carácter historico-documental, poseen también los grabados de este artista udinense. Interesa, sin embargo, destacar que, en los aguafuertes de Carlevarijs, lo anecdótico del trajinar humano, aunque presentado por lo general en los primeros planos de la composición, se mantiene siempre en un discreto segundo orden de significación tematico-conceptual, absorbido en buena medida por la gigantesca y maciza presencia de las estructuras geométrico-arquitectónicas. Las grandes construcciones, los recargados templos y palacios, los paralelepípedicos edificios burgueses —aplanados siempre en el más estático equilibrio, según un enfoque invariablemente frontalizado— son, en efecto, los elementos que asumen el verdadero protagonismo de la escena, soberbiamente afirmados en los segundos planos de la composición entre las pulidas plazas o las serenas aguas de la laguna que les sirven de peana, y los cielos nubosos que les sirven de dosel y de auréola.

Cierto es que, ante un análisis crítico relativamente severo, los aguafuertes de Carlevarijs lucen crudos y rudimentarios en demasía: el dibujo, árido, almidonado y con abundantes torpezas e incorrecciones, ciñe rígidamente las formas, mientras se hunde por doquiera en múltiples malformaciones estructurales y distorsiones perspectivicas; las figurillas de los personajes se yerguen como estacas o se quiebran en ángulo como maniqués de madera; la composición se ofrece desmanada y estática, tímidamente refugiada en el conservador recurso de la frontalidad total y del equilibrio casi absoluto; las series de incisiones paralelas y los raros entrecruzamientos de líneas configuran, por su parte, una atmósfera luminica sobrecogedoramente chata y uniforme, sin modulaciones expresivas, a pesar de ciertos nítidos contrastes claroscurales; y el resultado global, tanto en el nivel técnico como en el estilístico-formal, resulta, en última instancia, bastante pobre y sin gracia. Sin embargo, ninguno de estos expedientes negativos —debidos quizá a su formación un tanto autodidacta y a su desarrollo más bien solitario— llega a empañar la influencia paradigmática de Carlevarijs entre los pintores y grabadores paisajistas de la Venecia barroca, ni logra arrebatárle tampoco su papel de precursor preclaro del vedutismo del Settecento veneciano.



40



49

Nacido en Verona el 1 de mayo de 1752, Ignazio Colombo aprende grabado con su padre Gian Carlo Colombo (discípulo de Giuseppe Wagner) y lo perfecciona en Roma con Domenico Cunego y Giovanni Volpato. De 1778 a 1789 Colombo realiza en Padua una abundante producción gráfica en los géneros y temas más diversos: mapas geográficos, ilustraciones de botánica y anatomía, retratos, paisajes, reproducciones de cuadros. Es precisamente en esta ciudad donde graba en 1782 su famosa *Veduta notturna del Prato della Valle a Padova con la fiaccolata in onore dell'arrivo del Papa Pio VI* (exhibida en esta exposición), que se considera su obra maestra. En 1789 es llamado a Trieste (entonces bajo soberanía austriaca) por el emperador José II de Austria, quien le otorga el título de Grabador de la Corte Austriaca. A la muerte del monarca al año siguiente, Colombo se instala durante treinta años en Venecia, antes de regresar en 1820 a la ciudad de Padua, donde muere cinco años más tarde (1825).

A comienzos de la última década del Settecento, Colombo colabora con cuatro de las treinta estampas de la serie *I Fasti Veneti*, importante álbum destinado a exaltar, en vísperas del desplome de la República veneciana, las gloriosas hazañas sobre las que ésta había construido en el pasado su poder y su riqueza. En esos mismos años el artista estampa un conjunto de pequeños retratos de importantes personajes contemporáneos. Recién inaugurado el siglo XIX, Colombo graba la serie titulada *Le Arti Ambulanti per la Città di Venezia* (publicada por Valentino Orlandini en 1803), conjunto de pequeñas ilustraciones con escenas pintorescas, que sólo muy superficialmente son comparables al álbum *Le Arti che vanno in via nella città di Venezia*, grabado y publicado por Gaetano Zompini cincuenta años antes (1753).

En las estampas de la serie *Le Arti Ambulanti* —tres de las cuales, *Venditore di Sabbia*, *Spazzacamino* y *Venditrice di fiori*, están incluidas en la presente muestra—, Colombo afronta el tema popular y de género con una visión menos cruda y con connotaciones menos melodramáticas que Zompini: estas estampas de Colombo se reducen, a fin de cuentas, a complacientes viñetas folklóricas, a agradables escenas pintorescas. Por lo demás, Colombo manifiesta en las cuatro piezas exhibidas un estilo bastante rudo y seco: el dibujo se hace acartonado y con frecuencia incorrecto; las líneas, trazadas mecánicamente con tiralíneas, construyen con aridez excesiva los elementos, inclusive cielos y personajes, y las tramas paralelas o cruzadas se amazanotan

monolíticas creando amplias y pesadas monotonías; las formas y volúmenes, considerablemente rígidos, acusan frecuentes desproporciones e inexactitudes perspectivas, al tiempo que la composición global resulta bloqueada y estática en exceso.



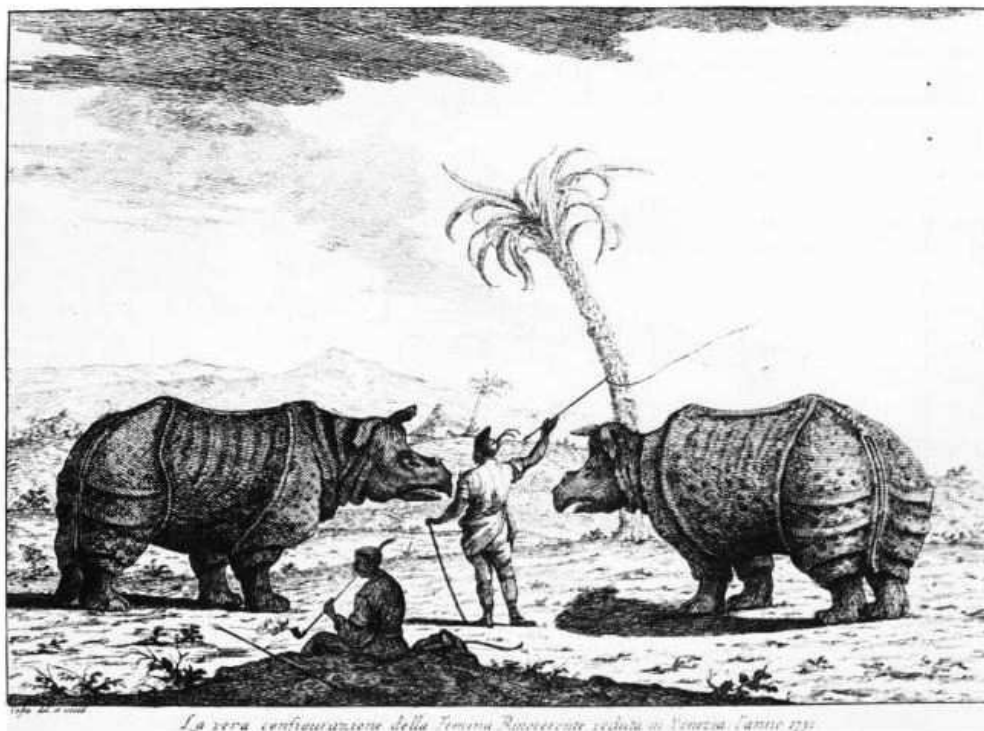
*Mentre si cammando de Signori  
La Donna in venditorie e'l Cavalier  
In tabare de sea passia un Povero  
Col so crivolo e ghe esibue i fiori.  
Lago St. Andrea 1753.*

Pocas son las informaciones disponibles en torno a la biografía de Gianfrancesco Costa. Se sabe que nace en Venecia en 1711, y que muere en esta misma capital el 30 de noviembre de 1772, tras una nada desdeñable actividad como pintor, grabador, arquitecto y profesor de perspectiva arquitectónica. Su producción gráfica cristaliza en una numerosa serie de álbumes de estampas, el más famoso de los cuales se titula *Le Delizie del fiume Brenta*: este álbum —para cuya realización el autor solicita al Senado véneto en 1756 el privilegio o permiso correspondiente— comprende inicialmente setenta láminas en un primer volumen publicado en 1750, y se completa más tarde con otras setenta estampas, publicadas con toda probabilidad en 1756. A través de estos ciento cuarenta grabados de la serie *Le Delizie del fiume Brenta*, Costa refleja, con una visión un tanto fría, las variadas villas patricias que proliferaron a lo largo de las riberas del Brenta, y deja plasmado, con una entonación casi exclusivamente documental, el plácido discurrir del tiempo en los pintorescos recodos del río.

En *I Rinoceronti*, único aguafuerte del artista en esta exhibición, un dibujo endurecido, seco, y unas gamas

tonales chatas y sin garbo diseñan en el espacio una implantación compositiva bastante pobre en su simplificada simetría. Por desgracia, en este único ejemplo del oficio de Costa no es factible adivinar del todo los niveles técnicos y estilísticos relativamente elevados que alcanza el artista en el álbum *Le Delizie del fiume Brenta* y en otras obras de su producción gráfica.

61



*La vera configurazione della Fenice Rappresentata veduta da Venezia l'anno 1731*

Nacido en 1689 en la ciudad de Asolo, Giannantonio Faldoni se establece a comienzos del siglo XVIII en Venecia, donde estudia pintura y grabado. Durante una estada en París, analiza con gran interés la refinada técnica del buril con que el grabador francés Claude Mellan había trabajado sus estampas según una serie de variablemente moduladas líneas paralelas. Logrado, por fin, un notable dominio técnico, Faldoni graba de 1724 a 1726, por encargo del grabador y editor Anton Maria Zanetti di Girolamo, una serie de dibujos que el propio Zanetti había hecho a partir de obras pictóricas del Parmigianino. Seguidamente, en 1726, Faldoni talla las doce primeras planchas del importante álbum colectivo titulado *Delle Antiche Statue Greche e Romane che nell'antisala della Libreria di S. Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, publicado en dos volúmenes por los primos Zanetti en 1740-43. Hombre colérico y peleón, Faldoni es enviado al exilio fuera del territorio de la República véneta después de haber protagonizado ciertos sucesos violentos. Se instala entonces en Roma, donde al parecer muere hacia 1770. Grabador de ilustraciones y de retratos, Faldoni se distingue sobre todo por su labor de reproducción de obras pictóricas de otros artistas, labor que lo convirtió en uno de los mejores grabadores-reproductores de la Venecia settecentesca. De su producción retratística se presentan en esta exposición dos magníficas piezas, *Ritratto di A. M. Zanetti di Girolamo* (extraído de un cuadro de Rosalba Carriera) y *Ritratto di Luca Carlevarijs* (tomado de un lienzo de Bartolomeo Nazzari). Ambas estampas resultan notables a todas luces, no sólo por el impecable virtuosismo técnico exhibido en la modulación de líneas y tonos claroscuros y lumínicos mediante el buril, sino por la profundidad psicológica con que el grabador ha sabido dar vida a los retratados. La otra estampa expuesta, *La Villeggiatura*, originada en un cuadro de Pietro Longhi, es una escena galante, de género, en la que el empleo refinado del buril se pone fundamentalmente al servicio de la estructura tonal y de la atmósfera luminosa global, poderosamente afirmadas como elementos substancialmente compositivos, con evidente despreocupación por la corrección del dibujo, lleno de inexactitudes y de incorrecciones perspectivas.



62



63

Giuliano Giampiccoli nace en Belluno el 3 de mayo de 1703, hijo del pintor Gerolamo Giampiccoli y de Livia Ricci, hermana del eximio artista Marco Ricci. Tras haberse iniciado en el grabado en su ciudad natal, Giampiccoli dirige, de 1730 a 1738, la empresa de ediciones gráficas que la familia Remondini había abierto en Basano. Residenciado desde 1738 en Venecia (donde habrá de morir el 10 de diciembre de 1759, a los cincuenta y seis años), perfecciona al parecer su técnica en el taller instalado en la ciudad lagunar por Giuseppe Wagner. Por encargo de éste, Giampiccoli graba, a partir de obras pictóricas de su ilustre tío, las trece lastras (doce principales, más una del frontispicio) del álbum titulado *Raccolta di 12 paesi inventate e dipinti dal Celebre Marco Ricci, poste in luce da G. Wagner in Merceria C.P.E.S. Venezia*, dos de cuyas piezas son precisamente las que representan al autor en esta exposición. Participa después con cinco planchas en un nuevo álbum de doce estampas extraídas de otros tantos paisajes de Marco Ricci, y publicadas igualmente por Giuseppe Wagner (las otras siete lastras de este álbum son de a mano de Francesco Bartolozzi). Giampiccoli reproduce también calcográficamente otros numerosos óleos y dibujos de algunos celebrados pintores como Giambattista Tiepolo, Giovanni Battista Piazzetta, Giuseppe Zocchi, Antonio Balestra, Francesco Zuccarelli y Baldas-

sare Franceschini (llamado Il Volterrano). Como ilustrador de libros, Giampiccoli se destaca sobre todo por su ilustración de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri (1757-58), y por su colaboración con Antonio Baratti en la ilustración de los diecisiete volúmenes *Delle Commedie di Carlo Goldoni*, publicados por Giambattista Pasquali de 1761 a 1777. Sin embargo, su obra maestra calcográfica es, sin duda, el codiciado álbum de cuarenta y ocho estampas de *Paisajes* derivados de obras pictóricas de Marco Ricci, que Giampiccoli graba, con la preciosa colaboración de Giambattista Tiepolo, a fines de la década 1730-40. Después de seculares discusiones, hoy ya no ofrece duda de ningún género el hecho de que es el propio Tiepolo padre quien colabora efectivamente con Giampiccoli en cuarenta de las cuarenta y ocho estampas de esta serie de *Paisajes*, grabando, con su ligero e intuitivo grafismo, las gráciles figurillas de los personajes que animan los primeros planos y las zonas intermedias de estos paisajes.

Como se observa en *Frontispizio* y en *Paesaggio con Cavaliere e Lavandaia* —pertenecientes a la serie *Raccolta di 12 paesi*—, Giampiccoli desarrolla sus paisajes con un dibujo correcto y minucioso, aunque un tanto frío, basado en líneas secas y en tramas homogéneas que conducen la composición hacia una generalizada grisura rayana en la monotonía.



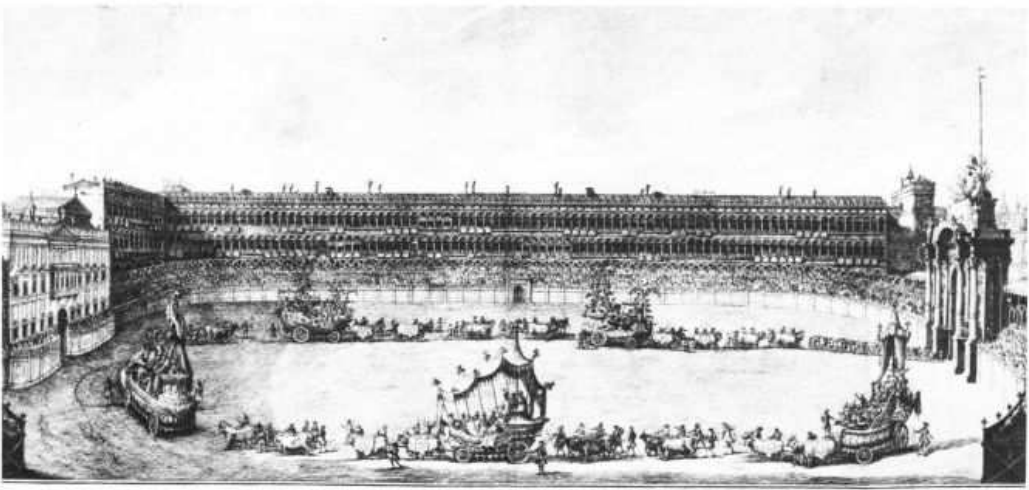
Natural de Palmanova, donde nace en 1723, Giacomo Leonardis se establece temprano en Venecia. Su biografía, llena de opacidades, señala que fue discípulo de Giambattista Tiepolo, en cuyo taller trabaja como ayudante de pintura. Dibujante de excepcionales cualidades, Leonardis abandona pronto la pintura para consagrarse exclusivamente al grabado. Como ilustrador de libros, ilumina con sus estampas *La Divina Commedia* de Dante (quizá su más famoso conjunto de ilustraciones bibliográficas), *Le Rime* de Petrarca, y *La Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. A partir de 1760 dedica la mayor parte de su tiempo y de su ingenio a la tarea de reproducir en grabado obras maestras pictóricas de los principales artistas venecianos. Destacan en este campo sus interpretaciones gráficas de algunos de los mejores lienzos de Giandomenico Tiepolo, del Cavaliere Tempesta, de Sebastiano y Marco Ricci, del Tintoretto y de otros pintores locales de menor envergadura. A este conjunto de grabados de reproducción pertenece precisamente la mayoría de las piezas de Leonardis exhibidas en la actual exposición. Leonardis fallece en Venecia el 6 de mayo de 1794, a los setenta y un años de edad.



70

En su labor de reproducción gráfica Leonardis da muestra de una aguda sensibilidad poética y de una extraordinaria habilidad técnica que lo capacitan para traducir a cabalidad en rasgos puros y meros valores tonales las jugosas calidades pictórico-cromáticas de los cuadros que le sirven de modelo. Este abundante conjunto de estampas de reproducción es con toda probabilidad lo mejor de la obra gráfica de Leonardis.

Muy influido por el grabador alemán Giuseppe Wagner, de quien asume la novedad técnica de la combinación de aguafuerte y buril, Leonardis hace gala de un sorprendente dominio técnico. De sus excepcionales dotes de dibujante echa mano este artista para recrear con el buril sobre la plancha, mediante un dibujo fluido, grácil, exacto, las movimentadas e hipercomplejas composiciones de los maestros pintores. Afirmándose sobre esta corrección en el trazo, Leonardis describe con precisión cada forma, y analiza con meticulosidad cada detalle, hasta el punto de tratar cada minúscula partícula (una hoja de árbol, una brizna de hierba, un cabello) con el mismo esmero y la misma paciencia de orfebre que las grandes formas en sus composiciones (véanse, por ejemplo, *Rovine architettoniche con Figure*, *Statua equestre ed Obelisco*, *Apparizione della Madonna a San Gerolamo*, *Il Giudizio Universale*). Atrapadas así certeramente las formas en las redes del dibujo, Leonardis modela entonces rotundamente el volumen de los objetos, apoyándose en fuertes y equilibrados contrastes de luces y sombras: con una serie de tramas y retículas superpuestas y entrecruzadas diagonalmente, va generando el artista las diversas gamas de tenues penumbras, hasta que, haciéndolas cada vez más cerradas y tupidas, llega a compactar las profundas sombras de grises intensos y espesos; en tanto, en otras áreas de la composición, crea con el blanco del papel los efectos de luz, ora explayándola libre y poderosa en forma de vívidos resplandores en las raras zonas de papel virgen, ora haciéndola emerger matizada por entre escasos trazos ligeros en forma de suave caligine (véanse *Il Trionfo di Flora*, *Allegoria della Regalità protettrice delle Arti*, *Apparizione della Madonna a San Gerolamo*). A través de estas intensas oposiciones claroscureales, a través de estas sutiles esfumaduras y de estos vivos fulgores, logra Leonardis traducir gráficamente el brillante cromatismo, la transparencia y la clara luminosidad de los lienzos de los grandes pintores venecianos.



Hijo del famoso pintor Pietro Longhi, Alessandro Longhi nace en Venecia en 1733. Alumno precoz del retratista Giuseppe Nogari, logra una fama temprana, en especial como pintor de retratos. En 1759, con escasos veintiséis años de edad, es elegido miembro de la Academia de Venecia de pintura: para la ocasión, marca su ingreso a la Academia pintando el lienzo alegórico *La Pittura e il Merito*, cuya reproducción calcográfica, debida también a su mano, se exhibe en esta exposición. Tres años más tarde publica el famoso álbum *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo. Con suoi ritratti tratti dal naturale* (1762), serie de veinticinco estampas retratísticas, más el frontispicio. Ignorando las nuevas modas artísticas y los revolucionarios cambios de gusto estético que se afirman en Europa al final de su vida, Alessandro Longhi sigue fiel a sus convicciones barrocas hasta que la muerte lo extingue en Venecia el 8 de noviembre de 1813, en el momento de máximo apogeo de la dictadura artística del Neoclasicismo.

La producción gráfica de Alessandro Longhi es en realidad abundante, a pesar de que el artista dedica al grabado únicamente los esporádicos momentos que le deja libre su quehacer de pintor. Se ocupa no sólo del grabado de reproducción (especialmente de obras pictóricas de su padre), sino también del grabado de invención, en que destacan sobre todo los veinticinco retratos del *Compendio delle vite de' pittori veneziani* (...) antes mencionado. Los dos grabados de invención que representan al autor en esta muestra, *La Pittura e il Merito* y *Pitagora Filosofo*, son dos composiciones (alegórico-simbólica la primera, histórica la segunda) que dejan traslucir la innegable influencia de Rembrandt, tanto en la atmósfera lumínica, como en la implantación compositiva y la situación de los personajes en un ambiente intimista, recóndito: en ambas estampas, Alessandro Longhi, adoptando el modelo del tenebrismo rembrandtiano, ilumina violentamente los elementos protagónicos de la composición con súbitos fulgores centelleantes, mientras hunde todo el resto en un mar de sombras luminosas en el que la luz refleja emerge tenuemente de las moduladas penumbras, reverberando asordinaada en cada turgencia, en cada relieve.

Las otras tres estampas que aquí se muestran, *Il Ballo rustico*, *Il Ridotto*, e *Il Casotto di Borgogna*, son grabados de reproducción derivados de pinturas de su padre Pietro Longhi. Estas tres últimas láminas, verdaderas

escenas de género, están tratadas de manera más realista y con una iluminación más natural. Y, si en *Il Casotto di Borgogna* se observan todavía los grises acerados y los bituminosos negros característicos de sus grabados de inspiración rembrandtiana, en *Il Ballo rustico* y en *Il Ridotto*, por el contrario, la iluminación se hace más atemperada en el seno de una sedosa atmósfera de grises plateados. En todos los casos, el dibujo desenfadado y los rasgos sueltos denotan el vivaz estilo calcográfico de Alessandro Longhi.

74



LA PITTURA, E IL MERITO

Dedicato all' Illmo. Sig. Giovanni Cini  
 (Cini) di S. M. S. R. S. Archiduca regnante  
 nel 1762



PITAGORA FILOSOFO

*Disegnato da Pietro Solari per l'Enciclopedia Italiana  
 e Litografato da Felice Casati in Roma  
 1811*

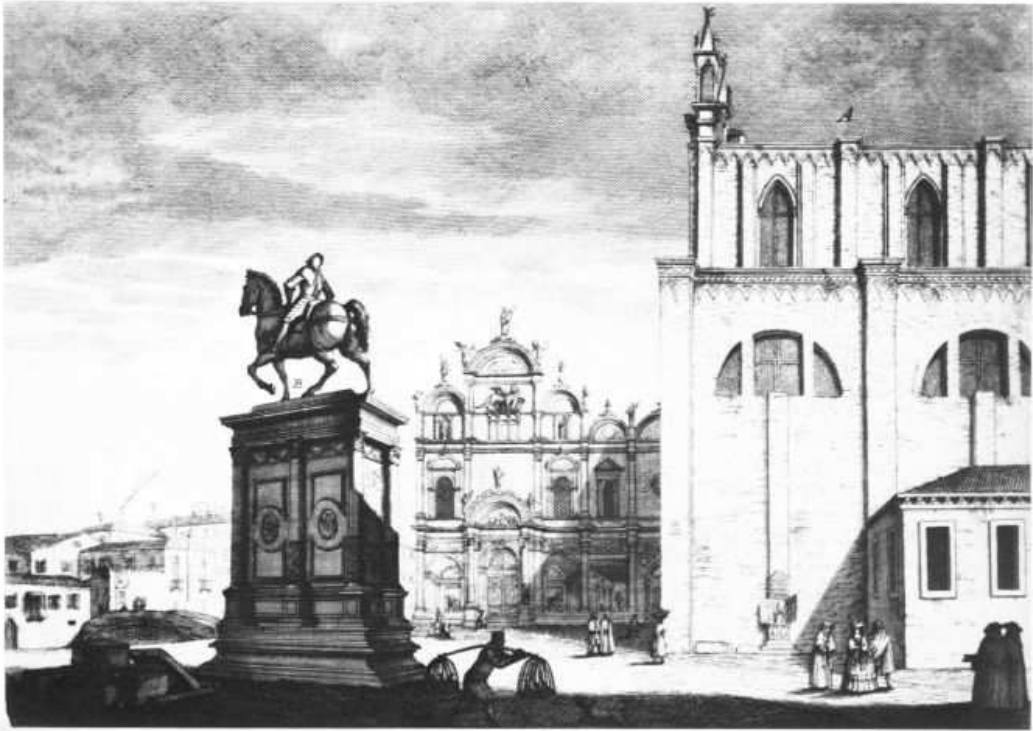


Muy escasas son las referencias biográficas certificadas de Domenico Lovisa. Se sabe que era librero y estam-pador activo en Venecia en la primera mitad del siglo XVIII. Hacia 1717 publica Lovisa (sin el consuetudinario privilegio o permiso oficial del Senado de la República de Venecia) la primera edición de una obra ambiciosa, cuyo título en esta primera edición es *Il Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono diviso in due tomi*: en su primera edición esta obra presenta un primer volumen ilustrado con cincuenta y siete vistas urbanas de Venecia (grabadas, entre otros, por los hermanos Carlo y Andrea Zucchi y por otros grabadores menos conocidos), y un segundo volumen con sesenta y cinco estampas de reproducción de obras pictóricas de grandes maestros regionales, como el Tintoretto y el Veronés (grabadas en buena parte por Andrea Zucchi sobre dibujos de Silvestro Manaigo y del joven Giambattista Tiepolo). La segunda edición de esta obra aparece en 1720 (esta vez avalada por la correspondiente licencia senatorial) con un nuevo larguísimo título y con apreciables modificaciones en la estructura de la publicación y en el número de estampas de cada volumen. Del resto, todo es oscuridad en la biografía de Lovisa, y la historia no conserva cuándo, dónde o cómo fallece el artista.

Muy desiguales por su concepción compositiva, su estilo y su calidad técnica son los dos aguafuertes que representan a Lovisa en esta exposición. En *Veduta della Sacca della Misericordia*, la toma del motivo de las casas en la laguna desde una perspectiva realizada convierte a ésta en una composición extremadamente fría y estática en su aplastante horizontalidad y en su equilibrio casi absoluto, mientras que, por su parte, el dibujo, un tanto primitivo, apelmazado e inexpressivo bajo el homogéneo sembrado de rasgos, tramados y rejillas, refuerza aún más esa impresión de frialdad y monotonía, que en nada atenúa la monocorde iluminación. En *Veduta di Campo San Zanipolo*, por el contrario, la asunción del motivo según una perspectiva canicular, en ligera contrapicada, y el manifiesto descentramiento del enfoque con vistas a aprovechar al máximo la diversa profundidad de los planos, las variadas orientaciones de los cúbicos edificios según una pluralidad de puntos de fuga (con perspectivas a veces tan arbitrarias e inverosímiles como las de los pórticos inferiores del edificio de la Scola Grande di San Rocco, situado al centro en los planos intermedios) hacen de esta estampa una composición mucho más rica y dinámica. Por lo demás, en esta segunda lámina el dibujo goza de más fluidez y mayor corrección académica que el del primer aguafuerte.



*Veduta della Saccà della Misericordia.*



A pesar de su breve existencia —muere el 18 de enero de 1743, a los pocos días de haber cumplido treinta y dos años—, Michele Marieschi logra consolidar una obra de grabador de portentosa calidad. Nacido en Venecia el 8 de diciembre de 1710, Marieschi trabaja durante un cierto tiempo como pintor de perspectivas arquitectónicas y escenografías teatrales. Realiza luego una nada desdeñable actividad pictórica y dibujística antes de dedicarse de lleno al grabado. Es así como en 1741, menos de dos años antes de su muerte, publica un álbum de veintidós aguafuertes con “vedute” de Venecia, titulado *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus (...)*, al cual pertenece la mayoría de los quince aguafuertes del artista expuestos en esta muestra. Además de este álbum, Marieschi tuvo apenas tiempo de realizar algunas otras estampas sueltas que elevan su producción global a unos treinta grabados plenamente identificados como de su mano.

En esta breve, pero intensa, producción calcográfica, Marieschi pone toda su excepcional maestría técnica —que encuentra sus mejores herramientas en un dibujo preciso y en un trazo seguro y riguroso— al servicio de una descripción meridianamente objetiva de la realidad, que no deja lugar a concesiones fabuladoras o idealizantes. Las estampas de Marieschi —grabadas por él a partir de sus propios dibujos, sin servirse, como los grabadores de reproducción, de pinturas o dibujos ajenos— configuran siempre composiciones complejas en las que un interminable cúmulo de elementos y una abundante secuencia de planos diferentes, matemáticamente estructurados, busca su equilibrio y su armoniosa compaginación en exactas perspectivas generosamente abiertas hacia la profundidad a través de múltiples puntos de fuga. Hay a veces en Marieschi (véanse *Il Campo SS. Giovanni e Paolo*, *Piazzetta San Marco*, *Il bacino di S. Marco da San Giorgio Maggiore*) una búsqueda anhelante de un infinito que parece esconderse en un horizonte inasible. Posee él una habilidad escenográfica que sin duda debe mucho a su experiencia juvenil en el campo de los decorados teatrales. En sus “vedute” calcográficas Marieschi interpreta los espacios urbanos de Venecia con una visión extremadamente analítica, destacando minuciosamente cada uno de los rasgos de la realidad observada y acariciando con esmero de orfebre hasta el más insignificante de los detalles que dan relieve a los palacios, iglesias, plazas, canales, muelles, embarcaciones o personajes de la escena captada. Con esta interpretación fotográfica,



82



83



84



*Templum et plebs S. Mariæ Consubstantianæ inquit ad sinistram, quo ibat ad S. Rocco, cum schola S. Martini ad dextram, et aliorum P'cessuum ad sinistram*

Marieschi —como lo hizo antes Carlevarijs y lo harán más tarde el Canaletto y los demás vedutistas de la región— se erige en cronista perspicaz de la existencia cotidiana en la ciudad de los Doges: de hecho, su ojo acucioso, aunque primordialmente interesado por los aspectos historico-documentales, no desdeña en oportunidades los elementos pintorescos (véanse, por ejemplo, *Il Campo SS. Giovanni e Paolo*, *La Scuola di S. Rocco*, *Il Campo dei Frari*, *Veduta dell'Arsenale*). El punzón de Marieschi capta de este modo, con portentoso verismo, el cotidiano devaneo de las gentes del lugar en la amplia escenografía urbana abierta sobre dilatadas panorámicas.

En el seno de esas monumentales escenografías urbano-arquitectónicas de las estampas de Marieschi, la luz estalla casi siempre con fuerza sobre una parte de la composición, generando las más de las veces violentos contrastes de luces y sombras. El artista anuda sombras y penumbras en apretadas rejillas de largos trazos re-

gulares que vienen así a complejizar y a dar carnosos relieve al esqueleto del dibujo estructurante. De estas sonoras vibraciones de la luminosidad, de estos ecos roncados de las sombras profundas, resulta al fin una iluminación intensa y brillante que no excluye habitualmente una cierta entonación de delicados grises. La atmósfera global resulta así sabiamente hermanada y armonizada sobre la base de los fondos dorados del papel virgen y de los variados grises sembrados por el ácido: unos y otros son los que establecen las necesarias transiciones entre las transparentes zonas de máxima iluminación y los rincones de más opaca penumbra.

Pintor, fresquista, grabador y escritor, Pierantonio Novelli nace en Venecia el 7 de septiembre de 1729. Después de precoz formación como pintor en su ciudad natal, realiza bajo una cierta influencia tiepolesca numerosas decoraciones al fresco en las regiones vénetas y friulana. Antes de morir en Venecia el 13 de enero de 1804 a los setenta y cinco años, Novelli deja una considerable producción plástica, más abundante del lado de los lienzos y los frescos que del lado de las estampas: de su exigua producción gráfica se recuerdan apenas unos catorce grabados, aparte de ciertas pequeñas ilustraciones de libros.

Las dos estampas de Novelli que figuran en esta exposición, *Testa* y *San Paolo Eremita e San Antonio Abate*, permiten entrever su técnica absolutamente desinhibida y fresca, basada en un dibujo suelto, esencialista, de trazos libres y contornos generalmente abiertos e imprecisos, y en un grafismo espontáneo que aboceta valientemente formas y volúmenes con unos cuantos zarpazos instintivos. En la imagen de *San Paolo Eremita e San Antonio Abate*, la iluminación se torna efectista, teatral, con ciertos acentos de tenebrismo.



96

Hijo de escultor, Giambattista Piazzetta nace el 3 de febrero de 1682 en Venecia, donde muy temprano comienza a estudiar pintura en la escuela del tenebrista Antonio Molinari. Su estada en Bolonia, en la primera década del siglo XVIII, lo reafirma en el valor de las tensiones claroscureales. Después de casarse en el decenio siguiente con Rosa Mazzioli, que le dará siete hijos, llega a ser en 1727 socio de la Academia Clementina de Bolonia. En 1735 abandona bruscamente su estilo tenebrista para entretenerse durante largo tiempo en una manera pictórica de factura más suave y de tonalidades más claras y difuminadas. De 1738 data la única plancha que Piazzetta graba personalmente en su vida: un pequeñísimo autorretrato al aguafuerte, que será publicado póstumo veintidós años más tarde (1760). Sin embargo, el aporte indirecto de este artista a la producción calcográfica veneciana es amplio e importante. Son de Piazzetta, por ejemplo, los dibujos (oportunamente grabados por Marco Pitteri) que iluminan el famoso libro *Beatae Mariae Virginis Officium*, publicado por el editor Giambattista Pasquali en 1740. Son también de Piazzetta los dibujos (reproducidos calcográficamente por un grabador anónimo) que ilustran la célebre edición de *La Gerusalemme Liberata*, publicada en 1745 por el editor Giambattista Albrizzi, y que se considera el más bello libro ilustrado de toda la producción bibliográfica de la Venecia del siglo XVIII. Por otra parte, Piazzetta produce un nutrido conjunto de dibujos para numerosas ediciones ilustradas de Carlo Goldoni, Jacques-Bénigne Bossuet, John Milton, Giandomenico Bertoli y otros escritores. En 1750 Piazzetta es nombrado director de la Academia de Pintura establecida por el Senado de la República véneta. Fallece en Venecia cuatro años más tarde, el 24 de abril de 1754.

La única —y, desde luego, genial— incursión directa de Piazzetta en el grabado está cristalizada en el minúsculo autorretrato al aguafuerte expuesto en esta muestra. El artista brinda en esta aislada miniatura un testimonio evidente de un asombroso instinto de grabador, que le habría permitido desarrollar una producción gráfica de innegable valía si el artista hubiese dedicado al oficio calcográfico una parte de su tiempo y de sus dotes artísticas. Como quiera que sea, en este pequeño *Autoritratto* Piazzetta evidencia un estilo desenvuelto y un dominio cabal de la técnica. El punzón discurre desinhibido esbozando un dibujo intuitivo y totalmente abierto, sin desarrollos rígidos ni contornos precisos y constringentes: un grafismo ágil y fresco disuelve los volúmenes y formas en una lluvia desordenada de

abreviados trazos espontáneos. Esos trazos cursivos, que sintetizan con desenfado lo esencial de cada forma y de cada materia representadas, modulan al mismo tiempo suavemente las tonalidades lumínicas, y labran, en última instancia, la altiva expresión psicológica del personaje autorrepresentado. A todas luces, esta pequeña y única joya se constituye en una verdadera obra maestra gráfica de un maestro de tan aguda sensibilidad como era Piazzetta.

65



Natural de Udine, donde nace en 1740, Francesco del Pedro inicia su carrera artística en Venecia. En la ciudad de la Gran Laguna se forma en el taller de Giuseppe Wagner, de quien aprende el uso combinado de aguafuerte y buril, novedad técnica implantada y difundida en Venecia por el propio Wagner. Trabaja también del Pedro en el taller calcográfico de Nicolò Cavalli y del colaborador de éste Pellegrino De Col; en el taller de Cavalli graba del Pedro muchas estampas de reproducción de diversos géneros y temas, derivados de pintores italianos y extranjeros de los siglos XVII y XVIII. A esta serie de grabados pertenecen las dos graciosas escenas barrocas de *Baccanali con putti*, extraídas de Marco Antonio Franceschini, una de las cuales se exhibe en esta muestra. A partir de 1791 se embarca con el pintor Giovanni Antonio Zanotti en la empresa de grabar (sobre dibujos del mencionado Zanotti) las pinturas más célebres del Palacio Ducal y de la Librería Pública de Venecia: la empresa no tarda en abortar en 1794, como consecuencia de la desaprobación con que el público recibe las primeras estampas de la serie, tomadas de Tiziano, Tintoretto y Veronés. Hacia 1794 inicia del Pedro una interesante colaboración empresarial con el médico y coleccionista Giuseppe Picotti. Ambos emprenden la edición de *I Fasti Veneti*, importante álbum destinado a perpetuar gráficamente —casi a la manera de “canto de cisne”— los episodios más gloriosos de la historia pretérita de la para aquel entonces moribunda República veneciana: iniciada en 1796 con la colaboración de numerosos grabadores locales, la edición de *I Fasti Veneti* se interrumpe bruscamente al año siguiente al desaparecer definitivamente la República de Venecia. Del Pedro graba después, con la colaboración del artista Francesco Ambrosi, y siempre bajo la dirección de Giuseppe Picotti, la serie *Ritratti di Papi*, destinada a ilustrar las biografías escritas por el abad Melchiorre Cesarotti; pero problemas de censura en los textos de Cesarotti motivan pronto la interrupción de la serie. A partir de 1801, del Pedro participa de nuevo con Francesco Ambrosi en la realización de la abundantísima serie de estampas para ilustrar el libro de *Anatomia* del profesor Caldani: a su conclusión en 1813, siete años después de la muerte de del Pedro, esta *Anatomia* integraba cuatrocientas sesenta y cuatro láminas de gran formato.

La que, a la postre, es considerada la mejor producción gráfica de del Pedro es el conjunto de grabados de reproducción, con temas predominantemente mitológi-

cos, históricos, literarios y de género, que realiza el artista en la última década del siglo XVIII a partir de lienzos de Angélica Kauffmann y de ciertos pintores ingleses. Es sobre todo en estas estampas de su vejez —magníficamente representadas en esta exposición por *Arianna* (derivada de Angélica Kauffmann) e *Il Penseroso* (extraída del pintor inglés Edward Francis Burney)— donde se aprecia mejor la evolución estética de del Pedro, quien, abandonando casi por entero la concepción barroca, se acerca apreciablemente al Neoclasicismo triunfante en otros predios, y preanuncia incluso ciertos sentimientos románticos. En todos los casos, del Pedro hace alarde en sus estampas de la más refinada perfección técnica: sobre la estructura vertebrante de un dibujo correcto, extremadamente académico, del Pedro modela los volúmenes desde la luz vibrante hasta las sombras robustas a través de sutiles degradaciones que se explayan en una amplísima gama de valores tonales, suavemente modulados por la genial combinación del ácido y el buril.



*Arianna* - *Facci*



*Vitæ docet aut caput impedire iuvete  
 Aut flores terræ quæm ferunt solute.*

*Vitæ et in umbrosæ Tæneæ docet manare laxe,  
 seu possit, sive molet hederæ.*

Nacido el 4 de octubre de 1720 en Mogliano, Territorio de Mestre, Giambattista Piranesi hace sus primeros estudios con su tío Matteo Lucchesi y con el arquitecto Giovanni Scalfarotto, antes de aprender perspectiva con el grabador Carlo Zucchi. En 1740, a la edad de veinte años, se traslada a Roma como dibujante del embajador veneciano. En la ciudad de los Papas, donde perfecciona el grabado con el académico Giuseppe Vasi, graba en 1741 las cinco primeras vistas de Roma. Dos años más tarde publica la *Prima Parte di Architettura e Prospettive inventate ed incise da Gambatista Piranesi Architetto Veneziano, dedicate al Sig. Nicola Giobbe* (1743), conjunto de "caprichos" con pintorescas ruinas de la antigüedad. A fines de ese mismo año regresa a Venecia, donde sufre las influencias combinadas de Giambattista Tiepolo, el Canaletto, Michele Marieschi y Marco Ricci. En 1744, abandonada nuevamente Venecia (a la que ya no regresará jamás), se establece en Roma, que será en lo sucesivo su segunda patria y su morada definitiva. En la Ciudad Eterna Piranesi abre, como agente comercial de Giuseppe Wagner, su célebre taller-tienda calcográfica. Después de haber grabado en 1744-45 cuatro grandes *Grotteschi o Capricci decorativi*, publica en 1745 una primera edición de catorce estampas tituladas *Invenzioni Capricciose di Carceri all'acqua forte date in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*, que es su verdadera obra maestra calcográfica: ella será reeditada en 1761 enriquecida con dos nuevas estampas y reelaborada en su totalidad mediante la acentuación de los contrastes lumínicos. Se suceden luego, en febril y prolífica actividad, diversas series de grandes aguafuertes que testimonian ampliamente acerca de su excepcional rapidez de ejecución y de su prodigiosa fecundidad imaginativa: surgen así *Antichità Romane de' tempi della Repubblica e de' primi Imperatori* (1748), *Camere Sepolcrali degli antichi Romani* (1750-51), *Le Magnificenze di Roma* (1751), *I Trofei di Ottaviano Augusto* (1753), y los cuatro volúmenes de *Antichità Romane* dedicados inicialmente a Lord Charlemont (1756). De su matrimonio en 1752 con Angela Pasquini nacen tres hijos, que serán con el tiempo sus fieles colaboradores. Recién elegido Académico di San Luca en 1761, edita el álbum *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (...), antes de publicar algunas otras láminas bajo el patrocinio del Papa Clemente XIII. Mientras tanto, desde los inicios de la década 1750-60 había comenzado ya la publicación de las estampas de la serie *Vedute di Roma*, conjunto de



102

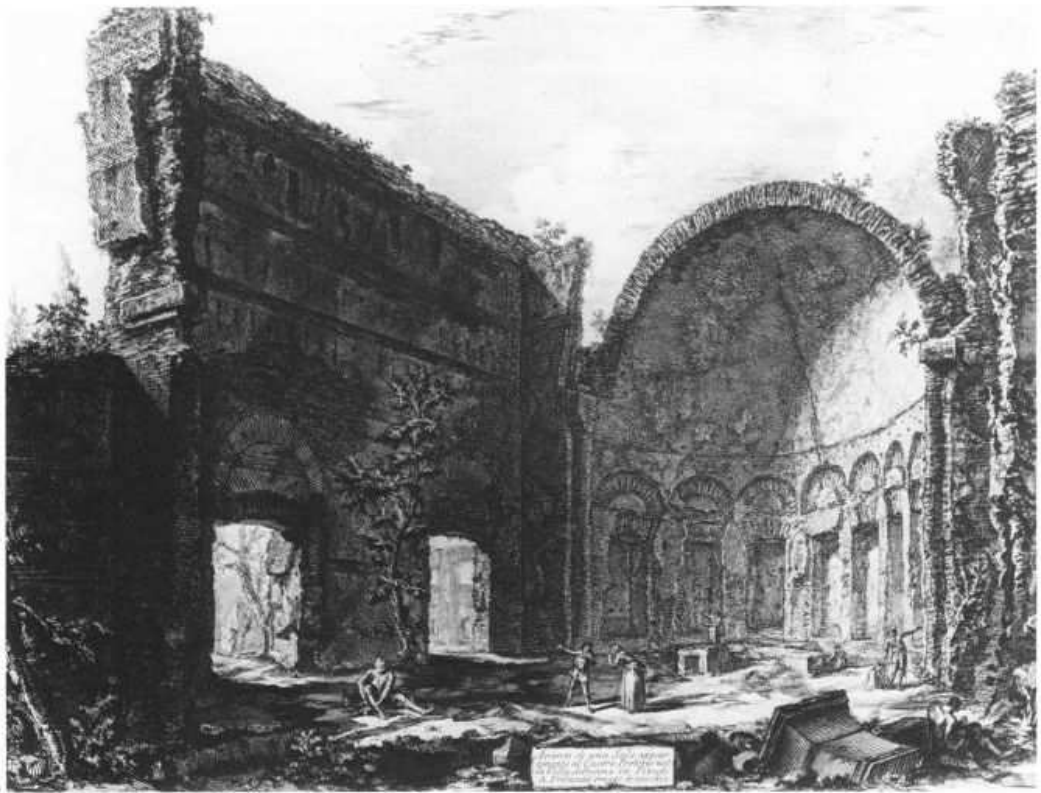
ciento treinta y cinco grandes aguafuertes que permiten seguir la evolución de su estilo y las divagaciones de su fantasía creadora. Son numerosos todavía los trabajos calcográficos que produce en los años siguientes en torno a su dilecto tema de las antigüedades clásicas (esta vez las de Albano y Paestum) y en torno a fabulosas invenciones decorativas. Sólo la muerte logra, por fin, detener esta efervescente actividad el 9 de noviembre de 1778, cuando el artista inauguraba la todavía joven edad de cincuenta y ocho años.

Los dos grandes aguafuertes que figuran en esta muestra, *Veduta della facciata della Basilica di San Giovanni in Laterano*, y *Veduta della Villa Adriana a Tivoli*, tipifican ejemplarmente el estilo y el enfoque temático-conceptual de Piranesi. En ambas láminas el artista muestra, ante todo, su connotada voluntad de exaltar los testimonios histórico-documentales de la magnificencia y el poder de la patria grande, la Italia de las glorias pretéritas: es significativamente elocuente en tal sentido el indoblegable interés —diríamos mejor, la obsesión— con que Piranesi vuelve constantemente sus ojos nostálgicos hacia los monumentos del pasado glorioso de su tierra, para reverdecer en sus aguafuertes una y otra vez, incansablemente, los marchitos laureles de la antigua Roma de los Césares (véase, como ejemplo, *Veduta della Villa Adriana a Tivoli*), o para exhibir los esplendores de la más reciente y no menos gloriosa Roma de los Papas (véase *Veduta della facciata della Basilica di San Giovanni in Laterano*). Por lo demás, en sus estampas Piranesi pone toda su fogosa fantasía al servicio simultáneo de un gusto acentuadamente barroco por lo decorativo, lo complejo, lo rebuscado, y al de una cierta inclinación “romántica” por la antigüedad exótica, las ruinas misteriosas, la naturaleza agreste, la emotividad desbordada.

Por otra parte, Piranesi muestra en estos aguafuertes una consumada maestría técnica, sólidamente cimentada en un grafismo ágil y en una factura fresca y desmenuada. El artista graba audazmente la plancha con su punzón, abriendo a veces el barniz de base en anchos y firmes trazos que el ácido morderá profundamente, o arañándolo ligeramente en largos rasgos trémulos a mano alzada, generando así variadas series de líneas paralelas que evaden en lo posible el tramado por entrecruzamiento. Con tan voluntariosa escritura calcográfica, Piranesi inscribe en sus láminas violentos contrastes claroscuros y lumínicos, estableciendo las tensiones más marcadas entre el negro azabachado de

las zonas en sombra (resplandecientes, sin embargo, de luces reflejas) y el blanco marfilino de los celajes asoleados.

Al fin y al cabo, lo que interesa a Piranesi en estas estampas desde el punto de vista plástico-formal es resaltar con fuerza la poderosa grandeza de los volúmenes y formas de los monumentos representados, y acentuar los valores tonales de la atmósfera lumínica y claroscuroal, con vistas a potenciar la magnificencia del conjunto compositivo, aun cuando, para ello, tenga que sacrificar parte de la verdad de algunos detalles: como se observa, por ejemplo, en *Veduta della facciata della Basilica di San Giovanni in Laterano*, las palpables distorsiones perspectivas —apreciables, sobre todo, en el empedrado de la plaza, en el inusitado empequeñecimiento de los personajes, y en la inexacta degradación de escala en los grupos de personas según su gradual distanciamiento— en nada opacan la imponente grandiosidad compositiva de esta monumental fachada de San Juan de Letrán, majestuosamente afirmada bajo los velos de una sutil atmósfera plateada.



103

Nacido en Venecia el 24 de abril de 1702, Marco Pitteri está considerado como uno de los mejores grabadores puros (algunos llegan a juzgarlo el mejor) del Settecento veneciano: más que por su fecundidad —el artista dejó grabadas cuatrocientas cuarenta y cuatro planchas—, Pitteri impone una auténtica hegemonía sobre sus congéneres de la Venecia dieciochesca por la excepcional perfección de su técnica calcográfica (en la que probablemente ninguno de sus coetáneos lo iguala) y por la fina sensibilidad con que supo transcribir por medio de líneas moduladas y tonos claroscuros la riqueza cromática y lumínica de las obras pictóricas que le sirvieron de referencia. Precoz discípulo de dibujo en la escuela de Piazzetta, Pitteri estudia grabado con Giuseppe Baroni. Pitteri no tarda, sin embargo, en adoptar con entusiasmo la admirable técnica calcográfica divulgada por el grabador francés Claude Mellan, técnica según la cual los objetos representados son modelados con el buril a través de una serie de líneas paralelas variablemente reforzadas o atenuadas según la fuerza del relieve o la intensidad del claroscuro. Es ésta la innovación técnica que Pitteri aplica con fortuna a casi toda su obra, y que le granjea con rapidez alto prestigio y admiración ferviente entre sus coterráneos. En 1735, año de su matrimonio con la grabadora de letras Prudenza Astori, Pitteri graba con la técnica de Mellan el *Ritratto del Maresciallo Schulenburg*, que le aporta una fama repentina. Poco después graba, sobre dibujo de Piazzetta, las treinta y siete láminas que ilustran el famoso libro *Beatae Mariae Virginis Officium*, editado por Giambattista Pasquali en 1740. De su admirado amigo y maestro Piazzetta graba también Pitteri con cierta recurrencia otros dibujos, como los de la serie *I Dodici Apostoli* (comenzada en 1742) y los cuatro grandes retratos de Carlo Goldoni, Scipione Maffei, Giambattista Piazzetta y el del propio Pitteri. Muerto Piazzetta en 1754, Pitteri graba entonces pinturas de Pietro Longhi, como testimonio la serie de estampas *I Sette Sacramenti* de 1755. Cinco años más tarde, el editor Giambattista Albrizzi publica los *Studi di Pittura* de Giambattista Piazzetta, con grabados de Pitteri y del entonces desconocido joven Francesco Bartolozzi. Con una técnica cada vez más refinada y virtuosa, Pitteri consagra la última década de su vida a reproducir obras pictóricas de algunos maestros locales, antes de expirar en Venecia el 4 de agosto de 1786, a los ochenta y cuatro años.

Los dos únicos grabados que representan a Pitteri en

esta muestra, *Ritratto di Carlo Goldoni con parrucca*, y *Ritratto di Carlo Goldoni con berretto*, permiten vislumbrar, siquiera de modo parcial y fragmentario, el elevado nivel técnico y la gran sensibilidad del artista. En estos dos retratos gemelos, Pitteri ahonda innovadoramente en el estudio de los efectos de luz. Para lograr una mayor verosimilitud lumínica, y para traducir más fielmente las cualidades pictóricas de los lienzos originales de Piazzetta, Pitteri roza apenas la lastra con su buril, ligera, reiteradamente, reduciendo la superficie del metal a un leve pulvisculo de casi imperceptibles puntos o granos entre los que se deslizan, casi invisibles, largas tramas de tenues líneas paralelas. Con tan exquisito uso del buril, Pitteri modula delicadamente gradaciones y esfumaturas sutilísimas en los valores tonales, de modo que la luz transita con morbidez, sin saltos bruscos, toda la gama de los valores claroscuros desde la luminosidad más esplendorosa hasta las sombras más herméticas. Mientras tanto, en el fondo mismo de esta vigorosa atmósfera, se siente reverberar la luz, con mayor o menor brillo, en cada minúsculo grano del polvillo tonal con que está amasada toda la composición. Por lo demás, Pitteri capta con acierto en ambos retratos la honda expresión psicológica, un tanto ensoñadora y melancólica, del célebre comediógrafo véneto.



*Ritratto di Carlo Goldoni con parrucca, disegno di Giambattista Piazzetta, incisione di Marco Pitteri. Conservato presso la Biblioteca di Carlo Goldoni, Venezia.*

Nacido el 9 de octubre de 1733 en Puos d'Alpago, Antonio Sandi vive casi toda su vida en Venecia. Sólo en su extrema vejez el artista regresa a su ciudad natal para transcurrir plácidamente el último período de su existencia, y para ir allí al encuentro de la muerte el 14 de septiembre de 1817. Alumno de los grabadores Antonio Baratti y Pietro Monaco, Sandi se dedica fundamentalmente al grabado de reproducción. En esta vertiente de grabador-reproductor su conjunto más célebre es el álbum *Ventiquattro Prospettive di Isole della Laguna di Venezia* (editado después de 1779), serie de dos docenas de estampas derivadas de dibujos de Francesco Tironi, vedutista muy influido por Canaletto y por Francesco Guardi. A partir de dibujos de Tironi graba también Sandi las cuatro estampas de gran formato reunidas en la *Raccolta di Porti di Mare*, titulada igualmente *Prospetti marittimi*. La obra gráfica de Sandi comprende asimismo láminas de vestidos venecianos, mapas geográficos y topográficos, e ilustraciones de libro.

De las seis piezas de Sandi expuestas en esta muestra, dos de ellas, *Isola di S. Clemente e Isola di Portosecco*, pertenecen al álbum mencionado en primer lugar, y

las cuatro restantes constituyen el conjunto de los *Prospetti marittimi*. En todas estas piezas la lógica interna es substancialmente la misma: en una visión horizontalizada en la que los verdaderos protagonistas son el cielo y el agua de la laguna, emergen las verticales coordinadas de las torres y muros de las construcciones en los últimos planos, y las de los mástiles de las agigantadas embarcaciones en los primeros planos. Unas y otras recortan su enhiesta verticalidad sobre el ilimitado horizonte.

En estos grabados de Sandi el dibujo, manifiestamente encorsetado y estático, atraviesa la composición esculpiendo secamente los volúmenes con cortantes aristas y pulidas facetas, y aprisionando los objetos en parcelas de nítidos y cerrados límites. En tanto, la atmósfera tonal, plasmada casi siempre con límpida transparencia, se amortigua a veces con veladuras de leves grises, o se revuelve en ocasiones en acentuadas tensiones entre fulgores y negruras de tormenta.

106



Nacida hacia 1715 en Sacile, Felicità Sartori aprende de niña los rudimentos del dibujo en Gorizia con su tío y protector, el pintor Antonio Dall'Agata. Por intermedio de éste, la futura artista, aún adolescente, entra en Venecia en 1728 al taller de la celebrada pintora Rosalba Carriera, de quien llegará a ser la mejor discípula y la más fiel colaboradora e imitadora. Con Rosalba Carriera perfecciona nuestra artista el dibujo y el grabado, especialmente las técnicas del aguafuerte y el buril. Con semejante escuela la joven Sartori, de apenas veinte años de edad, es llamada a colaborar, a mediados de la década 1730-40, en la ilustración de las *Oeuvres* de Jacques-Bénigne Bossuet, antes de que, a finales del mismo decenio, reproduzca también en grabado numerosos dibujos y cuadros del pintor Giambattista Piazzetta. En 1740 se enamora de repente de un cierto Hoffmann, maduro consejero de Augusto III de Sajonia, rey de Polonia, de visita en Venecia. Llamada por el rey Augusto III a su corte de Dresde, Sartori se establece en 1741 en esta ciudad, donde se casa ese mismo año con Hoffmann. Enviudada pocos años después, termina por casarse con un sobrino de su primer esposo. Muere en Dresde en 1760, a la edad aproximada de cuarenta y cinco años.

Las dos estampas de la Sartori presentes en esta muestra —el *Ritratto di Gaspara Stampa* (sobre dibujo de Daniele Antonio Bertoli), y el *Emblema allegorico di Venezia* (sobre dibujo de Piazzetta)—, grabadas ambas por encargo en 1737, son fiel reflejo del oficio académicamente correcto, aunque un tanto inexpresivo, de la Sartori.



Giambattista Tiepolo, el más famoso de los tres Tiepolo, nace en Venecia el 5 de marzo de 1696. Aprendiz en el taller del pintor Gregorio Lazzarini, da pronto muestras de un genio precoz y superdotado para la ejecución fulgurante y correcta del dibujo, la habilidad compositiva, la exuberancia de imaginación en la invención de formas, la sensibilidad para el colorido y la luminosidad meridiana: tan preclaras dotes no tardarán en convertirlo en el más prestigioso pintor y el más solicitado decorador mural del último período del Barroco. En 1719 se emparenta con los famosos pintores vedutistas Gian Antonio y Francesco Guardi al casarse con la hermana de éstos, Cecilia, que le engendrará nueve hijos, dos de los cuales, Giandomenico y Lorenzo, serán también célebres pintores y grabadores. Son precisamente estos dos hijos los que le acompañan y secundan en muchos de los inmensos trabajos de decoración mural que se le encomiendan en diversas ciudades y naciones, y ambos hijos son también asiduos y fieles estampadores de la producción pictórica paterna. Después de una dilatada y exitosa carrera como pintor y decorador en Italia y Alemania (decoraciones murales para el Palacio Episcopal de Würzburg), Giambattista Tiepolo es requerido por el monarca español Carlos III para decorar los amplios muros y plafones del nuevo Palacio Real de Madrid: para acometer tan ingente tarea, Giambattista se radica el 4 de junio de 1762 con sus dos hijos pintores en la capital española. Allí desarrolla una abundante producción pictórica antes de que lo sorprenda la muerte ocho años más tarde, el 27 de marzo de 1770, recién cumplidos los setenta y cuatro años.

A partir de la década de 1730-40, Giambattista Tiepolo realiza una cierta labor como ilustrador de libros, produciendo una serie de dibujos que otros grabadores se encargan de plasmar en planchas de cobre: sus dibujos iluminan así las ediciones de la *Verona illustrata* de Scipione Maffei (1732), *Il Paradiso Perduto* de John Milton (1742), las *Oeuvres* de Jacques-Bénigne Bossuet (1736-57). Pero su verdadera actividad gráfica directa como grabador ejecutor de sus propias planchas la desarrolla Giambattista particularmente entre la cuarta y sexta décadas del Settecento. Su verdadero inicio en el aguafuerte lo constituye la serie de los diez *Capricci* (terminados hacia 1738-39, aunque sólo serán publicados al completo por primera vez en 1743), mientras que el punto cimero de su producción gráfica lo conforman los veintitrés *Scherzi di fantasia* (realizados casi todos a lo largo de la década 1740-50, si bien algunos

de ellos serán perfeccionados a mediados de la década siguiente). La mayoría de los historiadores y críticos de arte concuerda en la opinión de que la serie de los *Scherzi di fantasia* es, con mucho, el mejor conjunto de estampas de Giambattista Tiepolo.

De la no muy abundante producción gráfica del Tiepolo padre sólo figuran en esta exposición cinco piezas: dos de ellas, *Tre soldati e un ragazzo disteso* y *Astrologo e giovane soldato*, integran la serie de los *Capricci*, en tanto que las tres restantes, *Sei persone guardano un serpente*, *Due maghi e un bambino*, y la plancha de la estampa *Donna in ginocchio ai piedi di un'ara*, pertenecen a la aclamada serie de *Scherzi di fantasia*. A pesar de lo limitado de su número, estos cinco aguafuertes reflejan los rasgos estilístico-formales y el contenido temático-conceptual de la totalidad de las dos series mencionadas y, por extensión, de casi toda la producción de este insigne artista. Ellos nos servirán, pues, de referencia en el análisis del "modo de representación" gráfico del Tiepolo padre. Son, en efecto, visibles en estas cinco estampas su dibujo fluido, intuitivo y sintético (más interesado en la sugerencia substancial de las formas y volúmenes que en la precisión de los contornos y la afirmación de los detalles), su factura rauda, espontánea y emotiva, basada en fulgurantes abocetamientos "impresionistas", su grafismo nervioso y cálido que serpentea blandamente en largas líneas ondulantes, o se quiebra con vehemencia en breves rasgos zigzagueantes. Es también visible en estos cinco aguafuertes la radiante luminosidad envolvente en la que Giambattista Tiepolo inmerge todas sus composiciones gráficas: una luz difusa y transparente —que se expla ya incontenible a todo lo largo y ancho de la lámina a través de los ilimitados océanos de papel virgen, y se cuela a borbotones por entre las abiertas manchas tonales— envuelve todos los objetos y figuras en una caligine nacarina, suprimiendo los fuertes contrastes claroscuros, disolviendo las espesas penumbras y homogeneizando las sombras en una deshílachada urdimbre de frágiles grises transparentes. Como en las restantes estampas de las series de los *Capricci* y de los *Scherzi di fantasia*, son también apreciables en estos cinco aguafuertes el sabio equilibrio de la composición (que en *Donna in ginocchio ai piedi di un'ara* se nos antoja, sin embargo, más saturada, compacta y cerrada que en el resto de las estampas del Tiepolo padre), la excepcional capacidad para la creación de formas, poses y actitudes, la habilidad escenográfica, la exuberante fantasía barroca en la invención de temas fabulosos

y mitológicos (muy alejados de la trivial “constatación” objetiva de las “vedute”), la grandilocuente teatralidad y la artificiosa retórica que distinguieron siempre al último de los grandes decoradores barrocos: cada uno de los *Capricci* y de los *Scherzi* —y de ello rinden testimonio fehaciente estos cinco aguafuertes en exhibición— constituye un universo fabuloso poblado por faunos, sátiros, bacantes, magos, pastores, ancianos, soldados y otros exóticos personajes que interpretan su inverosímil drama en la teatral escenografía de un escuálido paisaje en el que no faltan nunca misteriosos animales (serpientes, lechuzas, perros, monos, cabras) ni vestigios inquietantes de la antigüedad clásica (estatuas, relieves, lápidas esculpidas, ánforas, tumbas, ruinas, yelmos, escudos, espadas). Ante tan fantástico e inusitado contenido temático, el espectador es transportado al terreno ubicuo en el que su fantasía puede volar libre-

mente según los más variados devaneos interpretativos. Difícil resulta adivinar, por ejemplo, en la estampa *Astrologo e giovane soldato* qué sibilinas profecías musita el imprevisible astrólogo al oído del guerrero que apoya su apuesta figura sobre el escudo ornamentado con simbólica cabeza de Medusa, mientras a su vera yace, semidevorada por la penumbra, un doncella temerosa, y a sus pies se enrosca misteriosa una serpiente (¿símbolo, acaso, de la astucia, de la sabiduría, del poder extrahumano o, quizá, del mal?). En la plancha *Donna in ginocchio ai piedi di un'ara*, en cambio, Tiepolo nos ofrece el insólito drama de una aterrorizada mujer prostrada de hinojos ante un altar pagano decorado con cabezas de sátiros, anonadada ante una muchedumbre implacable a la que guía un mago acusador, mientras frente a aquélla se perfila, simbólica, un hacha amenazadora.

118





115



116



117

Hijo de Giambattista Tiepolo y de Cecilia Guardi (hermana de los pintores Giannantonio y Francesco Guardi), Giandomenico Tiepolo nace en Venecia el 30 de agosto de 1727. Pintor, decorador y grabador, discípulo precoz de su padre, colabora con él en numerosos encargos de decoración mural, en especial los realizados para el Palacio Episcopal de Würzburg (1750-53) y para el Palacio Real de Madrid (1762-70). Muy influido en sus inicios por la avasallante personalidad artística de su padre, Giandomenico logra pronto un estilo propio con el que sabe expresar los impulsos de su genio individual. De fantasía casi tan exuberante como la de su padre, Giandomenico es, sin embargo, menos teatral, menos decorativo y complaciente, y mucho más realista que su desbordante progenitor. En 1770, a la muerte de su padre en Madrid (donde se habían establecido los tres Tiepolo desde 1762), regresa a Venecia. Nombrado dos años más tarde miembro de la Academia de Venecia, de la que es elegido presidente en 1783, alcanza al final de su vida altos triunfos y honores, que llegan ya ligeramente empañados por la emergente amenaza del Neoclasicismo, nueva moda artística del todo contrapuesta al Barroco. Quizá por esta circunstancia, Giandomenico Tiepolo se torna en su vejez más realista y desencantado, con una cierta melancolía no exenta de un leve acento de amargura. Muere en Venecia el 3 de marzo de 1804, en pleno auge del Neoclasicismo.

En su producción gráfica, constituida por ciento ochenta y tres estampas conservadas (ciento diecisiete de las cuales son reproducciones calcográficas de pinturas y dibujos de su padre), Giandomenico se destaca por tres célebres series de grabados: la del *Via Crucis*, la de la *Fuga in Egitto* y la de la *Raccolta di Teste*.

El álbum del *Via Crucis*, integrado por catorce estampas, más un frontispicio, es una producción juvenil realizada en 1747-48, cuando el artista había cumplido apenas veinte años: en este álbum (ausente en la actual exposición), Giandomenico sabe dar muestra inequívoca de su genio precoz, mientras conjuga acertadamente el espeso tenebrismo de Rembrandt y el ligero "clarismo" (de luminosidad esplendente y paleta clara y brillante) de su propio padre Giambattista.

La serie titulada *Raccolta di Teste* es un conjunto de sesenta cabezas de ancianos patriarcas y filósofos, grabadas ya en la década de 1750-60, aun cuando la publicación completa de la serie sólo se hará en 1773-74. En estas *Teste*, reproducciones calcográficas de pinturas y dibujos de su padre, Giandomenico recrea con cierta

soltura los modelos pictóricos paternos, sin perder nada de la intensa expresión psicológica de sus imaginarios retratados. La técnica en la serie de estampas de *Teste* es muy variable, puesto que, si en muchas de ellas las tramas apretadas de las incisiones y las abundantes mordeduras del ácido esculpen un violento y dramático tenebrismo (véanse *Vecchio con libro aperto*, *Vecchio barbuto*), en muchas otras, en cambio, los trazos nerviosos y ligeros esbozan apenas los volúmenes en retículas abiertas y transparentes, en el seno de una iluminación homogénea y difuminada (véanse *Ritratto di Giambattista Tiepolo*, *Vecchio a capo scoperto*).

El álbum titulado *Idee Pittoresche sopra la Fuga in Egitto di Gesù, Maria e Giuseppe (...)*, aunque es también un trabajo juvenil, resulta sin duda la obra maestra gráfica de Giandomenico Tiepolo: integrado por veinticuatro estampas (más otras tres de frontispicio, título y dedicatoria), este álbum fue grabado de 1750 a 1753, y publicado en 1753 en honor de monseñor Carlos Felipe Greiffenklau, obispo de Würzburg, cuyo Palacio Episcopal estaban por ese entonces decorando los tres Tiepolo. El álbum de la *Fuga in Egitto* está conformado por veinticuatro variantes de la huida de la Sagrada Familia a Egipto, correspondientes a otros tantos episodios o situaciones diferentes imaginariamente sucedidos en esa huida: ocho de esas estampas se exhiben en la presente muestra. En esas láminas de la *Fuga in Egitto*, Giandomenico Tiepolo alcanza las calidades gráficas más elevadas. Sólidamente cimentado en un dibujo ágil y certero, el punzón del artista surca el barniz de base con finos esgrafiados, sutiles y temblorosos, esculpiendo con tan leves toques formas sólidas y volúmenes compactos, rotundos. Hace gala también Giandomenico de una extremada habilidad compositiva y de una fogosa facundia en la invención de formas: sólo así logra el artista distribuir sabiamente en el reducido espacio de tan minúsculas planchas un nutrido grupo de personajes, mientras éstos, enovillados como capullos en amplios ropajes, esbozan con lenta cadencia los más variados movimientos en el marco de una desbordante escenografía urbana o natural. Estas escenas de la *Fuga in Egitto*, que conjugan simultáneamente un meditado equilibrio y un dinamismo grácil y juguetón, resultan a la postre verosímiles en todas sus vertientes, por más que se evidencien fruto de una imaginación barroca. A ello contribuye incluso el marcado gusto por lo anecdótico y lo pintoresco, que el artista deja ya prever en el título mismo dado a la serie: *Idee Pittoresche sopra la Fuga in Egitto (...)*. Por otra parte, Giandomenico logra

en estas veinticuatro estampas de la *Fuga in Egitto* los máximos efectos de luminosidad, de manera bastante similar, aunque un poco más audaz, a como lo había hecho su padre Giambattista en los *Capricci* y en los *Scherzi di fantasia*; análogamente a lo hecho por su padre, también Giandomenico inunda estas estampas con una luz absoluta que se afirma enceguedora en ese blanco del papel virgen que con frecuencia ocupa casi la mitad de la lámina; pero, al contrario de su padre, Giandomenico enfoca esas estampas con una iluminación más contrastada, hasta el punto de hacer vibrar el espectro tonal en todas sus gamas, desde los opacos y casi imperceptibles grises oscuros y las tonalidades transparentes y lechosas de grises intermedios hasta los más explosivos valores de luz absoluta. Así, estos aguafuertes refulgen potentes al conjuero de una luminosidad esplendorosa. Por lo demás, los elevados logros estéticos alcanzados por Giandomenico Tiepolo en estas láminas sirven de magnífico encuadre a un fino carácter poético, a un toque sutil de lirismo, que no desdice en ningún momento la concepción fundamentalmente realista de la escena: no por nada cada una de esas estampas de la *Fuga in Egitto* se convierte en una conmovedora expresión de la espiritualidad íntima de Giandomenico Tiepolo.



119

122



El más joven de los tres de esta dinastía de artistas, Lorenzo Tiepolo (nacido en Venecia en 1736) no llega a alcanzar la fama ni la madurez artística que distinguen a su ilustre padre Giambattista y a su hermano Giandomenico. De biografía un tanto oscura (como consecuencia de haber quedado opacado a la sombra gigante de los otros dos Tiepolo), Lorenzo fue, con su hermano Giandomenico, colaborador de su padre en muchos de los trabajos de decoración mural que se le encomendaron a éste, como los realizados en el Palacio Episcopal de Würzburg y los del Palacio Real de Madrid. Instalado con su padre y su hermano en Madrid en 1762 para cumplir con el encargo de decoración encomendado a Giambattista por el monarca español Carlos III, Lorenzo permanecerá allí los últimos catorce años de su relativamente corta vida: mientras su hermano Giandomenico regresa a Venecia a la muerte de su padre Giambattista en 1770, Lorenzo, amparado por una modesta pensión real, se queda en Madrid, donde muere seis años más tarde (1776) en el umbral de los cuarenta años.

Decorador mural y habilidoso pintor de retratos, Lorenzo deja en su breve existencia una muy escasa producción calcográfica: sólo se conservan de él nueve aguafuertes, todos ellos reproducciones de obras pictóricas de su prestigioso progenitor. Esta circunstancia no nos permite adivinar cuál hubiera podido ser la capacidad de invención de Lorenzo si éste hubiese vivido algunos años más, o si hubiera buscado la creación propia al margen de la mera reproducción de dibujos o cuadros de otros artistas. Resulta, sin embargo, innegable que Lorenzo Tiepolo manifiesta en sus escasos grabados un asombroso dominio técnico. Los rasgos técnico-estilísticos del oficio calcográfico de Lorenzo Tiepolo quedan perfectamente ejemplificados en la estampa *Il Miracolo di San Antonio*, única pieza del autor en esta muestra. Como puede apreciarse en este aguafuerte, Lorenzo —situándose con eso en las antípodas del estilo calcográfico de los otros dos Tiepolo, sobre todo del de Giambattista—, se entretiene pacientemente en una ejecución superelaborada y minuciosa que concede siempre un mimo especial a cada detalle: superponiendo paulatinamente y entretejiendo con meticulosa obsesión las sutiles tramas de trazos ligeros, va creando Lorenzo una generosa gama de grises, que despliega lentamente sus valores desde delicadas modulaciones argénteas hasta macizos negros, pasando por densas grisuras. Al reforzar así las oposiciones tonales del cla-

rosuro, logra de este modo el artista una iluminación más contrastada y unos efectos de mayor dramatismo que en los originales pictóricos, más claros y brillantes, de su padre Giambattista.





Nacido en Venecia en 1688, Antonio Visentini desarrolla una dilatada actividad como pintor, grabador, arquitecto y profesor de perspectiva arquitectónica a lo largo de su casi centenaria existencia. Su amplia producción de grabador comprende, entre otros trabajos, un conjunto de series y álbumes. Se cita en primer lugar la veintena de estampas de las islas venecianas grabadas hacia 1735, editadas en una primera oportunidad por Giovanni Battista Pasquali en 1738 en los veinte libros de la *Istoria d'Italia* de Francesco Guicciardini, y reeditadas cuarenta años más tarde (1777) por el librero Teodoro Viero en un volumen titulado *Isolario Veneto, ovvero Prospettive di XX. Isole situate intorno alla Città di Venezia, Disegnate con esattezza (...) e con maestria incise dal Celebre Antonio Visentini Pittor, ed Architetto (...)*. La obra fundamental de Visentini es, sin embargo, el álbum de treinta y ocho *Vedute di Venezia* derivadas de pinturas de Canaletto: aunque ya en 1735 se había publicado una edición parcial de dieciséis láminas con el título *Prospectus Magni Canalis Venetiarum addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis (...)*, la primera edición completa con las treinta y ocho definitivas *Vedute di Venezia* será publicada por Giovanni Battista Pasquali sólo en 1742 bajo el título *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores, ex Antonii Canal Tabulis XXXVIII. Aere expressi ab Antonio Visentini (...)*. Visentini muere en Venecia el 26 de junio de 1782 a la asombrosa edad de noventa y cuatro años. Escaso es el interés técnico-estilístico de las pequeñísimas (verdaderas miniaturas) estampas de la serie *Litterarum felicitas*: cada una de las trece letras mayúsculas representadas por el artista en este abreviado alfabeto figurado viene ilustrada por un famoso edificio veneciano cuya inicial corresponde precisamente a la letra en cuestión. Mucho mayor es el interés que ofrecen las veinte "vedute" que integran el álbum *Isolario veneto*, cinco de las cuales se exhiben en esta muestra. En los pequeños aguafuertes de este *Isolario veneto* no deja de resultar sorprendente el marcado contraste entre, por una parte, el relativo esquematismo y la rígida rectilinearidad del motivo paisajístico central (resuelto en escuetos prismas y en una trama racional de abundantes verticales y horizontales, desde un enfoque que privilegia en exceso la frontalización) y, por otra parte, el minucioso y retorcido marco barroco que aprisiona al tema arquitectónico entre una intrincada madeja de cornisas, volutas, rocallas y motivos florales (véanse *San Frances-*

*co del Deserto, San Giorgio Maggiore, San Giorgio in Alga, Madonna delle Grazie, San Jacopo di Paludo*). Sin duda ninguna el simplificado lenguaje dibujístico y la casi primitiva técnica de estas estampas no dan, por desgracia, la medida exacta de los altos niveles alcanzados por Visentini en su restante producción gráfica, ni hacen verdadera justicia al genio demostrado por el artista en el oficio calcográfico. Por lo demás, la aparente mediocridad en los resultados técnico-estilísticos de esas estampas es en gran parte una consecuencia natural de la determinante dificultad de insertar composiciones de tamaño complejidad en planchas de tan diminutas proporciones.

Muy diverso es, en cambio, el tratamiento dado por Visentini a las grandes estampas de su serie de *Vedute di Venezia (Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores)*, de las que, muy desafortunadamente, no figura ningún ejemplar en esta exposición. Respeta en ellas el artista la excepcional claridad compositiva que distingue a los óleos del Canaletto, de los que se derivan tales estampas. En estos grandes aguafuertes de Visentini, líneas, formas y volúmenes se distribuyen sabiamente a lo largo y ancho de todo el espacio compositivo, buscando conjuntamente una unidad orgánica y armoniosa: esta integrada unidad compositiva, aunque las más de las veces se afianza soberana sobre la tranquilizadora seguridad de la concordancia y del ritmo (repetición serializada de facetas, aristas, verticales, ventanas, arcos, embarcaciones, etc.), en no pocas ocasiones, en cambio, busca con audacia el riesgo de la discontinuidad y del contraste (oposición de las adustas rectas de los edificios frente a las gráciles curvas de las embarcaciones y de los deshilachados remolinos de las nubes). De este modo, todo lo que hay de severa racionalidad y de contenido recato en la apretada formación de edificios se vuelve abierta espontaneidad en las tremolantes aguas de los canales, y se torna desbocada orgía en esas nubes desgarradas en violento vórtice. Por otra parte, en sus grabados de la serie *Vedute di Venezia* Visentini sabe también traducir con fidelidad la excepcional luminosidad y la brillante opalescencia de la atmósfera de los cuadros originales del Canaletto que le sirven de fuente: las ligeras incisiones del punzón y la sutil mordedura del ácido se alían al blanco del papel virgen para reflejar, sin excesivos contrastes, la límpida transparencia de los cielos y las nubes asoleadas y el reverbero trémulo de las aguas.



*Ant. Visentini f.* VI. ISOLA DI S. FRANCESCO DEL DESERTO. *Apud. Paul. Viare. Ven.*



*Ant. Visentini f.* X. ISOLA DI S. IACOPO DI PALUDO. *Apud. Paul. Viare. Ven.*

Natural de Angarano di Bassano del Grappa, donde ve la luz el 30 de marzo de 1740, Giovanni Volpato entra a los veinte años en la calcografía que Giovanni Battista Remondini había instalado en Bassano: su maestro en este taller es Antonio Baratti. Por sugerencia de Francesco Bartolozzi, se establece en 1762 en Venecia, donde graba, a partir de obras pictóricas de Francesco Maggiotto, una serie de planchas con escenas de género con personajes populares: a esta serie pertenecen precisamente las tres piezas que representan a este artista en la actual exposición, *I giocatori di carte*, *La famiglia contadina* y *La mensa paesana*. Dos años más tarde se establece en Londres durante un cierto tiempo, antes de instalarse en 1769 en Parma, donde trabaja para los Duques de esta ciudad. Enviado luego a Roma por Giuseppe Wagner con el encargo de reproducir calcográficamente los famosos frescos de Rafael Sanzio en las Logias Vaticanas, Volpato se establece definitivamente, a partir de 1772, en la Ciudad Eterna. Allí funda una pequeña escuela de grabado y allí también gasta lo mejor de sus dotes y de sus energías en la poco creativa tarea de reproducir gráficamente las obras de los grandes pintores de los siglos precedentes (Leonardo, Miguel Ángel, Tintoretto, Veronés, Poussin, etc.). Roma es, al fin, la tierra que acoge los despojos mortales de Volpato el 22 de septiembre de 1803.

Volpato es, sin duda, grabador de indiscutibles méritos. Independientemente de su falta de imaginación para crear composiciones personales —se especializó en el grabado de reproducción—, no puede negársele a este artista una notable calidad técnica, que encuentra sus mejores bazas en un dibujo preciso y vivaz, en un uso meticuloso —casi obsesivo— de las tramas y entrecruzamientos de líneas para lograr inusitadas profundidades penumbrales, y en un dramático ambiente lumínico que agudiza hasta el extremo las tensiones claroscureles. Podrá pensarse al final que la técnica de Volpato resulta un tanto mecánica y fría, a pesar de su innegable corrección. Podrá incluso decirse que los pintorescos temas de género abordados por Volpato con un transcurso vagamente moralizante, muy al gusto de la sociedad veneciana de la segunda mitad del siglo XVIII, resultan un tanto anodinos y superficiales. Pero lo que no puede negarse es que Volpato logra en estas estampas, con la combinación de aguafuerte y buril, uno de los juegos de luces y sombras más violentos y espectrales de la calcografía del Settecento veneciano: las figuras protagonistas, fuertemente iluminadas con fragmentarios claros fantasmales, emergen a retazos hacia la

superficie del blanco del papel virgen, mientras los otros elementos de la composición se hunden cada vez más en plúmbas penumbras o en sombras de ébano, cercanas al negro puro, apesadas como están bajo tupidas series de gruesas líneas paralelas, bajo apretados entrecruzamientos y pesadas rejillas.



155



157



*Bello è il veder la rustica famiglia,  
Quando ritorna alla capanna amica.*

*Chi mangia, chi riposa, chi affatica  
Ladron serve fanciullo e Madre e padre.*

Aunque natural de Alemania (nacido en 1706 en Thallendorf, pequeña población bávara cercana a Lindau), Giuseppe (Joseph) Wagner se vincula muy pronto con los artistas vénegos, y, tras su definitivo establecimiento en Venecia en su madura juventud, acabará por ser uno de los representantes más eximios y uno de los maestros más influyentes del grabado veneciano del siglo XVIII. Interesado desde niño en el arte, a pesar de un ambiente familiar poco propicio, Wagner es descubierto y estimulado por el artista vénego Jacopo Amigoni, de visita por tierras alemanas. Amigoni se lleva consigo al joven Wagner en sus viajes de trabajo por Europa y, después de enseñarle dibujo y pintura, lo envía a París para aprender grabado con Laurent de Cars. Amigoni y Wagner gerencian luego en Londres durante un cierto tiempo una sociedad calcográfica, antes de radicarse ambos definitivamente en Venecia en 1739. Por decisión propia, este grabador alemán vincula para siempre su vida, su obra y su destino a la capital vénega. En Venecia funda Wagner su familia con Camilla Cappellan. En esa ciudad funda igualmente el bávaro su celeberrimo taller-tienda de calcografía, abierto a la producción y a la venta de estampas de los mejores grabadores de la región, y destinado a convertirse rápidamente en la más importante escuela de producción y de formación calcográfica de la región vénega, con amplia y prestigiosa irradiación hacia el resto de Italia y de otros países europeos. Es asimismo en Venecia donde Wagner rinde su último aliento el 29 de junio de 1786, después de dejar asegurada la continuidad de su empresa calcográfica en la persona de su hijo. Wagner, considerado por algunos como “el mayor grabador profesional del Settecento veneciano” (Terisio Pignatti), deja tras de sí una abundante producción propia que abarca prácticamente todos los temas y géneros, tratados cada uno de ellos con la habitual maestría técnica que caracteriza a este maestro bávaro. Pero no son sólo sus innegables habilidades técnicas personales las que lo convierten en una de las personalidades más influyentes en el grabado veneciano de las décadas intermedias del siglo XVIII. A esa tan alta influencia contribuyen además las innovaciones técnicas introducidas por Wagner en Venecia, la labor promocional y didáctica desplegada por el bávaro en la ciudad lagunara, y sus incansables esfuerzos por mejorar la calidad técnica y temática del grabado vénego. Wagner irradia este benéfico influjo especialmente desde el taller-tienda de calcografía establecido por él en la capital

vénega, en el que trabajan a sus órdenes y bajo su solita guiatura numerosos discípulos aventajados, y en el que graban también bajo su atenta mirada algunos brillantes colaboradores, como Giambattista Piranesi, Francesco Bartolozzi, Giovanni Battista Brustolon, Giovanni Volpato, Jacopo Leonardi, Fabio Berardi, Antonio Baratti, Andrea Zucchi o Bernardo Zilotti, llamados a convertirse en artistas célebres.

La habilidad técnica excepcionalmente refinada de Wagner es apreciable de algún modo en la estampa (única muestra, por desgracia, y, para colmo, no de las más representativas) que de este artista se exhibe en la presente exposición: *La Chiesa dei Gesuati*. En esta composición vedutística se percibe claramente la sapiente combinación de aguafuerte y buril que Wagner había aprendido en París entre los grabadores franceses, y que él introduce y difunde ampliamente en Venecia a partir de 1739 con entusiástica acogida por parte de los grabadores vénegos. Dicha innovación técnica, aunque inventada y utilizada ya en el siglo precedente, había sido exitosamente resucitada y perfeccionada en la Francia del siglo XVII por Gerard Audran. Mediante esta técnica combinada se mezclan incisiones duras y profundas (provocadas especialmente por el aguafuerte) con rasgos finos y suaves (realizados sobre todo al grabar directamente el metal con el buril, sin posterior mordedura del ácido); con la mezcla de ambas técnicas y aprovechando los ya clásicos recursos calcográficos de las series de líneas paralelas y de los entrecruzamientos de tramas lineales, se logra un conjunto de sutiles gamas y sfumaturas claroscureales de convincente efecto pictórico. Testimonio elocuente de esta técnica innovadora es *La Chiesa dei Gesuati*. Por debajo del dibujo veraz y riguroso que ciñe sólidamente la composición en esta estampa, Wagner hace crecer en arborescencia un plexo de sutiles tramas y retículas de líneas delicadamente moduladas, mediante las cuales conforma una variada panoplia de luces argénteas, tenues penumbras y sonoras sombras, hasta constituir un armonioso conjunto de transparente atmósfera aterciopelada.



No son muchos los datos biográficos que se conservan de Bernardo Zilotti. Nacido en 1730 en Borgo, población cercana a Bassano, este artista se inicia en el grabado en la calcografía de los Remondini en Bassano. Ordenado luego sacerdote, Zilotti se establece en Venecia, donde frecuenta el taller-tienda de calcografía de Giuseppe Wagner, mientras traba igualmente amistad con el grabador Francesco Bartolozzi. En la ciudad de los Doges, Zilotti graba una serie de paisajes a partir de obras pictóricas de Michele Marieschi, Francesco Simoni y otros célebres pintores, al tiempo que talla un conjunto de planchas con escenas paisajísticas de su propia invención. Su vida se extingue en Venecia en 1795 a los sesenta y cinco años.

La obra de Zilotti, al parecer poco numerosa y no muy estudiada, consiste fundamentalmente en un núcleo de pintorescos paisajes campestres y pastorales, en los que unos cuantos personajes bucólicos (pastorcillos, campesinos, pescadores, peregrinos, ciudadanos en solaz) comparten, por lo general con algunos animales, los dilatados espacios de una naturaleza agreste, fantiosamente idílica, hecha toda ella de árboles frondosos, de remansadas aguas, de tierras abruptas, de serpenteantes caminos, de cielos arremolinados, de viejas aldeas y caseríos dominados por vetustos torreones. Tales escenas campestres de naturaleza desbordante y fabulosa —de las que son perfectos ejemplos las tres estampas en exhibición, *Paesaggio con due pellegrini*, *Paesaggio con gregge e pescatrice*, y *Paesaggio fantastico*—, señalan sin duda la premonitoria veta romántica discernible ya en muchas de las manifestaciones del barroco italiano. Zilotti atrapa estas fantasías paisajísticas mediante un dibujo suelto, con frecuencia poco académico, y a través de los firmes trazos de una técnica al aguafuerte bastante libre y espontánea, cuya ingenua desenvoltura toca a veces, sin rubor, los linderos de la rusticidad. Zilotti trata los objetos en su superficie o tegumento, rasguñándolos unidireccionalmente con una serie de breves trazos nerviosos hechos a mano alzada, a veces en forma de guiones o de largas comas, a veces incluso en forma de ligeras motas o puntos, pero en todos los casos evitando los tramados y entrecruzamientos de los grabadores de técnica más refinada. A pesar de la relativa primitividad técnica y del franco abocetamiento de su factura "impresionista", consigue Zilotti en sus aguafuertes un sobrio dinamismo en el dibujo y algunos acertados toques de grata luminosidad que dan a sus láminas un cierto carácter de ingenua frescura.



159



161



JACOPO AMIGONI

- 1 **Céfiro y Flora**  
*Zeffiro e Flora*  
aguafuerte y buril  
g. 260 x 353 mm, pl. 292 x 364 mm

ANTONIO BARATTI

- 2 **Anfiteatro en Plaza San Marcos en honor de los Condes del Norte**  
*Arena in Piazza S. Marco in onore dei Conti del Nord*  
aguafuerte y buril  
g. 262 x 390 mm, pl. 292 x 412 mm

BERNARDO BELLOTTO

- 3 **El foso del Palacio Zwinger en Dresde**  
*Il fossato dello Zwinger a Dresda*  
aguafuerte  
g. 525 x 804 mm, pl. 553 x 836 mm

BERNARDO BELLOTTO

- 4 **Vista del Palacio Zwinger en Dresde**  
*Veduta dello Zwinger a Dresda*  
aguafuerte  
g. 520 x 798 mm, pl. 542 x 826 mm

BERNARDO BELLOTTO

- 5 **El mercado nuevo de Dresde**  
*Il mercato nuovo di Dresda*  
aguafuerte  
g. 525 x 806 mm, pl. 548 x 840 mm

FABIO BERARDI

- 6 **Capricho con la Iglesia del Redentor**  
*Capriccio con la Chiesa del Redentore*  
aguafuerte y buril  
g. 302 x 475 mm, pl. 351 x 488 mm

GIAMBATTISTA BRUSTOLON

- 7 Plancha de **El Dux en púlpito en la Plaza San Marcos**  
*Rame di Il Doge in pozzetto in Piazza S. Marco*  
aguafuerte y buril  
445 x 575 mm

GIAMBATTISTA BRUSTOLON

- 8 **El Dux en púlpito en la Plaza San Marcos**  
*Il Doge in pozzetto in Piazza S. Marco*  
aguafuerte y buril  
g. 377 x 542 mm, pl. 445 x 575 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 9 **Frontispicio**  
*Frontespizio*  
aguafuerte  
g. 291 x 422 mm, pl. 294 x 426 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 10 **La Torre de Malghera**  
*La Torre di Malghera*  
aguafuerte  
g. 294 x 424 mm, pl. 297 x 427 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 11 **Vista de Mestre**  
*Veduta di Mestre*  
aguafuerte  
g. 294 x 424 mm, pl. 300 x 428 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 12 **En el Dolo**  
*Al Dolo*  
aguafuerte  
g. 295 x 424 mm, pl. 298 x 427 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 13 **A las puertas del Dolo**  
*Alle porte del Dolo*  
aguafuerte  
g. 293 x 423 mm, pl. 296 x 427 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 14 **Las puertas del Dolo**  
*Le porte del Dolo*  
aguafuerte  
g. 296 x 426 mm, pl. 298 x 429 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 15 **Santa Justina en el Prado del Valle**  
*Santa Giustina in Prato della Valle*  
aguafuerte  
g. 293 x 422 mm, pl. 297 x 428 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 16 **El Prado del Valle**  
*Il Prato della Valle*  
aguafuerte  
g. 295 x 424 mm, pl. 300 x 428 mm

ANTONIO CANAL, EL CANALETTO

- 17 **El pórtico con la linterna**  
*Il portico con la lanterna*  
aguafuerte  
g. 295 x 428 mm, pl. 298 x 430 mm

- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 18 **Vista de una ciudad a la orilla de un río**  
*Veduta di una città sulla riva di un fiume*  
aguafuerte  
g. 293 x 424 mm, pl. 296 x 426 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 19 **Vista fantástica de Padua**  
*Veduta fantastica di Padova*  
aguafuerte  
g. 294 x 425 mm, pl. 299 x 427 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 20 **La casa con el año MDCCXLI**  
*La casa con la data MDCCXLI*  
aguafuerte  
g. 295 x 212 mm, pl. 297 x 215 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 21 **La casa con el peristilo**  
*La casa con il peristillo*  
aguafuerte  
g. 294 x 213 mm, pl. 297 x 215 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 22 **Vista de una ciudad con la tumba de un obispo**  
*Veduta di una città con la tomba di un vescovo*  
aguafuerte  
g. 293 x 298 mm, pl. 300 x 301 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 23 **La librería**  
*La libreria*  
aguafuerte  
g. 142 x 205 mm, pl. 145 x 208 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 24 **La Piera del Bando**  
*La Piera del Bando*  
aguafuerte  
g. 141 x 208 mm, pl. 142 x 210 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 25 **El mercado sobre el muelle**  
*Il mercato sul molo*  
aguafuerte  
g. 142 x 207 mm, pl. 143 x 208 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 26 **Las prisiones**  
*Le prigioni*  
aguafuerte  
g. 141 x 208 mm, pl. 143 x 210 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 27 **Paisaje montañoso con tres puentes**  
*Paesaggio montano con tre ponti*  
aguafuerte  
g. 140 x 206 mm, pl. 143 x 210 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 28 **El monumento ecuestre**  
*Il monumento equestre*  
aguafuerte  
g. 139 x 205 mm, pl. 142 x 207 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 29 **La terraza**  
*La terrazza*  
aguafuerte  
g. 140 x 208 mm, pl. 143 x 210 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 30 **Las Procuradurías Nuevas y San Geminiano**  
*Le Procuratie Nuove e S. Geminiano*  
aguafuerte  
g. 143 x 209 mm, pl. 145 x 211 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 31 **El mercado en el Dolo**  
*Il mercato al Dolo*  
aguafuerte  
g. 140 x 205 mm, pl. 144 x 209 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 32 **Paisaje con peregrino en oración**  
*Paesaggio con pellegrino in preghiera*  
aguafuerte  
g. 139 x 206 mm, pl. 142 x 210 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 33 **Paisaje con torreón y dos pilastras en ruinas**  
*Paesaggio con torrione e due pilastri in rovina*  
aguafuerte  
g. 140 x 206 mm, pl. 143 x 210 mm

- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 34 **Paisaje con mujer sacando agua de un pozo**  
*Paesaggio con donna che attinge acqua da un pozzo*  
aguafuerte  
g. y pl. 138 x 206 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 35 **Vista fantástica de la Iglesia de Santiago en Rialto**  
**Veduta fantastica di S. Giacomo a Rialto**  
aguafuerte  
g. 137 x 210 mm, pl. 143 x 214 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 36 **Paisaje con monumentos en ruinas**  
*Paesaggio con monumenti in rovina*  
aguafuerte  
g. 137 x 212 mm, pl. 144 x 215 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 37 **Fragmento de la tumba de un obispo**  
*Frammento della tomba di un Vescovo*  
aguafuerte  
g. 215 x 127 mm, pl. 220 x 130 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 38 **El carro pasando sobre el puente**  
*Il carro che passa sul ponte*  
aguafuerte  
g. 140 x 124 mm, pl. 143 x 124 mm
- ANTONIO CANAL, EL CANALETTO
- 39 **El pequeño monumento**  
*Il piccolo monumento*  
aguafuerte  
g. 115 x 82 mm, pl. 120 x 84 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 40 **Vista de la Iglesia Ducal de San Marcos**  
*Veduta della Chiesa Ducale di S. Marco*  
aguafuerte  
g. 210 x 294 mm, pl. 246 x 321 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 41 **Vista de la Pequeña Loggia en la Plaza San Marcos**  
*Veduta della Loggetta in Piazza S. Marco*  
aguafuerte  
g. 210 x 295 mm, pl. 328 x 500 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 42 **Las Procuradurías Nuevas en Plaza San Marcos**  
*Procuratie Nuove in Piazza S. Marco*  
aguafuerte  
g. 205 x 289 mm, pl. 230 x 309 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 43 **Vista de la Plaza San Marcos hacia San Geminiano**  
*Veduta della Piazza S. Marco verso S. Geminiano*  
aguafuerte  
g. 221 x 290 mm, pl. 248 x 321 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 44 **El Puente de Rialto**  
*Ponte di Rialto*  
aguafuerte  
g. 208 x 294 mm, pl. 335 x 485 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 45 **Vista de la Iglesia de Santa María la Hermosa hacia la plaza**  
*Veduta della Chiesa di S. Maria Formosa verso il campo*  
aguafuerte  
g. 210 x 294 mm, pl. 245 x 322 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 46 **El Palacio Lin en San Samuel sobre el Canal Grande**  
*Palazzo Lin a S. Samuele sopra il Canal Grande*  
aguafuerte  
g. 209 x 292 mm, pl. 244 x 315 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 47 **El Palacio Cavalli en San Vital sobre el Canal Grande**  
*Palazzo Cavalli a S. Vitale sopra Canal Grande*  
aguafuerte  
g. 207 x 295 mm, pl. 242 x 316 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 48 **Vista exterior de las puertas del Arsenal**  
*Veduta esteriore delle porte dell'Arsenale*  
aguafuerte  
g. 221 x 292 mm, pl. 245 x 327 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 49 **Vista de la Aduana Marítima**  
*Veduta della Dogana de Mar*  
aguafuerte  
g. 209 x 239 mm, pl. 250 x 322 mm

- LUCA CARLEVARIJS
- 50 **La Escuela de San Roque**  
*Scuola di S. Rocco*  
aguafuerte  
g. 182 x 290 mm, pl. 203 x 295 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 51 **Las Procuradurías Viejas**  
*Le Procuratie Vecchie*  
aguafuerte  
g. 187 x 289 mm, pl. 205 x 290 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 52 **Vista de la Placita**  
*Veduta della Piazzetta*  
aguafuerte  
g. 210 x 296 mm, pl. 249 x 323 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 53 **El Palacio Grimani en San Polo**  
*Palazzo Grimani a S. Polo*  
aguafuerte  
g. 187 x 294 mm, pl. 245 x 319 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 54 **Vista de Santa María la Hermosa hacia el canal**  
*Veduta di S. Maria Formosa verso il canale*  
aguafuerte  
g. 209 x 294 mm, pl. 242 x 313 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 55 **La Iglesia de San Geminiano**  
*Chiesa di S. Geminiano*  
aguafuerte  
g. 208 x 293 mm, pl. 227 x 303 mm
- LUCA CARLEVARIJS
- 56 **El Palacio Contarini en San Trovaso sobre el Canal Grande**  
*Palazzo Contarini a S. Trovaso sopra Canal Grande*  
aguafuerte  
g. 205 x 291 mm, pl. 247 x 315 mm
- IGNAZIO COLOMBO
- 57 **Vista nocturna del Prado del Valle en Padua**  
*Veduta notturna del Prato della Valle a Padova*  
aguafuerte y buril  
g. 513 x 919 mm, pl. 615 x 966 mm
- IGNAZIO COLOMBO
- 58 **Vendedor de arena**  
*Venditore di sabbia*  
aguafuerte y buril  
g. 225 x 125 mm, pl. 285 x 185 mm
- IGNAZIO COLOMBO
- 59 **Limpiachimeneas**  
*Spazzacamino*  
aguafuerte y buril  
g. 217 x 165 mm, pl. 280 x 185 mm
- IGNAZIO COLOMBO
- 60 **Vendedora de flores**  
*Venditrice di fiori*  
aguafuerte y buril  
g. 214 x 164 mm, pl. 282 x 182 mm
- GIAN FRANCESCO COSTA
- 61 **Los rinocerontes**  
*I rinoceronti*  
aguafuerte  
g. 225 x 320 mm, pl. 248 x 327 mm
- GIANNANTONIO FALDONI
- 62 **Retrato de Anton Maria Zanetti di Girolamo**  
*Ritratto di Anton Maria Zanetti di Girolamo*  
buril  
g. 270 x 186 mm, pl. 278 x 192 mm
- GIANNANTONIO FALDONI
- 63 **Retrato de Luca Carlevarijs**  
*Ritratto di Luca Carlevarijs*  
buril  
g. 277 x 219 mm, pl. 320 x 230 mm
- GIANNANTONIO FALDONI
- 64 **La casa de campo**  
*La villeggiatura*  
buril  
g. 415 x 345 mm, pl. 475 x 378 mm
- GIULIANO GIAMPICCOLI
- 65 **Frontispicio**  
*Frontespizio*  
aguafuerte y buril  
g. 285 x 405 mm, pl. 320 x 413 mm
- GIULIANO GIAMPICCOLI
- 66 **Paisaje con jinete y lavandera**  
*Paesaggio con cavaliere e lavandaia*  
aguafuerte y buril  
g. 300 x 422 mm, pl. 315 x 430 mm

- GIACOMO LEONARDIS  
67 **El triunfo de Flora**  
*Il trionfo di Flora*  
aguafuerte y buril  
g. 317 x 420 mm, pl. 360 x 440 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
68 **Alegoría de la realeza protectora de las artes**  
*Allegoria della regalità protettrice delle arti*  
aguafuerte y buril  
g. 317 x 416 mm, pl. 360 x 439 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
69 **Ruinas arquitectónicas con figuras, estatua ecuestre y obelisco**  
*Rovine architettoniche con figure, Statua equestre ed Obelisco*  
aguafuerte y buril  
g. 295 x 234 mm, pl. 336 x 443 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
70 **Aparición de la Virgen a San Jerónimo**  
*Apparizione della Madonna a S. Gerolamo*  
aguafuerte y buril  
g. 416 x 299 mm, pl. 467 x 330 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
71 **El Juicio Universal**  
*Il Giudizio Universale*  
aguafuerte y buril  
g. 655 x 280 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
72 **El anfiteatro en Plaza San Marcos para los festejos de los Duques del Norte**  
*L'Arena in Piazza S. Marco per i festeggiamenti dei Duchi del Nord*  
aguafuerte y buril  
g. 399 x 694 mm, pl. 490 x 730 mm
- GIACOMO LEONARDIS  
73 **Vista de la Logia erigida en la plaza de los Santos Juan y Pablo para la visita de Pío VI**  
*Veduta della Loggia eretta in SS. Giovanni e Paolo per la visita di Pio VI*  
aguafuerte y buril  
g. 327 x 455 mm, pl. 371 x 485 mm
- ALESSANDRO LONGHI  
74 **La Pintura y el Mérito**  
*La Pittura e il Merito*  
aguafuerte  
g. 367 x 256 mm, pl. 430 x 275 mm
- ALESSANDRO LONGHI  
75 **El filósofo Pitágoras**  
*Il filosofo Pitagora*  
aguafuerte  
g. 368 x 248 mm, pl. 430 x 267 mm
- ALESSANDRO LONGHI  
76 **El balle rústico**  
*Il ballo rustico*  
aguafuerte  
g. 355 x 275 mm, pl. 370 x 275 mm
- ALESSANDRO LONGHI  
77 **El Club**  
*Il ridotto*  
aguafuerte  
g. 374 x 462 mm, pl. 402 x 475 mm
- ALESSANDRO LONGHI  
78 **La caseta del Borgogna**  
*Il casotto del Borgogna*  
aguafuerte  
g. 365 x 462 mm, pl. 402 x 469 mm
- DOMENICO LOVISA  
79 **Vista de la Ensenada de la Misericordia**  
*Veduta della Sacca della Misericordia*  
aguafuerte  
g. 362 x 496 mm, pl. 434 x 584 mm
- DOMENICO LOVISA  
80 **Vista de la Plaza San Zanipolo**  
*Veduta di Campo S. Zanipolo*  
aguafuerte  
g. 345 x 467 mm, pl. 434 x 584 mm
- MICHELE MARIESCHI  
81 **La Placita de los pequeños leones**  
*Piazzetta dei leoncini*  
aguafuerte  
g. 305 x 441 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
82 **La Placita San Marcos**  
*Piazzetta San Marco*  
aguafuerte  
g. 307 x 471 mm, pl. 630 x 477 mm

- MICHELE MARIESCHI  
83 **El Puente de Rialto**  
*Il Ponte di Rialto*  
aguafuerte  
g. 313 x 462 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
84 **El Canal Grande en Rialto**  
*Il Canal Grande a Rialto*  
aguafuerte  
g. 308 x 462 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
85 **El Arsenal**  
*L'Arsenale*  
aguafuerte  
g. 307 x 467 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
86 **La Iglesia de la Salud**  
*La Salute*  
aguafuerte  
g. 312 x 464 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
87 **La Iglesia de San Roque**  
*S. Rocco*  
aguafuerte  
g. 308 x 468 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
88 **La Iglesia de los Santos Juan y Pablo**  
*SS. Giovanni e Paolo*  
aguafuerte  
g. 306 x 442 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
89 **La Iglesia de San Jorge**  
*S. Giorgio*  
aguafuerte  
g. 310 x 461 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
90 **La Iglesia de los Frailes**  
*I Frari*  
aguafuerte  
g. 310 x 461mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
91 **La Iglesia de Santa María la Hermosa**  
*S. Maria Formosa*  
aguafuerte  
g. 308 x 467 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
92 **Ca' Pesaro**  
*Ca' Pesaro*  
aguafuerte  
g. 324 x 467 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
93 **El Canal Grande después de Rialto**  
*Il Canal Grande dopo Rialto*  
aguafuerte  
g. 312 x 462 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
94 **La Iglesia de San Jeremías**  
*S. Geremia*  
aguafuerte  
g. 310 x 460 mm, pl. 630 x 477 mm
- MICHELE MARIESCHI  
95 **La regata en Ca' Foscari**  
*La regata a Ca' Foscari*  
aguafuerte  
g. 325 x 462 mm, pl. 630 x 477 mm
- PIER ANTONIO NOVELLI  
96 **Cabeza**  
*Testa*  
aguafuerte  
g. y pl. 75 x 57 mm
- PIER ANTONIO NOVELLI  
97 **San Pablo el Ermitaño y San Antonio Abad**  
*S. Paolo eremita e S. Antonio abate*  
aguafuerte  
g. 230 x 178 mm, pl. 249 x 185 mm
- FRANCESCO DEL PEDRO  
98 **Bacanal con amorcillos**  
*Baccanale di putti*  
aguafuerte y buril  
g. 313 x 420 mm, pl. 315 x 425 mm
- FRANCESCO DEL PEDRO  
99 **Ariadna**  
*Arianna*  
aguafuerte y buril  
g. 283 x 283 mm, pl. 392 x 324 mm

- FRANCESCO DEL PEDRO  
100 **El pensador**  
*Il penseroso*  
aguafuerte y buril  
g. 230 x 180 mm, pl. 302 x 220 mm
- GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA  
101 Plancha del **Autorretrato**  
*Rame dell'Autoritratto*  
aguafuerte  
61 x 50 mm
- GIOVANNI BATTISTA PIRANESI  
102 **Vista de la fachada de la Basílica de San Juan de Leirán**  
*Veduta della facciata della Basilica di S. Giovanni Laterano*  
aguafuerte  
g. 489 x 709 mm, pl. 495 x 715 mm  
Colección Museo de Bellas Artes de Caracas  
R. 79.2  
Donación Claudio Perna
- GIOVANNI BATTISTA PIRANESI  
103 **Vista de la Villa Adriana en Tívoli**  
*Veduta della Villa Adriana a Tivoli*  
aguafuerte  
g. 433 x 573 mm, pl. 444 x 579 mm  
Colección Museo de Bellas Artes de Caracas  
R. 74.157  
Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad 'Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas'
- MARCO PITTERI  
104 **Retrato de Carlo Goldoni con peluca**  
*Ritratto di Carlo Goldoni con parrucca*  
buril  
g. 421 x 335 mm, pl. 455 x 352 mm
- MARCO PITTERI  
105 **Retrato de Carlo Goldoni con gorra**  
*Ritratto di Carlo Goldoni con berretto*  
buril  
g. 421 x 335 mm, pl. 455 x 352 mm
- ANTONIO SANDI  
106 **La Isla de San Clemente**  
*Isola S. Clemente*  
aguafuerte y buril  
g. 274 x 407 mm, pl. 320 x 427 mm
- ANTONIO SANDI  
107 **La Isla de Portosecco**  
*Isola di Portosecco*  
aguafuerte y buril  
g. 275 x 405 mm, pl. 330 x 431 mm
- ANTONIO SANDI  
108 **La Isla de Santa María de las Gracias**  
*Isola di S. Maria delle Grazie*  
aguafuerte y buril  
g. 276 x 409 mm, pl. 330 x 431 mm
- ANTONIO SANDI  
109 **Las murallas**  
*I murazzi*  
aguafuerte y buril  
g. 384 x 630 mm, pl. 447 x 660 mm
- ANTONIO SANDI  
110 **La playa**  
*Il Lido*  
aguafuerte y buril  
g. 391 x 630 mm, pl. 450 x 660 mm
- ANTONIO SANDI  
111 **El puerto de Malamocco**  
*Il porto di Malamocco*  
aguafuerte y buril  
g. 381 x 630 mm, pl. 445 x 658 mm
- FELICITA SARTORI  
112 **Retrato de Gaspara Stampa**  
*Ritratto di Gaspara Stampa*  
buril  
g. 165 x 136 mm, pl. 217 x 146 mm
- FELICITA SARTORI  
113 **Emblema alegórico de Venecia**  
*Emblema allegorico di Venezia*  
buril  
g. 387 x 270 mm, pl. 405 x 284 mm
- GIAMBATTISTA TIEPOLO  
114 Plancha de **Mujer arrodillada a los pies de un altar**  
*Rame di Donna in ginocchio ai piedi di un'ara*  
aguafuerte  
228 x 172 mm
- GIAMBATTISTA TIEPOLO  
115 **Seis personas mirando una serpiente**  
*Sei persone guardano un serpente*  
aguafuerte  
g. 230 x 176 mm, pl. 263 x 195 mm

- GIAMBATTISTA TIEPOLO  
**116 Dos magos y un niño**  
*Due maghi e un bambino*  
 aguafuerte  
 g. 228 x 177 mm, pl. 264 x 195 mm
- GIAMBATTISTA TIEPOLO  
**117 Tres soldados y un muchacho acostado**  
*Tre soldati e un ragazzo disteso*  
 aguafuerte  
 g. y pl. 142 x 175 mm  
 Colección Museo de Bellas Artes de Caracas  
 R. 74.182  
 Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad  
 'Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas'
- GIAMBATTISTA TIEPOLO  
**118 Astrólogo y joven soldado**  
*Astrologo e giovane soldato*  
 aguafuerte  
 g. y pl. 135 x 172 mm  
 Colección Museo de Bellas Artes de Caracas  
 R. 74.181  
 Donación C.A. Tabacalera Nacional y Sociedad  
 'Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas'
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**119 La Última Cena**  
*L'Ultima Cena*  
 aguafuerte  
 g. 306 x 159 mm, pl. 360 x 198 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**120 Tres adolescentes arrodillados, con vasos y papagayo**  
*Tre adolescenti in ginocchio, vasi e pappagallo*  
 aguafuerte  
 g. 200 x 289 mm, pl. 202 x 293 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**121 José anuncia la salida a María**  
*Giuseppe annuncia a Maria la partenza*  
 aguafuerte  
 g. 178 x 233 mm, pl. 188 x 243 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**122 La Sagrada Familia descansa bajo una palmera junto a una campesina**  
*La Sacra Famiglia sosta sotto una palma vicino a una contadina*  
 aguafuerte  
 g. 180 x 240 mm, pl. 188 x 243 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**123 La Sagrada Familia sale de las puertas de una ciudad**  
*La Sacra Famiglia esce dalle porte di una città*  
 aguafuerte  
 g. 180 x 237 mm, pl. 187 x 243 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**124 La Sagrada Familia pasa junto un pastor y su rebaño**  
*La Sacra Famiglia passa vicino ad un pastor e al suo gregge*  
 aguafuerte  
 g. 181 x 238 mm, pl. 188 x 242 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**125 María sostenida por un ángel mientras José la sigue con el asno**  
*Maria sostenuta da un angelo e Giuseppe segue con l'asinello*  
 aguafuerte  
 g. 182 x 241 mm, pl. 187 x 246 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**126 María sostenida por un ángel y José con el cesto pasan junto a un rebaño**  
*Maria sostenuta da un angelo e Giuseppe con la gerla passano accanto a un gregge*  
 aguafuerte  
 g. 178 x 240 mm, pl. 185 x 241 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**127 La Sagrada Familia llega a las puertas de una ciudad**  
*La Sacra Famiglia arriva alla porta di una città*  
 aguafuerte  
 g. 183 x 244 mm, pl. 187 x 248 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**128 María sostenida por dos ángeles y seguida por José**  
*Maria sostenuta da due angeli segue Giuseppe*  
 aguafuerte  
 g. 180 x 238 mm, pl. 187 x 243 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
**129 Plancha del Retrato de Giambattista Tiepolo**  
 Rame del Ritratto di Giambattista Tiepolo  
 aguafuerte  
 120 x 94 mm

- GIANDOMENICO TIEPOLO  
130 **Anciano con cabeza descubierta**  
*Vecchio a capo scoperto*  
aguafuerte  
g. 143 x 108 mm, pl. 151 x 113 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
131 **Anciano con libro abierto**  
*Vecchio con libro aperto*  
aguafuerte  
g. 137 x 108 mm, pl. 141 x 109 mm
- GIANDOMENICO TIEPOLO  
132 **Plancha de Anciano barbudo**  
*Rame di Vecchio barbuto*  
aguafuerte  
139 x 108 mm
- LORENZO TIEPOLO  
133 **El milagro de San Antonio**  
*Il miracolo di S. Antonio*  
aguafuerte  
g. 328 x 196 mm, pl. 347 x 212 mm
- DIONIGI VALESI  
134 **El Canal Grande en la orilla de Biasio**  
*Il Canal Grande alla riva di Biasio*  
aguafuerte y buril  
g. 364 x 618 mm, pl. 401 x 637 mm
- DIONIGI VALESI  
135 **La Isla de San Jorge el Mayor**  
*L'Isola di S. Giorgio Maggiore*  
aguafuerte y buril  
g. 362 x 602 mm, pl. 410 x 640 mm
- DIONIGI VALESI  
136 **Capricho arquitectónico con figuras**  
*Capriccio architettonico con figure*  
aguafuerte y buril  
g. 349 x 274 mm, pl. 403 x 312 mm
- DIONIGI VALESI  
137 **Pórtico del Palacio Ducal**  
*Sottoportico di Palazzo Ducal*  
aguafuerte y buril  
g. 358 x 273 mm, pl. 385 x 284 mm
- ANTONIO VISENTINI  
138 **San Francisco del Desierto**  
*S. Francesco del Deserto*  
aguafuerte  
pl. 80 x 175 mm
- ANTONIO VISENTINI  
139 **San Jorge el Mayor**  
*S. Giorgio Maggiore*  
aguafuerte  
pl. 80 x 175 mm
- ANTONIO VISENTINI  
140 **San Jorge en Alga**  
*S. Giorgio in Alga*  
aguafuerte  
pl. 80 x 175 mm
- ANTONIO VISENTINI  
141 **La Virgen de las Gracias**  
*Madonna delle Grazie*  
aguafuerte  
pl. 80 x 175 mm
- ANTONIO VISENTINI  
142 **San Jacobo de Paludo**  
*S. Jacopo di Paludo*  
aguafuerte  
pl. 80 x 175 mm
- ANTONIO VISENTINI  
143 **Frontispicio**  
*Frontespizio*  
aguafuerte  
g. y pl. 62 x 87 mm
- ANTONIO VISENTINI  
144 **Letra A**  
*Lettera A*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 53 x 53 mm
- ANTONIO VISENTINI  
145 **Letra C**  
*Lettera C*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52 mm
- ANTONIO VISENTINI  
146 **Letra D**  
*Lettera D*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52
- ANTONIO VISENTINI  
147 **Letra E**  
*Lettera E*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52 mm

- ANTONIO VISENTINI  
148 **Letra I**  
*Lettera I*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52 mm
- ANTONIO VISENTINI  
149 **Letra L**  
*Lettera L*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 54 x 54 mm
- ANTONIO VISENTINI  
150 **Letra M**  
*Lettera M*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 53 x 53 mm
- ANTONIO VISENTINI  
151 **Letra N**  
*Lettera N*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52 mm
- ANTONIO VISENTINI  
152 **Letra Q**  
*Lettera Q*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 53 x 53 mm
- ANTONIO VISENTINI  
153 **Letra R**  
*Lettera R*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 53 x 53
- ANTONIO VISENTINI  
154 **Letra S**  
*Lettera S*  
aguafuerte  
g. 49 x 49 mm, pl. 52 x 52 mm
- GIOVANNI VOLPATO  
155 **Los jugadores de cartas**  
*I giocatori di carte*  
aguafuerte y buril  
g. 314 x 418 mm, pl. 360 x 460 mm
- GIOVANNI VOLPATO  
156 **La familia campesina**  
*La famiglia contadina*  
aguafuerte y buril  
g. 311 x 419 mm, pl. 362 x 446 mm
- GIOVANNI VOLPATO  
157 **La mesa campesina**  
*La mensa paesana*  
aguafuerte y buril  
g. 313 x 419 mm, pl. 362 x 447 mm
- GIUSEPPE (JOSEPH) WAGNER  
158 **La Iglesia de los Jesuitas**  
*Chiesa dei Gesuati*  
aguafuerte y buril  
g. 306 x 466 mm, pl. 343 x 488 mm
- BERNARDO ZILOTTI  
159 **Paisaje con rebaño y pescadora**  
*Paesaggio con gregge e pescatrice*  
aguafuerte  
g. 363 x 475 mm, pl. 388 x 487 mm
- BERNARDO ZILOTTI  
160 **Paisaje con dos peregrinos**  
*Paesaggio con due pellegrini*  
aguafuerte  
g. 357 x 473 mm, pl. 381 x 485 mm
- BERNARDO ZILOTTI  
161 **Paisaje fantástico**  
*Paesaggio fantastico*  
aguafuerte  
g. 374 x 562 mm, pl. 408 x 578 mm

Museo de Bellas Artes de Caracas  
8 de octubre-15 de diciembre de 1985  
Exposición n° 861  
Catálogo n° 768  
Curador de la Exposición y del Catálogo:  
José María Salvador  
Coordinación del Catálogo:  
José María Salvador  
Traducciones del italiano: Mattia Carpentieri y  
José María Salvador  
Fotografía: Museo Correr de Venecia  
Fotocomposición: Textos Capitolio S.A.  
Impresión: Cromotip  
Edición: 2000 ejemplares  
Depósito Legal: ISBN 980-238-004-0