

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

TEODORO MICIANO EN SUS GRABADOS

Teodoro Miciano en sus grabados

Teodoro Miciano es un artista que, en su vida, ha dedicado una gran parte de su obra al grabado. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos.

El artista es un hombre que, en su vida, ha dedicado una gran parte de su obra al grabado. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos.

El artista es un hombre que, en su vida, ha dedicado una gran parte de su obra al grabado. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos. Su estilo es muy peculiar, y se caracteriza por una gran sencillez y una gran expresividad. Sus grabados son muy sencillos, pero a la vez muy ricos en contenido. El artista utiliza una gran variedad de técnicas, desde el grabado en madera hasta el grabado en metal. Su obra es muy diversa, y abarca una gran variedad de temas. En sus grabados, Miciano trata temas muy variados, desde la vida cotidiana hasta temas más profundos y filosóficos.

TEODORO MICIANO EN SUS GRABADOS

Con amistosa emoción acudí a la cita que se me hizo para el *homenaje póstumo* a Teodoro Miciano, calificado por el acierto de hacer en su honor lo que más puede honrarle: mostrar sus obras, parte de su obra, al menos. Gracias sean dadas a la Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla por haber rendido este recuerdo al gran artista de Jerez y a su obra.

El recuerdo de *su amistad* y de *su arte* es para mí como un chispazo rápido, que aviva su figura desaparecida, como un fulgor que me hace presentes sus talentos y valores humanos, tan apreciados por mí en el lapso breve de unos años en que pude gozar de su trato y de su conversación. La palabra *goce* puede parecer inadecuada, porque Teodoro Miciano era lo más opuesto al *andaluz bullanguero* y brillante del *cliché estereotipado*, porque, aunque adornado de la gracia de un ingenio fino y agudo, era un hombre reservado, prudente, silencioso, que desde sus pausas llenas de sentido sabía sonreír con filosofía de la *pedantería* y de la *estupidex* humana, de la petulancia egocéntrica de muchos de sus colegas, sobre todo, los aficionados a pontificar y a buscar de cualquier manera la exhibición de su insensatez.

Su silencio habitual, cortado a veces por rasgos de humor agudísimos, venía de su conocimiento de la vida y de los escarmientos que le había traído, de su filosofía, podríamos decir. Si menciono la filosofía a propósito de Miciano, debería ser para acordarme de *Diógenes*, el que buscaba, con un farol encendido en pleno mediodía, al Hombre. Porque sabía, como lo sabemos lo que hemos vivido mucho y hemos recibido con frecuencia esos escarmientos de la vida, cuán difícil es encontrar una persona cabal, dotada de la humanidad, la rectitud y la amenidad que pueden aliviarnos de la

carga de vivir. Si me acuerdo de Diógenes no es porque T. Miciano tuviera nada de *cínico*, con el sentido peyorativo que esta palabra ha tomado derivativamente. Miciano era precisamente todo lo contrario. Pero en su actitud de modestia auténtica, de reserva prudente y un tanto melancólica, había algo del escepticismo de Diógenes en sus esperanzas, tantas veces frustradas, de encontrar al Hombre con quien entenderse y confraternizar. Porque, como a toda personalidad auténtica, la relación humana se le aparecía como fraternidad, y eso, sabemos, como Diógenes también, cuán difícil es de hallar, sobre todo en nuestros tiempos de prisa, de ambición, de atropello, de lucha por la vida. Goya, que sí tenía algo de filósofo cínico, pensó en Diógenes también, después de una vida ya larga en peripecias, y le dibujó —le pintó, porque dibujaba con pincel— le pintó buscando con su farol al Hombre en pleno día y desengañadamente comentaba su propio dibujo con estas amargas palabras: *No lo encontrarás.*

Pensé siempre que Miciano, en el panorama, no demasiado rico, del grabado español en el siglo XX era el único continuador de la buena y corta tradición española. en la que, después de Goya, sólo cabía mencionar honrosamente a Mariano Fortuny, a Ricardo Baroja, y a él, a Teodoro Miciano, por el momento. Para ellos fue el grabado algo más que un oficio o un pasatiempo de aficionado.

Tenemos pocos testimonios tan vivos y directos de la emoción con que un artista verdadero puede acercarse a la creación que el grabado, y especialmente el aguafuerte, supone, como un texto perdido, que hoy exhumo, de Ricardo Baroja, al que no sin razón se le llamó en su tiempo "el mejor grabador español después de Goya". Baroja nos describe con acierto esta pasión por grabar en su texto, escrito con tal sinceridad y viveza, que bien merecerá siempre la pena recordar páginas como las suyas. Se imprimió en una colaboración a la efímera revista *Europa*, que se comenzó a publicar en Madrid en 1910; la dirigía Luis Bello y el artículo se titulaba: *Cómo se graba un aguafuerte*. Este artículo y una conferencia suya —muy posterior— de la que guardo notas, son para mí textos que debería conocer todo aprendiz de grabador o amateur del arte de Rembrandt. Ricardo Baroja, inquieto, polifacético, inconstante, inventor amateur, investigador autodidacto, que quiso ser ingeniero, pasó después a las humanidades, se hizo archivero y arqueólogo y tuvo siempre pasión por el dibujo y la ilustración, se hizo pintor y presentó, cuadros primero y aguafuertes después, en las exposi-

ciones de Bellas Artes, en las que su personalidad original en el grabado le hizo, sin obstáculos ni dilaciones, alcanzar pronto la primera medalla.

Baroja se plantea en primer término la pregunta sobre cómo surge en el grabador la idea de su obra. Y adelanta, en primer término, su aforismo estético capital, siempre recordado por mí, el *leit motiv* de sus ideas sobre el arte: «*El arte, para mí, escribió Baroja, es lo que recuerda.*» Con lo que vendría a coincidir con lo que, en sus ideas estéticas, Ortega y Gasset nos dice sobre lo que era el arte para los griegos.

En sus obras, dice Baroja, ha tratado, no de imitar a la naturaleza, sino de recordarla. Sabía que se ha dicho de él que era un imitador de Goya, lo que le hace bromear sobre la distancia a que Goya está de todos los que pretendieran imitarle. Pero no es tan modesto que no reconozca que, con todo, sabe muy bien que, aparte su modestia, sabía que «*era el único que entiende un poco de grabado al aguafuerte por estos patrios y humildes corralones artísticos contemporáneos.*» Que es lo que, refiriéndonos, no ya al aguafuerte, sino a todas las técnicas de grabar podría haberse dicho de Miciano, en otra generación posterior.

Baroja explica, con admirable y rara sencillez, el proceso de las emociones de un grabador ante la plancha virgen y las que van acompañándole en los pasos diversos hasta que remata su obra. Por los años de 1896 leyó Baroja en un libro de divulgación, la manera de grabar un aguafuerte. Mal camino, hasta para las cocineras, es el de fiarse de recetas escritas, si no se las ha contrastado con la práctica. Baroja adquirió un retal de cobre y siguió las recetas del manual, sin práctica, ni pulso habituado a estos trabajos; su fracaso, confiesa, fue rotundo, y no único. Entonces un amigo le descubrió que existía la Calcografía Nacional y que allí había grabadores y estampadores. Se decide y va allí un día y se encuentra con dos artistas campechanos y amables que le acogen y, sonrientes, le aconsejan y le adiestran. Halla allí guías, camaradas, tórculos, obras de arte, historia, tradición técnica; y allí comienza su carrera de grabador. Se adiestra y en unos años se hace maestro. Sentimiento nos produce que un accidente de la vista en 1931, cortara su carrera de grabador que pudo haber llegado en la madurez a cimas inimaginables.

En el artículo de 1910, confiesa Baroja primeramente —típico improvisador español— que muchas veces se ha puesto frente a

una plancha de cobre sin tener idea previa, sin boceto, ni saber lo que va a salir. La plancha de cobre le parece, pura y virgen, enorme, y provoca su timidez; con mano temblorosa, empuñando la punta de acero. Trabaja despacio —nos dice— insatisfecho, con el temor de estropear una plancha. La irritación le acomete, desaparece la timidez, una desesperada fogosidad le inspira y con impulsivos rasgos empieza a animarse la composición entrevista. Las figuras comienzan a vivir en los espacios contorneados por la punta, las sombras surgen, los contrastes se acentúan. Los ácidos se vierten con largueza un poco desesperada sobre la plancha, va atreviéndose, con excesiva impavidez, en su lucha con la obra... “Si un grabador académico me viera —dice— me maldeciría con los pelos erizados de horror.” Pero en la persecución de la idea el artista confía en que a la vuelta de un accidente o una corrección surja el milagro esperado, la anhelada revelación, la obra lograda; a veces, en el momento de la más desesperada frustración, la luz se hace y la esperanza se realiza. Esta es la descripción, abreviada, del proceso polémico, dramático, del artista con el cobre, según Ricardo Baroja. Quien confiesa que el mordido del ácido sobre el cobre tiene algo de sorprendente y milagroso: “Lo más admirable de este maravilloso, aristocrático, perfecto y divino procedimiento de grabado.” De nuevo Baroja compara la tarea del aguafortista con “una batalla campal entre el ácido que ataca y el barniz que defiende. El ácido engaña, parece que se burla, que tarda, “y de repente, escribe Baroja, cuando más distraídos estamos, sentimos el hervor de una infinidad de volcanes casi microscópicos que exhalan burbujas de gas hiponítrico en todas las rendijas que la punta abrió en el barniz. Y las moléculas del ácido dan una carga furiosa y sin cuartel a las del cobre. Entonces, la coloración de la plancha en el fondo de la cubeta es tan estupenda, que, no ya con palabras, ni con el recuerdo del bello colorido veneciano podría tenerse idea. Como fondo, el tono rojo de crepúsculo del metal, ensombrecido aquí y allá por el pardo caliente del barniz de asfalto. Encima, la veladura azul del aguafuerte, zafiro cambiante con aguas verdosas de un verde submarino, límpido, negro a veces, a fuerza de ser azul, negro, a veces, a fuerza de ser pardo, caliente, transparente, y en este magnífico acorde de color, las líneas que dejan el cobre al descubierto se dibujan claras, doradas, como las tallas brillantes en el fondo de un esmalte translúcido, y todas ellas recamadas, bordadas, perfiladas por burbujas de plata y mil arabescos, mil tracerías, mil laberintos,

crecen, se entrecruzan, se mezclan y se confunden, al fin, en una confusa red de perlas". No puede darse más vivaz y apasionada descripción literaria de un proceso de mordido; el verdadero escritor que había en Ricardo Baroja ha dejado en este párrafo de su artículo un texto que merece ser tenido como un clásico de su oficio, del arte de grabar. El grabador ve ya ante sus ojos la plancha mordida, Se lava primero al agua fría, luego en esencia de trementina, con alcohol después; la plancha está limpia, brillante, dorada, y las tallas aparecen perfectamente mates, destacadas en la pulida superficie. Ahora no queda más que estamparla". El artista ha conseguido la obra y siente que ya no merece la pena ocuparse de ella: La obra concluida —dice— es siempre mala; únicamente sirve para ser regalada, vendida, publicada o borrada". Y termina, con una reflexión melancólica: "Porque toda obra hecha es despreciable: porque todo lo que uno es capaz de hacer es despreciable..."

La pasión y la modestia comparten el espíritu del verdadero artista, y Ricardo Baroja, lo era. Sus párrafos nos evocan los sentimientos de emoción, anhelo, lucidez y triunfo que debieron sentir ante sus obras en elaboración Rembrandt o Goya. Miciano, que tanto amaba su arte, los conocía también. Pero no estará de más decir que Baroja parece referirse a sus tanteos, a sus primeras experiencias. El grabador al aguafuerte y al aguatinta, siempre tiene que contar con el azar, pero la práctica, la maestría y dominio de su arte reducen, sin duda, los azares, y aseguran sus pasos, minimizando los traumas del fallo.

Goya supo de todo esto porque a él se le estropearon más de una vez las planchas que llegó a desechar —doce, en la Tauromaquia, por ejemplo, que sepamos—, aunque bien es verdad que en algunas de ellos el fallo fue resultado de sus osadías y atrevimientos, cuando pedía a la expresión sobre el cobre más de lo que se le había pedido hasta entonces, contrastes y sutilezas en el aguatinta, que nos dieran, por ejemplo, la impresión del furioso resoplido de un toro en la arena, exasperado ante la insistencia con que los hombres buscaban su daño y su muerte.

Muchos desengaños e injusticias soportó Miciano en su vida profesional y yo, que en los años de nuestra amistad, cortada bruscamente por la muerte, recibí a veces sus confidencias, lo supe muy bien; por ello, en cabeza de estas palabras que voy a dedicar a su obra y a su arte, creo que mi deber era poner en primer término mi estimación a sus virtudes humanas. Sentimiento del deber, rec-

titud, caballerosidad —una palabra y un concepto que van desapareciendo de nuestro vocabulario usual, porque aluden a una realidad en trance de esfumarse, sin duda porque parece arcaica—, pasión por su arte y por su trabajo, hombría y humor para soportar los rasponazos del mundo, esos serían los rasgos que más urgentemente deberían trazarse al intentar una silueta del artista jerezano.

Miciano, escribí en su elogio póstumo en la Revista de la Real Academia de San Fernando, “era de esa raza de hombres verdaderos, llenos de sabiduría y competencia, de sencillez y buen juicio, de experiencia de la vida y de indulgente sonrisa ante la frivolidad.” Tenía, pues, cualidades sobradas para hacer de la suya una amistad grata y honda como fue la que tuve con el gran artista grabador cuya memoria conmemoró la exposición de la Caja de Ahorros de Sevilla. El grabado fundamentó en gran parte los inicios de nuestra amistad. Si en él era a la vez vocación y profesión, en mí era afición e inclinación hacia su estudio y su historia. Aún no le conocía o, al menos, no le había tratado, cuando me encontré presidiendo el Tribunal de la Cátedra para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando que ganó. Era la Cátedra de “Ilustración” vacante por la muerte de Sáenz de Tejada. Desde entonces mi estimación de su persona fue siempre en aumento.

Fue un profesor concienzudo y admirable de Ilustración, aunque yo hubiera deseado que ocupara la Cátedra de Grabado, para la que todos sus méritos y talentos le le designaban; pero no estaba entonces vacante. En mi trabajo de 1974 me referí, precisamente, a las causas inconfesables en las que colaboraron la picardía y la envidia, que hicieron que no la ocupase después, en los últimos años de su vida oficial, como lo deseó por puro y platónico deseo de enseñar su arte preferido. A lo que escribí en 1974, después de la muerte de Miciano, me remito.

Posteriormente, el ocuparnos frecuentemente de los problemas de la Calcografía Nacional, para encargarse de cuya orientación fue elegido Académico, cuando tenía él para ello el más completo currículum entre artistas españoles, hizo que nuestra amistad se fuera estrechando.

Entró en la Academia leyendo un discurso, que merecerá seguirse considerando como pista bibliográfica importante en la historia de nuestro grabado, que tituló *Breve historia del aguatinta (De Goya a Picasso)* que es, en efecto, historia, y de la mejor, hecha por un artista, enamorado y conocedor perfecto de esa técnica de grabar

al aguafuerte, de la que el aguatinta es una variante esencialmente pictórica que, en efecto, Goya y Picasso manejaron magistralmente. Yo tuve el placer de recibirle, contestando a su discurso, contestación en la que, como dato curioso y bochornoso a la vez, recordé que si los cobres de la Tauromaquia de Goya emigraron de España —y, aunque recuperados para ella, no son hoy propiedad del Estado ni de la Calcografía Nacional—, fue por culpa de los académicos del XIX, que informaron en contra de su adquisición en 1856, y muy especialmente culpa de D. Pedro de Madrazo, hostil a Goya como, en general, toda su familia, D. Pedro era quien firmaba el Oficio en el que se decía de la Tauromaquia de Goya que era *poco relevante su mérito*. (!)

En el discurso de Miciano, verdadera monografía, es especialmente amena la parte dedicada a Goya. Describiendo la manera de trabajar del artista aragonés. Miciano, con su conocimiento del oficio, de sus atractivos, sus sorpresas, sus decepciones a veces, parece nos hace ver trabajar a Goya, que al paso que nos da una lección de grabado más asequible al profano que las explicaciones abstractas y a veces enrevesadas de un manual técnico. Entraba después en su tema propio, el del procedimiento del aguatinta cuya invención se atribuye al genial Hércules Seghers, del que parece que algo aprendió Rembrandt. Describe Miciano tan exacta y sencillamente la manera de trabajar el aguatinta, que el más lego quedará enterado de lo que en otros libros es confuso. Y lo hace con tal viveza y calor que bien pudiéramos decir que estas páginas, juntamente con las que antes hemos citado de Ricardo Baroja, pueden también considerarse como clásicas dentro de la literatura del grabado, tan parca en nuestro país, y así, sin duda, serán consideradas cuando se conceda en España algún día mayor atención a este arte.

El aguatinta se hizo más conocido y perfecto a fines del siglo XVIII. En 1778, Goya, siempre avizor para las cosas de su oficio, ya la ensayaba, torpemente aún, en los últimos grabados de la serie de copias de Velázquez (Infante Cardenal, Barbarroja, Don Juan de Austria, Las Meninas, Ochoa).

De lo que yo conozco, creo que el mejor conocedor del aguatinta en España, antes de Goya, es el valenciano José Ximeno y Carrera, nacido en 1757, es decir, once años más joven que el pintor aragonés. Ximeno, en varios grabados suyos y especialmente en el *Incendio de la Plaza Mayor* (1790), muestra tal dominio del aguatinta que no me extrañaría hubiera influido personalmente en Goya.

Los Caprichos de Goya nos muestran al artista aragonés manejando el aguatinta desde 1797, no ya con maestría técnica, sino con genial soltura inventiva, con delicadeza y sensibilidad de verdadero colorista que en la plancha de cobre se expresa. Precisamente porque la sutil delicadeza con que Goya emplea el aguatinta en los Caprichos, sólo puede juzgarse plenamente en lo que a su calidad y excelencia se refiere en las primeras tiradas, yo diría más bien en la primera (1799), especialmente favorecida por la entonación sepia de la tinta empleada. Aún mejor, claro está, en las pruebas de estado, rarísimas y de altísimo valor.

En Goya y en los Caprichos estudió Miciano su espléndida utilización del aguatinta. Lucida es en sus obras, en cuanto empleó planchas de mayor tamaño, en las que la elaboración lenta y cuidada contribuye a la perfección del resultado. Los *Títeres en Sigüenza* o la *Vieja Barcelona* (de la que tengo la fortuna de poseer una excelente prueba) muestran los delicadísimos matices que Miciano sabe conseguir en las suaves transiciones del aguatinta, en contraste con el rayado y con los blancos del papel, contribuyendo así a un dechado perfecto del empleo de las técnicas del grabado en cobre, verdaderamente ejemplar en toda la historia del grabado español.

El aguatinta tradicional a la resina, ha tenido variantes modernamente empleadas, como el aguatinta a la sal o al azúcar que Picasso, entre otros, ha utilizado con su gracia y genialidad, indiscutibles hasta para aquellos que no simpatizan con su pintura, o, en general, con su estética. Nunca nos cansaremos de recomendar a los aficionados al grabado, a Goya o a Picasso, la lectura del discurso de Miciano en la Academia, porque no es lo que muchas veces son los discursos académicos, es decir, una oración de circunstancias, sino un estudio lleno de observaciones de primera mano, hechas por un artista y un conocedor. Merecería ciertamente una edición nueva, ilustrada y corregida de las muchas erratas que la imprenta descuidó, tanto en el texto de Miciano como en mi contestación, que, sin falsa modestia, diré que también contiene alguna novedad digna de no olvidarse por los especialistas. Sería una idea para brindar a la ciudad de Jerez, que algo debería hacer en homenaje de Teodoro Miciano,, ilustre hijo de aquella hermosa ciudad andaluza.

No entraré ahora en detalles biográficos sobre Miciano que ya recogí en mi contestación académica y en el *Recuerdo* impreso por la revista de la Corporación como evocación necrológica del gran artista y amigo que murió súbitamente antes de los dos años de

que yo le sirviera de padrino al ingresar en la Corporación¹. Sí diré que, en lo que de mí dependió, traté, en vida, de que fueran conocidos como debían sus talentos de grabador, dominador de todas las técnicas. En la época en que fue director de Bellas Artes D. Antonio Gallego Burín, me consultó alguna vez sobre el tema que debía fijarse para el Concurso Nacional de 1959. Le indiqué el grabado al humo, un procedimiento casi olvidado, y fue Miciano quien obtuvo el premio por su estampa *La Fuente*, ejecutada en este difícil y poco cultivado procedimiento. Como había obtenido el premio diez años antes en el Concurso Nacional de 1949, con la técnica del buril por su grabado *Diana y Acteón*. No olvidemos que su tercera y segunda medallas las consiguió con *Los Títeres* y *la Vieja Barcelona*, realizadas éstas con aguafuerte y aguainta que hubieran merecido, en ambos casos, la medalla de oro, que obtuvo ya en 1949 por el grabado en madera, que también dominaba. Como dominaba la litografía y ya hice otra vez el elogio de las sobrias, concisas y dramáticas litografías con que ilustró el libro de poemas, tan llenos de digna emoción, dedicados a la Guerra Civil, vivida de cerca por el autor del libro, el escritor y catedrático D. Miguel Dolç *Elegies de guerra*, publicadas en cuidada edición de bibliófilo, prologada por Joan Estelrich en 1948. Decidme qué otro grabador español de nuestro tiempo puede exhibir en su obra un dominio tan completo de todas las direcciones del grabado: Aguafuerte, Aguainta, Buril, Madera, Litografía...

Miciano, inclinado de muchacho a la arquitectura, carrera que comenzó, pero que abandonó por su vocación exclusiva por el arte, se orientó pronto a las artes gráficas y al dibujo. De ello fue precozmente profesor en la Escuela de Arte y Oficios de Jerez. De cuales fueron los condicionantes de su estilo he hablado ya en otra ocasión, así como de la influencia de su maestro Bacaristas, aquí en Sevilla. Hacia la treintena, la guerra le sorprende accidentalmente en Madrid. En medio de aquella tragedia —bombardeos, evacuaciones, peligros mil—, se casa en Madrid con su prometida y afronta la vida con probado heroísmo. En los movimientos y traslados a que la población de la ciudad asediada se vio forzada —nos vimos forzados todos— hubo de irse a vivir con su esposa a casa de unos amigos en la calle de Velázquez, barrio más alejado de los peligros

1. Ingresó en la Academia de Bellas Artes el 1 de marzo de 1972 y, siendo Delegado de la Calcografía Nacional, cargo en que le sucedí, falleció el 12 de junio de 1974. Fue llevado a enterrar a Jerez, en cuyo cementerio reposa.

que otros próximos al frente. Era el hogar de Leoncio Rivacoba, hombre de profesión ajena al arte, pero que cultivaba con pasión el grabado, que Miciano comenzó a cultivar al lado de su amigo, en las densas, dramáticas e interminables horas de la Guerra Civil, en la capital sitiada, de angustiosa y precaria vida, siempre amenazada por la muerte. Para Miciano, como para muchos otros españoles, maestros en la entereza y el aguante, aquellos años no fueron perdidos. Más aún, fueron fecundos e influyeron en su carrera ulterior pese a las circunstancias adversas. Las almas fuertes saben sobreponerse a las circunstancias y, como las abejas, hacer su miel en los más inverosímiles rincones e incluso en las ruinas. Así con Miciano.

En aquellos años, Miciano, grabó, se adiestró en nuevas técnicas al lado de su amigo, perfeccionó el aguafuerte y se hizo un maestro consumado en el arte de grabar en aquellos años trágicos, perdidos para muchos españoles que vieron cortada su actividad normal, lo que nos habla muy alto de la energía y vocación de este hombre pausado y pacífico, pero dotado de una constancia excepcional y una increíble energía para el trabajo. Fue, como he dicho antes, un dominador de todas las direcciones del grabado, una imaginación fértil para la ilustración, un incansable artista, lápices o buriles en mano.

Pero su obra maestra, su *magnum opus* le vino a las manos cuando sus amigos y paisanos, los hermanos Jurado, le propusieron que ilustrara, él solo, los cuatro volúmenes de una edición monumental del Quijote. Como sus láminas constituyeron la parte más considerable de la Exposición de la Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla, celebrada en febrero de 1976, a ellas dedicaré este texto y los comentarios a esta enorme y brillante tarea de mi amigo Miciano. Entrenado en la ilustración, desde hacía muchos años, y enamorado del Quijote, se sintió a gusto ante la ingente empresa que constituyó la culminación de su carrera de grabador y de profesor de ilustración, en la preparación de las planchas de cobre destinadas a tan magna edición del Quijote. Tenía que ser tentador para él poder estampar sus obras en el magnífico papel especial de la casa Guarro, fabricación catalana, especializada desde dos siglos en el papel de tina, y famosa en este campo. El papel llevaba tres filigranas y una especie de cinta con las fechas que indican las fechas del centenario de Cervantes 1547-1947; lleva además la marca de la Casa Guarro con el losange del escudo de Cataluña y el monograma de la editorial (Ediciones Jurado) con una E y una estilizada J alargada verticalmente,

más la indicación S. A. Toda la Edición se preparó y se estampó en Barcelona, donde Miciano era bien conocido por sus cualidades de grabador y por su residencia en la Ciudad Condal durante muchos años como profesor de la prestigiosa Escuela de las Artes del Libro. La obra se publicó en 4 magníficos volúmenes, dos dedicados a cada una de las partes del Quijote. Se imprimió en magnífico tipo Perpetua, a dos tintas, por la casa SADAG de Barcelona. El tamaño de la caja es de 16 x 22 centímetros y lleva 80 láminas a página entera (plancha de 17 x 23 centímetros) grabadas al aguafuerte y aguatinta de resina, empleándose, además, otras técnicas en determinadas planchas (mezzotinta, barniz blando, aguatinta al azúcar o a la sal). Las cabeceras de capítulo son 128 (16 x 6 centímetros), lleva 125 iniciales (45 x 45 milímetros) con personajes que en el texto aparecen, y finales del capítulo o *culs de lampe* de diversos tamaños, en los que la composición deja para ello lugar, con un total de 328, alcanzando la suma total de ilustraciones o el número de 432.

Como él mismo deseó, Miciano trató de no coincidir en sus ilustraciones con las de otras ediciones anteriores; en el folleto explicativo decía Miciano: "Se ha pretendido en algunas láminas la aparición simultánea del mundo real y el de Don Quijote...". Así sucede, por ejemplo, en las láminas de los molinos y gigantes, rebaños y ejércitos, los cabreros y la edad de oro, la Dulcinea real y la soñada, la cueva de Montesinos, etc.). Se pagaba Miciano de que algunos pasajes que él ilustró no lo habían sido nunca (visita del Embajador francés a Cervantes con el licenciado Marqués de Torres, en la segunda parte), ilustrándose asimismo los privilegios, dedicatorias, tasas, prólogos, aprobaciones, loas, etc. Ya advierte Miciano que sus retratos de Cervantes —que en algo nos recuerdan a Unamuno— son idealizados, basándose sobre todo en el retrato literario que el autor hizo de sí mismo en el prólogo de las Novelas ejemplares y que tan comentado ha sido —por mí mismo en mi libro "La novela ejemplar de los retratos de Cervantes"— pues ya nos advierte Miciano que no existe iconografía auténtica del autor del Quijote) ².

2. Todos los caracteres de la edición fueron creados por Miciano, quien realizó una maqueta completa de los cuatro volúmenes. Se tiraron 300 ejemplares que constituyen propiamente la edición, más 30 en papel de hilo puro, tipo Holanda, y 10 en papel Japón antiguo imperial en mayor formato. Los pliegos sin encuadernar iban en estuches especiales con un grabado en madera de Miciano, y se ejecutaron en Barcelona por Brugalla. Los grabados se estamparon también en Barcelona en los tórculos de Plá, Melich y Medinaceli. Tan cuidada edición lleva, pues, la impronta artística del artista ilustrador en sus me-

En cabeza del libro va una breve y galana introducción de José María Pemán, jerezano como nuestro amigo grabador, en la que comenta con ingeniosa pertinencia la obra de Miciano. Hace primero el retrato del artista y la exposición de los caracteres excepcionales de la edición. Dice así:

“Teodoro Miciano; enjuto como Don Quijote, aceitunado como Cide Hamete, soñador como el manco sublime. Se le puso delante, como la obra lo requería, una llanura manchega de posibilidades y derroches. Todos los procedimientos calcográficos —grabados a buril, aguafuerte, aguainta— habían de ser empleados. Todos los rincones del papel, con codicia de amor, habían de ser acariciado por el buril: no sólo las láminas, sino las cabeceras, las capitales, los finales de capítulos y hasta el prólogo, la dedicatoria o el privilegio real. Y todo, para que el homenaje y cariño de las manos españolas fuera más humano y caliente, ejecutado por los procedimientos más directos y de mayor artesanía: estampación en tórculo; caracteres movibles de fundición exclusiva y empleados una sola vez. Todo inmediato, todo mimoso, único, personal. Se quería la mínima interposición mecánica entre el gran libro de España y el temblor enamorado de estas manos de buenos españoles”. Don Quijote, dice Pemán, no puede concebirse, aunque posea variantes, sino de una sola manera, aquella con la que la prosa de Cervantes, nos le ofrece ya plásticamente vivo, encarnado en sí mismo por obra de la precisión bienhumorada de la prosa de Cervantes: “Con respecto a la figura misma del caballero, y del escudero también, poco cabía añadir al tipo universal, paseado por todas las latitudes. Es tan vehemente el “personalismo” español, que no hay creación espiritual a la que no dote rápidamente de carne, tipo y figura. Ningún país deja menos opción y libertad para tipificar sus Cristos, sus Vírgenes o sus Santos. A las pocas líneas de texto, ya Cervantes ha tallado su héroe con rasgos tan seguros y directos, que el Don Quijote que todos conocemos está ya allí, desprendiéndose, como fruta

nores detalles, cosa que no siempre sucede, aun en ediciones de gran bibliofilia. La obra se inició en 1947, año del centenario del nacimiento de Cervantes, y se terminó en 1968; ¡21 años de atención constante y exquisita a este monumento de edición cervantina que no tiene fácil comparación con ninguna de las 1.300 ediciones ilustradas del Quijote que se conocen! A pesar de lo cual, el libro fue ocasión de disgustos y decepciones profundas para Miciano, como he relatado en la necrología del artista, publicada en la revista de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, primer semestre de 1974.

madura, de sus palabras mismas. Esta es característica de la literatura española, como lo es de la inglesa".

Pero quiere Pemán describir también los matices peculiares de que ha dotado a Don Quijote el estilo de Miciano. "Sin embargo, algo le ha añadido Miciano a la tradicional figura que revela un punto más de penetración en ella. Lo digo de cierto "no sé qué" de empaque señorial, de elegancia, de esbeltez, entendida, al modo de Miciano, esa fineza y exquisita educación, ese ritmo y templanza de que hace gala el caballero, en cuanto no se halla en crisis de insensata cólera. Sobre todo, en "el gesto" Miciano ha dotado a su hidalgo de unos brazos elocuentes y casi teatrales que serpentean, a veces, en tres y cuatro trayectorias, en su afán de agotar la expresión y dotar de bulto y potencia todos los matices de su pensamiento. Último efecto de ese "personalismo" del hombre hispano: afanoso, siempre, de "expresarse" todo él y de darse entero. Amigo, por eso, de recurrir a menudo a esa última palabra del diccionario que es el "gesto".

Pero en el libro de Cervantes son dos los héroes contrapuestos: el caballero y el escudero. Pemán se pregunta: "¿Y qué hace en el mundo plástico de Miciano, ese caballero tan vivo y exacto, seguido de su escudero achaparrado, universal también, pero al que Miciano ha dotado de una agilidad en la gordura, tan aldeana y campesina entre españoles; tan propia de quien tiene la ancha boca fácil para la tajada como para el refrán...? Miciano no se ha extraviado entre la selva de los mil comentarios, interpretaciones y esoterismos del Quijote. Se ha ido derecho, con intuición de artista, a la entraña dual del libro: al eterno y elemental ritmo y contraste entre sueño y realidad que todos entendieron en sus páginas, antes de que las enturbiara ningún acontecimiento intelectual. Entre crueles realidades y descomunales ensueños, se balancea el buril de Miciano como se balanceaba la mollera misma del gran loco. De nubes y piedras, de altas escapatorias y duras caídas, está hecho todo el mundo gráfico que Miciano ha creado a la orilla del texto cervantino. A veces, hasta en la misma lámina, se conjugan los dos elementos, que tan fronterizos andaban y tan en contacto, en el cerebro divinamente enfermo del hidalgo. Así, en aquellas donde los esfumados gigantes bracean a la espalda de los concretos molinos, y Don Quijote embiste hacia lo infinito y Sancho y su asno son arrastrados por un vendaval de pánico incontenido. Toda la gama espiritual, desde el miedo a la ilusión, la ha recorrido el buril, con la seguridad tranqui-

la de quien ara la misma tierra de Cervantes, sin extraviarse por vericuetos de esotéricas pedanterías”.

Miciano, viene a decir Pemán, se deja, sensiblemente, vencer por la inclinación idealista que puede legítimamente derivarse del último transfondo del libro de Cervantes, del idealismo quijotista más que del prosaico realismo documental. También Miciano me parece a mí que ha sido un tanto derrotado por Don Quijote, y su buril; emparejándose con el lanzón sublime, se ha vencido del lado de lo más ensoñado e iluso, y ha acabado recreándose en esas noches azuladas, en esas estrellas tenues, en esos castillos empinados y sierras misteriosas, que nos cantan el definitivo quijotismo del ilustrador”.

He preferido dejar la voz a Pemán en caracterizar en general el estilo de la ilustración del libro, para referirme después con la brevedad que aquí puede hacerse, a la riqueza de su contenido gráfico. Miciano lo graba todo; desde los primeros momentos parece poseído del entusiasmo de ornar con su arte las páginas del gran libro.

Comienza con una lámina a página entera con la salida de Don Quijote, de espaldas, montado en Rocinante, armado y erguido frente a la infinita llanura manchega, bajo la penumbrosa luz del amanecer, en cuyo cielo se diseña vagamente el fantasma de la Dama por la que quiere hacer famosas sus hazañas; finísimo y estilizado aguafuerte, matizado delicadamente por el grano del aguainta.

Graba ya una bella letra capital decorada para el prólogo de Pemán, graba un escudo de España para la cabecera del Privilegio y un retrato de Felipe III para acompañar la letra inicial, y los versos dedicatorios, todo lo ilustra fecundo e incansable con la punta y el buril de Miciano... Así hasta 432 grabados, sin duda acaso la serie más numerosa que salió de las planchas de un aguafortista español en esta tierra tan pobre en el cultivo de este arte³.

Los manes de Ponz, de Jovellanos, de Cean, de Vargas Ponce, y de todos los “ilustrados” españoles que en el siglo XVIII se dolían de la esterilidad de nuestra tierra para el grabado, se hubieran reconfortado exultantemente ante la hazaña de un compatriota que, como tantas veces nos ocurre, parece querer redimir con su heroico esfuerzo y su fecundidad, el abandono o la apatía de muchos otros compatriotas, pasados o contemporáneos.

En el repertorio copioso de este conjunto ilustrativo hay, naturalmente, sus piezas maestras o por lo menos, lo diré, mis grabados preferidos. Me encanta, por ejemplo, la cabecera del capítulo primero. Teodo Miciano me obsequió con una página del libro que la contenía y yo me he permitido enmarcarla para tenerla a la vista en mi cuarto de trabajo. Es el Don Quijote antes de Don Quijote, quiero decir el hidalgo Quesada o Quejana, montado en su flaco jamelgo y seguido por su galgo corredor, que pasea, a contraluz, destacando su silueta oscura sobre el fondo luminoso de una calle de su pueblo manchego. Marcha el caballero altivo, prisionero el cuello de su gorguera, y con el cubrecabeza a lo Felipe II, vestido de negro, por la sombra de una calle inundada de sol. El contraste de claro y oscuro entre este primer término y la acera del fondo, en la que vemos alguna casa hidalga, con portalón de medio punto, fachada de piedra, reja rematada por cruz y escudos de armas flanqueando la entrada, es de una energía y delicadeza de grabado a la vez, de una finura de mordido y de una estupenda evocación de un lugarón de la Mancha, magistrales. A la derecha, un rollo o poste pétreo, rematado por una cruz como se ven en nuestros viejos pueblos; el sol cae casi vertical, la sombra de los aleros es profunda; podríamos indicar la hora exacta a que se pasea ocioso y soñador el hidalgo del pueblo, un poco distante y estrafalario para los prosaicos vecinos. Uno de ellos se ocupa en algo junto a unas tinajas que en la calle reposan; más allá se ve un borriquillo. Una mujer charla con un convecino, junto a una chiquilla que levanta sus brazos como queriendo llamar a su madre. Las gentes, sin duda, están en las tierras afanándose; todo es paz y luminosidad como en un pasaje de Azorín, pero aquel hidalgo que pasea, altivo y melancólico, soñando hazañas que ya son anacrónicas, sobre este fondo de pueblo tranquilo y en paz, es como un pregón del libro mismo, de los sueños imposibles que alimenta aquel enjuto personaje que marcha al paso, sobre su esquelético caballo, esperando el gran día del inicio de sus aventuras disparatadas. Unos compases de música de Falla parecen oírse de lejos, a su paso, como la susurrada obertura del gran libro de los deseos imposibles. del heroísmo lamentable y la melancólica vanidad de los esfuerzos sin objeto. ¡España! La caliente sangre que deseaba ya aquietarse en este país, para descansar también de esfuerzos desmesurados, gastados en un despilfarro de energías históricas, dignas de más racionales cauces. Todo eso me dice la cabe-

cera de este capítulo I del Quijote en la perfecta interpretación de Miciano.

Es forzoso que al hojear la magnífica edición del Quijote ilustrado por Miciano pensemos en otros famosos ilustradores del libro de Cervantes. Doré, por ejemplo, nos viene muchas veces a la memoria ante algunas de sus láminas. Pero Doré, gran imaginativo y creador, era un agilísimo dibujante que tuvo que sufrir la servidumbre de que otros tradujeran sus diseños a un lenguaje tan distinto —a veces monótono y traicionero— como el grabado en madera. Comparando las láminas de Miciano con dibujos de Doré lamentamos que el imaginativo ilustrador francés no fuese grabador para verter él mismo sus propias creaciones en la plancha. ¡Cuan disintas se nos aparecerían las imaginaciones de Doré vertidas al aguafuerte y al aguainta, sobre todo, si hubiera dominado estos procedimientos como Miciano los señoreaba! Realmente Miciano es un ejemplo perfecto de la necesidad que tiene un artista, un ilustrador, sobre todo, de poseer sus propios medios de expresión. Una lámina de Doré es como la traducción a otra lengua de un texto magistral; siempre es incalculable lo que pierde en este trasvase. A Miciano podemos juzgarle fidelísimamente porque lo que quiso hacer lo ha realizado él mismo. No he visto nunca los diseños de Miciano para compararlos con las láminas ⁴, pero estoy seguro, de haberlo podido hacer, de que veríamos que al grabarse sus dibujos nada perdieron de su intención artística original y, aun estoy seguro, de que muchos ganaron con la energía que da a las composiciones el grabado al aguafuerte o las delicadezas matizadas que el aguainta logra para los fondos y penumbras.

Si quisiera enumerar las más acertadas creaciones del artista a lo largo de su magna obra de ilustrador en el Quijote habría que incluir, desde luego, en primer término, la lámina inicial del libro cuando, al abrirse los portones de su corral en la primera salida del hidalgo, se enfrenta con la indecisa luz del alba en la infinita perspectiva de la llanura manchega. En una antología de mis preferencias pondría la aventura de los molinos de viento (cap. XIII) o la fantástica aparición escenográfica, wagneriana, de la pastora Marcela (Cap. XIV), el nocturno de la aparición del caballero entre altos

4. La pérdida o retención de estos bocetos fue una de las dolorosas frustraciones que Miciano sufrió en el curso de su vida, de las que hablaba con melancolía cuando aludía a ello.

árboles invitando a detenerse a los acompañantes del cuerpo muerto, o la vista de Córdoba desde el Castillo de la Calahorra con el segundo término del Guadalquivir (Cap. XXIII de la primera parte). Como también, la calle cordobesa —que nos recuerda escenas de David Roberts— del Cap. XXVIII, o la vista de Florencia, de la historia del Curioso Impertinente (Cap. XXXIII), el paisaje de tormenta huracanada de la historia de la Infanta Micomicona (capítulo XXXVII) o el ambiente de una calleja de Argel del mismo relato (capítulo XLI). Atractiva evocación es la del Corral de Comedias del capítulo XLVIII, en la que Miciano introduce la figura de Lope y es acertadísima la vista alta, en perspectiva, a pleno sol, de la plaza del pueblo por la que desfila la comitiva del Don Quijote enjaulado del capítulo CLII.

Y si pasamos a la segunda parte, admirable me parece la lámina del Cap. VII con la calle de pueblo manchego, con eficaz contraste de luces y sombras —de nuevo hay que aludir al magistral empleo del aguatinta— por la que pasan Quijote y Sancho en su nueva salida a las aventuras. Bellísimo es el nocturno de la calle del Toboso (capítulo IX). Ejemplar y eficazísimo grabado encuentro la plaza toledana de la historia de Basilio y Quiteria. Bella es también la lámina de Don Quijote en la barca, en el canal del molino del capítulo XXIX. En el tomo IV selecciono la visión de abruptas montañas de la historia de Roque Guinart (Cap. LX), la calle de Barcelona, del capítulo LXII, o el Desfiladero, del capítulo LXVI, entre los más notables de los grabados a plena lámina.

No son menores los plenos aciertos en las cabeceras de los capítulos grabados al puro aguafuerte. Habría que mencionar muchos, pero me limitaré a los que me parecen superlativamente logrados; así, en la primera parte, la cabecera del capítulo II (paisaje de la Mancha con el pueblo sobre un cerro, a la izquierda, y Don Quijote en su caballo pasando solo, a contraluz). La escena de Don Quijote velando las armas (Cap. III), o el caballero maltrecho sobre su cabalgadura, tras la aventura con los mercaderes (Cap. IV) o el paisaje con molinos de viento del Cap. VIII, o el nocturno con perros ladrando, de la aventura con los cabreros (Cap. XI) En el Cap. XII es acertadísimo el paisaje que encabeza el capítulo de la pastora Marcela, o el descanso en el campo, a la noche (Cap. XIX), tras la aventura del entierro que iba a Segovia. Certera es la plaza de ciudad andaluza del capítulo XXIV (relato de Cardenio), o la venta donde topan con el cura y el barbero, del Cap. XXVI. Finísima es la vista del

Ponte Vecchio florentino (Cap. XXXIV) en la historia del Curioso Impertinente, o la vista de ciudad flamenca del capítulo XXXIX (Historia del cautivo) o la cabecera del capítulo XLVIII en la que por el campo marcha, a contraluz, el cortejo del enjaulado Don Quijote y sus seguidores. En la segunda parte destaco la cabecera del capítulo V con el patio de pueblo manchego, con noria en primer término (Cap. VIII) o la entrada nocturna en el Toboso del Cap. IX, o el paisaje con castillo lejano, dominando un pueblo, del capítulo XV, o la cabecera del capítulo XIX (aventura del pastor enamorado), o la plaza del pueblo manchego, de la Aventura del rebuzno (Cap. XXV), así como el nocturno de ciudad oriental en la historia de Doña Trifaldi (Cap. XXXIX). Notable es la evocación de un duelo en la calle en la ínsula de Sancho cuando éste ronda su villa (Cap. XLIX), y vivaz en la escena de la llegada del paje emisario al pueblo de Teresa Panza (Cap. L). Digna de mención también es la representación de la imprenta en el capítulo de la cabeza encantada (LXII) o la evocación de un patio palacial en Barcelona del Cap. LXV, como asimismo la vista de un pueblo amurallado, catalán o aragonés, del Cap. LXVI. Más podría aumentarme en las menciones de lo más digno de incluirse en una antología de las ilustraciones de Miciano al Quijote, pero con la breve mención que aquí se hace quedan, creo yo, enumeradas las más logradas ilustraciones que amenizan el libro, y no era otro mi objeto en este momento. Y cuenta que dejo de enumerar aciertos semejantes en iniciales o finales de capítulo para no alargar esta relación.

Digamos, por final, que se trata de una ingente labor de diseño, de invención, de observación y documentación, que solo un hombre de la curiosidad y la cultura de Miciano hubiera podido acometer en nuestros días en que, ciertamente, algunos artistas pueden atreverse y se han atrevido a llevar a sus creaciones a Don Quijote y sus aventuras, pero a base de sus puras fantasías interjectivas, sin respeto a la objetividad, a la información y al verdadero deseo de servir al texto y al lector, que todos esos deberes comporta la ilustración verdadera.

Mucho grabó Miciano a lo largo de su vida, pero la ilustración de los cuatro volúmenes de su Quijote excepcional fueron, sin duda, la culminación de su obra, lo que mejor nos habla de sus cualidades y sus dotes de artista inventivo y de sus insuperables condiciones de grabador, dentro de la mejor tradición europea. Ello hará de este libro, de tan corta y exquisita tirada —poco más de tres-

cientos ejemplares—, una obra estimadísima y cotizada en el mundo de la bibliografía y del grabado. Todo un capítulo de su historia en España había que dedicar a Miciano por haberla llevado a cabo, y ello será ornato de una historia tan parca como es la nuestra en el campo que Miciano cultivó.

Pero Miciano no solo era un gran artista, sino un teórico de su arte. Ya muy agotado, pasada una grave enfermedad que fue como un presagio, al reincorporarse a la Academia de Bellas Artes, se recibió en ella la sugerencia del Instituto de España, dispuesta a patrocinar cursos breves dados por algún académico, especialista de una determinada disciplina, para exponer el estado de ella en la actualidad o los fundamentos de su contenido. Pese a su estado de salud, Miciano se comprometió a dar un cursillo sobre *Técnica e historia del grabado original* que desarrolló en el Salón de la Calcografía, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la sencillez y la maestría de quien dominaba el tema. El cursillo fue ilustrado con diapositivas, generalmente de grabados modernos y contemporáneos, de los que tenía Miciano una gran documentación de fotografías y libros, biblioteca de grabado que, a la muerte de mi amigo, cedió generosamente su esposa a la Real Academia de San Fernando. Era su curso, en realidad, un apretado resumen de un libro de mayor alcance que tenía en preparación y que, en efecto, después de su muerte se encontró entre sus papeles; el Instituto de España prometió, también, publicar este texto, lo que esperamos confiadamente que llegue a ser realidad un día.

En las primeras palabras del cursillo, Miciano se lamentaba de la realidad de que España, que tan grandes artistas ha producido a lo largo de los siglos, tuviera una tan corta y poco fecunda historia en las artes de grabar. Se preguntaba por las causas y aportaba dos citas capitales, de melancólico sentido para los españoles. Primero la frase de un escritor del siglo XV, Sánchez de Arévalo, mencionado en los textos exhumados por Américo Castro, cuando adoctrinaba a un joven con la lamentable admonición: "Fijo mío, ten siempre en su pensamiento aquel dicho de los antiguos, que no conviene a ningún hombre ingenioso... usar artes mecánicas o deleitarse en oficios bajos y serviles", idea que, como un maleficio, ha pesado sobre siglos de historia española. Y a renglón seguido mencionaba el dicho del florentino Guicciardini, refiriéndose a los españoles: "No se distinguen en ningún arte mecánico o liberal. Casi todos los artífices que hay en la corte del Rey Católico son

franceses o de otras naciones". Esto ha sido una triste verdad y aún en nuestros días podría tener vigencia, acordándonos de temas muy de nuestro tiempo; lacras de nuestra economía como son los problemas de *patentes* y *royalties*, sangría suelta de nuestro dinero nacional que emigra a otros países que no tuvieron la desgracia de haber leído a Sánchez de Arévalo. Y sigue mencionando un escrito de mi pluma, que tantas veces se ha ocupado del grabado, en el que vengo a recordar que nuestra dinastía austriaca en años de nuestra historia triunfalista y apologética fue la primera en estorbar el desarrollo —entre otras artes— del grabado y la imprenta, por el concepto patrimonial de la monarquía que hacía favorecer preferentemente a Flandes —Amberes concretamente— importando libros, grabados y grabadores, estorbando el fomento y cultivo nacional de estas artes en España.

Miciano, hombre de gran inteligencia y laboriosidad infinita, no era triunfalista —buena capa para encubrir tantas veces la picardía—, ni gustaba de los tópicos, porque amaba el trabajo y la verdad. Por eso tuvo tantas veces que soportar zancadillas e injusticias de que los pícaros le hicieron víctima. Pero hoy, con motivo de esta exposición que tanto merecía la fama de mi buen amigo Teodoro Miciano, solo debemos acordarnos de lo que de gloria ha aportado al grabado español y a su historia, la digna y laboriosa figura del gran artista español, andaluz y jerezano, en cuyo honor Sevilla ha visto reunida una representativa y dignísima antología de sus grabados. He creído que de este acontecimiento debía quedar memoria impresa en la propia Sevilla, que ha sido escenario de tan bella exposición.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

dad y
temas
on los
linero
gracia
un es-
bado,
años
en es-
pren-
precer
ortan-
ultivo

inita,
la pi-
y la
injus-
otivo
migo
ia ha
sa fi-
onor
ía de
edar
o de

I

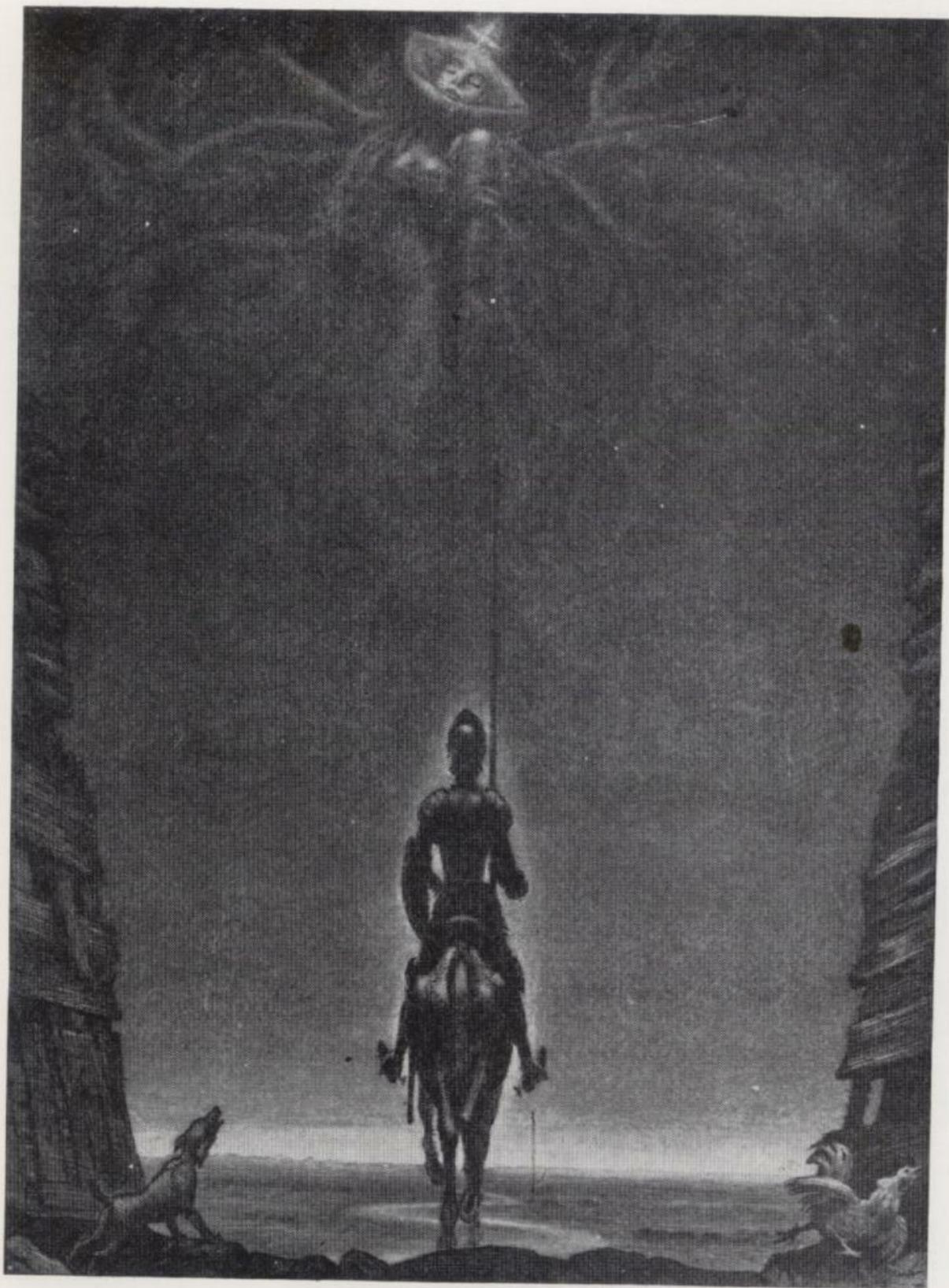


Lámina I.—Miciano. Salida de Don Quijote. Lámina inicial del libro.

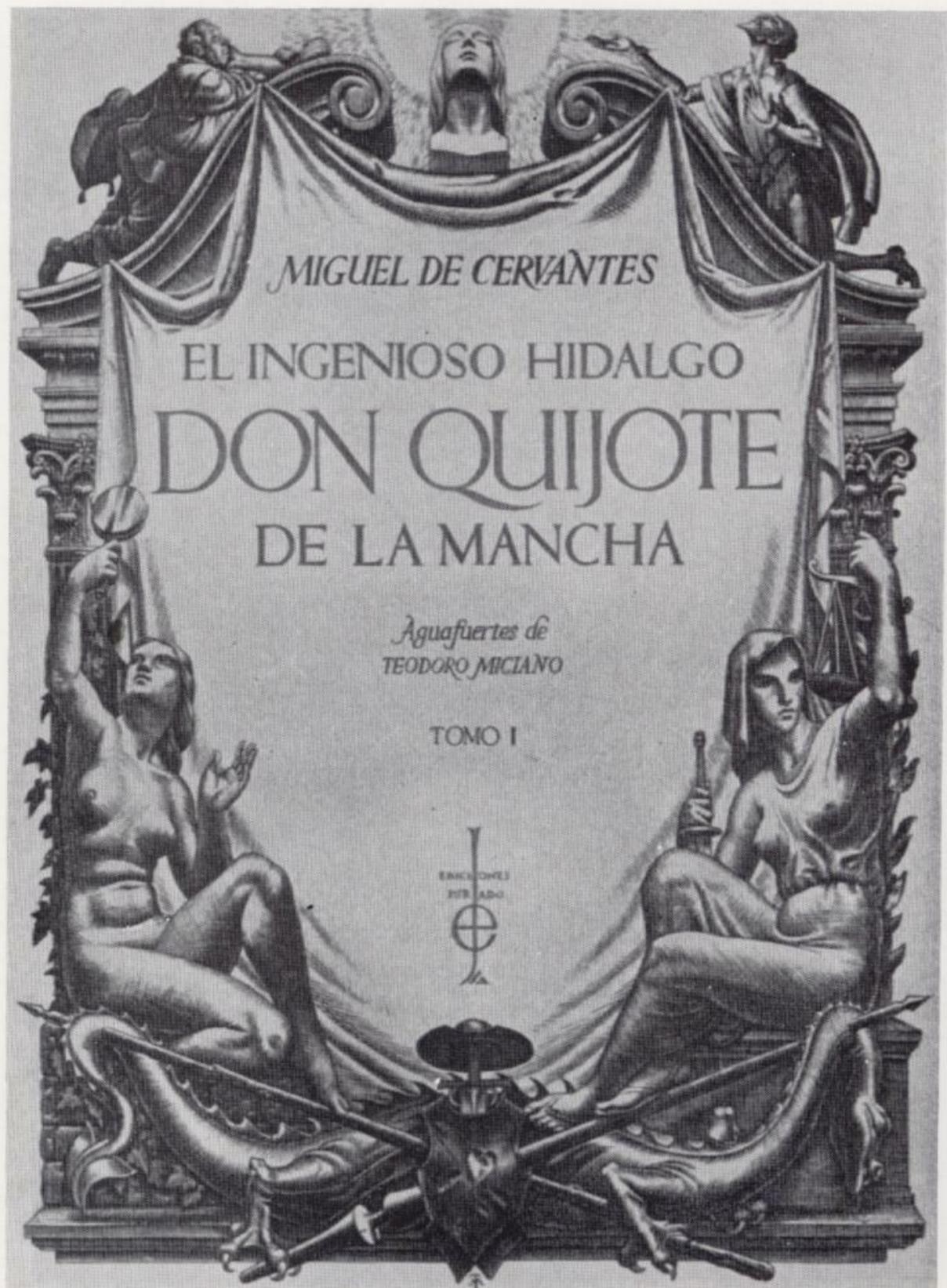


Lámina II.—Miciano. Portada de la edición del Quijote.

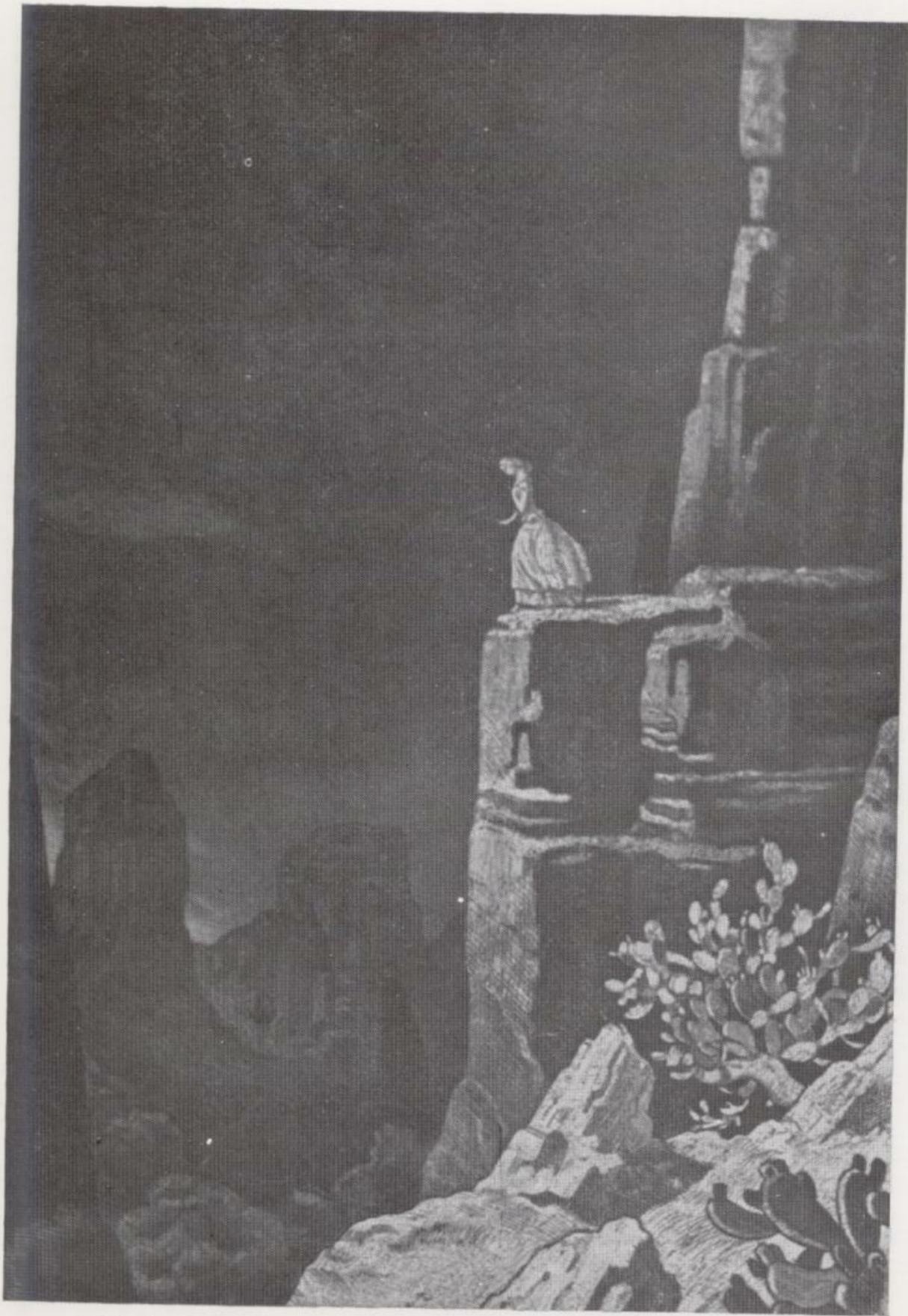


Lámina III.—Miciano. La pastora Marcela (cap. XIV de la 1.^a parte).



Lámina IV.—Miciano. Calle cordobesa (cap. XVIII de la 1.^a parte).

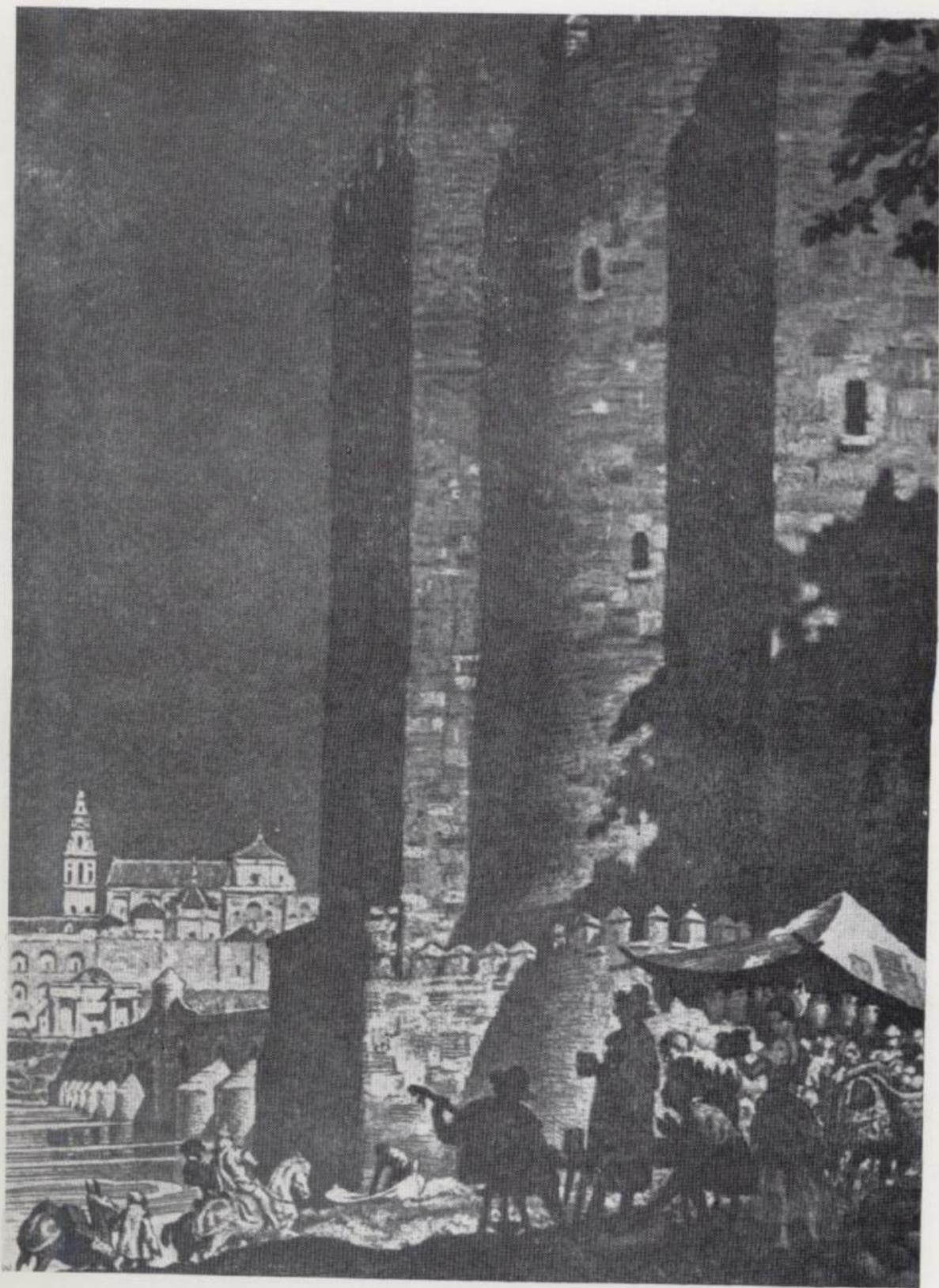


Lámina V.—Miciano. Córdoba desde el castillo de la Calahorra
(cap. XXIII de la 1.^a parte).

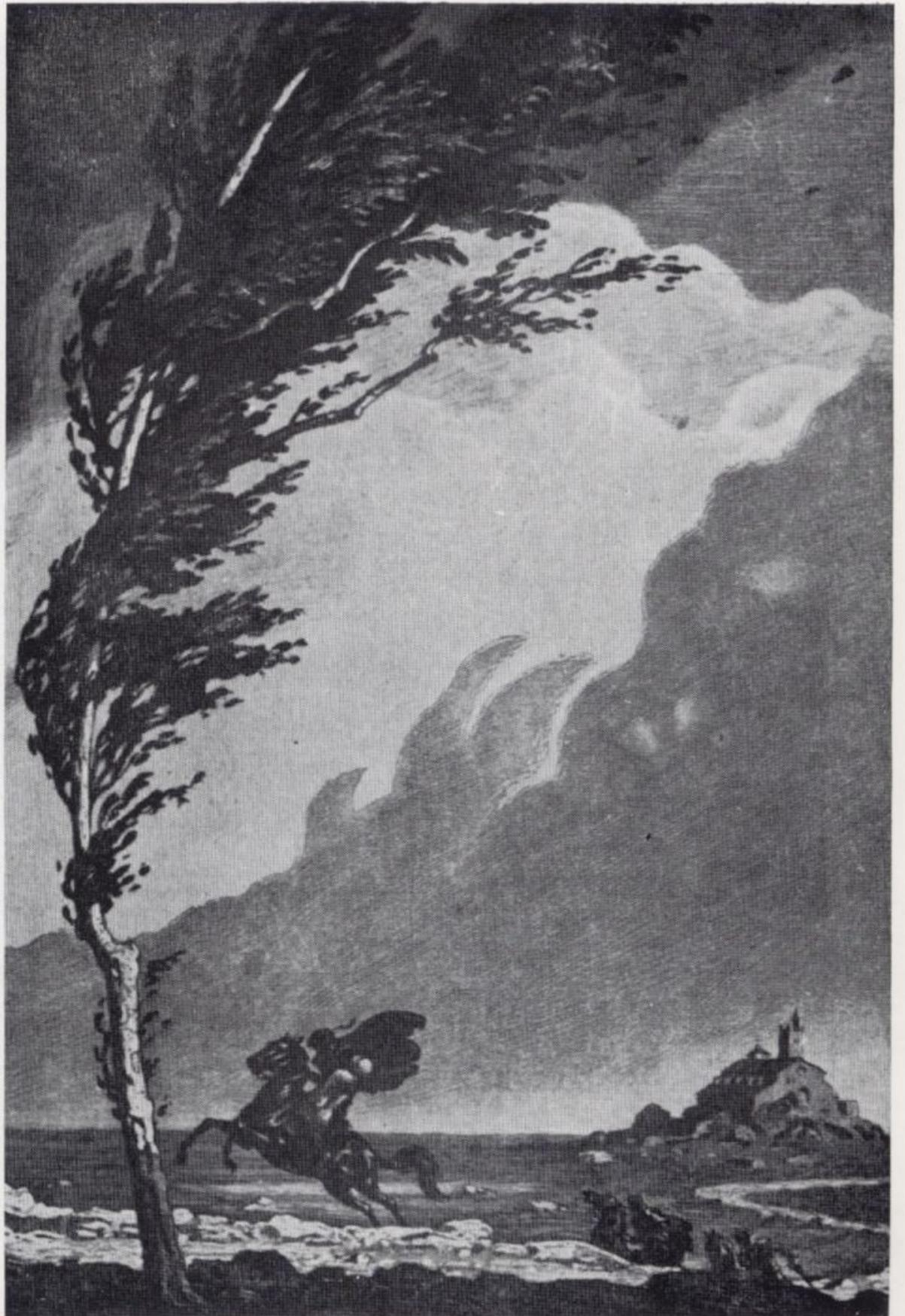


Lámina VI.—Miciano. Huracán en La Mancha (cap. XXXVII de la 1.^a parte).



Lámina VII.—Miciano. Don Quijote, enjaulado, atraviesa la plaza de un pueblo
(cap. LII de la 1.^a parte).



Lámina VIII.—Miciano. Nocturno en el Toboso (cap. IX de la 2.^a parte).

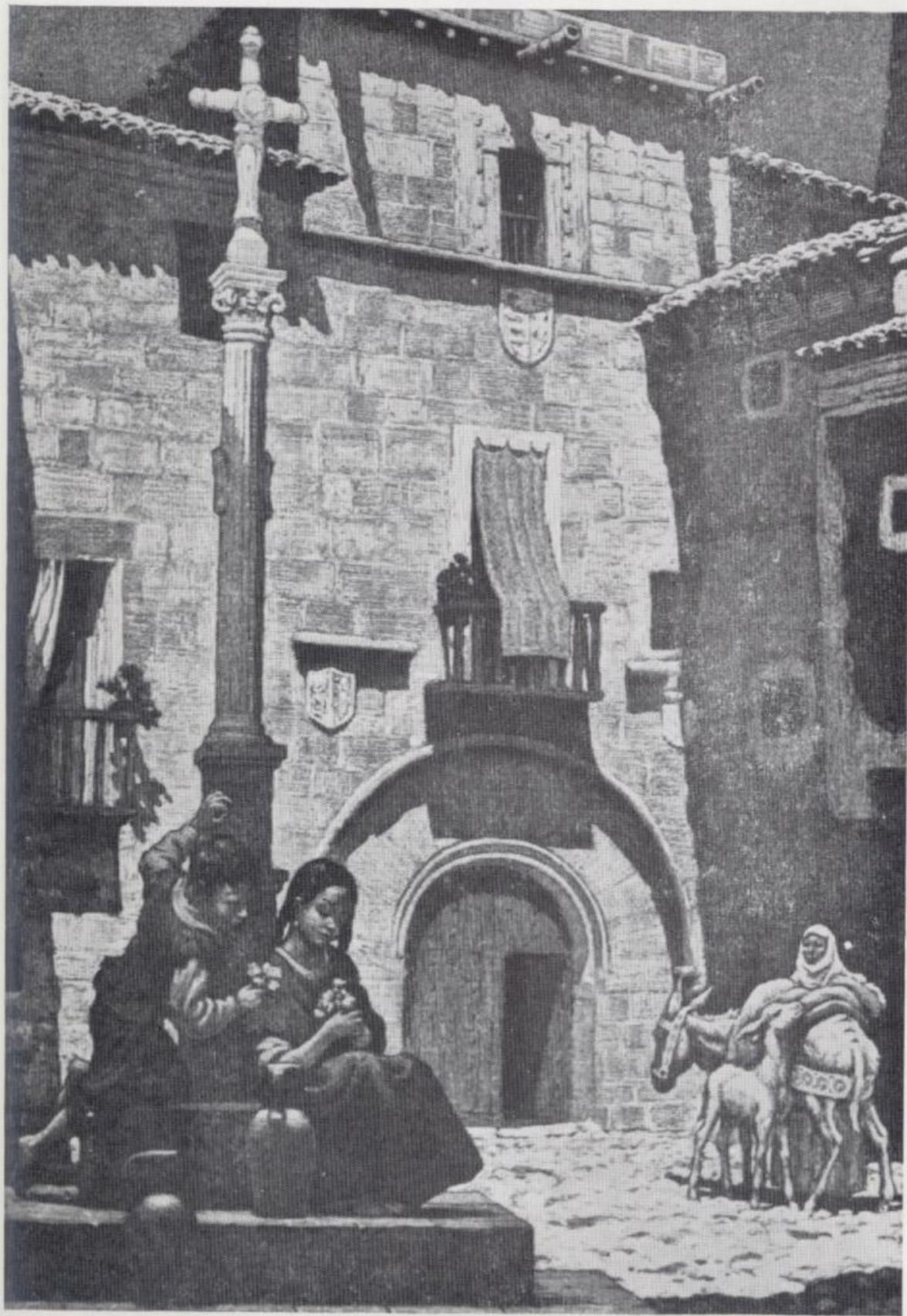


Lámina IX.—Miciano. Plaza en Toledo; historia de Basilio y Quiteria
(cap. XIX de la 2.^a parte).

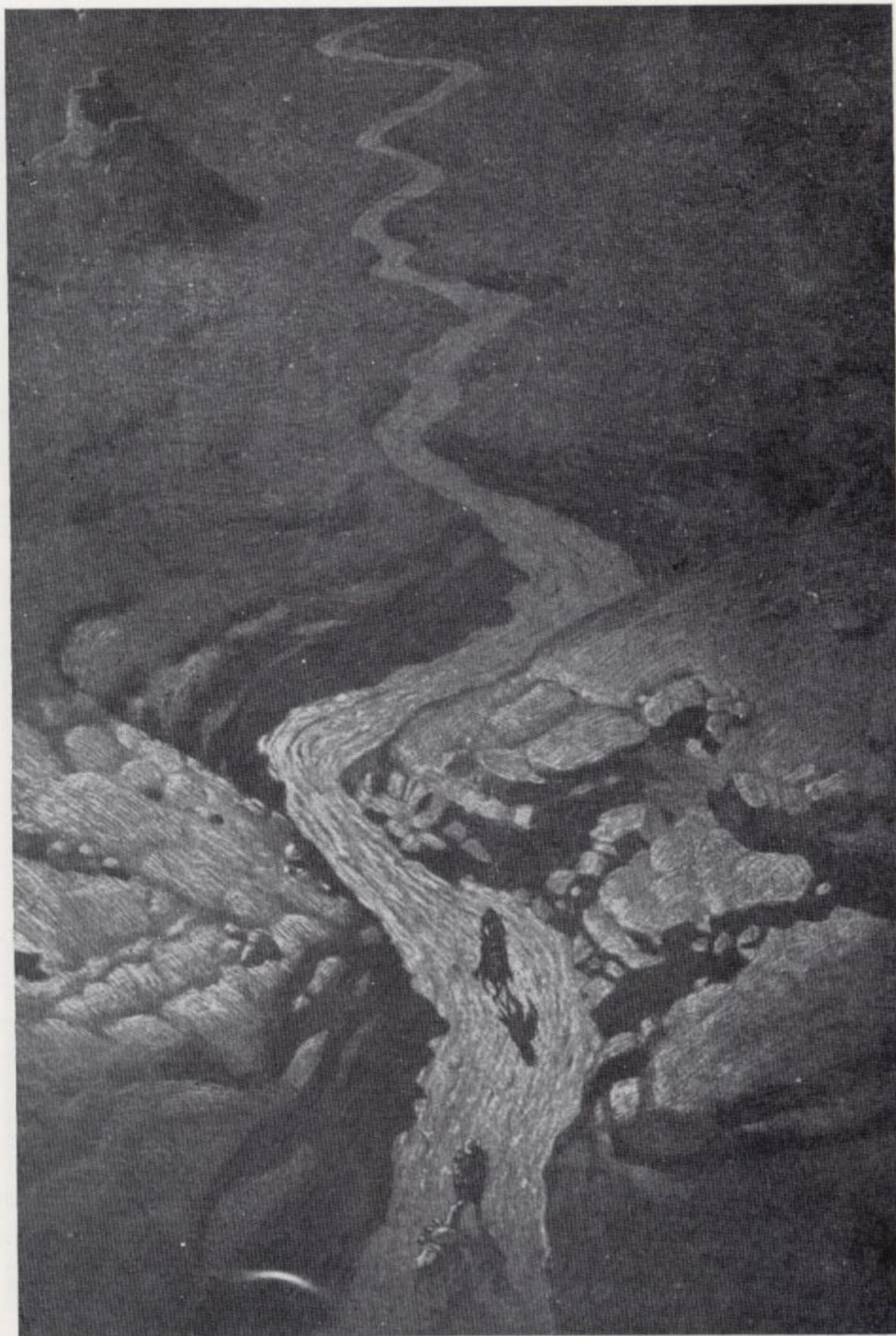
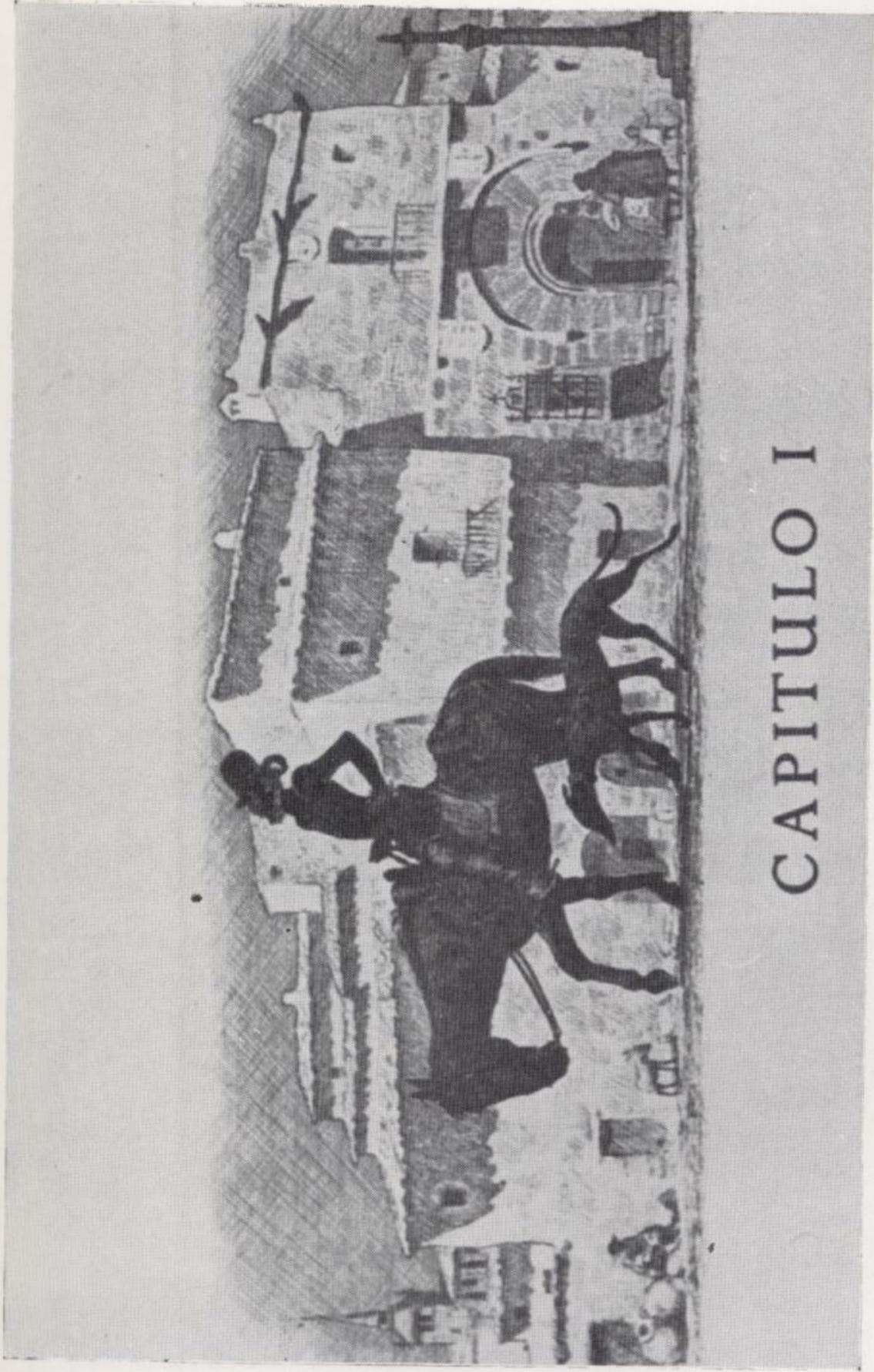
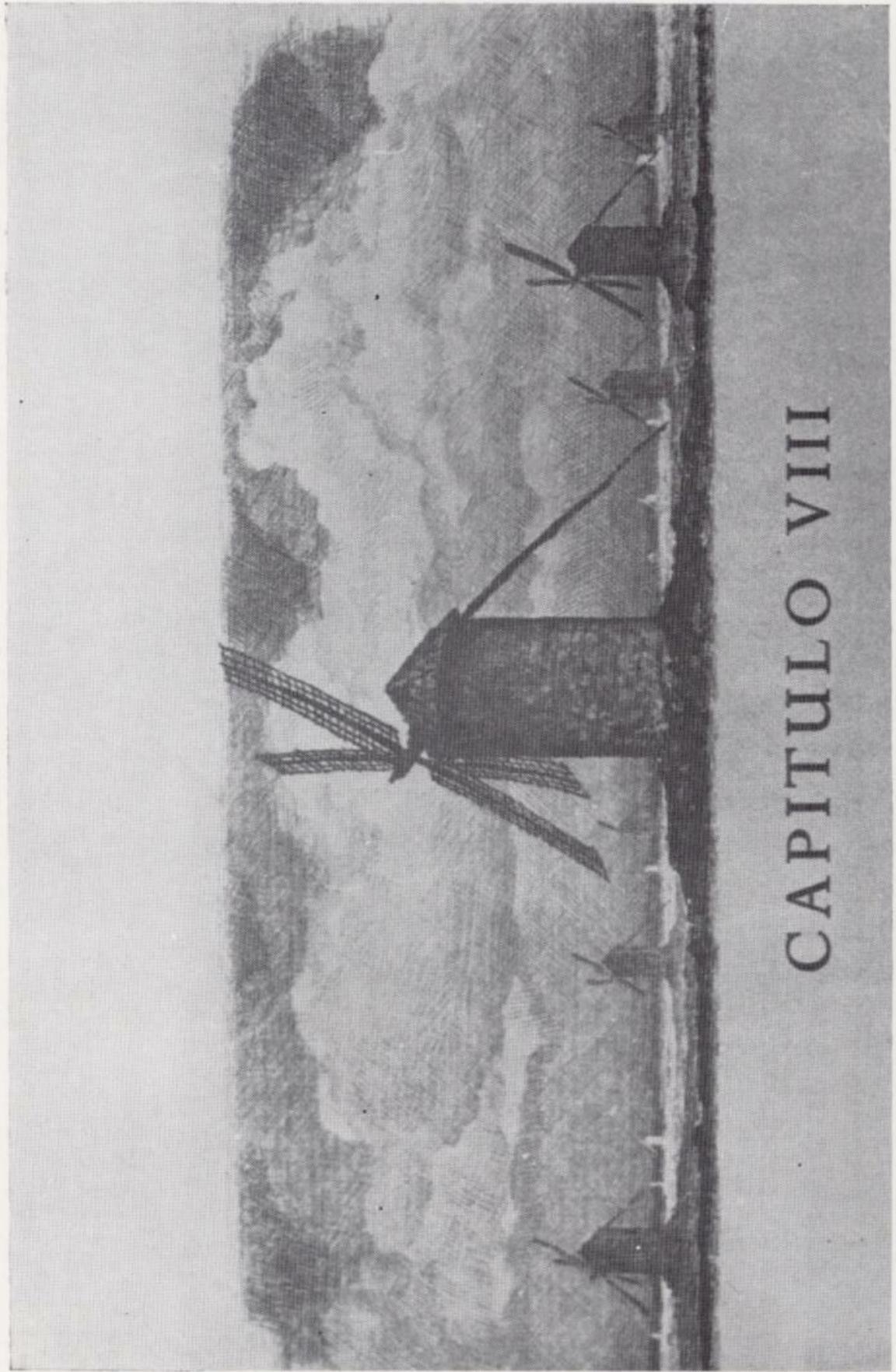


Lámina X.—Miciano. Don Quijote y Sancho atravesando un desfiladero
(cap. LXVI de la 2.^a parte).



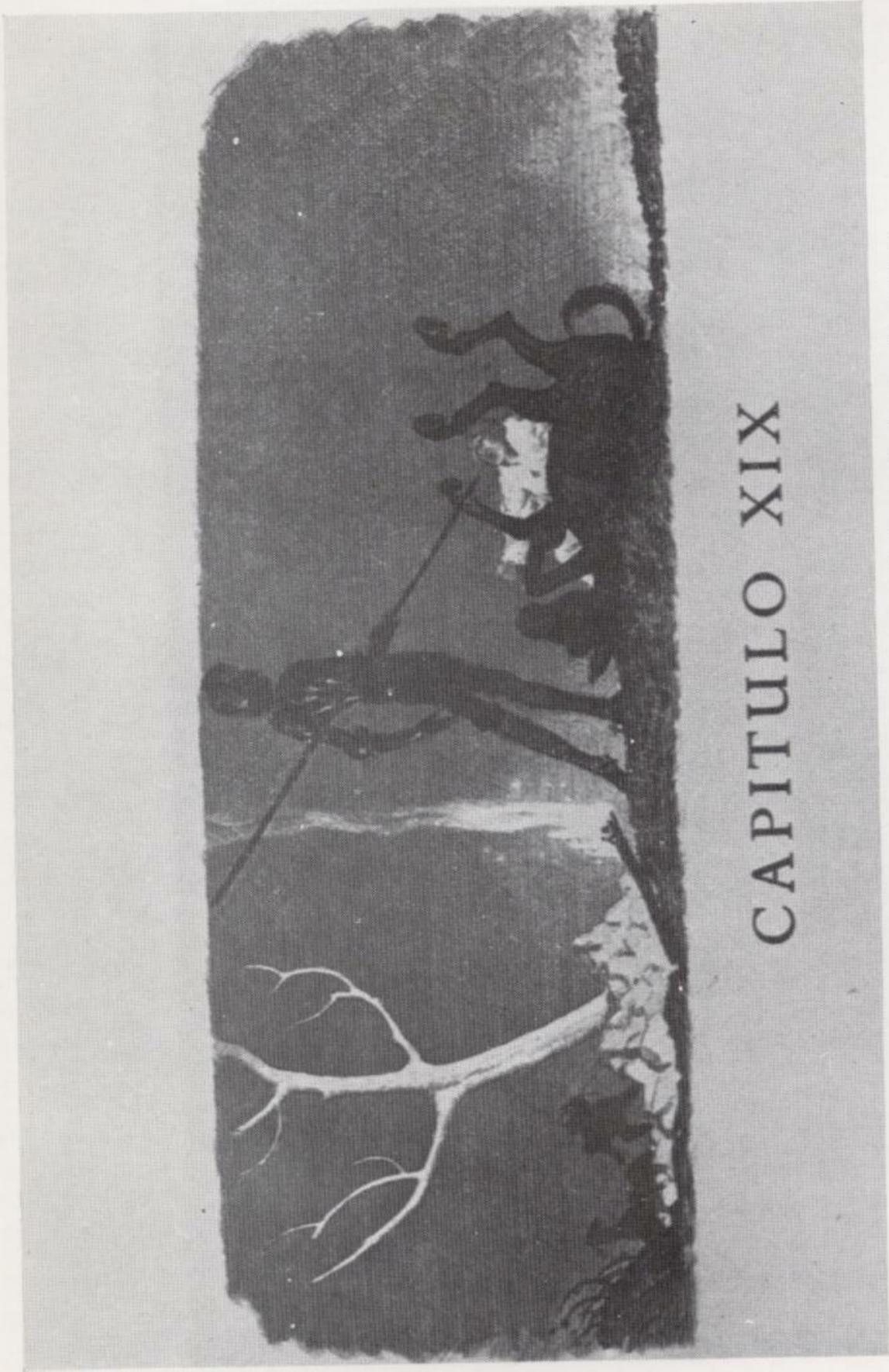
CAPITULO I

Lámina XI.—Miciano. Don Quijote paseando por su pueblo, soñando sus futuras hazañas.



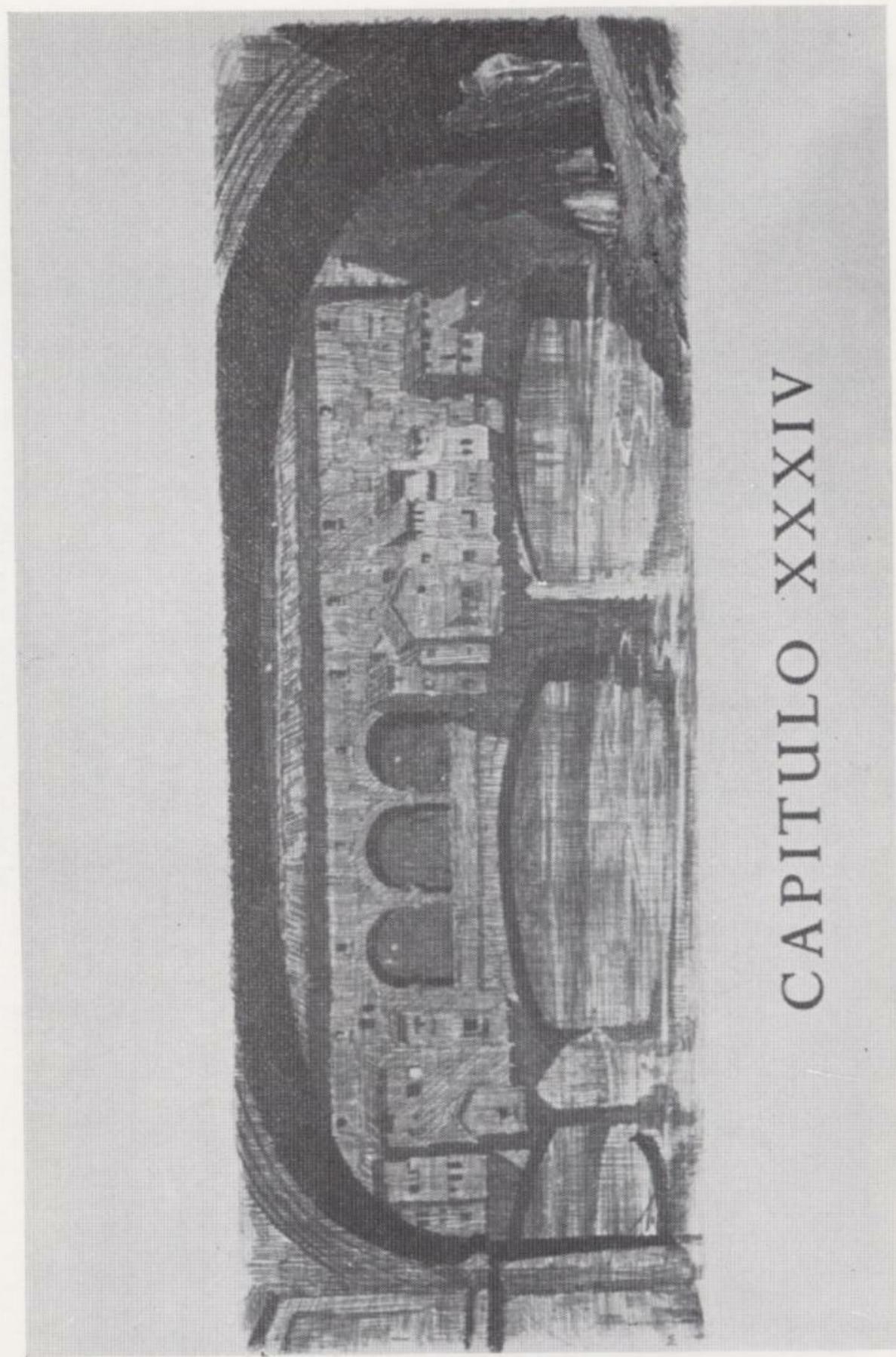
CAPITULO VIII

Lámina XII.—Miciano. Los molinos de viento (cabecera del capítulo VIII).



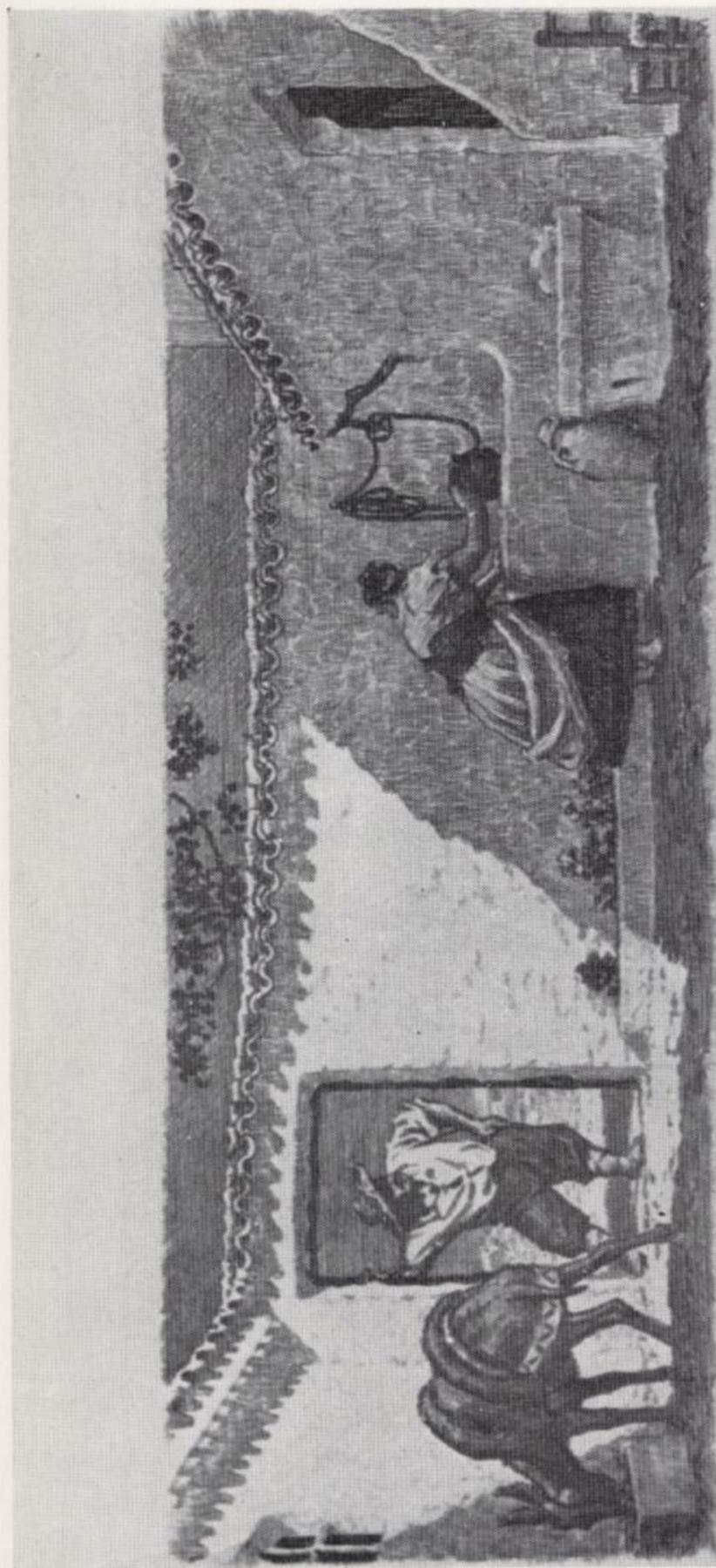
CAPITULO XIX

Lámina XIII.—Miciano. Descanso nocturno de Don Quijote y Sancho tras la aventura del entierro (cap. XIX de la 1.^a parte).



CAPITULO XXXIV

Lámina XIV.—Miciano. El Ponte Vecchio de Florencia en la historia del curioso impertinente

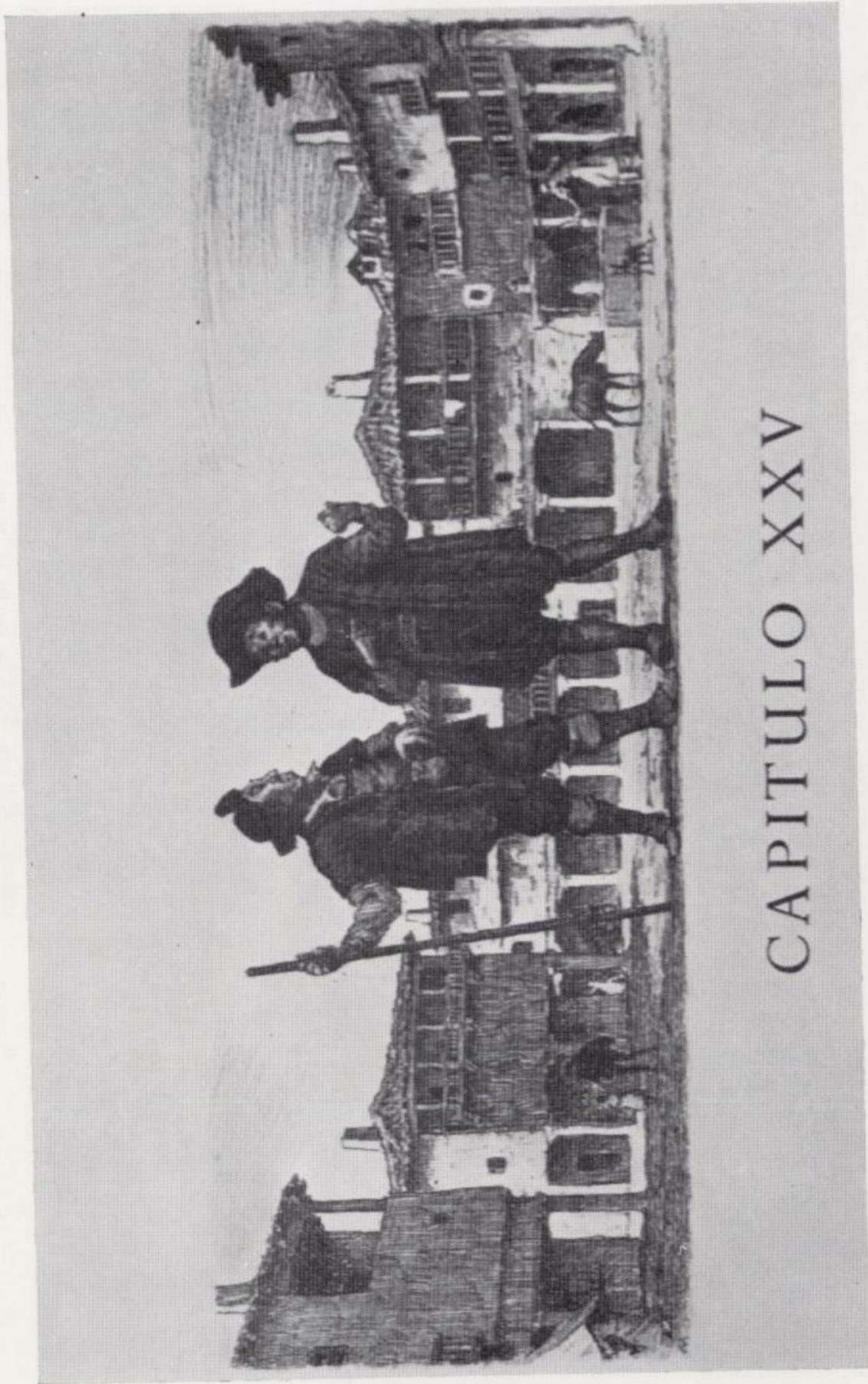


CAPITULO V

DE LA DISCRETA Y GRACIOSA PLATICA QUE PASO ENTRE
SANCHO PANZA Y SU MUJER TERESA PANZA Y OTROS

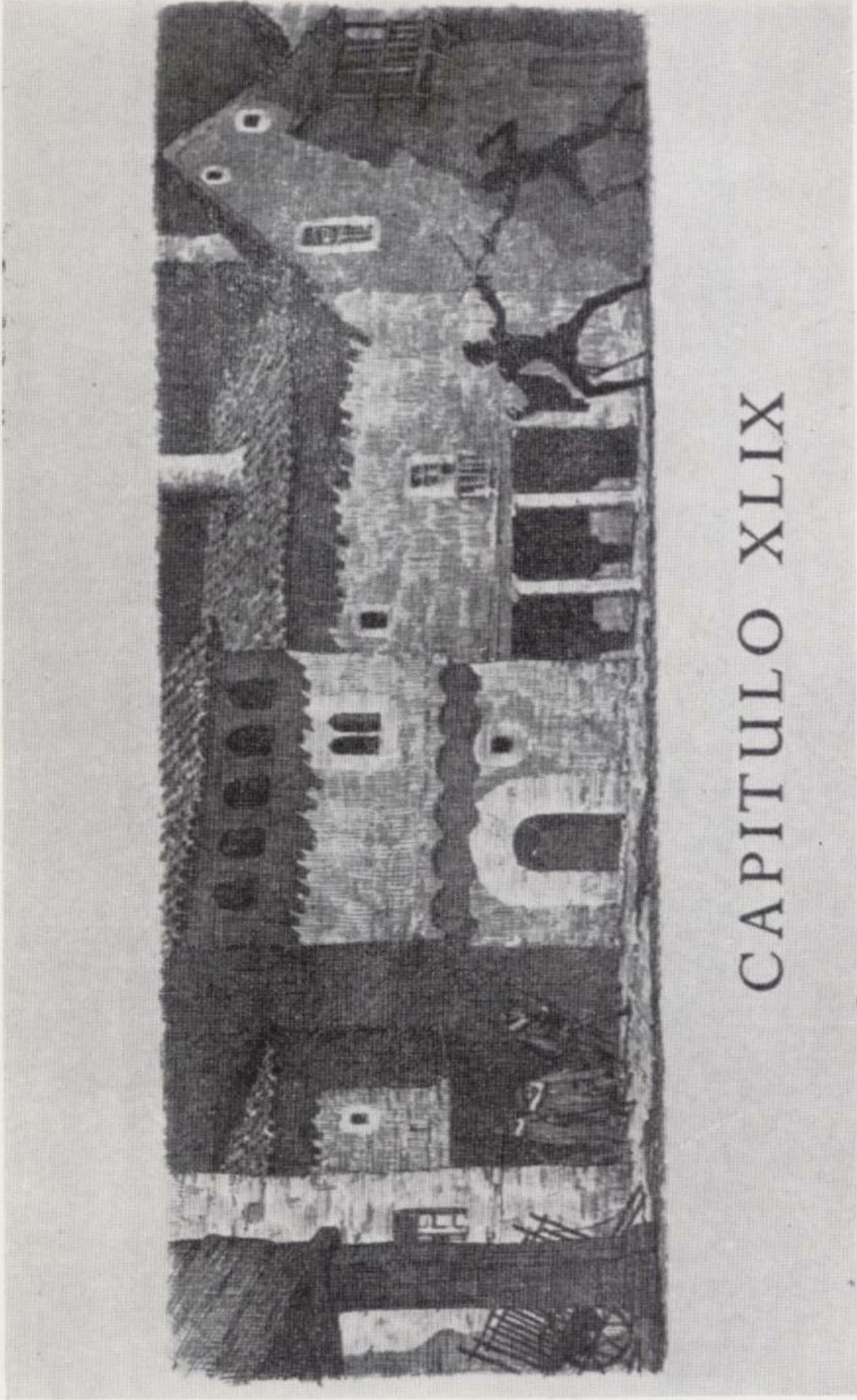
(cabecera del cap. XXXIV de la 1.^a parte).

Lámina XV.—Miciano. Patio de una casa manchega (cap. V de la 2.^a parte).



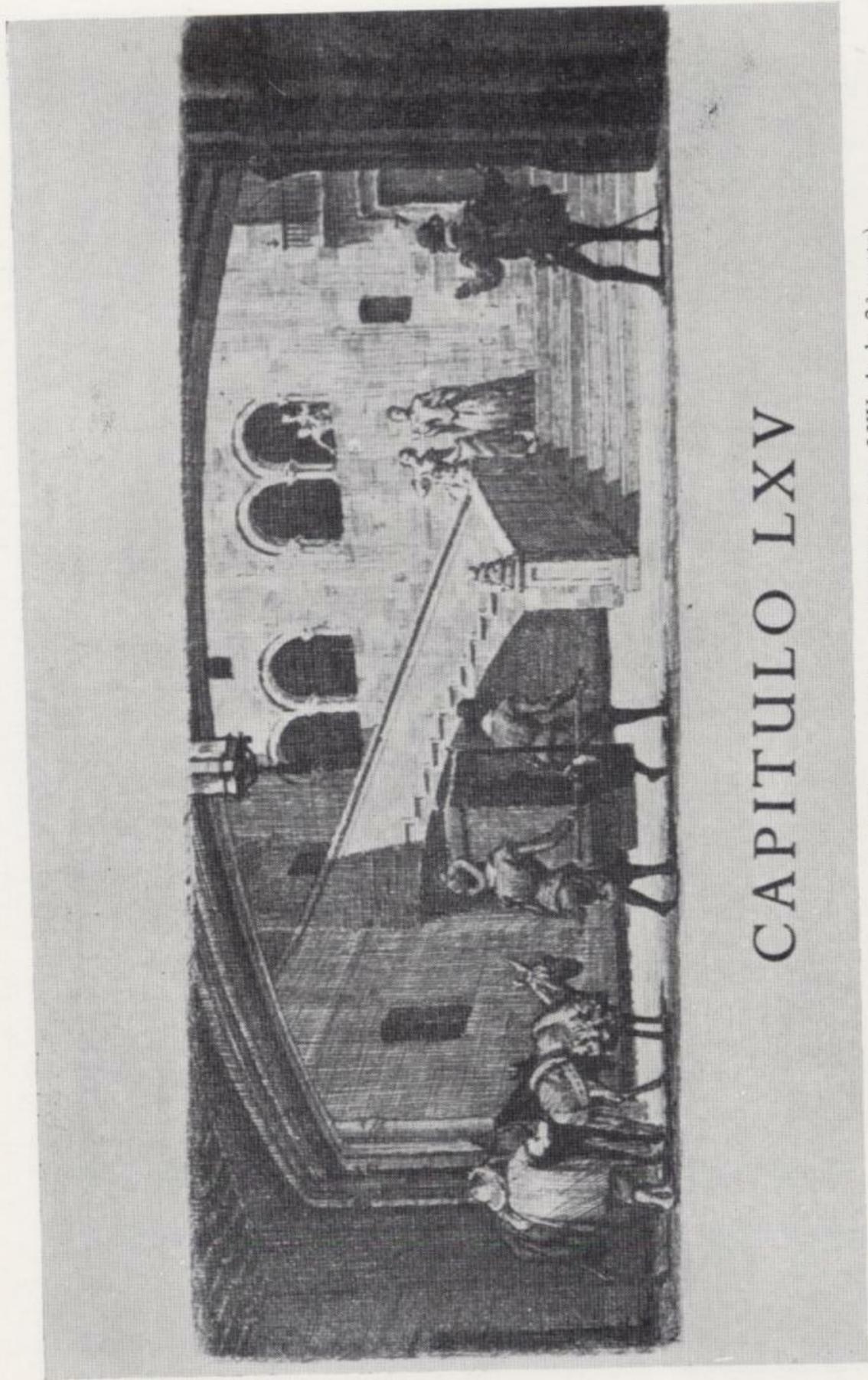
CAPITULO XXV

Lámina XVI.—Miciano. Plaza de un pueblo manchego (aventura del rebuano)
(cap. XXV de la 2.^a parte).



CAPITULO XLIX

Lámina XVII.—Miciano. Sancho visitando su ínsula (cap. XLIX de la 2.ª parte).



CAPITULO LXV

Lámina XVIII.—Miciano. Patio de un palacio en Barcelona (cap. LXV de la 2.^a parte).